

La presencia de la estatua en la obra de Delmira Agustini

ARCHONTO CHARALAMPOPOULOU

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas (Grecia)

acharalam@spanll.uoa.gr

Recibido: 26 de marzo de 2025 – Aceptado: 17 de abril de 2025.
<https://doi.org/10.46553/letras6786> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Delmira Agustini destaca en el Modernismo hispanoamericano por versificar el deseo y la libertad emocional de las mujeres, culminando su expresión en el elogio a Eros. La poeta recurre a la simbología de la estatua, tal como resulta evidente en “Ofrendando el libro: A Eros” y “Plegaria”, pertenecientes al poemario *Los cálices vacíos* (1913), y en “La estatua”, de *El libro blanco (Frágil)* (1907). En este trabajo examinaremos el vínculo entre Eros y la estatua que presentan estos poemas a la luz de la teoría psicoanalítica de Freud.

Palabras clave: Modernismo Hispanoamericano; Eros; Deseo; Estatua.

The Presence of the Statue in the Work of Delmira Agustini

Abstract: Delmira Agustini stands out in Latin American Modernism, versifying the desire and emotional freedom of women, culminating her expression in the praise of Eros. The poet resorts to the symbology of the statue, as is evident in “Ofrendando el libro: A Eros” and “Plegaria”, belonging to the collection of poems *Los cálices vacíos* (1913), and in “The statue”, from *El libro blanco (Frágil)* (1907). In this work we will examine the link between Eros and the statue within these poems in light of Freud’s psychoanalytic theory.

Keywords: Hispanic American Modernism; Eros; Desire; Statue.

Eros, dios del Amor, inspiración derivada de la mitología grecolatina, nutre el Modernismo hispanoamericano. En la poesía de Delmira Agustini el eros, como idea y sentimiento, va emparejado con la estatua, motivo recurrente de su obra y quintaesencia de la estética de la poeta. En el presente trabajo se investiga cuál es la relación entre Eros y la estatua, qué binomios vinculados a la estatua establece Agustini y cuál es la interpretación de dicho símbolo, todo ello a través del análisis de tres poemas que representan por antonomasia la imaginaria y la ideología delmirianas, a saber: “Ofrendando el libro: A Eros”, “Plegaria” (ambos de *Los cálices vacíos*, 1913) y “La estatua” (de *El libro blanco (Frágil)*, 1907).

Descendiente de familias inmigrantes, Delmira Agustini (Montevideo, 1886-1914) creció en un entorno de cánones muy estrictos, particularmente en lo referido a la moral femenina. Por otra parte, el decadentismo finisecular, el subjetivismo y el individualismo promovidos por el

modernismo la invitaban a actuar contra aquellas normas rígidas (García Gutiérrez, 2016: 32). De ahí que Agustini pertenezca a la serie de mujeres “contraejemplares” cuyas vidas, obras y muertes aportaron a la reivindicación de los derechos civiles femeninos, sobre todo en cuanto a la libre expresión sexual y la libre disposición corporal (Giordano, 2009).

La formación que tuvo y el ambiente donde vivió su adolescencia y cumplió la mayoría de edad desempeñaron un papel significativo sobre la evolución artística de la autora. Señala Rosa García Gutiérrez: “La niña Agustini escribía, pintaba, tocaba piano y estudiaba francés. Curiosa, retraída, lectora, la que en 1900 cumplió catorce años se daba cuenta de los cambios de Montevideo y se dejaba seducir por sus aires cosmopolitas, su promesa de novedad” (García Gutiérrez, 2014a: 12). Su círculo social comprende, entre otros intelectuales, a Julio Herrera y Reissig y los Vaz Ferreira.

La maduración artística de Delmira Agustini se vio impactada por su amistad con el músico francés André Giot de Badet, a quien conoció cuando ella tenía apenas diecisiete años y quien le trajo el aire de las novedades literarias parisinas. Él la inició en la poética de Baudelaire, Verlaine, Samain y D’Annunzio y la introdujo al ambiente bohemio montevideano, en cuyos cenáculos y tertulias se rendía homenaje a la Poesía. En ese contexto cobra importancia la escultura, en especial el desnudo, como signo central que connota “el Arte” y simboliza su función de transformar la materia en cultura y espíritu (García Gutiérrez, 2014a: 13).

La poeta uruguaya se inicia en el mundo de las letras en 1902, cuando aparecen sus primeros poemas en diversas publicaciones periódicas. Sorprende que, ya desde un principio, se manifiesta en su obra una voz poética lúcida y apasionada. En una sociedad atravesada de tensiones,

pocos manejaron con tan convincente soltura el metalenguaje modernista, sus símbolos, su coherente (i)lógica, su compacta codificación y su programática autojustificación. Y ninguno pudo entender como ella la situación doblemente crítica en que quedaba un poeta fiel al nuevo credo cuando, además, era mujer (García Gutiérrez, 2014b, 16).

Delmira Agustini publicó *El libro blanco (Frágil)* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913). Admirada y pronto denostada por la pacata sociedad pequeñoburguesa, en 1913 se casó con Enrique Job Reyes, a quien había conocido cinco años antes. Al mes y veintidós días de matrimonio lo abandonó y regresó a la casa familiar. Sin embargo, mantuvo con su ex esposo una relación de amantes en un cuarto de pensión que Reyes alquilaba en el centro de Montevideo. El 6 de julio de 1914, en ese cuarto, su ex marido la mató de dos disparos en la cabeza e inmediatamente después se suicidó.

Aunque hay estudiosos que localizan tendencias posmodernistas y hasta vanguardistas en la poética de Agustini, los críticos literarios en su mayoría coinciden en que

Es su imaginario, lenguaje y conciencia radicalmente modernista... No busca más allá. Tampoco es necesario porque lo que Agustini decide hacer es dar ese giro al esteticismo modernista en el lugar de enunciación y eso lo hace muy bien, por lo que se sitúa justamente en el centro neurálgico de la estética [modernista] (Bruña Bragado, 2018: 846-847).

Su obra registra tópicos e imágenes predominantes del modernismo, como es el caso del cisne y el color azul. Lo innovador es el uso que hace Agustini de estos símbolos, como ocurre con la estatua: “Si Darío es un *voyeur* que congela estéticamente la tensión cuerpo/alma propia

del erotismo en una Venus intocable, Agustini se introduce en ella y la vive en carne y espíritu propios, erigiendo como réplica a Eros” (García Gutiérrez, 2016: 33).

En efecto, el poema inicial de la colección *Los cálices vacíos*, “Ofrendando el libro: A Eros”, introduce la imagen de la estatua del dios como un ser gigantesco que tiene prisionera a la Vida. La voz poética versifica el placer y el dolor brotados del cuerpo del dios: “Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo / Esencia de los troncos discordantes / Del placer y el dolor, plantas gigantes” (1913: 7). Sirviéndose del recurso literario de la hipérbole, se dirige a Eros para ofrendarle sus poemas. Al mismo tiempo humaniza la estatua para convertirla en “sujeto y objeto, voz y tema de su poesía” (García Gutiérrez, 2016: 33).

La poeta crea un arte de cuerpo y de deseo sirviéndose de algo sólido, “tallad[o] a golpes sobre mármol duro” (Agustini, 1913: 91) y simultáneamente frágil o vulnerable, como lo es la estatua. Mediante la sinestesia “Puente de luz, perfume y melodía” (1913: 7) espiritualiza a la estatua y la sitúa en un diálogo paratextual con el cáliz y los cálices vacíos del título del poemario. Eros aparece entonces como fuerza vital que evoca la pulsión (*Trieb*) freudiana, “Comunicando infierno y paraíso” (1913: 7).

Por otra parte, el poema “La estatua” presenta la visión de un ser de mármol dormido sobre el follaje. Por momentos la voz de la hablante poética resulta profética, como si transmitiera las palabras de una reportera gráfica que habrá de atestiguar su propia muerte: “Miradla así —de hinojos!— en augusta / Calma imponer la desnudez que asusta!” (Agustini, 1913: 91). La hablante pide movimiento y alma para ese cuerpo de “grandeza que en su forma duerme”: “Dios!... Moved ese cuerpo, dadle una alma!” (1913: 91).

La grandeza del ser marmóreo se diluye cuando es contemplado desde otra perspectiva: “¡Vedlo allá arriba, miserable, inerme, / Más pobre que un gusano, siempre en calma!” (1913: 91). Este contraste de tamaños se suma a las otras oposiciones radicales que atraviesan todo *El libro blanco*, entre el mármol de la estatua y la carne viva, el alma y la forma, la Idea y el Sentimiento, la sombra y la luz (Le Corre, 1999).

El tercer poema examinado es la “Plegaria” que la poeta le dirige a Eros. Comienza y termina con los mismos versos: “—Eros: ¿acaso no sentiste nunca / piedad de las estatuas?” (Agustini, 1913: 42). Se trata de una composición que repasa en la frialdad, la quietud y la espera inerme de los seres de piedra, que a su vez aluden a los seres humanos que no conocen la pasión:

Piedad para las vidas
Que no doran a fuego tus bonanzas,
Ni riegan o desgajan tus tormentas;
Piedad para los cuerpos revestidos
Del armiño solemne de la Calma
(Agustini, 1913: 42).

El poema puede ser leído como una crítica a las restricciones sociales que reprimen los impulsos instintivos. “La mortaja copiosa de la Calma” (1913: 42) aparece como símbolo del equilibrio social mantenido por los cánones que oprimen a los individuos. Responsable de su salvación es Eros, quien —si sintiera piedad— los podría liberar. Ahora bien, esas mismas estatuas sumidas en la oscuridad, aisladas y clausuradas en los museos, poseen “espirituales párpados” (1913: 43) y “místicas aureolas” (1913: 43) que remiten al mundo de los santos, aquellos que han sublimado sus pulsiones y, al modo de Jesucristo, llevan “las sandalias quemantes de sus llagas” (1913: 44).

En la contraposición entre Eros y las estatuas se difuminan los bordes entre masculinidad y feminidad. La estatua reúne en sí la potencia del cuerpo femenino, capaz de dar vida y protegerla, y la fuerza del cuerpo masculino, metonimia del poder que brinda seguridad. Por otro lado, la estatua siempre es proclive al colapso y la fractura. Valiéndose del binomio fuerza/fragilidad tanto del cuerpo femenino cuanto del masculino, la poeta sigue el postulado freudiano según el cual el “objeto narcisista se ama (...) de acuerdo con el tipo de elección de objeto en apoyo: a) a la mujer que alimenta; b) al hombre que protege; y a la línea de personas sustitutivas que de allí provienen” (Chemama, 1998: 124).

La hablante de los poemas está al borde de tocar el cuerpo-estatua. Hay una tensión entre la cercanía y la distancia. Contemplando la estatua, el sujeto admira narcisistamente su propio ser proyectado en ella. Así, el placer designado por el goce se ve expresado en “diferentes relaciones con la satisfacción que un sujeto deseante y hablante puede esperar y experimentar del usufructo de un objeto deseado” (Chemama, 1998: 192).

Otro binomio establecido por la poeta es el que opone frialdad y ardor. La frialdad del mármol, en un cuerpo quieto, inmóvil, coexiste con el ardor de la sexualidad. La estatua arde del deseo de gozar los placeres eróticos, pero se queda privada de ellos por los guantes de hielo que cubren sus manos (Agustini, 1913: 43). Está a la espera de la Vida o la Muerte (1913: 42), un ser deshumanizado, carente de emociones, ajeno a la naturaleza humana. Su desnudez, connotación de ardor sexual por antonomasia, congela de temor al espectador (1913: 91). No obstante, es ese mismo cuerpo de la estatua, ofrenda a Eros, de donde brotan sentimientos placenteros y dolorosos (1913: 42).

Paralelamente, la poeta responde con su poema a la “fría inalterabilidad implícita en el ideal artístico de la Venus dariana” (García Gutiérrez, 2016: 34). Incomodada por la deshumanización parnasiana, ella se autfigura en busca de algo palpitante dentro de la estatua. Como no puede sola con esa tarea, le suplica a un poder superior, Eros, que dote de emociones al ser artificial. Se comprueba, entonces, que “el término Eros, que en S. Freud significa las pulsiones de vida, connota su dimensión sexual evitando al mismo tiempo reducir la sexualidad a la genitalidad” (Chemama, 1998: 132).

En síntesis, “la plegaria de Agustini (...) expresa todo su desasosiego y horror ante lo apolíneo y rechaza el escapismo, apelándose aún a la vida y al eros” (Trambaioli, 1997: s/p). Bajo la pluma delmiriana, el símbolo de la estatua representa —como ya lo hemos señalado— el deseo y el sentimiento humanos que están por encima de la división de géneros. Su poesía clama

por unas estatuas en las cuales el género, entendido en términos tradicionales, sea abolido, de manera que las categorías de lo masculino y lo femenino quedan destruidas para dar paso a un mundo de libertad en el que cada deseo se expresa conforme a sí mismo (Bruña Bragado, 2018: 64).

Observamos que la voz poética se identifica con la estatua o clama por ella, oponiéndola a esa fuerza de Eros que asocia a lo propiamente humano. En la figura de la estatua se condensan las derivas estéticas de Delmira Agustini cuando retoma y transforma una imagen típica de parnasianos y modernistas. Pero además, en la estatua se expresa una realidad social, la de las mujeres que querían dejar el rol de musas-objeto para pasar a ser sujetos creadores en la poesía. En clave autobiográfica, los tres poemas en torno a la estatua pueden comprenderse en el contexto de la lucha de Agustini para ser reconocida en la fraternidad modernista. Los binomios Eros/estatua, vida/muerte, deseo/frialdad, cercanía/distancia y fuerza/fragilidad dan cuenta de

las múltiples capas de sentido que confluyen en el símbolo, que en última instancia remite a la perpetua lucha entre lo interior y lo exterior. Eros aparece en esta poesía como la fuerza que irrumpe para transformar las formas estatuarias (poéticas y sociales): en este mensaje podemos advertir la novedad y originalidad de la poética de Delmira Agustini.

Referencias bibliográficas

- AGUSTINI, Delmira, 1913, *Los Cálices Vacíos (Poesías)*, Montevideo, O. M. Bertani. Disponible en: <https://archive.org/details/los-calices-vacios-poesias/mode/2up>
- BRUÑA BRAGADO, María José, 2018, “Androginia y escritura: proyecciones de la poesía modernista de Delmira Agustini cien años después”, *Guaraguao*, 22, 58/59. Disponible en: <https://www.proquest.com/docview/2309328904/fulltextPDF/>
- , 2022, “Reseña de Mirta Fernández Dos Santos, *El profundo espejo del deseo. Nuevas perspectivas críticas en torno a la poética de Delmira Agustini*. I Premio de Investigación Filológica “Prof. José Romera Castillo”. Madrid: Editorial Verbum, 2020, 353 pp.”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 845-848.
- CHEMAMA, Roland (dir.), 1998, *Diccionario del psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, 2014a, “Autorretrato, poética y relato: *Los cálices vacíos*”, en *Lo que los archivos cuentan, 3: Delmira Agustini en sus papeles*, Montevideo, Publicaciones de la Biblioteca Nacional, pp. 7-34.
- , 2014b, “Historia de una profanación: la transmisión textual de Delmira Agustini”, *Ínsula*, 813, pp. 15-17.
- , 2016, “‘Mártir del mismo martirio’: Agustini y Darío”, *Zama. Extraordinario: Rubén Darío*, pp. 29-48. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/issue/view/300>.
- GIORDANO, Verónica, 2009, “Vida, obra y muerte de Alfonsina Storni, Delmira Agustini y Ercilia Cobra: La construcción de los derechos civiles”, en *Cadernos Pagu*, 32. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/LjF7YKRtSLVqsnBqY3SVYLJ/?lang=es#>.
- LE CORRE, Hervé, 1999, “Eros scriptor, letra y erotismo en la poesía de Delmira Agustini”, en Roland Forgues (ed.), *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, pp. 245-259.
- TRAMBAIOLI, Marcella, 1997, “La estatua y el ensueño: dos claves para la poesía de Delmira Agustini”, *Revista hispánica moderna*, 50, 1. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-estatua-y-el-ensueno-dos-claves-para-la-poesia-de-delmira-agustini/html/33ed68b9-fbc8-462f-95ff-785b27df78ed_3.html#I_0_.