



Universidad de Concepción

Dirección de Postgrado

Facultad de Humanidades y Arte -Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana

**El sujeto de la obra lírica de Rubén Darío:
Entres y restos en la poesía erótica dariana.**

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana.



ITALO SILVANO NOCETTI SALAZAR

CONCEPCIÓN-CHILE

2017

Profesor Guía: Mauricio Ostria González

Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte

Universidad de Concepción

Ἐὰν ταῖς γλώσσαις τῶν ἀνθρώπων λαλῶ καὶ τῶν ἀγγέλων,
ἀγάπην δὲ μὴ ἔχω, γέγονα χαλκὸς ἤχων ἢ κύμβαλον ἀλαλάζον.

(Aunque hable la lengua de los hombres y de los ángeles y no
tengo amor, soy como bronce que suena y címbalo que retiñe)

Corintios 13, 1.

La escuela, el liceo y la universidad,..., no podían competir
en materia de realidad, con *la ciudad* (de la aristocracia
gobernante), y menos, porque esos adolescentes y jóvenes
sabían que (...) muy pronto, irían a empaparse de la fuente
superior de la realidad, la historia y la cultura: las ciudades de la
civilización cristiano occidental (europea).

Gabriel Salazar.

Durante el trayecto me he dado cuenta de que Saintes no
estaba en el Midi junto a la isla de Hyères, como creía.

Jacques Vaché.

DEDICATORIA.



Esta tesis está dedicada con cariño a mi familia, especialmente a mis padres, Luis Humberto Nocetti San Martín (Q.E.P.D.) y María Victoria Salazar de la Barra (Q.E.P.D.). También a mis maestros por su paciencia. No puedo olvidar a O. E. G. L., C. I. R. G. G., A.P. F. A., E.G. de la S, F.C.R., finalmente E.N.C. y P. O. J.

AGRADECIMIENTOS.

En este espacio deseo agradecer al Doctor Bernardo Riffo y la Doctora Olga Grandón por su apoyo y amistad incondicionales. También quiero mencionar mi agradecimiento a Sergio Fernández Díaz (Q.E.P.D.) y Claudia Raddatz Torres, compañero y compañera, hermano y hermana en la lucha por lo finito y lo infinito.



Tabla de contenido.

Cita.....	II.
Dedicatoria.....	III.
Agradecimientos.....	IV.
Índice de ilustraciones.....	VIII.
Resumen.....	IX.
Introducción.....	1.
Planteamiento del problema.....	1.
Estado de la cuestión.....	3.
Hipótesis.....	7.
Marco teórico.....	8.
1- Precedentes del problema del sujeto	8.
2- Una definición operacional de sujeto	10.
3- Aproximación a los conceptos de entre y resto	14.
a) El entre	14.
b) El resto	15.
4- El resto y el entre en conjunto	17.
Capítulo 1. Obras juveniles (1886 - 1889). Centroamérica y Chile...	19.
1- Exordio. Periodo de formación.....	19.
2- El contexto histórico-cultural centroamericano	20.
3- El romanticismo latinoamericano como antecedente de los escritos juveniles.....	27
4- Acercamiento al sujeto en <i>La iniciación melódica</i> (1880 - 1886). 37	
4.1. "Tú y Yo".....	37

4.2. De Espronceda como antecedente. Los temas: la desilusión y la desesperanza.	47.
4.3. La desilusión y la desesperanza en <i>La iniciación melódica</i>	51.
4.4. La desilusión en <i>Epístolas y poemas</i> (1885).....	56.
5- Acercamiento al sujeto en <i>Abrojos, Otoñales y Azul</i> (1886 - 1889).Chile.....	67.
5.1. El contexto histórico-cultural de <i>Abrojos, Otoñales y Azul</i> .	67.
5.2. Antecedentes del tema de la desilusión. <i>Rimas</i> de G.A. Bécquer.....	76.
5.3 De la desilusión al desengaño en <i>Abrojos</i>	81.
5.4 El desengaño en <i>Otoñales</i>	85.
5.5 Clausura de los temas de la desilusión y el desengaño: <i>Azul</i> (1888).....	92.
6- Conclusiones del capítulo 1.....	98.
Capítulo 2. <i>Prosas profanas</i> (1896). Buenos Aires.....	103.
1- El contexto histórico-cultural. Buenos Aires finisecular.....	103.
2- El contenido de <i>Palabras liminares</i>	120.
2.1 Modelo del prólogo previo a <i>Prosas profanas</i>	120.
2.2 Precedentes de <i>Palabras liminares</i> en Bello y Martí.....	120.
2.3 <i>Palabras liminares</i> , el prólogo de <i>Prosas Profanas</i>	132.
2.3.1: Los motivos del texto.....	133.
2.3.2: La centralidad del Yo y el sujeto.....	140.
2.3.3: El problema de la cultura y de la raza.....	141.
2.3.4: El ensueño y el problema de la cultura.....	144.
2.3.5: El linaje poético del sujeto modernizado.....	147.

2.3.6: El entre-culturas del sujeto.....	149.
2.3.7: La poética íntima del signo artístico.....	151.
3. Lectura del poema <i>Era un aire suave</i>	161.
3.1. La alegoría como concepto interpretativo.....	161.
3.2. Estrofa 1.....	166.
3.3. Estrofa 2.....	169.
3.4. Estrofa 3.....	181.
3.5. Estrofa 4, 5 y 6.....	186.
3.6. Estrofa 7.....	195.
3.7. Estrofa 8 a 12.....	197.
3.8. Estrofa 13.....	200.
3.9. Estrofa 14 a 21.....	203.
3.10. Conclusiones al análisis del poema.....	206.
4. Conclusiones del capítulo 2.....	210.
Capítulo 3. <i>Cantos de vida y esperanza</i> .(1905).	215.
1. Contexto histórico-cultural.	215.
1.1. <i>El triunfo de Calibán</i>	216.
1.2. <i>El crepúsculo de España</i>	225.
2. El <i>Prefacio</i> de <i>Cantos de vida y esperanza</i>	230.
3. Lectura del poema “XVII”.....	239.
4. Conclusiones del capítulo 3.....	259.
Conclusiones finales.....	263.
Bibliografía.	268.

Índice de ilustraciones.

Figura 1: <i>El embarque a Citera</i> (1717) de Jean- Antoine Watteau.....	178
Figura 2: <i>El Mercurio de Bolonia</i> , según grabado en Menard (1880).	187.
Figura 3: <i>Diana de Éfeso</i> , según grabado en Menard (1880).....	188.
Figura 4: <i>Término barbudo</i> . Grabado en metal del original romano..	188.
Figura 5: <i>Hércules hilando</i> , según grabado en Menard (1880).....	196.

Resumen.

El sujeto dariano no es estable, sino que deviene, siempre en un entre que produce restos. El primer estadio del sujeto, corresponde a las obras juveniles, está determinado por el romanticismo europeo y latinoamericano. Frente al sujeto aparece la realidad del deseo, y es captado por los dualismos de la jouissance, oscilación entre dolor y goce. Poco a poco se va aproximando paulatinamente al sujeto entre posterior, critica la modernidad, rechaza el nuevo erotismo desde su posición entre la realidad y la trascendencia. El segundo estadio corresponde a la obra escrita en Chile aparece enmascarado bajo becquerianismos, no obstante produce restos que señalan la clausura del sujeto romántico y el advenimiento del escritor profesional, en que los restos surgen de un sujeto marginal. El tercer estadio del sujeto, corresponde a *Prosas profanas*. Surge a partir de los discursos producidos en las esferas del arte bonaerense en plena modernización. El sujeto se caracteriza por su mirada interior, dirigida hacia el sueño y la fantasía; constituyéndose como un sujeto testigo del espectáculo una la cultura arrasada por el poder del deseo; dada su posición entre la periferia y la metrópolis, produce restos anti-institucionales y críticos. El cuarto estadio del sujeto, está determinado por la historia vivida. Su mirada se vuelve hacia el exterior y se reencuentra con un nosotros que construye el sujeto entre y produce una identidad latinoamericana modernizada. Esta modernización del sujeto es capaz de reunir historia y sexualidad, dos referentes centrales de la realidad. Configurando una visión de mundo ginocéntrica, abierta a las

pulsiones de la vida y enfrentada a la cultura de la muerte, la agencia del capitalismo positivista.



Introducción.

Planteamiento del problema:

Un proyecto de investigación sobre la poesía de Rubén Darío hoy, posee dos tipos de dificultades. En primer lugar, un conjunto de problemas prácticos que guardan relación con el corpus crítico acumulado por más de un siglo. Lo que significa una cuidadosa labor de selección de los textos más relevantes y, dentro de ellos, los que se han acercado de alguna manera al tema que nos hemos propuesto. Considerando que durante ese siglo y más de crítica los diversos acercamientos teóricos, constituyen por sí mismos un proceso crítico digno de ser investigado. En segundo lugar, hay un conjunto de problemas de índole teórica, pues creo que en investigaciones de este tipo se debe evitar una mera renovación de temas ya estudiados y, para ello, sería necesario proponer un modelo teórico-crítico que permita desarrollar una tesis, que diese lugar a una contribución novedosa y productiva en el terreno de la investigación dariana.

Así y todo, la misma investigación sobre Darío y su obra fue proponiendo el tema del sujeto en su obra. Pues, la crítica misma ha señalado el problema propuesto insistentemente, sin ahondar demasiado, dejando un espacio abierto para una investigación en este campo. Por ello, creemos que resulta imprescindible, hacer memoria de lo ya avanzado y comenzar por traer a colación los resultados que sobre el tema he podido recabar.

Al revisar la crítica sobre el modernismo y Rubén Darío, hemos verificado que los problemas de la subjetividad y del sujeto ya han sido objeto de reflexión. Se ha juzgado a la subjetividad y al sujeto darianos como un complejo de contradicciones, oscilaciones y dualismos. Así, José Enrique Rodó (1899), manifiesta que: “La complejidad de su psicología puede reducirse a la unidad de antinomias de su mente”. Pedro Henríquez Ureña (1905), señala la existencia de un Darío “duplex” –cristiano y pagano-. Arturo Torres Rioseco (1931), evidencia la contradicción ideal/real en los textos de nuestro autor. Pedro Salinas (1948), destaca un conflicto entre dos erotismos, uno “bueno” y otro “malo”; sin dejar de mencionar que los textos de Darío están traspasados de “contradicciones irresueltas”. Françoise Perus (1970), explica que las contradicciones darianas responden a un “complejo momento de transición”.

Rafael Gutiérrez Girardot (1987), destaca los factores que determinan las contradicciones modernistas. Caracteriza al hombre moderno como “anfibia”, pleno de “dualismos” y “ambigüedades”. Menciona el “gozar sufriendo”, el conflicto positivismo/ cristianismo, las contradicciones de la secularización, las oscilaciones entre arte autónomo y realidad. En cuanto al sujeto, menciona el “egoísmo” y “el interés propio”, el refugio en el interior.

Ángel Rama (1985), por primera vez usa los términos de “subjetivismo” y “subjetivación”, es decir, pone al sujeto en la escena crítica. Alberto Acereda (1992), postula el deseo de “unión y conciliación de opuestos” en Darío. Alberto Julián Pérez (1992), afirma: “el mundo poético finisecular es esencialmente conflictivo, contradictorio”.

Por su parte, Ángel Rama (1994), describe la sensibilidad modernista como “impresión subjetiva” y su expresión como “subjetivismo sensualista”. Cathy L. Jade (1998), menciona las tensiones internas de la lírica modernista como respondiendo a un vacío. Además, afirma que el modernismo carece de “totalidad” [wholeness] y conlleva una idea de “sinceridad”. Alberto Acereda y Rigoberto Guevara (2004), expresan que en Darío existe una “subjetividad en confrontación con la existencia”, búsqueda de “autonomía del Yo” y de ser “uno mismo”, que “lo moderno en el modernista conlleva contradicción”.

Esto nos parece suficiente para abordar una investigación, donde se exponga la figura del sujeto, considerando dos aspectos. Primero, su figura construida con contenidos duales y contradictorios y, en segundo lugar, su posición como sujeto en el discurso. Nuestro aporte disciplinario consistiría; entonces, en establecer dos características centrales del sujeto: 1) está compuesto por contradicciones y dualismos, representando una modernidad problemática. 2) posee una posición entre la confluencia de estas contradicciones, distanciado de los binarismos; lo cual da lugar a oscilaciones e inestabilidad en el discurso, síntoma de un sujeto en permanente cambio.

Estado de la cuestión:

La crítica dariana en su desarrollo ha hecho esfuerzos sostenidos por comprender los textos desde la perspectiva del sujeto. Se ha escrito sobre este tema abordándolo desde diferentes ángulos, lo subjetivo en Lorenz (1956), el subjetivismo en Rama (1994), la subjetividad (Rama et al) y el sujeto en Cornejo Polar (1994), Gutiérrez Girardot (1983).

Dejando esto en claro, creo que se podrían exponer las ideas centrales que se han propuesto sobre este tema . En *La Poesía de Rubén Darío* (Salinas 1948), lo erótico es el tema central, aunque: “insuficiente”, “insatisfactorio”. Louis Bourne en *La Fuerza Invisible* (1999), se centra en lo religioso: “la obra sugiere una crucifixión vital entre la fogosidad de la pasión y la sagrada ciencia de una conciencia en pena”. Alberto Acereda en *Rubén Darío, Poeta Trágico* (1992) determina psico-biográficamente la vida de Darío como tragedia y considera algunos temas: la vida, la existencia, la religión, el erotismo. Luego, en *Modernism, Rubén Darío, and the Poetics of Despair* (2004), privilegia la “actitud existencial”, considerada como: “una confrontación subjetiva con todo lo que rodea la existencia”¹.

Alberto Julián Pérez (1992) en *La Poética de Rubén Darío* nos dice que el modelo modernista de la lírica es un proceso original que “creó una tensión dialéctica entre imitación y originalidad”. Confirmándose que la poética dariana se instala en un entre, mediando entre la modernización mimética europeísta de la literatura y la recepción latinoamericana de textos europeos. Todo lo cual, da lugar a un proceso de producción literaria singular, que constituiría el sujeto en una compleja dimensión dialógica.

En torno al problema de la unidad cósmica y el sujeto, encontramos dos textos importantes. *Rubén Darío and the romantic search for unity* de Cathy Jrade (1983). La autora dice: “(Darío) afirma la unidad de la vida y la armonía”, que se pierde “en la naturaleza y en sí mismo”.

¹ Trad. mía.

Erika Lorenz (1956) escribe *Rubén Darío bajo el divino imperio de la música*, texto en el cual se desarrollan dos postulados centrales: a) “música del verbo”; que comprende teóricamente el ritmo como tiempo subjetivo. Afirmando que “para la percepción subjetiva del tiempo las cosas no están en el tiempo, sino el tiempo es un otro en las cosas”². b) “música de las ideas”; dice Lorenz: “la palabra, contiene gracias a su idea inmanente, una autonomía que permite ponderar la poesía de la realidad como contrapuesta a la idealidad”³. Estas afirmaciones nos posibilitan concluir que el sujeto dariano toma su posición entre la palabra y la idea; instalándose en un lugar pleno de contradicción y conflicto.

Cathy Jrade (1998) destaca la idea del “verdadero Yo”⁴; que, a nuestro modo de ver, se articula con la idea de “sinceridad”. Así se confirmaría la distancia irónica del sujeto, pues se movería en las apariencias sin formar parte de ellas. El discurso sincero produciría un distanciamiento de la realidad y un volver la mirada hacia el interior de sí.

Ángel Rama mantiene la misma convicción de un conflicto entre sujeto y realidad, cuya salida sería la reafirmación de la subjetividad. Tanto en *Rubén Darío y el Modernismo* (1985), como en *Las Máscaras Democráticas del Modernismo* (1994), el poema modernista es caracterizado como una máscara que oculta el referente. A mi modo de ver, esta interpretación puede contribuir a la interpretación del sujeto dariano, que se sitúa fuera del mundo poetizado, enmascarando el referente y enmascarándose. El texto *Modernismo. Supuestos Históricos y Culturales* (1987) de Rafael Gutiérrez-Girardot define al sujeto

² Trad. mía.

³ Trad. mía.

moderno como contradictorio: “el hombre es un anfibio que tiene que vivir entre dos mundos”, este mundo y el más allá. Las consecuencias de esto son varias: la huida hacia el interior, la confrontación con la secularización y la muerte de Dios. Mientras que la frágil relación con la realidad produce: “oscilaciones entre el mundo del arte autónomo y la realidad”. Luego, el sujeto busca una totalidad inmanente, que supere el hiato entre su mundo interno y lo otro.

Recapitulando. En Marasso (1946) el sujeto toma posición en un entre culturas. Para Jade (1983) y Paz (1982), el sujeto se ubica en un entre el cosmos y el ser, buscando una unidad imposible. Lorenz (1956) nos permitiría postular un entre la palabra poética y la idea. Gutiérrez Girardot (1987), en tanto, demuestra que el sujeto moderno es un anfibio, entre la realidad y la trascendencia.

De estas ideas se podría deducir que la posición del sujeto parecería ser una mediación conflictiva, caracterizada por poner en juego contradicciones con la realidad y la trascendencia. Octavio Paz en *Cuadrivio* (1972) propone un doble movimiento de unidad y dispersión: “nostalgia de unidad cósmica” y “dispersión del ser”. Juicio que confirma que el sujeto se encuentra en un entre, cuyos polos son el cosmos y el Ser. Distanciado de ambos, pero participando por medio de la poesía de estas dos esferas.

A partir del estado de la cuestión examinado sucintamente, concluyo que se podría considerar el sujeto a partir de dos aspectos: a) su composición, por medio de los contenidos temáticos contradictorios, los cuales configuran la narrativa y la imagen de mundo del sujeto, b) su posición, que establecería un

entre el mundo y la trascendencia. Así, el análisis de estos dos aspectos, permitiría mostrar el funcionamiento de complejas relaciones entre la composición y la posición entre del sujeto. Por ello, creemos que se podría proponer una tesis que partiendo de la presencia de las contradicciones del complejo sujeto dariano, fuese más allá de ellas en la interpretación para aportar una nueva perspectiva crítica. La cual la fundaríamos teóricamente en las reflexiones de Alberto Moreiras (1999) en *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*.

Hipótesis:

El sujeto en los textos de Darío pasa por un proceso de cambios; tanto en su composición, como en su posición. Sin embargo, hay una continuidad que está dada por contradicciones que dan lugar a entres (Moreiras, 1999); que, también cambian con el devenir de la obra. Tales entres nos dan a conocer un sujeto dariano crítico y problemático, que se constituye por: 1) una posición frente al mundo representado y 2) una composición dada por los contextos histórico-culturales y una recepción singular de textos europeos y latinoamericanos. Dando como resultado, la producción de restos (Moreiras, 1999), inasimilables por la teoría y la reflexión metropolitanas.

Marco Teórico:

1) Precedentes del problema del sujeto:

El cometido teórico en esta tesis requiere definir dos conceptos: 1) el concepto de sujeto y 2) los conceptos de entre y resto en Alberto Moreiras (1999). Me parece que se debería partir con el concepto de sujeto, dado que ha sido tratado profusamente en la literatura, fuera de poseer una extensa tradición que va desde los albores de la metafísica occidental, hasta Freud, Nietzsche y Lacan.

En una primera aproximación, se debería destacar que sujeto, subjetividad y subjetivismo son términos que proliferan, tanto en la crítica sobre la literatura latinoamericana en general, como sobre Darío y los modernistas en particular. Ángel Rama (1994), alude al problema del sujeto modernista, definiéndolo como una nueva sensibilidad estética, que caracteriza como sigue: “subjetivismo sensualista de la era modernizada”. Agregando que existe una carencia importante en el ámbito de la historia cultural del tiempo, que se refiere específicamente a la historia de las mentalidades en un momento de crisis cultural:

Poco sabemos lo que pasó en las conciencias, cuando esta remoción venida impetuosamente desde afuera, no solo puso al pasado en el banquillo, sino que proporcionó una mirada ajena para contemplar las acendradas tradiciones culturales en que los hombres se habían formado.

(Rama, 1994: 101)

A su vez, Antonio Cornejo Polar (1994) explicita que dentro de su investigación ha encontrado que el sujeto romántico latinoamericano parece, “firme y coherente como para poder regresar sobre sí mismo”. Estas constatación logra develar algunas de las característica centrales del sujeto dariano en su relación con las representaciones de la realidad y consigo mismo. En primer lugar, un sujeto inestable y cambiante, pero siempre presente. En segundo lugar, un sujeto complejo que es caja de resonancia de una multiplicidad de esferas culturales en conflicto, aunque se sostiene por sí mismo, frente a fuerzas que podrían desvanecerlo. En suma, el sujeto dariano no es el sujeto romántico, propiamente tal, sino uno posterior que parecería obedecer, por sus características a diversas crisis.

Finalmente, Alberto Moreiras (1999), desde el punto de vista meramente teórico, propone que el sujeto literario latinoamericano se ubica en un entre; es decir, toma su posición a partir de un doble movimiento de colonización y resistencia, territorialización y desterritorialización. Afirma que no ha habido más opción que:

Seguir el camino marcado por esa forma específica de entender su propia relación, tan ambigua como doblemente contradictoria, con lo metropolitano y con lo subalterno, con lo nacional, con el cosmopolitismo teórico y con la extrema singularidad poética.

(Moreiras, 1999:)

Consideramos que la aseveración de Alberto Moreiras nos pone en alerta sobre un problema permanente en la literatura latinoamericana, a saber, la

problemática mediación del sujeto literario en relación a las culturas coloniales. Aspecto, a nuestro modo de ver, importante, pues es el motivo central de nuestra tesis, que tiene la forma de una interrogante: ¿Cuál es la constitución del proceso del sujeto entre en los textos darianos?

Recapitulando. Parecería necesario partir por la conceptualización de sujeto y entre. Creemos que solo esa delimitación del campo teórico, permitiría determinar el sujeto entre en los textos de Darío.

2) Una definición operacional de sujeto:

En cuanto a la teoría del sujeto propiamente tal, nos parece razonable partir con la siguiente la siguiente proposición: el sujeto es un hecho de la lengua. Dice Benveniste (1966): “Es en y por el lenguaje que el hombre se constituye como sujeto; pues el lenguaje se constituye en su realidad que es la del ser...”. A nuestro modo de ver, parecería indiscutible la posibilidad de definir al sujeto a partir de su estructura lingüística, sea de la palabra hablada, como de la escrita. No obstante, nos parece que no es suficiente, pues se requiere de una conceptualización acorde con el sujeto de la escritura.

Walter J. Ong (2006) distingue entre habla y escritura: “El habla crea la vida consciente, pero asciende desde profundidades inconscientes”; luego agrega: “La escritura o grafía difiere como tal del habla en el sentido de que no surge inevitablemente del inconsciente.”. Esta distinción conceptual la creemos necesaria para destacar que habla y escritura pertenecen a esferas distintas, en el habla en sujeto estaría siempre determinado por la presencia del inconsciente, mientras que en el caso de la escritura sólo relativamente. Por ello, se podría afirmar que el sujeto de la escritura debe ser comprendido como configurada,

más bien, conscientemente por el autor. Habiendo dejado en claro la distinción sujeto del habla y sujeto de la escritura, nos parece decisivo explicitar la especificidad del sujeto escritural en la literatura.

Partiendo del hecho de que el sujeto sería una cualidad específica de la escritura literaria, que tiene un origen y una historia, el crítico Michel Zink (1999), afirma: “Muy obviamente no es el despliegue espontáneo o expresión real en un texto de la personalidad de un autor, opiniones o sentimientos, sino más bien lo que marca al texto como el punto de vista de una consciencia.”⁵. La definición de sujeto⁶ literario de Zink (1999) nos es muy útil como una primera aproximación: “Lo que marca al texto como punto de vista de una consciencia.”. Concluyendo, el sujeto está en el texto, emerge desde su superficie como una consciencia integrada a la escritura, la cual como toda consciencia está determinada, sean estas determinaciones históricas, culturales o ideológicas.

Continuando, no se podría dejar de lado las ideas de Michel Foucault en torno al problema. Éste enuncia el concepto de sujeto como sigue: “Sujeto tiene un doble sentido: estar sometido a alguien mediante control y dependencia y estar preso de la propia identidad mediante consciencia y autoconocimiento” (Foucault en Bürger y Bürger, 2001: 16). Con ello establece un concepto doble de sujeto. 1) una sujeción, por la cual el sujeto posee como rasgo fundamental el estar subyugado, localizado, determinado por el otro. 2) una identidad opresora, determinada por medio de la consciencia y el autoconocimiento, esferas de la subjetividad que tocan la identidad.

⁵ Trad. mía.

⁶ Cabe hacer notar que en Zink, como en otros autores no está delimitada claramente la diferencia entre “sujeto” y “subjetividad”. Nosotros hemos preferido utilizar “sujeto”, pues nos parece más adecuado a esta “consciencia” presente en la escritura.

Creo compartir relativamente la posición de Michel Foucault. La idea de un sujeto configurado por un conjunto de discursos, saberes y fuerzas; parece fundamental en la interpretación del sujeto en la lírica. Pero ello no siempre significa una sujeción, un avasallamiento del poder del discurso, también significa lo contrario, no se puede desechar la presencia de discursos colectivos de liberación y de luchas contra hegemónicas. Así, afirmar que el sujeto escritural se construye por medio de contenidos discursivos que no sólo dependen de determinantes de la singularidad del autor: biográficos, psicológicos, existenciales, etc.; también, del discursos y circunstancias históricas, culturales, literarias, ideológicas, etc., que no siempre ejercen sujeción; también abren umbrales de emancipación.

Cabría agregar, que no siempre se está preso de una identidad determinada, también se puede ir construyendo una identidad junto a otros, ejerciendo poder emancipatorio del discurso como una herramienta de crítica y deconstrucción. En ese plano, la literatura moderna podría considerarse, entre otras cosas, una esfera de representación discursiva de nuevas identidades, un campo de experimentación crítica y denuncia. Por ello, el sujeto literario moderno poseería tales señales que lo distinguirían, y que pueden ser rastreables en el texto. En cuanto a las obras que nos hemos propuesto tratar, la identidad es un problema complejo, el que, creemos, puede ser comprendido a partir de sus entre⁷.

⁷ Creo necesario establecer una distinción entre algunos conceptos afines; a saber: yo lírico, sujeto de la enunciación y subjetividad. Käte Hamburger en *La Lógica de la Poesía* (1987) afirma que el yo lírico “representa lo personal-individual, de modo que no se puede distinguir de la identidad del poeta”. Émile Benveniste en *Problemas de lingüística general I* (1966), define desde la lingüística el sujeto como: “instancia del discurso donde “yo” designa al locutor que se enuncia como sujeto”. De modo que en Benveniste el sujeto de la enunciación guarda relación

Concluyendo podría afirmar que:

El concepto de sujeto es multívoco, depende de la aproximación disciplinaria. El sujeto lingüístico (Benveniste, 1966) es diverso del sujeto desde la historia y el poder (Foucault, 2001) o el sujeto de la escritura (Ong 2006), incluso el literario (Zink, 1999). En cuanto a Benveniste, podemos afirmar que resulta evidente la composición lingüística de un sujeto literario. Y en lo que se refiere a Foucault, consideramos que el sujeto en literatura se construye por discursos, que no siempre surgen desde el poder, o son resistencia a un poder. A veces, son discursos que perfilan un otro, más allá de los márgenes del poder, en la lucha emancipatoria. Por último, resulta decisivo rememorar el concepto de sujeto de la escritura (Ong, 2006) que estaría solo relativamente determinado por el inconsciente, pues las operaciones de la escritura tiende a ser casi del todo conscientes. Finalmente, el concepto de sujeto en literatura (Zink, 1999) que se manifiesta como una conciencia, que pensamos determinada por el contexto cultural e histórico.

Luego de la discusión que antecede, podemos señalar dos categorías que construirían el sujeto, las cuales serían válidas para nuestro cometido:

1) La posición dentro del mundo representado, que situaría al sujeto de un modo particular en el espacio lírico, puede estar dentro de él o fuera de él, puede aparecer como un personaje lírico determinado o no tener una figura

con el pronombre “yo”, el cual sería la marca del sujeto. Así, la subjetividad del lenguaje estaría dada por el status lingüístico de “persona”. Frederic Gros escribe los protocolos de *Hermenéutique du sujet*, el curso de 1981-1982 de Michel Foucault en el Collège de France; allí Gros dice que Foucault comprende al individuo-sujeto como encuentro de una técnica de dominación y una técnica de sí. Es decir, un dominio sobre el sujeto y un dominio del sujeto sobre sí mismo, que ya están presentes en nuestra aproximación previa y que ya comentamos.

especial. Todas estas formas de representación no son azarosas, sino que poseen significaciones específicas, las cuales deberían ser interpretadas.

2) La composición del sujeto, en el cual caben dos tipos de determinantes. Por una parte, la representación de una experiencia íntima inscrita en los contenidos del discurso literario (el erotismo, la muerte, la angustia, el contexto histórico-cultural). Por otra, el tratamiento de formas y contenidos ya presentes en las tradiciones literarias con las cuales dialoga.

Finalmente, tanto composición como posición guardarían entre sí una relación de solidaridad, ya que ambos factores serían parte de un mismo sujeto, cuya presencia se patentizaría en los textos como una conciencia.

3) Aproximación a los conceptos de entre y resto:

a) El entre:

El concepto de entre ha sido tomado de Alberto Moreiras (1999):

Lo intermedio, lo que se ha roto, lo que no espera ya servir como mecanismo de enlace o de conciliación entre las fuerzas históricamente hegemónicas y las fuerzas sin historia de la destitución.

(Moreiras, 1990: 119)

El autor propone que el sujeto literario latinoamericano se ubica en un entre; es decir, toma su posición a partir de un doble movimiento de colonización y resistencia, territorialización y desterritorialización. Afirma que no ha habido más opción que:

Seguir el camino marcado por esa forma específica de entender su propia relación, tan ambigua como doblemente contradictoria, con lo metropolitano y con lo subalterno, con lo nacional, con el cosmopolitismo teórico y con la extrema singularidad poética.

(Moreiras, 1999: 47)

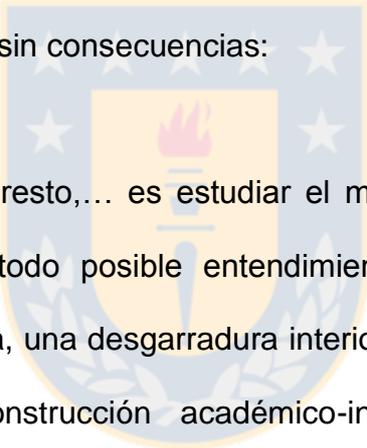
Me parece ver acá un esfuerzo teórico por promover una teoría propiamente latinoamericana que logre abrir un umbral epistemológico, posibilitando dar cuenta de la especificidad de los textos latinoamericanos; confiriendo presencia a lugares y especificidades que no podrían hacerse visibles por medio de teorías metropolitanas. Por ello, Mignolo destaca la necesidad de una elaboración teórica que dé cuenta de la multiplicidad de la cultura latinoamericana. El entre no solo proporcionaría un acercamiento necesario, sino que es un programa de crítica abierta sobre los mismos conceptos que se ha utilizado para comprender nuestra cultura. Por ejemplo: raza, mestizaje, hibridez, etc.... Pero también otros conceptos universales que deben ser puesto en cuestión, tales como: historia, identidad, temporalidad.

b) El resto:

La definición del concepto de resto, según Alberto Moreiras (1999) es la que sigue: “remanente irreductible al ontologocentrismo” (Moreiras, 1999: 21). Con ello en crítico desea manifestar que el discurso occidental estaría constituido por una unidad entre ontología y logos, metafísica y razón discursiva. Me explico, Moreiras trata de expresar que metafísica y razón están íntimamente integradas a las ideas que fundan la reflexión europea, desde los griegos hasta la cumbre

del pensamiento moderno, el más sublime ejemplo es G. W. F. Hegel, para el cual: “todo real es racional”. Confiriéndole al pensamiento occidental una inaudita preeminencia, que hace desaparecer todo tipo de pensar otro; es decir, manifestando de modo eminente un eurocentrismo que reduce a irracional todo aquello que aparece como diferente. En otras palabras el ontologocentrismo, es por sí mismo un modo de colonialismo cultural ciego a desarrollos culturales diversos y sordo al otro.

Pero, desde nuestras culturas periféricas han desarrollado formas culturales distintas que poseen aspectos que no pueden ser interpretados desde el pensamiento occidental, de allí que a esos remanentes inexplicables los llame “restos”. Lo cual no queda sin consecuencias:



Pensar,... el resto,... es estudiar el modo en que ciertos textos reaccionan contra todo posible entendimiento cultural... meditan un punctum, una herida, una desgarradura interior de fuerza suficiente para conmover toda construcción académico-institucional que pretenda enterrar esta experiencia.

(Moreiras, 1999: 45)

Moreiras afirma que el resto es una presencia problemática en el texto, algo se hace difícil de interpretar por los medios académicos modos usuales. Pues el resto siempre es una falla, por ello, algo que se sabe complejo y esquivo y a la falla se le opone una interrogante que persiste. Tal sería el caso del autor que nosotros hemos escogido como tema de nuestra tesis doctoral.

Ahondando en el concepto de resto, Moreiras (1999) afirma que detrás de la identidad, - que ha sido un problema permanente en la historia de la crítica literaria-, sería posible encontrar el resto. La identidad sería: “nada más (nada menos) que la máscara bajo cuyo reverso se esconde el resto interiorizable, el residuo, la figura.”.

Esto nos ofrecería una perspectiva que permitiría develar la singularidad cultural de los textos, poniendo el acento en aquello que señalábamos con anterioridad, en aquellos espacios, fallas, discontinuidades, etc., que pasan inadvertidos para aquellas teorías acriticamente metropolitanas.

Entonces, nos parece que los conceptos de entre y resto en los estudios literarios latinoamericanos, podrían llegar a ser un aporte decisivo. Pues, ofrecen un espacio de interpretación de aspectos textuales invisibilizados en los estudios literarios; que podrían dar a dar paso a nuevas consideraciones metodológicas, conceptuales y filosóficas para el conocimiento de nuestra cultura.

4) El resto y el entre en conjunto:

Avanzando en la exposición, el crítico manifiesta que la interpretación a partir del resto y el entre, persigue un objetivo común. Pues, ejercer la crítica en Latinoamérica significa, entre otras cosas, romper una hegemonía cultural; pero, no solo aquella establecida y legitimada en nuestras naciones, sino aquella que permea el todo latinoamericano como resultado del contacto con las culturas metropolitanas⁸. Por ello, para Moreiras (1999) se requiere una posición activa

⁸ Aunque, cabría agregar, que hay toda una recepción de las culturas de la modernidad que no es mera imposición, sino recepción productiva. En este momento pienso en Inca Garcilaso de la Vega, incluso el mismo barroco americano, no son meras mimesis de la cultura hegemónica colonial.

del sujeto crítico, para poner en evidencia aquellos aspectos de la modernidad filosófica que son también parte de la dominación cultural:

Se busca romper la dominación del sujeto trascendental universal de la modernidad eurocéntrica, (el sujeto crítico) habrán de ejercer su deseo desde la proyección de regiones interespaciales, o espacios del entre, concebidos como lugares desde los que pensar, por oposición a lugares sobre los cuales pensar. (Moreiras, 1999: 47)

Sucintamente, me parece necesario manifestar que el uso de los conceptos de resto y entre en la interpretación plantea una tarea difícil. Se hace necesario eludir el eurocentrismo y destacar los espacios entre, los restos. Permitiendo así un pensar desde una posición determinada. Es decir, pensar desde nuestro espacio requiere, necesariamente, de un cambio en la posición del sujeto crítico. Pues, desde ahí se pensará asumiendo el propio contexto histórico-cultural que determina la interpretación, esquivando posiciones de neutralidad que conducen a pensar en términos de universales históricos, eurocentrismos y prejuicios metafísicos.

Luego de haber expuesto el estado de la cuestión, la hipótesis y el marco teórico; creemos necesario agregar que consideramos esta introducción como guía imprescindible para los siguientes pasos en la exposición. Y que es nuestro parecer que los conceptos teóricos presentados: sujeto, entre, resto, pueden encaminarnos a lograr nuestro objetivo principal, que es ofrecer una nueva perspectiva de la obra de Rubén Darío.

Capítulo 1:

Obras juveniles (1886-1889). Centroamérica y Chile.

1. Exordio. Periodo de formación:

La poesía de Darío escrita antes de *Azul* es un conjunto voluminoso de textos, ya ordenado en la edición crítica de Alfonso Méndez Plancarte (1968), tal cual sigue:

a) *La iniciación melódica* (1880 - 1886), que incluye la poesía dispersa hasta su viaje a Chile. Por lo que se infiere que corresponde a textos escritas entre los 13 y los 19 años. Es, más que nada, poesía de adolescencia y de circunstancia. En ella ya se comienza a desarrollar la presencia de un sujeto en posición entre. De ahí el interés de ahondar en este precedente de la poesía dariana mayor.

b) *Epístolas y poemas, primeras notas* (1885), era la primera colección de textos del poeta a ser publicados por Imprenta Nacional. Varios incidentes causaron la pérdida del manuscrito; del cual fueron rescatados 23 cuadernillos. Para la publicación de este conjunto se le asignó el título *Primeras Notas de Rubén Darío* y fechado en Managua en 1888. Conjunto voluminoso de poesía que posee ciento ochenta y seis páginas.

En cuanto a *La iniciación melódica* y *Epístolas y poemas*, son obras juveniles que creemos no pueden ser consideradas como menores o simplemente prescindibles. A mí modo de ver, es poesía que viene a destiempo, cuando el romanticismo en Latinoamérica era algo del pasado. Se trata de

poesía de grandes cualidades estéticas. Alberto Julián Pérez (1992) sintetiza con precisión la contribución de la obra temprana del poeta:

Realizó en su adolescencia una obra poética romántica intelectual de relieve. Incorporó a la poesía social el análisis crítico y el comentario intertextual, defendió... los grandes principios liberales de las revoluciones burguesas decimonónicas: democracia, progreso cívico, libertad política, religiosa y educacional, rebelándose contra los abusos de la religión institucionalizada y la tiranía.

(Julián Pérez, 1992: 171)

Pensamos que la revaloración de la obra juvenil y las trazas de un sujeto entre desde sus inicios, justifica dar curso a ésta tesis. Creo que intentar describir el proceso del sujeto, partiendo desde la extensa obra juvenil de Darío puede ser un acercamiento útil a nuestro propósito. Más aún si se sigue la huella que nos señala el tema erótico.

2. El contexto histórico-cultural centroamericano:

La América Central del siglo XIX, en la que nace Rubén Darío (1867), se encuentra atravesada por diversos conflictos. Entre ellos, la historia destaca diversos episodios en que campesinos y habitantes originarios entran en lucha con la oligarquía. Pudiéndose agregar a esta situación luctuosa, el hecho de que la misma oligarquía se halla en una permanente lucha consigo misma. Ésta no logra resolver el conflicto entre liberales y conservadores, considerado como: “un conflicto al interior de una elite y un grupo que aspira a serlo” (Gudmunson y

Lindo-Fuentes, 1995: 82)⁹. La principal razón de la pugna se refería al diferendo dado por la disimilitud de proyectos para Centroamérica de dos facciones:

Los conservadores, también llamados *serviles* en América Central, deseaban mantener la autoridad en las manos de las instituciones tradicionales del istmo –criollos, la iglesia, y las clases terratenientes-. Bajo su perspectiva la vida política, económica y social requería pocos ajustes. Los liberales querían abrir la vida política, social y económica de Centro América a personas aventajadas de origen europeo. Ellos querían remodelar las sociedades del istmo de acuerdo con ideas prestadas de la experiencia de la revolución de Estados Unidos y Francia, además de los pensadores liberales europeos.¹⁰

(Schoonover, 2000: 3)

Cabe agregar que Centro América era un territorio codiciado por las potencias occidentales, a saber: Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Ello significaba que en la órbita de la cultura estas potencias tenían una influencia importante. Particularmente desde el estado francés se consideraba que: “la reputación liberal y civilizadora inclinaría a la América Central a preferir la influencia francesa...”¹¹ (Schoonover, 2000: 16). Los liberales llegaron a tener una especial admiración por la cultura gala. En cambio, los conservadores sentían atracción por Estados Unidos e Inglaterra. No extraña, entonces, que los

⁹ Gudmunson y Lindo-Fuentes (1995), demuestran que el conflicto entre liberales y conservadores es intra-clase (intra-class) o intra-oligárquico (intraoligarchic), no obstante, el conflicto cesaba cuando la clase debía luchar con campesinos e indígenas. Esto relativiza la idea de un conflicto insalvable entre dos facciones de distintas clases sociales. Recuerda que no toda la iglesia fue conservadora y que aquellos que propugnaban la economía liberal, se aliaron con fuerzas conservadoras cuando les era conveniente.

¹⁰ Trad. mía.

¹¹ Trad. mía.

liberales de las clases pudientes sintieran una natural atracción por la cultura francesa moderna, en particular su literatura y estuviesen al tanto de la revolución romántica.

Darío siempre fue un liberal, tenemos el testimonio de esto en los escritos de adolescencia. Desde esa edad ya escribe poemas anticlericales de encendida retórica, -marcada ideológicamente por nociones internacionalistas que corresponden al momento de expansión capitalista mundial-. En 1891, publica, con el seudónimo “Tácito”, el artículo *Unión Liberal*, en el *Diario de Centroamérica*, Guatemala, 11 de junio de 1891; donde escribe: “Como liberal sincero propongo a mis correligionarios: que nuestro partido imite... a los partidos de los países adelantados en prácticas políticas” (Darío en De Saedeleer, 20013: 54). En esta cita queda demostrado que hubo un factor político-ideológico que guiaba su atracción por la cultura europea del tiempo, a la cual consideraba como un factor de modernización. Incluso más, a la pulsión de imitación política, se sumaría un factor de índole cultural y artístico. El consumo de literatura europea durante el siglo XIX, que poseía dos vertientes como afirma Iván Molina Jiménez (1995):

En un contexto de veloz secularización del universo librero, el texto devoto se identificaba con el gusto popular, artesano y campesino; en cambio, las obras profanas empezaron a poblar las estanterías de los sectores urbanos acaudalados. El grueso de tales lectores optaba por “divertirse” con diversas piezas literarias, más que “ilustrarse” con serios escritos de filósofos y economistas. (Molina Jiménez, 1995: 15)

El mismo Molina Jiménez (1995) agrega a continuación: “La europeización de las burguesías criollas, evidentes en sus patrones de consumo facilitó una creciente circulación de obras del viejo mundo y estadounidenses. “. Permittiéndonos concluir, que hubo una continua circulación de literatura europea, en general, y francesa, en particular. Así resultaría fácil entender, cómo Darío se hallaba al tanto de la nueva literatura. Pues, las expresiones del historiador, dejan en claro que las nuevas corrientes de las letras europeas, clásicas y modernas, fueron de lectura usual en los círculos ilustrados.

Nuestro autor, nunca tuvo una formación académica y su educación formal fue incompleta. No obstante, poco a poco fue desarrollando una formación propia que lo destacó entre sus contemporáneos. Sus conocimientos eran equivalentes a aquellos que se impartían en las mejores universidades. Cabe destacar que su educación cristiana lo hizo tomar contacto con la cultura clásica griega y latina. Watland (1965) afirma que los jesuitas: “enfaticaban el estudio de los clásicos españoles y también enseñaban a sus discípulos latín y algo de griego”.

Desde muy pequeño se convirtió en un lector ávido. Las primeras lecturas del niño-poeta, ya han sido consignadas por él mismo y sus biógrafos: “*La Biblia*, *Don Quijote*, obras de Moratín, *Las Mil y Una Noches*, *De Officiis* de Cicerón, *Corinne* de Madame de Staël, un volumen de comedias clásicas españolas y *La Caverna de Strozzi* de Reignault-Warin” (Watland, 1965: 32). Durante su corta estadía en el *Instituto de Occidente* (León 1881), tuvo entre sus profesores a José Leonard¹², polaco de ascendencia francesa; cuyas ideas radicales

¹² Al cual los jesuitas consideraban: “una influencia radical, peligrosa y perniciosa” (Watland, 1965: 45), así se comprende que fuese expulsado de su cátedra y Darío deja esa institución de enseñanza jesuita.

influyeron en el joven, llevándolo a leer a Juan Montalvo¹³. De acuerdo al biógrafo Watland, rápidamente afectó su prosa y coloreó su pensamiento. Pero, si leemos con cuidado se constata que no solo su prosa fue afectada; sino que también su poesía. De un momento a otro cambia, los contenidos piadosos se tornan violentamente anticlericales. Finalmente, un dato importante, los textos de Montalvo lo habrían llevado a leer a Víctor Hugo.

Entre los poetas que fueron leídos por Darío en 1881 hay autores españoles, de Espronceda, Núñez de Arce, Campoamor, Quintana, Bécquer, junto el escritor cubano, José Joaquín Palma. Guiado por su maestro Leonard, es probable que haya leído revistas francesas que mencionasen al Vicomte de Cormenin (1788 - 1868) jurista y libelista político; Girardin (1806 - 1881) y Pelletan (1846 - 1915), ambos periodistas y políticos. Darío demuestra familiaridad con Nicolas Flammarion (1842 - 1925) astrónomo, Ernest Renan (1823 - 1892), filólogo, filósofo, historiador; Louise Michel (1830 -1905), escritora, educadora, poetisa anarquista. Por las referencias que están presentes en sus propios poemas, podemos afirmar que era un lector consumado, conocía a Spinoza, Galileo, Darwin y Lutero.

Darío en 1883 se traslada a El Salvador, en donde toma contacto con Francisco Antonio Gavidia¹⁴ (1863 - 1955), se sabe que en ese momento leía a Píndaro. En los poemas “*La poesía castellana*” y “*El arte*”, quedan en evidencia sus acuciosas y vastas lecturas de poesía. Es decir, desde temprano no solo leyó extensamente, sino que le dio utilidad a sus lecturas; tanto en lo estilístico,

¹³ Este escritor ecuatoriano escribe: *Las Catilinarias* (1880), *Siete tratados* (1882), *Geometría moral* (póstumo, 1902), el cual posee una prosa contestataria, violenta, insultante; a la cual Watland (1965) llama: “pluma beligerante”.

¹⁴ Junto a Gavidia explora en el verso alejandrino; aunque olvidando a su amigo, con posterioridad se asignará la primera utilización en lengua española.

trabajando con modelos líricos; como en la búsqueda incesante de operaciones poéticas propias en busca de una voz personal. Esto le permitió estructurar su propio canon de uso individual, que utiliza para poner en verso lo aprendido (Cf. Watland 1965: 66). En este momento lee a Shakespeare, y ha quedado testimonio de haber incorporado a sus vastas lecturas a *Otelo*, *Hamlet*, *Antonio y Cleopatra*, *Fausto* y *El Paraíso de Dante*.

De vuelta a Nicaragua, es contratado por Modesto Barrios, primer director de la Biblioteca Nacional, para trabajar con él. Hay que considerar que ésta era la biblioteca más importante en Centro América, la cual, poseía una colección de 5000 ejemplares, cuya elección había estado a cargo del liberal español Emilio Castelar¹⁵ (1832 - 1899). Este periodo fue el de estudios más intensos. Se afirma que examinando sus textos juveniles;- tanto poemas, como artículos periodísticos-, se puede deducir que leyó, al menos, 42 autores españoles, 33 autores hispano-americanos, 12 franceses y los alemanes Heine y Goethe. De Shakespeare: *El mercader de Venecia*, *Macbeth*, *El rey Lear*, *Romeo y Julieta*, *La tempestad*. Posiblemente leyó algunos textos de Poe, Longfellow y Byron. De los clásicos se ha constatado que en ese momento pasaron por sus manos Homero, Virgilio, Cicerón, Juvenal y Horacio.

Luego, la Biblioteca Nacional cambia de director y es nombrado don Antonino Aragón que cuida de Rubén y le traspasa su saber de literatura clásica. Por ello, adquiere familiaridad con poetas antiguos como Anacreonte, Meleagro y Teócrito. En estos momentos el poeta lee un texto fundamental en su formación: *Biblioteca de autores españoles* de Rivadeneira, colección de 70 volúmenes con extensas introducciones. Para completar el horizonte de lecturas

¹⁵ Más conocido por sus discursos, también fue un liberal revolucionario y hombre ilustrado.

darianas se puede agregar que en aquella época sabía el *Diccionario de la Real Academia* de memoria, además de conocer el *Diccionario de galicismos* de Baralt. Junto a estas lecturas no dejó de informarse en revistas como la *Revue de Deux Mondes* y *La Ilustración Española y Americana*. La primera contenía *La Cronique de la Quinzaine*, por ello estaba muy bien informado de la actualidad literaria francesa.

Entre los autores franceses que conoce Darío en este tiempo, se pueden mencionar a los siguientes: La Fontaine, Bossuet, Boileau, Pierre Corneille, Moliere, André Chenier, Voltaire, Lesage; a lo que se añadirían Buffon y Rousseau (Cf. Watland, 1965: 74).

Los autores del siglo XIX estudiados dan lugar a una lista extensa: Balzac, Catulle Mèndes, François Coppée, Auguste Comte, Edmond y Jules de Goncourt, Feydeau, Lamartine, Flaubert, Taine, Paul de Saint-Victor, y los poetas del *Parnasse Contemporaine*. (Cf. Watland, 1965: 74). Esta es la lista de autores que configuran la formación de Darío hasta 1886; aunque no sea completa, da una idea de su educación extensa y comprensiva en la literatura, ayudado por su prodigiosa memoria.

Este inexcusable rodeo histórico-cultural permite dar cuenta de la portentosa enciclopedia literaria de Darío, la cual lo acompañará desde esos tiempos en adelante, enriqueciéndola paso a paso. Aún más, cabe señalar que los antecedentes literarios de su obra nos indican un camino para la consecución de nuestro cometido. En este momento creemos necesario mirar con más atención otros componentes de la obra temprana de nuestro autor, que nos proveerían de indicios para poder determinar el sujeto en esta etapa de la obra del autor.

3. El romanticismo latinoamericano como antecedente de los escritos juveniles:

La poesía de este periodo de producción dariano se caracteriza por ser tributaria de la poesía romántica latinoamericana, ya su primer poema publicado está subtítulo como “*imitación de Palma*” (Sequeira 1945: 22), mientras que en *Epístolas y Poemas* encontramos un poema laudatorio titulado *A Juan Montalvo*. Cabe hacer notar que estos textos surgen en el ocaso del romanticismo, el momento álgido de este movimiento ya era cosa del pasado. Como afirma Emilio Carrilla (1957), en *El romanticismo en la América Hispánica*, hubo tres generaciones románticas en América Latina entre 1830 y final de siglo, de modo que al finalizar el siglo se funde la última generación romántica y el modernismo. Surge así la pregunta por el concepto de romanticismo en Latinoamérica.

Si comenzamos nuestra descripción del romanticismo latinoamericano por una de las recensiones más célebres, - me refiero a las ideas que consigna Octavio Paz en el ensayo *La muerte y la caracola de Cuadrivio* (1965)-, se podría decir que está marcada por su eurocentrismo, implícito y explícito. En este texto se juzga al romanticismo latinoamericano como carente de aspectos decisivos, a lo romántico americano le faltaría algo para llegar a ser un romanticismo verdadero. Pues, Paz toma como modelo a la corriente europea, sin considerar que la americana es una deriva de la europea; es decir, una versión en un contexto histórico-cultural diverso y, además, una recepción singular y productiva de los textos románticos europeos. Dice Paz (1965): “escuela de rebeldía y declamación, no una visión”, “falta ironía”, “incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior”, “la pobreza de nuestro romanticismo” , “falta de

conciencia del ser dividido”. El discurso de Paz intenta comprender el romanticismo americano partiendo del romanticismo europeo, haciendo una distinción entre el modelo auténtico europeo y la copia inauténtica americana, entre idea (europea) e imitación (americana).

A mi modo de ver, el romanticismo americano debe ser considerado con más cautela, pues su origen histórico es diverso del europeo. Estableciéndose una diferencia decisiva; sus problemas fundamentales fueron: nación, lenguaje e imitación. Con ello se constituye un sujeto y un imaginario diversos entre las dos escuelas románticas, circunstancia que dificulta mucho una comparación que haga justicia al romanticismo de estas tierras.

Leopoldo Zea (1963)¹⁶ afirma que el romanticismo europeo imbuje a nuestros románticos de la preocupación por la realidad, por consiguiente, por el problema de los valores apropiados para América¹⁷. También, así como el romanticismo europeo se preocupa del destino nacional, acá surge la preocupación por el “destino americano”¹⁸, lo que lleva a profundizar en una historia plena de negatividad; siendo muy recurrentes los problemas del colonialismo y la dependencia. De allí que los americanos comenzasen a pensar en una nacionalidad que no debía estar basada en su propia historia como en las naciones europeas. Pues, el deseo de un destino común, no la tierra, ni la historia, hacen una nación. La independencia política no era suficiente, se requería de la independencia cultural de Europa y una mirada respecto del futuro americano. Además, nos parece ver un primer desprenderse de la idea de

¹⁶ La versión que utilizo es la versión en inglés *The latin-american mind*.

¹⁷ Trad. mía.

¹⁸ Trad. mía.

historia universal, por ende de una necesidad de separarse de la hegemonía cultural del eurocentrismo, que es una forma de etnocentrismo.

Siguiendo a Zea (1963), podemos decir que el romanticismo americano busca ser agente de una ideología propiamente americana, basada en algunas ideas: 1) Ya no hay que aprender de Europa, 2) Europa está anclada en el espíritu feudal, del cual América busca liberarse, 3) América debe volverse sobre sí misma, pues Europa fue la negación de América. De allí surge la necesidad de una literatura y gramática propias. De allí que se reemplace al enciclopedismo eurocéntrico por una miríada de corrientes filosóficas diversas: los ideólogos, el tradicionalismo francés, el eclecticismo, el utilitarismo, el socialismo romántico de Saint-Simon y muchas escuelas que les parecieron útiles. Todas estas corrientes filosóficas e ideológicas fueron adoptadas a las circunstancias de América, determinando la posición del sujeto romántico que enfrenta a la vieja cultura europea con lo nuevo americano.

Nosotros agregamos que no solo es un asunto que se refiere a la reflexión y la ideología, sino que la literatura participa también de esta deriva. En la *Antología de poetas hispano-americanos* (1892) de Marcelino Menéndez Pelayo incluye el poema “*El zenzontle*” de José Rosas y Moreno (1838 - 1883), donde encontramos una representación romántica de la imagen de América frente a Europa:

Así cual del Anáhuac contemplando
La majestad divina,
Que un sol de fuego espléndido ilumina,
Mustia y triste la Europa nos parece,

Y su antigua hermosura palidece;
 Así cuando el *sinsonte* (sic) enamorado
 Feliz se oculta en el risueño prado
 Y canta entre las palmas y las flores
 Deben enmudecer los ruiseñores.

(Menéndez Pelayo, 1893: 251)

En este texto se advierte cómo el sujeto se reafirma, en tanto que americano, comparando la montaña que simboliza la magnitud del territorio americano, frente a “la mustia y triste Europa”; imagen que remite a la idea de fenecimiento. Pudiéndose aseverar que la figura conduce a establecer una comparación entre ideas diversas: “majestad divina” (de la tierra americana) versus “la mustia y triste Europa”. También el poema ofrece otro par en oposición: “Zenzontle” versus “Rruiseñor”; aves que simbolizan la poesía americana y europea respectivamente, de las cuales el rruiseñor debe callar frente al trino del zenzontle. Éstas oposiciones establecerían una fundación mítica para la independencia cultural.

Otro tema que ilustra nuestras ideas es la representación de la invasión europea en el romanticismo americano, que rompe con el mito de Europa como portadora de civilización. Así lo expresa José Joaquín Olmedo (1780 - 1847) en *La victoria de Junín*:

¡Guerra al usurpador! – ¿Qué le debemos?
 ¿Luces, costumbres, costumbres, religión o leyes?....
 ¡Si ellos fueron estúpidos, viciosos,
 Feroces, y por fin supersticiosos!

¿Qué religión? ¿La de Jesús?... ¡Blasfemos!

Sangre, plomo veloz, cadenas fueron

Los sacramentos santos que trajeron...

(Olmedo en Menéndez Pelayo, 1893: 283)

No obstante la intensidad de la invectiva, Olmedo escribe un poema en el sentido contrario, una alabanza a la realeza española, “*En la muerte de María Antonia de Borbón*” en el cual no solo exalta a la aristocracia, sino que se compadece del pueblo español:

¿Y entre el sublime y resonante coro,

Cuál se alza la fervorosa

De Antonia la oración, y cuál ofrece

Su juventud, su vida, su martirio,

Por los males del pueblo que ama tanto?

(Olmedo en Menéndez Pelayo, 1893: 266)

Pudiéndose sostener que el intento romántico americano de desarticular el eurocentrismo no le es propio, sino que pertenece a una formación discursiva dentro de la cual se inserta. A saber, pertenece a la órbita de todos aquellos discursos que se desarrollan en las luchas de independencia americana. Aunque, se debe reiterar, una independencia relativa; pues fue, más bien, política que cultural. Lo que tuvo como consecuencia no poder romper con el mito de la unidad hispánica, en la cual, está presente una relación filial entre

América y España: la “madre patria” y “América, la hija”. Acá dejamos un ejemplo de ello:

Ve á (sic) la mísera España
 Al extremo dolor abandonada,
 El real manto rugado,
 La negra cabellera deslizada,
 Y ceñida la frente
 De jacinto al ciprés entrelazado,
 Gemir sobre tu losa. Y los gemidos
 Su hija América oyendo, también gime;

(Olmedo en Menéndez Pelayo, 1893: 265)

Se podría decir que el sujeto americano oscila con anterioridad al sujeto romántico y, también, más allá de él. Toma posición entre la imagen negativa del conquistador, el opresor, y la admiración por la aristocracia española del presente – que manifestaría la sujeción del colonizado cultural a la cultura colonizadora-. Produciendo una ambigüedad entre la llamada a deshacerse de la cultura hegemónica del usurpador y la pasividad expresada en la imagen: “hija América”.

No obstante, nos parece que esta ambivalencia es suficiente para establecer un otro necesario para la constitución de un sujeto. Pues, se requiere de ese otro frente a sí, para darle consistencia al sujeto. Aunque la imagen del otro sea ambivalente en sí misma y constituida por una condensación compleja de ideas contradictorias. Así, presenciamos un sujeto romántico americano

producido por un impulso cultural emancipador en lo político, pero subyugado en lo cultural; donde la demanda de liberación de su eurocentrismo, surge como anti-hispanismo.

Entonces, los discursos que constituyen el imaginario romántico serían inconsistentes; pues, el esfuerzo de independencia cultural se funda en un mito de origen que hace imposible su total independencia. Donde España funciona como “madre” y América como “hija”, dando lugar a una relación filial con Europa que impone un etnocentrismo persistente. Cabe agregar que en este enunciado mítico de filiación, se borra con un golpe de pluma el origen cultural indígena. Con ello el sujeto se triza, entre la afirmación de un origen indígena que borra el origen europeo y la afirmación de un origen europeo ciego ante el origen indígena. De allí que el sujeto romántico americano oscile entre posiciones diversas desde su origen.

Volviendo sobre el eclecticismo americano, resulta notable constatar que no se reduce a la esfera filosófica e ideológica del movimiento, también aparece con fuerza en la literatura romántica. Carilla (1958), establece una lista de autores europeos que fueron de corriente lectura entre los románticos americanos, en ella se incorporan, tanto los españoles (Espronceda, Zorrilla, Larra, Velarde, García Tassara, Arolas, Enrique Gil, Bécquer), franceses (Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Musset), ingleses (Byron, Scott). Aclarando que “sobre todo, es el modelo francés el que prevalece”. Por ello, nos parece razonable sostener, que hay una fuerte corriente cultural ecléctica que recorre el siglo XIX americano, la cual determina el modernismo en general y la poesía dariana es particular. De allí que resulte fácil comprender el asombro de Juan Valera ante *Azul*, en su carta a Darío afirma: “Usted lo mezcla todo”. Pues la

crítica eurocéntrica busca la huella de una escuela, de un estilo (europeo). Mientras que el sujeto romántico americano produce una poesía diversa, cuyas referencias son tan complejas y distintas que poseen una temporalidad y expresión propia, ínsita en el sistema cultural americano.

Si se busca un acercamiento a la poética de nuestros literatos, se puede partir por Juan Bautista Echeverría, que podría considerarse el iniciador del movimiento. Emilio Carrilla (1958) ha recogido los fragmentos estéticos del autor, entre ellos destaca algunas ideas que son significativas para la comprensión del romanticismo, dice:

El romanticismo, pues, es la poesía moderna que, fiel a las leyes esenciales del arte, no imita ni copia, sino que busca sus tipos y colores, sus pensamientos y formas en sí mismo, en su religión, en el mundo que lo rodea, y produce con ello obras bellas, originales.

(Carrilla, 1958: 124)

El programa poético romántico latinoamericano, entonces, busca conservar las “leyes esenciales del arte” y desprenderse de la mimesis. Es decir, mantener las reglas de estilo y buscar la representación de contenidos del mundo americano. Conservar la forma europea y renovar los contenidos es el rasero con que se medirá la originalidad americana; cuyo fin será la representación del espacio americano, la tierra y los hombres. La belleza poética americana, poseerá un quantum europeo, las normas. Así, es posible enunciar que el efecto estético de la obra romántica americana, se encuentra en un entre la forma europea y el contenido americano. Y se podría aseverar que ya en el romanticismo encontramos trazas del entre, tal cual lo entiende Moreiras, pues

se advierte un clínamen contra-hegemónico y una búsqueda de una expresión americana. Más aún, esto testimoniaría un sujeto trisado que no puede resolver la necesaria renovación del las letras románticas en clave americana, sino conservando aspectos decisivos de las formas europeas.

En cuanto a la subjetividad Echeverría escribió:

La poesía romántica no es fruto sencillo y espontáneo del corazón, o la expresión armoniosa de los caprichos de la fantasía, sino la voz íntima de la conciencia, la sustancia viva de las pasiones, el profético mirar de la fantasía, el espíritu meditabundo de la filosofía, penetrando y animando con la magia de la imaginación los misterios del hombre, de la creación y de la providencia; es un maravilloso instrumento, cuyas cuerdas solo tañe la mano del genio que reúne la inspiración a la reflexión, y cuyas sublimes e inagotables armonías expresan lo humano y lo divino. (Carrilla, 1958: 125)

Carrilla (1958) no deja de advertir que en el texto de Echeverría se funden enunciados; tanto de Schlegel, la poesía como: “fuerza misteriosa” ; como de Madame de Staël: “lo realmente divino en el corazón del hombre” . El eclecticismo atraviesa de parte a parte el texto, la recepción americana de los textos románticos europeos los descontextualiza de su cultura de origen y los recontextualiza en y para la cultura americana. Se podría decir que configura con los textos occidentales otro texto nuevo, que no es mero fruto de la influencia, sino de una subjetividad otra, - frente a la europea-, que logra diferenciarse por operaciones propias. Una de ellas es la que se observa acá, a partir de un estilo dado se toman diversos autores para utilizarlos como medio de expresión

propios. Con ello se supera la mimesis y se establece la legitimidad del discurso americano en torno al problema de su independencia cultural moderna, que en sus oscilaciones produce un relativo y episódico entre.

Creemos que esta recensión del romanticismo, puede dar pie a nuestra búsqueda de la interpretación del sujeto dariano de la obra juvenil; el cual poseería trazas de entre. Pues la escritura poética dariana en esta etapa tiene antecedentes románticos. Se diría que se hace patente que las operaciones que Darío lleva a cabo en su obra juvenil y más allá no son originales, ya han aparecido como aspectos cruciales del programa de las letras americanas.

En términos generales, en relación al contexto histórico-cultural, se podría afirmar que:

1) Desde el punto de vista de la historia americana, -luego de la independencia política-, los americanos buscan una relativa independencia cultural, proyecto que es llevado adelante por los románticos de este continente.

3) Desde el punto de vista literario, estamos ante la presencia de una apropiación del romanticismo europeo. A partir de la cual, los poetas americanos producen una versión singular del romanticismo, solo relativamente comparable al europeo. Siendo una de sus características principales, el eclecticismo.

A continuación, vamos a desarrollar el tema del erotismo en vista de lo ya expuesto; para ir develando progresivamente la naturaleza del sujeto dariano en esta etapa de su obra.

4. Acercamiento al sujeto en La iniciación melódica (1880 - 1886):

En esta sección intentaré exponer los antecedentes de ese “sentimiento agónico de erotismo” que distingue Pedro Salinas (1948) en la *La poesía de Rubén Darío*, este rasgo del sujeto daríamos lo consideramos de importancia, pues se extiende por toda su obra, -hecho que demostraremos con posterioridad-

4.1. “Tú y yo”.

Dentro de la poesía juvenil, este poema creemos que representaría bien el sentimiento amoroso de este periodo¹⁹:

TÚ Y YO²⁰

¿Viste

triste

sol?

¡Tan triste

como él,

sufro

mucho

yo!

Yo en una

doncella

mi estrella

¹⁹ Aparece en la sección titulada *Vaso de miel y mirra* de la antología de Alfonso Méndez Plancarte (1968).

²⁰ Me atengo a la grafía original de la edición de Afrodiseo Aguado de 1953.

miré...

Y dile,

amante,

constante

fe.

Pero ingrata

olvidóme,

y no sabe

que padezco

cual no puede

nunca, nunca

comprender...

¡Que mi pecho

no suspira,

ni mi lira

tiene acordes

de placer!

Yo vi en la noche

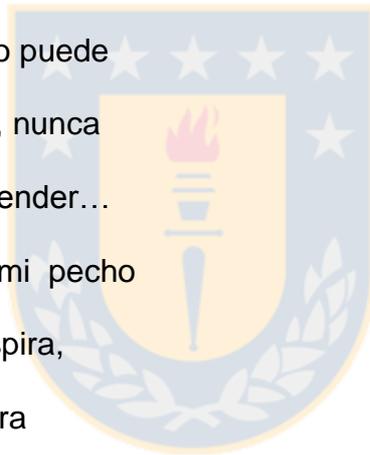
plácida luna

que en la laguna

se retrató;

Y vi una nube

que allá en cielo



con denso velo
 la obscureció... (...)

Así vi que bella
 naciera en un día,
 con dulce alegría,
 la aurora luciente
 de un plácido amor;
 ¡mas hoy yo contemplo,
 no más en mi vida,
 de negro vestida,
 la estatua tremenda
 de amargo dolor! (Darío, 1953: 164)

La crítica a este poema nos remonta al texto de Erwin K. Mapes, *L'Influence française dans l'œuvre de Rubén Darío* (1925), en la cual pretende demostrar cuáles son las fuentes francesa de la producción dariana.

La escritura crítica de Mapes (1925) campea por sus prejuicios, el primero es la siguiente afirmación, que encontramos en el Avant-propos: “A salvo de algunas excepciones, los poemas escritos hasta la edad de dieciocho años o veinte años, son interesantes solamente porque muestran los primeros pasos de un hombre de genio”²¹. Con ello desvincula todo interés histórico, literario y cultural, en lo referente a procesos que se dan con independencia en América.

²¹ Trad. mía.

No es el único prejuicio eurocéntrico²² que se evidencia en la obra de Mapes, pues más adelante explicita:

Durante el periodo post-romántico, es decir, entre 1850 y 1880, hay en América Latina una confusión de tendencias aún más intrincada que en España. Esta situación se debía sobre todo a la desigualdad del desarrollo literario en los diferentes países y al hecho de que la literatura española era tan indecisa que no servía de guía.²³ (Mapes, 1925: 9)

Pero, nuestro interés no es desarrollar acabadamente los componentes eurocéntricos en la crítica dariana, pues difícilmente podría ayudarnos a reflexionar sobre sujeto o entre alguno, por la naturaleza de los universales literarios que subyacen a este tipo de enunciados. Sino dejar por sentado que los juicios de Mapes, - a pesar de su eurocentrismo e incomprensiones-, hay que considerarlos en sus aportes, localizados en sus observaciones sobre la intertextualidad dariana del periodo juvenil. En relación al poema “*Tú y Yo*”, afirma correctamente que ese poema posee rasgos estilísticos que son una mimesis del poema *Djinns* de Víctor Hugo, comparémoslos:

“ <i>Les Djinns</i> ”	“ <i>Tú y yo</i> ”
Murs,ville	Viste
Et port,	triste
Asile	sol?
De mort,	Tan triste
Mer grise	como él

²² Eurocentrismo : «El proceso consciente o inconsciente por el cual los supuestos culturales de Europa o europeos son construidas como, o asumidas como lo normal, lo natural o lo universal» (Ashcroft 91) (trad. mía)

²³Trad. mia. (Mapes 9)

Où brise	sufro
La brise.	mucho
Tout dort	yo!

(Mapes, 1925: 32)

Se puede apreciar que la lectura de Mapes es algo parcial, pues no da cuenta de algunos aspectos que creo necesario consignar acá. El mero fragmento es, desde luego, un intertexto del poema de Hugo; cuyos textos han sido considerados ampliamente por la crítica como un *sine qua non* para la obra temprana de nuestro autor. Al leer el poema del poeta francés en su totalidad se percibe, fuera de toda duda, que posee una estructura poliversal compleja:

La rumeur approche.	El rumor se acerca
L'écho la redit.	El eco repite.
C'est comme la cloche	Es como el reloj
D'un couvent maudit ;	De un convento maldito ;
Comme un bruit de foule,	Como el ruido de la multitud.
Qui tonne et qui roule,	Que truena y que rueda,
Et tantôt s'écroule,	Y a veces se pliega,
Et tantôt grandit,	Y a veces se agranda,
Dieu ! la voix sépulcrale	Dios ! la voz sepulcral
Des Djinns!... Quel bruit ils font!	De los Djinns...Que ruido hacen !
Fuyons sous la spirale	Huyamos bajo la espiral
De l'escalier profond.	De la escalera profunda

Déjà s'éteint ma lampe, Ya se apaga mi lámpara,
 Et l'ombre de la rampe, Y la sombra de la rampa,
 Qui le long du mur rampe, Que el largo muro arrastra,
 Monte jusqu'au plafond. Y monta hasta el techo.²⁴

(Hugo: 1830: 145)

El verso se expande y contrae dependiendo de la intensidad de la expresión; en la medida en que aparecen los espectros, -los Djinns-, el verso se extiende, señalando que la expresión de terror se intensifica. También en Darío se utiliza el mismo recurso expresivo de intensificación, aunque la finalidad es expresar exaltación, vitalidad, aceptación del destino humano. Así se destaca la diferencia en las expresiones de emotividad entre el poema hugoliano: “convento maldito”, “ruido de multitud”, “voz sepulcra”, “sombra”²⁵ y el poema dariano: “Me place lo triste y lo alegre/ me gusta la selva y el mar”.

Me place lo triste y lo alegre;
 me gusta la selva y el mar,
 y a todos saludo contento...
 ¡Y algunos se ríen al verme!
 ¡Y a veces me pongo a llorar!

(Darío, 1968: 130)

²⁴ Trad. mía.

²⁵ “couvent maudit”, “bruit de foule”, “voix sepulcrale”, “ombre”

Nos detenemos en éste último verso: “me gusta la selva y el mar”. El que, señala el impulso por manifestar la diferencia; reafirmando el paisaje como señal de identidad, tal cual el primer romanticismo americano. En él describe una cierta relación del sujeto consigo mismo y con el otro, que podríamos llamar erótico-telúrica, donde el paisaje americano se alude como: “la selva”. En ella el sujeto proyecta la relación de reafirmación de sí, su pasión identitaria. El paisaje no aparece como una exterioridad objetiva que se oponga a la vieja cultura europea, desprovista de una intervención del Yo como en los poemas románticos comentados. Al contrario, en el poema dariano el sujeto posee un Yo que se proyecta y se identifica con el paisaje americano, realzando su individualidad y su placer: “Me place”, “me gusta”. El sujeto lírico ha cambiado, separándose de los modos de expresión habituales en el romanticismo americano, por su reafirmación del Yo. Pudiéndose establecer que la lírica romántica dariana; en este momento, se ha separado del primer romanticismo americano y se instala en un momento de transición, previo al modernismo.

El texto, al centrarse en la singularidad del sujeto, permite que sea la representación de su experiencia la que configura el contenido, expresando un entre que logra diferenciarse de lo meramente nacional, por medio de la absorción de este tema por el Yo. Sería la singularidad la que expresaría su experiencia erótica, como representación del goce inscrito en el poema. Ello tiene dos consecuencias que creo atendibles: 1) el deseo es representado por medio de imágenes e ideas de índole erótica, una de ellas es la *jouissance*²⁶. 2)

²⁶ Pierre Cléro (2002) expresa que en Lacan la *jouissance* es una tendencia del sujeto a ir más allá del placer, por ello, al superar sus límites experimenta un modo de placer insoportable. En otras palabras: “la *jouissance* no es el placer; esta también puede ser el dolor”. Ello nos lleva a postular que en estos textos darianos encontramos una representación de la *jouissance*; que localiza al sujeto entre el placer y el dolor.

por otra parte, estos poemas ya se desvinculan de los cauces expresivos habituales del romanticismo americano, al manifestar un sujeto de goce no-nacional.

¿Amor?...Germen fecundo de la dolencia humana
 origen venturoso del sin igual placer...
 con algo de la tarde y algo de la mañana...
 ¡Con algo de la dicha y algo del padecer!

(Darío, 1968: 131)

Entonces, el poema de Darío es imitación en lo que respecta a una forma poética hugoliana bien precisa, no obstante el contenido podría estar compuesto de múltiples referencias, desde los trovadores al romanticismo latinoamericano. Dicho de otro modo, el romanticismo en Darío corresponde a una recepción específica de la poesía europea, que surge de una necesidad de una expresión lírica americana. Y, cabe agregar, que la renovación de las letras iba de la mano de ideas propagadas por el liberalismo del tiempo.

El 15 de agosto de 1881 escribe el poema "*Al Ateneo de León*" en el cual se expresa el significado de libertad política; tal cual la concibe el sujeto:

Con celestial altivez
 trae la Civilización
 en sus manos el pendón
 de la Libertad fecunda,
 y de dulce paz inunda
 el humano corazón...

(Darío, 1968: 18)

También:

Porque dadas están
estas leyes que contienen
Libertad y Luz que vienen
y tinieblas que se van.

(Darío, 1968: 19)

El significante “Libertad” escrito con mayúscula de intensificación, da cuenta de un complejo de ideas que componen el discurso del liberalismo: historia, progreso, civilización. Todas ellas son aspectos de una misma agencia que opera desplegando una relación entre sujeto y su mundo, es decir, aseguran la identidad del sujeto²⁷.

Estamos ante la presencia de un relato que concibe la historia como progresiva y continua, en la cual el ahora es un momento extraordinario, “luminoso” y la humanidad puede “ver” por primera vez. Esta declaración del triunfo de la mirada, es decir, de la “luz”, posee una connotación mítica, no racional, en la que se mezclan motivos heterogéneos. A saber, las ideas del iluminismo, -bajo la fachada liberal-, y los ideales románticos. Lo que dota al sujeto de una consistencia frágil, pues está integrando ideas que son contradictorias, ideas de la cultura iluminista y su opuesto, el romanticismo. En una palabra, razón e irracionalismo se articulan en una síntesis de contrarios

²⁷ El concepto de identidad es muy complejo, pero siguiendo a Moya López (2002) lo vamos a considerar como: “el conjunto de referentes que fijan los sentidos de pertenencia a una comunidad”.

productiva, tributaria del eclecticismo intelectual latinoamericano del siglo. Todo esto resulta claro cuando vemos en un mismo poema expresiones de distintas esferas de la significación. Por una parte, significantes iluministas como: luz, tinieblas, progreso, razón; por otra, epítetos románticos: “dulce paz”, “humano corazón”. Esto nos parece un resabio del liberalismo americano que, al parecer, poseía un cariz de suyo conservador.

No obstante, se va configurando un sujeto manifiesto en la lírica, ejecutando expresiones que connotan experiencias internas nuevas, como las emociones. Como dice Hugo: “no hay otras reglas que las leyes generales de la naturaleza,... son eternas, interiores y permanecen” (Hugo, 1897: 253)²⁸. En suma, en la poesía erótica de Darío se trata de expresar una experiencia interna, las pasiones del Yo; cuyo origen se remontaría a la representación de la interioridad, tal cual Víctor Hugo. Las pasiones, vistas desde el romanticismo son estéticamente legítimas; pues expresarían exteriorizaciones de la naturaleza que subyacen al individuo. Con ello el Yo se ubica como figura central en el poema y el sujeto abre su experiencia erótica interna en toda su amplitud, frente a las ideas de recato y medida. Advirtiéndose, al parecer, como el sujeto toma una posición de negación de la moralidad cristiana decimonónica.

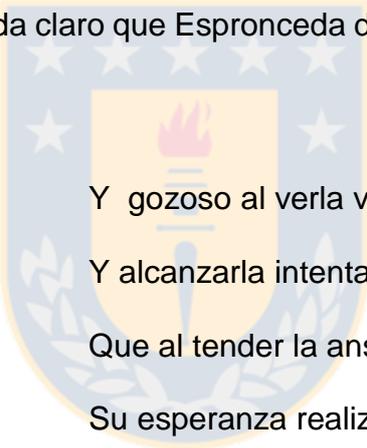
En la experiencia de la pasión erótica expresada en “*Tú y Yo*”, la desilusión amorosa es central y aparece recurrentemente en otros textos juveniles posteriores; por ello creemos que configura al sujeto de estos poemas tempranos. Pudiéndose afirmar que el sujeto dariano romántico se representa

²⁸ Nos hemos referido a Hugo, puesto que fue el poeta europeo que tuvo mayor influencia en los poetas románticos durante el siglo XIX en Latinoamérica (Cf. Carrilla, 1958: 63). Sin embargo, el mismo Emilio Carrilla que posee poco conocimiento de los alcances finales aquella influencia.

como desilusionado del amor, siendo un hecho estructural en su representación. La lista de poemas es extensa: “Tú y Yo”, “Ella”, “Magna Veritas”, “A mi Filis”, “Tríptico”, “El Corazón salteado” (sic), “Remember”, “Versos Tristes”, “Al Vuelo de la hortensia”, “Ecce homo”, “Abrojos “I”, “LVII”, y “Otoñales,”XIV”, “XI”. Por ello es necesario ahondar en su comprensión, partiendo por sus antecedentes en la poesía española..

4.2. De Espronceda como antecedente. Los temas: la desilusión y la desesperanza.

En *Reo de muerte*, queda claro que Espronceda da cuenta de un movimiento del deseo frustrado:



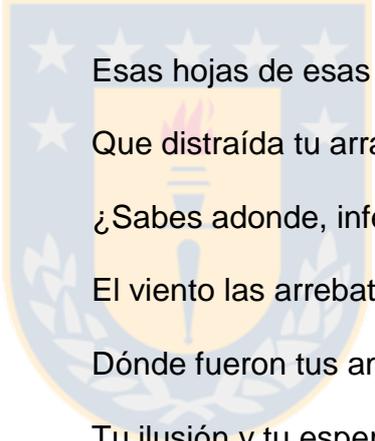
Y gozoso al verla vuela
 Y alcanzarla intenta en vano
 Que al tender la ansiosa mano
 Su esperanza realizar
 Su ilusión la desvanece
 De repente el sueño impío,
 Y halla un cuerpo mudo y frío
 Y un cadalso en su lugar...

(de Espronceda, 1986 :61)

La esperanza es el dinamismo que mueve hacia la consecución del deseo siempre se ve frustrado, el “realizar” se desvanece, y la ilusión se transforma en su contrario. Desesperanza y desilusión forman parte de una misma unidad

causada por el deseo frustrado. Ambas se han desvinculado de su significado metafísico, y al mostrar su faz negativa pierden su poder espiritual para representar un sujeto débil, en estado de decadencia moral. La desesperanza y la desilusión ahora forman parte del proceso de subjetivación que señala una individualidad trágica.

En *El estudiante de Salamanca*, el mismo proceso, explicitado anteriormente, aparece del mismo modo, desilusión y desesperanza forman parte de las manifestaciones de movimientos del deseo. Confirmándose que están unidas íntimamente a la representación del amor romántico:



Esas hojas de esas flores
 Que distraída tu arrancas,
 ¿Sabes adonde, infeliz,
 El viento las arrebató?
 Dónde fueron tus amores,
 Tu ilusión y tu esperanza?

(de Espronceda, 1986: 90)

En "*El diablo mundo*", confirmamos nuevamente lo mismo; pero, ahora esperanza e ilusión, son tratadas poéticamente expresando su importancia decisiva en la experiencia erótica; aunque solo son ideas que una realidad trágica desvanece. Es decir, la ilusión y la esperanza constituyen el ideal, mientras que la desilusión y la desesperanza son su realización trágica. Aclarándose cómo para el romanticismo existía, en cierto modo, una experiencia

interna de lo erótico, que necesariamente estaba asociada a binarismos, ilusión/
desilusión, esperanza/ desesperanza:

La alegre danza en movimiento blando,
Que orna voluptuosa liviandad
Al goce, al apetito convidando
Con sus mórbidas formas la beldad;

Cuanto fingió e imaginó la mente,
Cuanto el hombre la ilusión alcanza,
Cuanto creara la ansiedad demente
Cuanto acaricia en sueños la esperanza;

(de Espronceda, 1986: 168)

Habiendo expuesto que los motivos de la esperanza e ilusión, constatamos que dentro del discurso romántico ambas forman parte de un mismo proceso del deseo. La idea de esperanza está representada como “flor”, -imagen que corresponde a la esfera de la ilusiones-. El poema va poniendo en escena otras cualidades de la esperanza como la inocencia, lo virginal y natural que devienen en su opuesto en “*Soneto*”:

Fresca, lozana, pura y olorosa,
Gala y adorno del pensil florido
Gallarda puesta sobre el ramo erguido,
Fragancia esparce la naciente rosa...

Mas ¡ay! Que el bien trocöse en amargura,
 Y deshojada por los aires sube
 La dulce flor de la esperanza mía.

(de Espronceda, 1986: 94)

Así queda en evidencia que el giro romántico generaría una imagen inversa del discurso rouseauniano²⁹ del amor, con lo cual el sujeto nuevamente aparece en una posición entre al desprenderse de la significación metafísica de la esperanza, buscando expresar la experiencia erótica.

El necesario develamiento de tópicos que surgen en Espronceda, nos presentan parámetros de localización del discurso dariano que se han originado

²⁹ Rousseau lo consideramos el ideólogo del romanticismo. Detalla en la *Nouvelle Eloise* (Solomon, 1991) algunas características del amor. Posee: “puras y gentiles leyes”, es considerado como: “la más casta de todas ataduras”. El amor verdadero puede: “con su fuego divino purificar nuestras inclinaciones naturales concentrándolas en un solo objeto”. En suma, el amor romántico en Rousseau es una pasión ingenua y total, por ello inmarcesible. Rousseau (1762) buscaría reconceptualizar el amor, considerándolo una fuerza natural benigna, “fuego divino”, que no está exenta de cierta sacralización, que también integra ideas seculares. Las páginas del Libro IV de *El Emilio*, llamadas *La profesión de fe del vicario saboyardo* (Rousseau, 2014), son muy claras. En primer lugar su teología se funda en una forma moderna de panteísmo, afirma: “La materia me aparece en movimiento: este movimiento es espontáneo en los seres vivientes como yo, no es más que transmitido por la materia bruta.”. La escritura rouseauniana actuaría dentro de los límites de la metafísica, salvo sus ideas suplementarias que abren umbrales hacia algo completamente diverso. Por ello, el vicario saboyardo llama a su teología “religión natural”. Ésta fe, entre otras cosas, es una moral que posee un imperativo: “Obedezcamos a la naturaleza, conoceremos con que dulzor ella reina y que encanto encontramos en ella, luego de haberla escuchado...”. La naturaleza en este pensador posee atributos extraordinarios: “dulzor” y “encanto”. Estos sentimientos naturales están inscritos en el sujeto y dan lugar al “impulso de la naturaleza”, el cual debe ser escuchado por la conciencia para dar lugar a la acción buena. Es decir, el bien es el bien dictado por los impulsos naturales, cuya voz es escuchada por el oído de la conciencia. Así se abre el sujeto a la experiencia de una subjetividad romántica que supedita sus movimientos a la voz de los impulsos naturales que serían siempre: “dulces” y “encantadores”.

por un movimiento silencioso, pero decisivo, en los motivos de la lírica europea. Pudiéndose afirmar que en la lírica europea están presentes los motivos de la desilusión y la desesperanza, que llegaron a la lírica dariana por una línea histórico-literaria que va desde Petrarca, pasando por Garcilaso, para llegar finalmente a Espronceda.

Siguiendo con el tema de la desilusión amorosa romántica, nos parece necesario poder desarrollarla en el conjunto de la obra juvenil dariana, ya que ella es central en el desarrollo del tema erótico y constituiría el núcleo de sentido que configura el sujeto.

4.3. La desilusión y la desesperanza en *La iniciación melódica*:

Más arriba he expresado que hay un conjunto apreciable de poemas que representan la desilusión amorosa, por ello, consideramos necesario revisar estos textos dada su importancia en la configuración del sujeto dariano.

“Ella”:

Guardo su amor como el ensueño santo
De mi enlutada solitaria vida,
Y le consagro misterioso canto
Cual triste endecha de ilusión perdida.

(Darío, 1968: 134)

En este texto se advierte un doble movimiento. Por una parte se seculariza lo sacro, es decir, que el espacio de lo sacro es desterritorializado por el amor

profano; por otra parte, el amor profano se sacraliza. Esto permite que se utilicen códigos religiosos para representar el erotismo, de modo que en el discurso el erotismo aparece representado por medio de una faz sacra. Literalmente, en el poema podemos percibir como la visión mística es reemplazada por el “ensueño santo”, la pérdida amorosa como duelo es signado por medio de la imagen “enlutada solitaria vida” que alude a la indumentaria fúnebre y el poema deviene “misterioso canto”, señalando que la poesía sería un misterio (espiritual).

El léxico de origen sacro prolifera en el texto: “santo”, “enlutada”, “consagro”, “misterioso”. Con ello se intensifica la solemnidad del discurso y, a la vez, el personaje lírico es dotado de un rol nuevo; ya que al establecer esta “consagración” poética deviene un sacerdote de Eros.

En el poema se funde el motivo romántico del ensueño y de lo religioso en el epíteto: “ensueño santo”, señalándose una voluntad de transgresión del discurso cristiano. Siendo esto así, comprendemos que el sujeto dariano poseyese trazas de un entre vinculado a una intensificación de los códigos sacros, pero puestos en operación para corroer el discurso cristiano por medio de la blasfemia; produciendo el resto que pone en cuestión al ontologocentrismo.

Bajo esas condiciones de producción de sentido, se erigen los versos que enuncian la “ilusión perdida” y constituyen el discurso de un sujeto desilusionado de la experiencia erótica y, por ende, de lo sacro. Así, en su momento romántico, para el sujeto dariano juvenil, erotismo, desilusión, fragilidad y poesía son una misma cosa. Lo que lo diferencia del sujeto esproncediano son dos aspectos: 1) el movimiento de sacralización de lo profano y profanización de lo sacro, 2) el sujeto que surge bajo la apariencia del personaje lírico del sacerdote de Eros 3)

Lo anterior es posible, pues el sujeto está en una posición entre lo secular y lo profano, lo que deconstruye desde la poesía los límites entre ambas esferas del mundo.

El poema siguiente nos ofrece una versión de la desesperanza ya despojada de contenidos líricos, expresivamente es el erotismo problematizado y desublimado por la determinación del poder del dinero; que pauperiza la relación entre el personaje lírico y la otra.

“Magna veritas”:

Calma, pues, ¡oh mujer!, mi devaneo,
 Y no seas conmigo tan ingrata;
 En ti la luz de la esperanza veo

 Y tu mirar me enciende y me arrebatá...
 -Señor poeta, vaya usted a paseo;
 ¡otros hay que me ofrecen mucha plata!

(Darío: 1968: 138)

El tono del poema ha cambiado respecto de la producción anterior. Coexisten en él expresiones coloquiales que representan el habla popular: “no seas conmigo tan ingrata”, “vaya usted a paseo”; que se oponen al habla poética del sujeto de la enunciación: “en ti la luz de la esperanza veo”. Por medio del uso de registros de habla en oposición, se escenifica un diálogo fallido entre una mujer de pueblo y el poeta. El poema pone en escena el conflicto entre el poeta y la sociedad, el poeta representa el idealismo, el sueño, la ilusión, eros, y la

mujer de pueblo el sentido común, el principio de realidad, la mercantilización del amor. Conflicto insoluble, pues el material de la poesía es el sueño, su medio el ocio.

Por ello, la vida del poeta, -finalmente el sujeto-, es representada trágicamente. Ubicado en una posición entre dos polos, por una parte, ideas y sueños, por otra, las fuerzas de lo material que no puede controlar y destruyen su ideal de esperanza amorosa. En este espacio entre fuerzas en conflicto, el poeta aparece como un individuo rechazado y marginal que lucha por un reconocimiento erótico que se le niega. Por ello, el sujeto no puede ser sino desilusionado y desesperanzado. Se podría decir que hemos llegado al momento posromántico dariano, donde el sujeto clausura esas ideales. Representado en su faz negativa; desarrolla un entre que propone una posición marginal del poeta y un conflicto entre ideales y realidad. El cual es distinto del romanticismo español de de Espronceda en que el sujeto es *per se* transgresor.

El conflicto que pone en escena la producción juvenil de Darío evoluciona rápidamente, el sujeto se presenta completamente desilusionado. Al parecer sus ideales han muerto y ya no posee un marco de referencias que conduzcan su acción. Como consecuencia, el tema de la desilusión amorosa pierde importancia, pues el sujeto se ha transformado; aparece un sujeto desengañado e irónico. Este proceso queda claro en "*El corazón salteado*":

Y ¡Ay me!, ¿qué desconsuelo

Sintió el cuitado joven?

¡Se le había quedado la valija

De guardar esperanzas e ilusiones!...

(Darío, 1968: 160)

Así, el sujeto abandona las dos afecciones románticas, la esperanza y la ilusión; que, consideradas como ideas, poseen un linaje diverso. La primera, tiene un origen neo-testamentario integrándose al léxico lírico desde el renacimiento hasta el romanticismo español. La ilusión, al contrario, pertenece a la esfera del léxico romántico y es un término asociado al sueño. Ambos términos se articulan al deseo y son constituyentes de la subjetividad romántica, asociada a las fuerzas incontrolables de la naturaleza. El sujeto romántico debe necesariamente producir esperanzas e ilusiones, pues constituyen su narrativa y forman parte de los contenidos de su poesía.

En el texto el sujeto dariano busca representar un acto fallido: “! Se le había quedado la valija/ de guardar esperanzas e ilusiones”. Manifestándose la clausura del entre, en el cual la producción lírica estaba vinculada a la mimesis de la lírica española romántica; abriéndose así un umbral para otros modos de expresión lírica y otras configuraciones del sujeto. Pues con el acto fallido se desvincula de un ideal, junto a la esperanza y la ilusión que son connaturales a la subjetividad romántica.

Así, podemos pasar a considerar la primer obra, propiamente tal, de nuestro autor, en ella queda de manifiesto su momento posromántico.

4.4. La desilusión en *Epístolas y Poemas* (1885).

En el texto encontramos el poema “*Versos tristes*”, del cual seleccionamos esta sección:

II

Yo tenía en el alma un santuario
 Donde lleno de unción,
 Pensaba colocar a mi adorada
 La imagen... Pues, Señor,
 Se ha de saber el cómo una mañana

Al despuntar el sol,
 Después de haber llorado mucho, mucho,
 Y luego de sentir un cruel dolor,
 ¡sentí en el alma el frío de la muerte
 Y encontré en el santuario... un escorpión!

(Darío, 1968: 165)

Este texto representa la metamorfosis de la amada en su versión romántica, deviniendo en un contrario ominoso. De “adorada” resguardada litúrgicamente, valorada como una reliquia sacra, deviene “escorpión”. Ello indica que el sujeto toma el tema romántico de la sacralización del objeto amado y lo invierte, dando cuenta de una idea polar del erotismo, que no se puede desligar de su opuesto, lo tanático. En principio, podemos señalar que el tema de la sacralización del objeto amado y posterior desilusión erótica surge ya en el romanticismo español, Espronceda representa así el acontecimiento:

¡Oh llama santa! ¡Celestial anhelo!
 ¡Sentimiento purísimo! ¡Memoria
 Acaso triste de un perdido cielo,
 Quizá esperanza de futura gloria!
 ¡Huyes y dejas llanto y desconsuelo!
 ¡Oh mujer, que en imagen ilusoria
 Tan pura, tan feliz, tan placentera
 Brindó el amor a mi ilusión primera...!

(de Espronceda, 1986: 199)

En Espronceda la intención de sacralizar el erotismo no solo se da a través del contenido de las palabras, es la expresión la que también contribuye a exaltar esa sacralidad; pues, el ritmo de los primeros dos versos corresponde al de las letanías a la virgen. Podemos comparar los versos del romántico español: “¡Oh llama santa! ¡Oh luz celestial! ¡Oh sentimiento purísimo!” (Espronceda 199). Con las *Litaniae Lauretanae*: “Virgo prudentissima, ora pro nobis./ Virgo veneranda, ora pro nobis./ Virgo praedicanda, ora pro nobis./ Virgo potens, ora pro nobis.” En el texto español es elidida la anáfora: “ora pro nobis”. No obstante, se conserva la repetición rítmica del verso, procedimiento lo suficientemente iterado como para evocar el texto sacro. Esto produce la referencia inmediata del proceso de sacralización de lo erótico, que tiene lugar conflictivamente. Pues, esa sola evocación del amor sagrado por la virgen María en un contexto profano, podría considerarse como un dejo de blasfemia y, a la vez, una transgresión erótica del sujeto que evidencia la intensidad de la desilusión. Dicho de otro

modo, pareciera que la imagen femenina ilusoria impera sobre la realidad; lo cual, causa el conflicto entre imagen ideal y circunstancia real.

Volviendo a Darío, me parece válido expresar que las operaciones escriturales tienen como fin transponer el romanticismo europeo al americano, por medio de algunos procedimientos que evitan la pura mimesis. Si comparamos los versos de los dos poetas, vemos que el de Espronceda posee un sujeto que mira su objeto del deseo como una objetividad, es representado como estando afuera del sujeto. En Darío es representado como estando dentro de él. Esa diferencia es importante y comprueba como lo hemos destacado más arriba que hay una salida de conflictos del sujeto hacia la interioridad. Allí se localiza la imagen de la amada que deviene escorpión, por ello, escenifica, tanto un dolor interno, como una experiencia de la subjetividad en que la imagen de la amada ya no es una idea eterna, sino que sufre cambios independientemente del sujeto.

Y, cabría agregar, que este sujeto ya se encuentra lejos de las ideas de ilusión y esperanza. Ello da pie al siguiente devenir del sujeto, que exponemos a continuación.

“Ecce Homo”:

¡Belleza! ¡las mujeres!
 ¡oh magníficos seres,
 que no son otra cosa que un rebaño
 de lindos luciferos! Denme una para verla:
 es muy hermosa, de forma limpia
 y sin igual dulzura;

es una linda rosa que encanta con
 su espléndida frescura. Por supuesto, que
 arrojo de ese talle ese corsé de barbas de
 ballena; ¿y aquesta trenza oscura que es
 ajena?

¡a la calle! ¡a la calle! ¿y ese
 blanco y carmín de las mejillas, y estas
 plumas, encajes y trencillas, que sirven de
 realce a la hermosura?

¡fuera muy pronto! ¡fuera!
 ¡al cesto la basura! yo quiero la
 hermosura verdadera.

(Darío, 1968: 402)

El sujeto dariano cambia, asumiendo un tono coloquial que permite el desarrollo de un texto que posee características de invectiva; dirigida, -entre otras cosas-, contra aquel objeto del amor sacralizado y sublimado por el estilo romántico. La imagen de la mujer oscila de objeto amado a objeto de odio. La expresión poética pasa de ser la expresión de la “imagen ilusoria” como ideal de belleza y objeto del deseo ideal poetizado, a una exterioridad real ominosa, demoníaca: “lindos luciferes”. Se podría decir que la imagen de la mujer, pasa a ser expresión inversa del ideal estético, el cual se expresa como:” hermosura verdadera”. Acercándonos más a este enunciado, vemos que sería posible deducir en el texto una distinción entre belleza verdadera y falsa, entre apariencia y realidad, entre cosmética y naturaleza.

Esta distinción, entonces, da lugar a dos series, centradas en la oposición ser/ no-ser: verdad/belleza/naturaleza, versus falsedad/ artificio/ cosmética. Así, el discurso rebota contra la clausura metafísica, constituida por oposiciones platónicas que son la urdimbre significativa del discurso. Pero la operación del sujeto no es meramente epistémica, sino que también involucra una operación que toca la economía de su deseo. El sujeto se reafirma al manifestar su demanda: “yo quiero la/ hermosura verdadera”. Éste querer es acto de voluntad y reafirmación de una moral estética de uso individual; lo que corroe los principios de universalidad del idealismo artístico propuesto en el discurso y, a su vez, da cuenta que desde este momento el deseo se volverá central en la poética dariana.

El sujeto es representado en un acto de violencia impelido por su ideal metafísico: “arrojo de ese talle ese corsé de barbas”, “y estas, plumas, encajes, trencillas/ que sirven de realce a la hermosura?/ ¡fuera muy pronto! ¡fuera! ¡al cesto de la basura!”. Tirar, arrojar, desechar, romper, todo aquello que convierte a la mujer en un “lindo lucifer”; es decir, en objeto del deseo demoníaco que el sujeto representa frente a sí de modo ambivalente, como atracción y rechazo, también de artificialidad moderna, y elegancia cosmopolitana.

Para superar la contradicción, el sujeto requiere efectuar la operación de naturalizar el cuerpo femenino, despojándolo por la fuerza de todo suplemento artificial, de toda cosmética, de toda ornamentación del cuerpo femenino; para dejar a la luz la belleza auténtica de la desnudez natural. Acto violento que intenta, finalmente, superar la artificialidad de la indumentaria femenina moderna, para recuperar la experiencia amorosa del sujeto romántico. Puesto

que en la modernidad se encuentra como un pez fuera del agua, al haber sido invertido el privilegio de lo natural por sobre lo artificial.

Si consideramos el poema en toda su extensión, vemos como esta búsqueda de lo natural parece imposible, pues desde el inicio del poema la representación de la naturaleza está centrada en un sujeto que ya ha pasado el umbral del discurso romántico y enuncia su ocaso; ahora se ubica más cerca de lo que Hugo Friedrich (1970) llama la “estética de lo odioso”³⁰, que surge en los albores de la poesía moderna, a saber, Charles Baudelaire; quien manifiesta que “desde la odiosidad el lírico hace brotar una nueva magia”³¹. Nosotros creemos que *Los castigos* de Hugo manifiesta de modo explícito esta expresión de modernidad: “Griegos, judíos, cualquiera que haya puesto su conciencia en venta/ cualquiera que roba y miente cum privilegio/ el hombre de las bendiciones, el hombre del agio/ cualquiera que es despreciable y desea ser infame” (Hugo, 1882: 15).

Así, vemos como Darío construye el sujeto en este periodo apoyándose en la invectiva del romanticismo social hugoliano, cambiando las coordenadas, dirigiéndolas hacia la realidad erótica de la modernidad americana, para dar cuenta de las condiciones sociales de ésta. Dando lugar a otro devenir del sujeto, que ahora se establece como crítico de la sociedad, a partir de la experiencia erótica.

Cabe agregar que la invectiva no solo tiene antecedentes intertextuales europeos, pues no se debe olvidar que este género también se debe a la

³⁰ Trad. Mía. También puede ser traducido como estética de lo feo.

³¹ Trad. mía.

temprana influencia de Juan Montalvo (1832-1889)³², al cual el poeta le dedica un texto en *Epístolas y poemas*. Por ello, se puede postular que el uso de la invectiva con un doble origen intertextual en el periodo juvenil de la lírica dariana, establece firmemente un sujeto entre; pues supera la mera mimesis de la lírica romántica europea, por medio de la toma de distancia y la recepción singular de lo europeo, ya presentes en el romanticismo americano. Con ello, establece una distancia de la hegemonía literario-cultural europea y lleva a comprender que la lírica de Darío se encuentra firmemente situada en su contexto cultural centroamericano.

En Darío (1968) la invectiva adquiere características cósmicas, el sujeto se rebela contra ese paisaje que en el romántico americano es el suelo que construye la identidad y la nación. Así describe la naturaleza: “El cielo siempre azul, el mar sonante/ en el bosque cantando filomena.../ ¡Oh que fastidio pesiatal! ¡Qué pena!/ Natura ya te has vuelto repugnante./ ¡Eh, baja el telón: cambia de escena”. Estos versos señalan como el sujeto degrada la naturaleza; clausurando el romanticismo, al enunciar que la modernidad ha ocupado su lugar. Para el sujeto no habría un más allá del mundo moderno. Lo cual posee consecuencias teológicas, pues la invectiva se expande hacia el espacio de lo divino, impugnándola: “¡Oh Dios! ¡Eterno Dios, siempre soñado/ siempre soñado, que jamás te vimos!.../ ¿No te duele el estado/ fatal en que vivimos?...”. En la representación, el dios se ha ausentado de la realidad del mundo. El sujeto, entonces, se nos aparece con una faz desublimadora que desde el entre irrumpe contra la naturaleza y lo sacro, denunciando así que en su devenir está poseído

³² También Juan Montalvo fue un lector de Hugo (Cf. Montalvo XIX), la Catilinaria VIII dedica un amplio espacio a la defensa del poeta francés frente al obispo de Orleans.

por una experiencia angustiosa de la modernidad que empobrece la intimidad, hasta reaccionar contra lo sacro.

El sujeto, representado problemáticamente, experimenta la modernidad en su faz negativa. Sufre su aburrimiento, introduciendo en el discurso poético un nuevo tono emocional que desterritorializa las representaciones de lo sublime romántico. Experimentando dolorosamente el desligarse de la visión de mundo romántica, produciendo intensidades afectivas negativas: “Oh, que fastidio...”, “ya estamos aburridos...”, “el spleen nos invade...”. Con el fastidio, el aburrimiento y el spleen, el sujeto cambia de posición. Se abre a lo nuevo y sufre pasivamente la ansiedad moderna; que lo acosa y fascina. *Ecce Homo* es un poema solipsista, de reafirmación del Yo. Todo el texto gira en torno los movimientos de la subjetividad, la economía negativa de las representaciones apresa al sujeto en su discurso. Lo lleva a sufrir dolorosos afectos nuevos; cuyas representaciones clausuran el romanticismo americano. Por una parte, emerge la cultura moderna en la lírica; por otra parte, son las experiencias de la subjetividad moderna las que toman un lugar central en la lírica.

Esta experiencia de la modernidad conlleva un rechazo de la figura del nuevo sujeto femenino, transfigurado al naturalizar lo artificial. Y ya no se puede legitimar un discurso fundado en el privilegio artístico de la naturaleza por sobre lo artificial, pues lo moderno cuestiona y vuelve ambigua las distinciones entre realidad y apariencia, natural y artificial. Y es el sujeto en su entre el que produce esta borradura de opuestos románticos, para poder representar la modernidad críticamente.

Es la modernidad del adorno y la cosmética, la que el sujeto no puede aceptar; en cuanto ponen en cuestión el discurso de lo natural y verdadera que lo sustenta. Pues amenaza la configuración ética de su subjetividad; expresada en la irrupción de la violencia en la imagen poética, en tanto que lucha de géneros, que significa un último acto de negación poética.

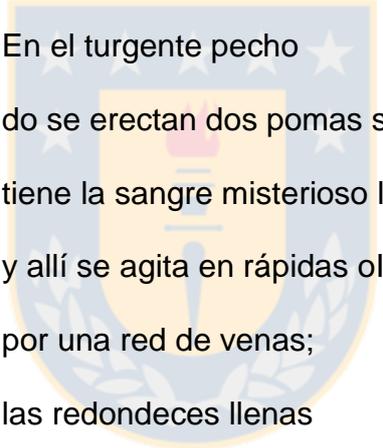
El acto de agresión se torna cada vez más álgido:

Caiga esa cabellera,
esa carne, esa piel...¿qué hay?—Calavera—.
Se hunde en el seno la cuchilla ruda
y se miran los músculos y arterías, y
todo, y todo, y la verdad desnuda
mostrando sus miserias...
Miseria de miserias que en la vida
fue miseria escondida.

(Darío, 1968: 403)

La violencia se manifiesta con una imagen de disección forense, que revela un sujeto consciente de superficies y capas epiteliales. Los órganos quedan expuestos: "carne", "piel", "músculos", "arterias". Se representa una búsqueda de la autenticidad y la verdad, buscando aquello que se revela bajo la superficie de la piel y que se trastoca en un acto fallido, pues revela la "verdad desnuda" señalada como "miseria".

El procedimiento semiótico consiste en una transposición de la episteme de las ciencias a la órbita de la poesía. Es decir, se utiliza la distinción biológica entre superficies orgánicas, en función de la distinción romántica entre superficie y verdad profunda. El fin del texto consiste en poner al centro de la enunciación el significante “miseria” asociando su significación, tanto a lugares subcutáneos y órganos, como a lo moral; pues ambos ocultan una verdad “miserable”. En el poema, el seno y el pezón son cortados con el escalpelo para mirar lo que hay debajo y gozar con el sadismo de la mutilación:



En el turgente pecho
do se erectan dos pomas sonrosadas,
tiene la sangre misterioso lecho,
y allí se agita en rápidas oleadas
por una red de venas;
las redondeces llenas
de lujuriente vida,
son nada más que carne comprimida.

(Darío, 1968: 403)

Al finalizar el poema, el sujeto oscila, vuelve su mirada hacia la amada en su versión romántica buscando refugio, ahora ella es “visión pura de amor”, “visión divina”. Repitiendo el motivo del amor recogido en la intimidad, metáfora del erotismo como una experiencia de la inmanencia. Manifestándose una particular representación que denota una espiritualización moderna del eros, la que sustituye la pérdida de la experiencia de lo sacro:

Visión pura de amor, dame consuelo;
 corramos de esta noche la cortina;
 abre tus ojos, quiero ver el cielo,
 visión pura de amor, visión divina.

Aquí en mi corazón tengo guardado
 un mi pequeño edén iluminado
 por la luz de una aurora indefinida,
 donde, en la tempestad, hallamos calmas
 recogidos yo y *Ella*,
 mi adorada, mi bella.

Se besan dulcemente nuestras almas,
 y me refresca el rostro mansa brisa,
 y *me* inunda de gozo
 de mi amada la cándida sonrisa.

(Darío, 1968: 405)

En estos poemas el erotismo parece un tema que establece una especie de equilibrio, el sujeto se sostiene en una permanente fragilidad, inscrita en el texto en sus oscilaciones resueltas en amor. En este sentido, el sujeto se sitúa en un entre, en cuanto que el erotismo da lugar a un umbral por el que éste puede salir de la opresión de las contradicciones producidas por el agenciamiento cultural moderno. En estos poemas sujeto y poeta son una misma cosa, es la experiencia del poeta la que es representada a partir del Yo

romántico; por ello la escritura parece poseer rasgos biográficos³³. Creemos que existe alguna presencia de un sujeto entre, que va variando en la medida en que testimonia un proceso de modernización que lo obliga a cambiar el modo en que enfrenta tema del erotismo. De las representaciones de la desilusión que se fundan en formas binarias: ilusión/ desilusión, esperanza/ desesperanza, configurando un sujeto frágil y problemático, hasta un sujeto rebelde que enuncia su rechazo a las figuras de la modernidad femenina. No obstante, no puede abandonar la idea del amor romántico que lo constituye y es el momento del sujeto que da lugar a su conflicto.

5. Acercamiento al sujeto en *Abrojos, Otoñales y Azul*. Chile (1886 - 1889):

Rubén Darío abandona Centro América con rumbo a Chile en la tarde del 5 de Julio de 1886, embarcado en el barco alemán Uarda, al mirar hacia atrás vio una gigantesca nube negra; era una erupción del volcán Momotombo al que le habrá de dedicar un poema hugoliano en *El canto errante*. No sabía que en el viaje a Chile iba a encontrar su destino de poeta continental, en un periplo que no se detendría nunca.

5.1. El contexto histórico-cultural de *Abrojos, Otoñales y Azul*:

Este es un contexto diverso del centroamericano, pues Darío se encuentra en Chile en 1886, donde escribe estos textos. Para comprender los procesos culturales que se daban en aquel tiempo, sería necesario exponer algunas

³³ En los poemas juveniles proliferan los poemas titulados *El poeta* que aluden a un autor ficticio idealizado, con lo que el juego de la representación lírica borra las barreras entre biografía y poema. Este efecto del sentido permite expresar la experiencia de un sujeto, cuya construcción textual busca representar un poeta viviente, expuesto a una relación singular con la realidad.

características relevantes para el periodo entre 1830 y 1880. En primer lugar, para Stuvén (2013) un rasgo relevante es el concepto de construcción, que se refería al incentivo de condiciones que hiciesen posible: “el surgimiento de una sociedad civil moderna basada en la igualdad y la libertad individual”.

Según Stuvén (2013), la nación se funda en las ideas iluministas de progreso y desarrollo que, se esperaba, traerían bienestar. Cabe agregar, que desde el estado se difundía un discurso amparado en dos ejes, por una parte, la producción de un sujeto confiado en el desarrollo y la idea de progreso permanente; por otra, una concepción de tiempo desarrollista, volcado hacia un futuro en perpetuo desplazamiento.

La sociedad chilena ya había comenzado un proceso de secularización y de laicización del poder, en el marco de una pérdida general del poder eclesial durante el siglo XIX (Cf. Dussel, 1992). En estas circunstancias, el país se encontraba abierto a las influencias europeas, dice Stuvén (2013): “Chile era un país esponja para absorber las ideas del Viejo Continente”. Históricamente esto queda muy claro con la influencia que tuvieron los acontecimientos de 1848 en Francia, que acuciaron las ideas libertarias de su contraparte chilena, los liberales de Francisco Bilbao y Santiago Arcos.

Stuvén (2013) acota que toda la segunda mitad del siglo XIX estuvo marcada por la tensión entre liberales y conservadores. Los primeros enarbolaban las ideas de los derechos individuales y secularización; mientras que los conservadores se mostraban temerosos de los cambios, optaban por pequeñas concesiones y buscaban en la iglesia una mediación. El papel de la iglesia no era fácil:

Se hacía difícil mantener un estado de cosas en que la Iglesia Católica mantuviera una injerencia sobre el orden civil, en un contexto donde en Europa se separaban ambas esferas y donde los sectores laicos chilenos exigían un Estado autónomo de todo credo. (Stuven, 2013: 165)

Ya desde el decenio de 1840 se da un importante cambio cultural, se inicia el “predominio de la cultura republicana liberal que iba a ser fundamental en el proceso de construcción de la nación”(Stuven, 2013: 165). Este factor ideológico de hegemonía cultural liberal se manifiesta en todos los ámbitos de la vida:

Diarios, revistas, historiografía, obras históricas, tratados de jurisprudencia, discursos políticos, leyes, agrupaciones sociales, clubes de reformas, partidos políticos, logias masónicas, instituciones educativas, novelas, piezas de teatro, expresiones gráficas y hasta modas y actitudes vitales. (Stuven, 2013: 239)

Se puede constatar, entonces, que el país al cual llegaba Darío era muy distinto de Centroamérica. En Chile la cultura estaba más acorde a su ideario liberal y se había desarrollado una sensibilidad por la literatura europea que iba a contrapelo de su afición por Víctor Hugo; la obra de este magno poeta ya era un asunto del pasado, junto con Lamartine o el romanticismo social.

En 1886 había dejado una Centroamérica atravesada de conflictos internos y que no logra determinar su futuro, siendo ese territorio un espacio de disputa entre potencias. En Chile la situación era distinta, ya que había una identidad nacional definida y una cultura en proceso de permanente modernización. Stuven (2013) señala que la oligarquía busca un rediseño de

edificios de su propiedad. Tanto la ornamentación, como la modernización urbana tenían como objetivo desvincularse del fantasma de la Colonia. La ciudad debía transformarse de acuerdo al ideal de civilización y progreso. Fue esta apariencia de modernidad la que cautiva y asombra a Darío, pero también fue causa de infortunios y marginación por el mundo social en el cual debe coexistir.

La oligarquía chilena había desarrollado un marcado sentimiento de superioridad³⁴, un marcado “ethos aristocrático” (Stuven, 2013: 270). Éste iba junto a la exhibición de riqueza, no solo se era rico, sino que se debía parecer rico. Gesto cuyo fin era asombrar a los miembros de otras clases sociales que tomaban estos modelos e imitaban su apariencia y costumbres. Así se explican muchas de las actitudes de Darío, en Chile se produce en él un cambio en sus costumbres. De joven romántico centroamericano vecindado en Chile, evoluciona generando una idea personal de elegancia, desprendimiento y derroche de lo poco que tenía. Su estilo de vida era contradictorio. Mezclaba un aristocrático cuidado en las maneras acorde a las maneras de la sociedad santiaguina; junto a noches de bohemia autodestructiva que lo dejaban angustiado y sin dinero. Sus nuevos modos aburguesados buscaban legitimación social, como afirma Stuven (2013): “El traje y los accesorios fueron subsidiarios de un sentido de la *mode* (sic) que buscaba resaltar cualidades estéticas que legitimaran el status de quien los vestía”.

Darío era un marginado de la sociedad, aún más, un marginado poeta; lo que habría resultado más incomprensible aun para cualquiera del Chile de

³⁴ En este sentido disiento de Stuven, pues no estoy de acuerdo con la siguiente frase: “autoconciencia de superioridad” (270). Pues la autoconciencia se referiría a una percepción de sí mismo, con lo que se reconocería que la oligarquía era superior y que lo sabía; asunto que no queda del todo claro.

aquellos tiempos. He ahí una de las razones del tono agresivo en los textos de *Azul*, donde el sujeto despliega su malestar cultural respecto del arte considerado como parte de la apariencia burguesa; es decir, ornamento que posee la finalidad simbólica de demostrar poder económico. Despojando a la obra de arte de las ideas que la fundamentan, borrando el sentido de la obra de arte y reemplazándolo por la superficie de la materia, el soporte sin más, que sin la idea corroe la significación de la obra.

Cabe agregar que la sociedad chilena no solo vivía dividida por diferencias sociales abismales, sino que esas diferencias eran acuciadas por la oligarquía. Sus usos del lenguaje denotaban un estado de cosas profundamente discriminatorio. Dice Felipe Portales (2004): “Se consolidó en la oligarquía una visión profundamente despectiva de los sectores medios (siúticos) y populares (rotos) y, por cierto, de los mapuches (indios)”. La naciente clase media, a la cual pertenecía Darío, era denostada diariamente, tenía una posición marginal respecto de la burguesía; no obstante, tampoco se rebelaba, pues poseía una dolorosa admiración por ella. Es así que nuestro poeta se ve envuelto en las circunstancias histórico-sociales de la naciente clase media, de suyo frágil e inconsistente, en “contradicción consigo misma y con sus posibilidades materiales” (Portales, 2004: 297). El sujeto de clase media vivía en la ostentación de riquezas imaginarias, en la disimulación de miserias cotidianas. Así Darío se encuentra en una situación de rechazo adolorido a la arrogancia oligárquica, con la cual debía coexistir para llevar a cabo su proyecto literario; además, dejándose llevar por la bohemia de la clase media.

Su juego es difícil, se ubica contradictoriamente entre fuerzas sociales distintas; por ello, la crítica ha hablado de oportunismo. Así lo afirma Alberto Julián Pérez en *La poética de Rubén Darío*:

Darío muestra....., una actitud *cambiante y oportunista* (sic). Supo adaptarse a los diferentes intereses, según las circunstancias, y satisfacer las demandas ideológicas de los grupos institucionalizados (no contestatarios) que requerían sus servicios.

(Julián Pérez, 1992: 186)

Sin lugar a dudas, la vida del poeta se puede interpretar como una búsqueda obsecuente de favores de la oligarquía; pero, vuelvo a repetir, su posición no era fácil, sin la oligarquía poco habría hecho. También cabe agregar que sus amistades entre la aristocracia no fueron falsas; también hubo real afecto, reconocimiento y agradecimiento. Enrique Anderson Imbert (1967) afirma: “Aunque indiferente a la vida política, no rechazaba la protección que de allí pudiera llegarle”. Con este aserto nos queda claro que el poeta era bien recibido en un mundo que lo acogió desde su niñez como un genio de las letras, pidió favores, encontró apoyos y le fueron concedidos en vistas a su arte. Por otra parte, el carácter no acompañaba al poeta, siempre vacilante, siempre víctima de las circunstancias que muchas veces el mismo creaba. Su interés primordial era el arte, no la vida, ni la política; ello generó su tragedia.

En relación a la circulación de las ideas en literatura, a partir de 1888 en Chile se dio la polémica en torno al naturalismo. José Victorino Lastarria opta por una posición beligerante frente al naturalismo, manifestando que el arte tiene por objetivo “presentar la realidad embellecida” (Subercaseaux, 2011: 250); es decir,

la novela de Zolá habría descuidado: “lo bello, lo filosófico y lo moral” (Subercaseaux, 2011: 251). Esta polémica devela dos aspectos importantes de las ideas literarias del momento. En primer lugar, nos parece razonable afirmar que en los círculos artísticos santiaguinos existió una corriente literaria, que compartió ideas nuevas y dio aliento a la poética modernista. En segundo lugar, queda claro que las ideas de Lastarria provenían del romanticismo alemán; en particular, Friedrich Schiller y su ensayo *Sobre la poesía ingenua y sentimental* (1795) (Cf. Subercaseaux, 2011: 251). Este ensayo debió de ser de importancia en el momento, como para que Lastarria lo citase en tan importante polémica. Este fluir de ideas, no exento de roces, impregna el ambiente de los nuevos intelectuales chilenos; entre ellos, Pedro Balmaceda Toro amigo personal de Darío.

Como hemos afirmado, Darío llega en 1886 a Chile, haciéndose de un reducido grupo de amigos, entre ellos se contaba a Carlos Toribio Robinet, Alfredo Irrarrázabal Zañartu, Nicanor Plaza, Pedro Nolasco Préndez, Narciso Tondreau, Ramón Vial Bello y Pedro Balmaceda Toro. No obstante, como afirma Raúl Silva Castro (1956): “confiesa sentirse mejor entre gentes irregulares y descentradas, bohemias, para así decirlo en una sola palabra, que en los salones elegantes”. Con Pedro Balmaceda Toro (A. de Gilbert) cultiva una sincera amistad juvenil, la cual posee un interés investigativo; pues, permite establecer afinidades colectivas que desdican la originalidad del modernismo que con posterioridad manifiesta Darío³⁵. Vamos a transcribir algunas de sus ideas:

³⁵ Vamos a referirnos al libro aparecido el 2013: *Pedro Balmaceda Toro (A. de Gilbert). Estudios y ensayos literarios. 1889.*

- 1) “Somos nosotros quienes formamos nuestras sensaciones, quienes tenemos en nosotros mismos la fuente inspiradora de nuestras ideas...el hombre, es quien forma en su mente su ideal, el término abstracto de comparación para todas sus obras.” (Balmaceda Toro, 2013: 60).
- 2) “Hay que despedirse de los griegos; la inmovilidad de los dioses es la negación del carácter primordial del arte contemporáneo: hoy el ideal es el movimiento, es la expresión, es la vida real en todas sus manifestaciones, en sus detalles infinitos.” (Balmaceda Toro, 2013: 131)
- 3) “Solo en los tiempos modernos el arte se ha desprendido de la religión para vivir la vida humana.” (Balmaceda Toro, 2013: 134)
- 4) “El arte reviste ahora esta forma múltiple de la expresión, de la vida, de la sinceridad, de la verdad.” (Balmaceda Toro, 2013: 139)

En el texto se puede apreciar que en el ámbito de las ideas los literatos y críticos chilenos, ya habían elaborado un corpus que posee rasgos claramente modernistas, a saber: 1) la exaltación de la sensibilidad y el idealismo, 2) el arte moderno como representación del tiempo nuevo, 3) la secularización del arte, 4) la centralidad de las ideas de vida y sinceridad. Parecería que estas ideas causaron una gran impresión en Darío, pues mucho es ellas lo encontramos con posterioridad en los prólogos y textos que nos interesa desarrollar.

Cabe agregar, que nos parece necesario dejar un fragmento de texto de Darío donde se exalta la poesía de su amigo Pedro Nolasco Préndez, pues en él cual expresa su parecer del estado de la poesía chilena *in illo tempore*:

Cunde la manía poética de las décimas melosas, de las quintillas acarameladas, de los versos en pastillas, envueltos en alcorza, llenos de

consonantes en *on*, en *ores* o en *ares*, y dignos de ser metidos en cucuruchos y puestos a vender en el escaparate del dulcero, para golosina de nenes llorones y deleite de niñas románticas y espirituales. (Silva Castro, 1956: 72)

En estas líneas expresa su disconformidad con el estado de la poesía chilena, manifestando desdén por una lírica construida con recursos pobres y lugares comunes. Este fragmento es una primera manifestación de oposición al romanticismo mal entendido y a una cierta inmovilidad de la poesía, fruto de la ausencia de reflexión poética. El resultado para el poeta parecería ser la incomprensión de lo que realmente sería la poesía moderna, pues ello requeriría de comprender el nuevo arte moderno.

No obstante, este testimonio que da cuenta de un estado lamentable de la poesía, *Abrojos* Darío lo escribe precisamente para “niñas románticas y espirituales” (Silva Castro 72); las cuales, tenían sus preferencias y estaban al tanto de la nueva poesía europea. El poeta en *Abrojos* ensaya con el bécquerismo. Iván A. Schulman (1966) refiere a éste como una tendencia lírica usual en la América Latina del tiempo:

El culto a Bécquer cundió con tanta intensidad en América entre 1879 y 1900 que dio origen al llamado *Bécquerismo* (sic) –el remedo e idolatría de las *Rimas*-. José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Rubén Darío y Manuel González Prada, entre otros muchos, cayeron bajo el seductor influjo del poeta andaluz en el periodo incipiente de su vida literaria. (Schulman, 1966: 66)

Podemos afirmar, entonces que en Chile Darío toma contacto directo con las ideas de arte modernas, que prefiguran su poética modernista. Además, escribe poemas becquerianos que tiene un lector bien determinado, los círculos sociales donde se leía este tipo de poesía; que a los ojos de los miembros de los círculos del mundo del arte resultaban despreciables. No obstante, Darío ya ha asumido la figura de poeta profesional, que lo obligaba a hacerse de un público lector en un medio social que le era adverso.

Creo que para acercarnos a nuestro cometido de modo riguroso, primero debemos adentrarnos en Bécquer mismo y intentar comprender la diferencia que marca Darío frente a él.

5.2. Antecedentes del tema de la desilusión. *Rimas* de G. A. Bécquer:

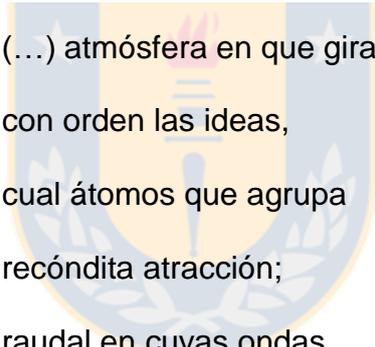
Respecto a la obra de Bécquer, se puede afirmar que en ella el sujeto exalta la contradicción, la cual está ínsita a procesos de subjetivación inherentes al poeta romántico español:

Ideas sin palabras
 palabras sin sentido;
 cadencias que no tienen
 ni ritmo ni compás;

memorias y deseos
 de cosas que no existen;
 accesos de alegría
 impulsos de llorar;

actividad nerviosa
que no halla en qué emplearse;
sin rienda que lo guíe
caballo volador;

locura que el espíritu
exalta y enardece
embriaguez divina
del genio creador...
¡Tal es la inspiración! (...)



(...) atmósfera en que giran
con orden las ideas,
cual átomos que agrupa
recóndita atracción;
raudal en cuyas ondas
su sed la fiebre apaga;
oasis que al espíritu
devuelve con vigor...
¡Tal es nuestra razón!

Con ambas siempre en lucha
y de ambas vencedor
tan sólo el genio puede
a un yugo atar las dos.

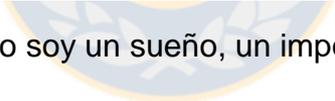
(Bécquer, 2002: 14)

En el poema las dualidades operan construyendo el sujeto, no se puede desvincular la alegría del llanto, el discurso se expresa por medio de binarismos. Las estructuras duales atraviesan *Rimas* de parte a parte y configuran el imaginario lírico; permitiendo representar experiencias nuevas de la subjetividad. Nosotros creemos que la *jouissance* es una de ellas, no es una entre otras; sino la más expresiva, pues el momento de placer intenso, funde los límites de las dualidades y se transforma en su opuesto: “accesos de alegría/ impulsos de llorar”.

“*Rima III*” está estructurada en torno al conflicto interior del poeta que; dado por la dualidad inspiración/ razón, cuyos componentes están en conflicto. Ambos, inherentes al proceso creativo dependen uno del otro; pues la materia de la poesía son los sueños inspirados por la imaginación y la forma es el orden de la razón. La inspiración en el poema es locura y embriaguez divina; mientras que la razón es orden de las ideas, oasis del espíritu. El genio poético, produce las operaciones que pueden unir ambos principios en el poema. Dicho de otro modo, este texto al desplegar la poética bécqueriana enuncia la contradicción de sus enunciados, la inspiración fundada en el sueño, es una fuerza irracional, lo contrario de la razón. Así y todo solo hay reafirmación, que no lleva a un entre que supere la contradicción, por ello el genio es una figura que media entre ellas, pero su función es un mero uncir las fuerzas en pugna, por medio de la imaginación poética. Esta poética, entonces, guarda en su seno una función de la poesía profundamente conservadora, a saber, la reafirmación del genio *per se*. Con ello convierte a la poesía en un juego de la imaginación poética sin más, declarando que no hay más referente que los movimientos internos de la

subjetividad solipsista. Reafirmandose la preeminencia del deseo y su representación en los textos poéticos. Así, este sujeto como personaje lírico, poeta, da cuenta de la omnipresencia de la *jouissance*, -la cual es per se contradictoria-. Fruto de lo cual se constituye un sujeto erótico contradictorio moderno.

En la “*Rima XI*”, se presenta la fantasía de la amada por medio de una personificación, con ello se representa al poeta el sujeto eligiendo ensoñación, sobre la realidad. Desde el punto de vista meramente literario, consideramos que la fantasía va unida al tema de la ilusión y la esperanza, que también eran constitutivas del sujeto en el romanticismo español. Así, el sujeto se queda cazado en una imposibilidad derivada de la pérdida del límite entre fantasía y realidad, el cual conduce a la desesperanza y la desilusión. Esa deriva trágica siempre lleva la carga de la derrota, por ello no hay posibilidad de un entre que supere las contradicciones:



Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte. -¡Oh, ven; ven tú!

(Bécquer, 2002: 28)

En la “*Rima XV*”, el poeta busca la fantasía erótica evanescente que se escapa, pero con ello está dando cuenta de la naturaleza irreducible del deseo en el sujeto. El deseo impulsa hacia la búsqueda de la ilusión, bajo la forma de imagen amada, -la ilusión, el ideal-, que no da lugar a unión alguna. Por ello, el

deseo siempre se encuentra insatisfecho, y el sujeto se ve preso del ciclo ilusión/desilusión:

voy a tocarte, te desvaneces
como la llama, como el sonido,
como la niebla, como un gemido
del lago azul.

En mar sin playas onda sonante,
en el vacío cometa errante,
largo lamento.

Del ronco viento,
ansia perpetua de algo mejor,
Eso soy yo!

(Bécquer, 2002: 34)

Esto nos pone a Bécquer en una perspectiva nueva, no solo es un poeta romántico sin más, sino que logra representar poéticamente al deseo como un poder que sobrepasa las fuerzas humanas: “ansia perpetua de algo mejor” (Bécquer, 2002: 34). Es poesía que aparecería poniendo en escena al sujeto que testimonia su experiencia interior, determinado por la realidad contradictoria de su figura y en permanente devenir. Impulsado por el deseo, toma posición frente a lo imaginario y abandona la realidad.

Se podría agregar, entonces, que Béquér representa en el poema la experiencia de su subjetividad, de allí que los objetos de la lírica sean fenómenos internos como el amor, la jouissance, la contradicción, la fantasía. Todo lo cual da como resultado una lírica que expresa un sujeto que se contempla atrapado en su interior, cuando no poetizando su radical individualismo. Pero, desde nuestra perspectiva lo más importante es que el discurso esproncediano logra representar el deseo como fuerza que el sujeto no logra domeñar, que está más allá del sujeto. No obstante, no logra dar cuenta de su poder subversivo, pues ese deseo es meramente individual, particular, que no toca las instituciones que lo modelan, sino que es representado como presente en una subjetividad que frente a los otros se justifica: “Ese soy yo!”. Indicando la irracionalidad de su justificación.

5.3. De la desilusión al desengaño en *Abrojos*:

En el primer epigrama de *Abrojos* descubrimos cómo el sujeto repite las formas de la desilusión, expresados como desamor en su modo más intenso, la pérdida del “primer amor”:

¡Día de dolor,
aquel en que vuela para siempre el ángel
del primer amor.

(Darío, 1968: 458)

El texto despliega el tema de la pérdida como consustancial al amor, dicho de otra manera, el sujeto está señalado como un ser siempre en pérdida

respecto del erotismo. Es decir, no solo estamos en presencia de un sujeto patético, sino que su presencia no puede constituirse, sino en la fragilidad causada por la pérdida del objeto amado. Por ello cabría preguntarse por qué el sujeto es representado en pérdida, nosotros creemos que “*Abrojos LVII*” puede responder la interrogante:

No quiero verte madre,

Dulce morena.

Muy cerca de tu casa

Tienes acequia,

Y es bien sabido

Que no nadan los hombres

Recién nacidos.

(Darío, 1968: 478)

Este poema resulta enigmático, pues el sujeto aparece deslocalizado en la imagen. Está la madre, la casa, la acequia, y el sujeto que habla desde un lugar indefinido, al parecer, escondido de la madre o lejos de ella, no lo sabemos. La única posibilidad de cerrar la imagen en la interpretación es que esté en el vientre de la madre y el sujeto no quiera verla, es decir no quiera nacer. Pues deberá enfrentar a la corriente de la acequia, evidente metáfora del río del devenir³⁶. El sujeto rechaza la corriente de la vida, rebelándose genera su deslocalización al permanecer en el no-lugar del vientre materno. Éste, no es su

³⁶ Con ello el sujeto dariano va más allá de Bécquer, cuya poesía no parece problemática y es una exaltación del Yo, del “genio”. En este poema de Darío, el sujeto es complejo y prefigura su relativa ausencia en *Prosas profanas*.

lugar en el mundo, sino un espacio dentro del lugar de la madre, donde el sujeto es un no nacido. Ni siquiera su cuerpo está presente, aunque posee voz. Es la representación de un sujeto previo a la vida en el mundo, por ello no sometido a la cultura. Así, ese sujeto desde ese no-lugar puede cuestionar la vida en su totalidad como un devenir que enfrenta a la muerte. Ello pone en cuestión las condiciones de la vida en la historia, de la identidad, de la nación, desde una posición que no podría deconstruirse, pues para ello se necesita una estructura, una marginalidad, ser un suplemento de algo. Es un entre ubicado en el límite del ser y el no-ser. El poema mismo es un resto lírico ya que muestra un sujeto evanescente, oculto en los límites del sentido, para poder fundar un cuestionamiento inaudito sobre el existir.

Es solo a partir de este sujeto que se abre la posibilidad del discurso en *Abrojos*, lo que va más allá de un mero becquerismo sentimental. Estamos frente a un cuestionamiento sobre la constitución del sujeto, que deviene trágico, marcado desde siempre por la pérdida. A mi modo de ver, la herencia lírica de Bécquer permanece presente en los poemas como personaje lírico, la forma versal y el contenido erótico. Pero, el sujeto de *Abrojos* no es mera mimesis del romanticismo español, es una versión que intensifica las fallas y el devenir, frente al sujeto de Bécquer desvanecido por el ensueño. Con ello, el sujeto dariano resulta más radical al destronar al genio poético y cuestionar su posición en la existencia, inquiriendo críticamente en el problema del origen, desde una representación de sí en un espacio problemático previo a las dualidades; por ende, previo a ser captado por el ontologocentrismo. Lo que convierte a este sujeto entre en una especie de resto que proclama su miseria desde el origen humano.

Y ciertamente, esta condición marginal determina todo lo que sigue:

II

¿Cómo decía usted, amigo mio?
 ¡Que el amor es un río? No es extraño.
 Es ciertamente un *rio*
 que uniéndose al afluente del desvío,
 va a perderse en el mar del desengaño.

(Darío, 1968: 459)

En este segundo epigrama el tema de la desilusión evoluciona, ahora aparece bajo forma del desengaño; el cual, constituye un cambio en el léxico que bien podría estar determinado por el uso de ese significante en Bécquer. Esta variación produce un cambio en el significado, en la relación amorosa la desilusión ya ha sido representada como algo individual, presente en la experiencia sentimental del sujeto. Éste sufre un proceso personal que involucra su imaginario, donde la ilusión amorosa, - que es siempre imagen-, puede desaparecer. Entonces, es ese desvanecerse de la imagen en la subjetividad la causa de la desilusión.

En cambio, el desengaño siempre es una objetividad, algo concreto que opera a partir de algo o un otro que nos engaña. Ese algo ya aparece en “*Abrojos LVII*” es la metáfora del devenir, allá el río de la vida, acá el río del amor. Desde mi perspectiva, me parece que en *Abrojos* se funden vida y amor en el devenir. Hay una concepción trágica de la vida, dominada por fluir del mundo, que conduce a la destrucción. Por ello, nos parece adecuado afirmar que el sujeto dariano en *Abrojos* establece un sujeto entre problemático; fundado, entre otras

cosas, en un cuestionamiento existencial de la vida. Su visión pesimista y desconfiada produce un sujeto que reduce su lugar en el mundo poetizado, para devenir pura voz. Fenómeno de por sí interesante que reaparece en “*Era un aire suave...*” de *Prosas profanas* y que trataremos en el próximo capítulo.

5.4. El desencanto en *Otoñales*:

Darío escribe este texto en su estadía en Chile luego de *Abrojos*, posee un subtítulo de raigambre bécqueriana: *Rimas*. Evidenciando la intención de apelar al lector, pues pregonaba la naturaleza de su estilo, y deja en claro que esta obra busca un público específico, que ya recibía con entusiasmo este tipo de literatura.

Darío buscaba por medios seguros, tanto el reconocimiento artístico, como el éxito editorial; pues ya en esta época trabajaba como un escritor profesional. El poeta no tiene ningún temor en manifestar en el texto que su objetivo es la mimesis del romántico español, destacándose así que las operaciones de producción textual han dejado atrás las ideas de originalidad, espontaneidad y creación, propias del romanticismo. El poeta deviene un productor de discurso que lleva a cabo sus operaciones con lenguajes artísticos ya dados, de los cuales rescata todo aquello que requiere para llevar adelante su tarea. Esto queda evidenciado en *Otoñales*:

¡Y flotando en la luz del espíritu

Mientras arde en la sangre la fiebre

Como “un himno gigante y extraño”

Arrancar a la lira de Bécquer!

(Darío, 1968: 615)

Se advierte como el sujeto ya se distancia del público romántico proclamando su función social. Por ello, resulta evidente que esta poesía podría ser leída como un dispositivo literario llamado a apelar al gusto de un público lector específico, mientras que el sujeto se distancia emergiendo pocas veces, y en ellas deja ver su diferencia frente a los textos becquerianos. Esas breves apariciones anulan la distancia irónica y constituyen el resto. Es la aparición intempestiva de un fantasma la que cuestiona el sujeto-poeta como personaje lírico romántico europeo: el alma bella.

En Hegel (1985) el alma bella sería descrita en los siguientes términos: “La intuición de sí es su existencia objetiva, y este elemento objetivo es la enunciación de su saber y querer como un universal.”³⁷ Esta alma bella aloja en su interioridad eminente un saber y un querer de sí, individual, que cree objetivo y universal, por ello histórico. Así las cosas, todo lo exterior le parece desdeñable y renuncia a la acción, experimentando la actividad del mundo pasivamente. El fantasmal sujeto dariano desaparece para dejar un espacio a la presencia de este sujeto europeo romántico provisto de un alma bella, que es su máscara becqueriana. Aunque su verdad es la del escritor profesional, un rol social necesariamente activo, supeditado a la lucha contra fuerzas materiales reales que buscan avasallarlo, localizarlo y someterlo. El sujeto dariano, sufre el mundo tal cual lo testimonia en el primer verso de *Abrojos*: “hartas penas y agravios” (Darío, 1968: 454); pero lucha. De allí que devenga resto inasimilable por el

³⁷ Jean Hyppolyte (1973) nos recuerda que en Hegel el alma bella es una forma de conciencia moral que “acaba negándose a actuar para no perder su pureza”. Su ejemplo es muy claro, cita *Confesiones de un alma bella* de Goethe, cuya protagonista dice: “Prefiero abandonar a mis padres y ganarme el pan en una tierra extraña que actuar contra mi forma de pensar”. Al parecer, Hegel debió tener en consideración el sujeto romántico europeo; pues, si revisamos, tanto en las vidas, como en su lírica, éste representa la negación a actuar dentro del marco de la moral burguesa.

ontologocentrismo hegeliano, clausurando la subjetividad romántica, -el alma bella europea-, que aparece como su máscara.

Así las cosas podemos afirmar que en “*Otoñales XIV*” de nuevo se presenta el tema del desengaño, pero ahora es solo un recurso entre otros:

Sé que en el cráneo puede haber tormentas,
 abismos en el alma
 y arrugas misteriosas
 sobre las frentes pálidas.
 ¡Oh, Dios mio, Dios mio! ...
 se que me engaña. (Darío, 1968: 511)

El sujeto dariano en esta etapa es representado como poeta, que está en permanente conflicto, éste consiste en la colisión entre el ideal y la realidad. Prefigurando la poética de la obra modernista de Darío, basada en la dualidad idea/ materia³⁸; binarismo que está al centro de las construcciones contradictorias y erigen al sujeto dariano como un sujeto entre³⁹. Cabría agregar, que posición entre lo hace oscilar entre el conflicto de la subjetividad, que busca reafirmar un ideal amoroso, y la objetividad del engaño. Pero, eso ya es una salida al sujeto romántico.

³⁸ A la materialidad significativa del signo hablado, o sea, la sonoridad de la palabra hablada, con posterioridad Darío la llama “palabra”.

³⁹ Quedando de manifiesto como desde *Abrojos* los dualismos comienzan a adquirir mayor importancia, entre ellos el enfrentamiento sueño/ realidad, -tributario de la poesía hugoliana-; que constituye el poeta.

Para finalizar, podemos afirmar que en el epigrama “XI” la autorepresentación del sujeto, supone una ruptura con el sujeto romántico; el cual fue representado en relación a fuerzas pasionales humanas y naturales⁴⁰.

XI

Voy a confiarte, amada,
 uno de los secretos
 que mas me martirizan. Es el caso
 que a las veces mi ceño
 tiene en un punto mismo
 de cólera y esplín los fruncimientos.
 o canto como un mudo,
 o charlo como un necio,
 salpicando el discurso
 de burlas, carcajadas y dicterios.
 ¿Que me miran? Agravio.
 ¿Me han hablado? Zahiero.
 Medio loco de atar, medio sonámbulo
 con mi poco de cuerdo.

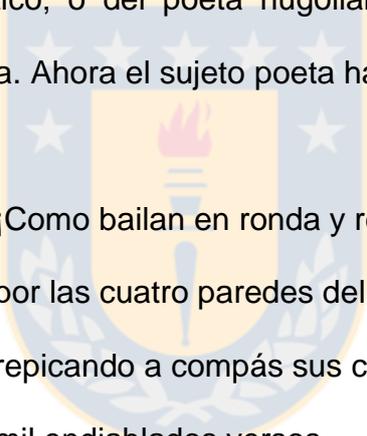
(Darío, 1968: 509)

En esta etapa, podemos advertir que este sujeto aparece descrito con significantes que pertenecen a la modernidad: “loco”, “sonámbulo”, “neurótico”.

⁴⁰ Se puede pensar en el pirata de Espronceda, el bandido de Schiller, el visionario en Blake.

Este interés por el vocabulario de la patología médica, se fusiona con el interés romántico por representar contenidos que expresen la experiencia del sujeto en la modernidad en su faz negativa, en oposición al optimismo burgués. Con ello comienza a cambiar las claves de su poesía erótica infundiéndoles un léxico que medicaliza la subjetividad⁴¹ y, por ende, un sujeto que aparece abriendo un umbral discursivo para representar los conflictos de la subjetividad por medios de actualidad.

En la representación de sí, el sujeto se expresaría bajo una máscara, la imagen del poeta. Aunque esta imagen ha variado, aparece diverso de la imagen del poeta patético romántico; o del poeta hugoliano, profeta, crítico social mediador entre cielo y tierra. Ahora el sujeto poeta ha sufrido un nuevo cambio:



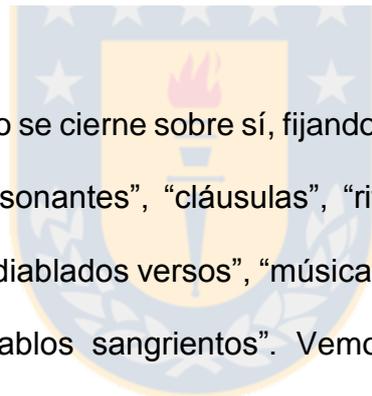
¡Como bailan en ronda y remolino,
 por las cuatro paredes del cerebro
 repicando a compás sus consonantes,
 mil endiablados versos
 que imitan, en sus cláusulas y ritmos,
 las músicas macabras de los truenos!
 ¡Y como se atropellan,
 para saltar a un tiempo,
 las estrofas sombrías,
 de vocablos sangrientos,
 que me suele enseñar la musa pálida,
 la triste musa de los días negros!

⁴¹ La palabra neurótico aparece con anterioridad en las obras juveniles.

Yo soy así. ¡Qué se hace! ¡Boberías
de soñador neurótico y enfermo!

¿Quieres saber acaso
la causa del misterio?
Una estatua de carne
me envenenó la vida con sus besos.
Y tenía tus labios, lindos, rojos,
y tenía tus ojos, grandes, bellos ...

(Darío, 1968: 509)



La mirada del sujeto se cierne sobre sí, fijando su atención en el lenguaje y sus componentes: “consonantes”, “cláusulas”, “ritmos”. Éste se ha tornado ominoso y caótico: “mil endiablados versos”, “músicas macabras de los truenos”, “estrofas sombrías”, “vocablos sangrientos”. Vemos como el sujeto dariano posee conciencia del lenguaje como medio de expresión poética; distanciándose de la poética de Gustavo Adolfo Bécquer, que no guarda relación alguna con el lenguaje, sino con el sentimiento: “La poesía es el sentimiento” afirma en la *Carta II*. Por ello, podemos afirmar que el sujeto dariano, tal cual se presenta en su lírica, ya aparece muy distante del romanticismo.

El texto en sí mismo es una poética, en que el estado del lenguaje determina al sujeto mismo, siendo la subjetivaciones del lenguaje las que configuran el poema. El sujeto ya no está determinado por pulsiones naturales, sus sentimientos comprendidos como fuerzas que configuran su singularidad. En el poema dariano se tematiza la subjetividad del poeta. Mundo interno que

estaría constituido por la escena del lenguaje poético, donde la palabra aparece funcionando independientemente de la voluntad de un sujeto dañado y en conflicto con la realidad: “soñador neurótico y enfermo”.

Siguiendo con el poema, se puede leer que este cambio en el sujeto se debe a causas externas: “una estatua de carne/ envenenó la vida con sus besos”. Esta representación de un mal de amor, nos pone frente a una situación concreta que connota un sujeto en crisis. No solo desaparece la imagen del poeta mediador, entre la trascendencia y el mundo, sino que su presencia está completamente inmersa en el mundo, donde su experiencia vivida es de suyo frustrante. Estamos en presencia de un sujeto paciente dañado por su experiencia erótica; donde la metáfora: “una estatua de carne”, asigna al cuerpo femenino una cualidad artificial. Deviniendo el cuerpo femenino una mimesis del cuerpo representado en el arte, lo que sugiere que el modelo del cuerpo deseado por el sujeto es una idea de belleza, a la cual se somete el poeta. Se percibe, entonces, la presencia de un sujeto subyugado por su ideal del arte, que conduce a la experiencia de lo sublime artificial, tal cual el romántico experimentaba la naturaleza como el medio de lo sublime; señalando una modernidad que todo lo ha transformado en producción humana, suprimiendo lo natural.

El entre que se produce por la dualidad ideal/ real deja al sujeto en un espacio de conflicto; pues no puede detener el dinamismo del deseo, cuyo impulso lo lleva al desengaño y la frustración. En este entre, aquello que eran las pulsiones de la naturaleza, devienen operaciones de una subjetividad dañada pletórica de significantes ominosos. Es decir, el sujeto es representado con conciencia de la fuerza del lenguaje que construye en su interioridad un mundo macabro; sumergiéndolo en la frustración y la enfermedad.

En este momento el sujeto entra en una crisis definitiva con el romanticismo, bajo la persona del poeta experimenta una inversión en la constitución del mundo poético. Lo que era lo natural es reemplazado por lo artificial artístico. La misma imagen del poeta mismo cambia y se constituye en: 1) un operador del lenguaje, 2) un loco, 3) una subjetividad dañada por sí mismo y por la circunstancia. Este sujeto patético es producido con el objetivo de satisfacer un público lector tan becqueriano como su poesía.

Aunque lo crucial sea, en este sentido, entender que en estos poemas está presente una primera comprensión del poeta como profesional, que se hace cargo de una producción de un lenguaje singular, fuera de la elección de los temas y estilos. Dando lugar a una escritura que surgiría desde un espacio singular, donde el sujeto se manifiesta desde el lugar mítico de su origen, cuestionando la vida como devenir de la muerte. Espacio previo a la existencia, por ello previo a los dualismos y las contradicciones.



5.5. La clausura de los temas de la desilusión y el desengaño: *Azul* (1888).

A mi modo de ver, la estadía en Chile de nuestro escritor ha producido en él una mayor conciencia de los procesos de modernización de las letras que ya venía desarrollando desde sus inicios; la diferencia consiste en que ya se encuentra en un momento en que el periodo romántico latinoamericano se ha agotado y requiere de un cambio. El contexto cultural chileno permite la apertura a las letras y cultura europea modernas, posibilitando que el cambio de meridiano literario sea una empresa menos compleja. Así, se abre al sujeto a un cambio

radical que se plasma en *Prosas profanas*, que ya desarrollaremos en el siguiente capítulo. Por el momento, estableceremos los cambios del sujeto en el momento inmediatamente anterior al modernismo.

Primaveral es la primera sección de *Azul*⁴², compuesta por poemas líricos en los cuales se percibe la huella de la escuela parnasiana. Texto compuesto por poemas que parecen desprendidos de su contexto cultural, señal de la presencia de la idea de *l'art pour l'art*. Dicho en términos artísticos, es la eclosión de un sujeto inmerso en la imagen en tanto que imagen, - sin referente- , lo cual produce el efecto estético y la posibilidad de recurrir a un archivo cultural que evoca escenas, códigos, mitos clásicos, tiempos diversos. Estrategia cultural que comienza a producir un sujeto en proceso de modernización continental; consciente de que su subjetividad puede ser objeto de arte, deviniendo un sujeto complejo en que interior y exterior desvanecen sus límites.

Las primeras señales de la incorporación del enunciado parnasiano de *l'art pour l'art* se evidencian por la producción de paisajes que evocan erotismo y clasicidad:

Amada, ven. El gran bosque
 Es nuestro templo; allí ondea
 Y flota un santo perfume
 de amor. El pájaro vuela
 de un árbol a otro y saluda

⁴² En esta tesis no desarrollaremos el sujeto de la prosa dariana, de modo de que dejamos de lado toda la narrativa de *Azul*.

su frente rosada y bella
 como a un alma;....

(Darío, 1969: 515)

La imagen ha devenido sugerente, imprecisa, y para expresarlo se recurre a imágenes que representan movimientos sensuales: “Y flota un santo perfume/ de amor” (Darío, 1950: 316), “el pájaro vuela” (Darío, 1950: 316). Se acentúa la cualidad aérea del movimiento, -destacando la levedad de éste en la imagen-, que mima la caricia. El modo de expresar la imagen deviene erótica, todo en ella insinúa sensualidad y una reunión armónica de los objetos de la escena: el bosque-templo, el santo perfume, el pájaro que mueve su cabeza saludando. El sujeto toma un lugar central en la expresión, describiendo la escena; el poema es su palabra al dirigirse al objeto de su deseo, la amada.

Ello permite comprender el texto como una pragmática de la seducción. El sujeto--poeta, deviene un seductor que indirectamente apela no solo a su “amada”, sino que también a su lector(a) que frente a sí ve como se despliega esta escena sensual, que utiliza los recursos del seductor. La insinuación, la oblicuidad, la ambigüedad, el “pájaro”: “saluda/ su frente rosada y bella/ como a un alma”. El “como” adverbial comparativo, deja abierto el sentido del destinatario del saludo. Expresión que suma incerteza, difuminando la imagen. Así, el sujeto tiende a desaparecer, a evaporarse en la fluidez de la imagen; en tanto que la representación de los impulsos eróticos invade todo el espacio de la subjetividad.

Se debe agregar que lo erótico-poético termina por desterritorializar lo sacro. La esfera del arte se separa de la esfera de la religión; aún más, el arte

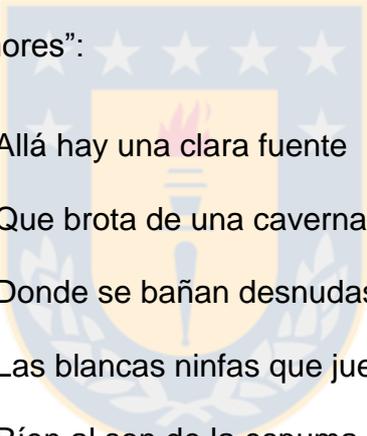
mismo busca tomar el lugar del fenómeno religioso. Es decir, se desplaza la experiencia de lo sacro al arte, cuya condición de posibilidad se encuentra en nuevas formas de expresión, - a saber el parnasianismo-; junto a un nuevo sujeto dariano, en el cual comienza a prefigurarse el sujeto de *Prosas profanas*. Ello requiere de crear en el poema una impresión de subjetivismo, por lo que el poema se convierte en una experimentación lírica que parte del Yo como punto de enunciación.

Resulta claro que esta etapa de la producción lírica dariana, funcionaría como puerta giratoria hacia el modernismo-. La importancia que tiene Leconte de Lisle y la escuela del parnasiana está señalada por dos poemas de la sección “*Medallones*” de *Azul*. Los cuales se titulan “*Leconte de Lisle*” y “*Catulle Mendès*”.

En la escuela parnasiana Darío pudo encontrar una temporalidad moderna, centrada en el presente que absorbe pasado y futuro; lo cual, contribuye a descontextualizar el sujeto de determinaciones culturales, para intensificar el efecto artístico. Esto tiene como consecuencia que se establece en un entre, por una parte, el polo del nacionalismo americanista y de rasgos identitarios captados por la máquina nacionalista, por otra, el polo del internacionalismo modernizante de una nueva poesía americana.

En estos textos comienza a emerger un sujeto propiamente moderno y latinoamericano, ya no meramente modernizado. La utilización de un pasado cultural común a Occidente y Latinoamérica comienza a ser un punto de anclaje crucial para el nuevo sujeto, pues ahora el sujeto se constituye en un entre culturas que busca ser productivo en términos de renovación lírica. Podría ser este poema una manifestación de eurocentrismo? Si tomamos en cuenta el

desarrollo de la poesía dariana, se podría responder que estamos ante un momento de experimentación con imaginarios europeos. Los cuales, rememoran la poesía de Leconte de Lisle de *Poemas antiguos*⁴³, en cuanto hay una renovación de la imaginería, recurriendo a la antigüedad clásica como un pretexto, en un horizonte de renovación literaria europea. Y, cabe agregar, que en Chile Pedro Balmaceda manifiesta su rechazo a los griegos como aporte de las nuevas ideas que cree necesarias para la renovación del arte chileno. Por ello se puede concluir que en este poema dariano, hay una continuidad con el tema amoroso romántico desarrollado con anterioridad, pero intensificando las expresiones eróticas como: “desnudez”, “blancas ninfas”, “esponjan sus cabelleras”, “himnos de amores”:



Allá hay una clara fuente
 Que brota de una caverna
 Donde se bañan desnudas
 Las blancas ninfas que juegan.
 Ríen al son de la espuma,
 Hienden la linfa serena;
 Entre el polvo cristalino
 Esponjan sus cabelleras
 Y saben himnos de amores,

⁴³ Cito acá unos versos del poema “*Glauçè*” de *Poemas antiguos* de Leconte de Lisle, que me parecen que expresan esa renovación de la poesía europea, que genera versiones nuevas para temas antiguos: “Bajo las grutas de nácar y los limoneros dispersos/ Donde el divino mar duerme y sueña en paz/ Hacia la hora cuando el divino inmortal de párpados dorados/ Ruboriza el pálido azul de sus rosas sagradas.... Y ya la belleza/ bañaba mi cuerpo flexible de una suave claridad/ yo derramaba dulcemente mi juventud eterna.” (De Lisle, : 75). Trad. mía.

En hermosa lengua griega,
 Que en glorioso tiempo antiguo
 Pan inventó en las florestas. (Darío: 1968: 516)

Este sujeto pleno de erotismo, en sí mismo subversivo, contrasta con la última sección lírica, -“*Echos*”-, escrita en francés. Allí se retoma la voz autorial y deja entrever su mundo interno dañado por lo real: “L’implacable destin/ a empoisonné ma coupe, a empoisonné mon vin/ ... Mon printemps est plein de ma souffrance” (Darío, 1950: 542)⁴⁴. Con ello el sujeto queda representado en estos textos líricos oscilando entre el erotismo y el dolor, dicho de otro modo, el sujeto dariano no deja de lado el dolor del mundo (*Weltschmerz*) romántico, como un modo de expresar la subjetividad dañada del existir en los márgenes sociales y culturales; pues no logra el reconocimiento que busca, el ideal de “gloria” de sus poemas juveniles. Ese sentimiento de marginación del poeta recorre *Azul* y el sujeto está muy consciente de las causas sociales, tal cual las representa en el “*Rey Burgués*”. El desconocimiento de parte de la cultura oligárquica nacional del valor del arte y la idea, la posición marginal del sujeto productor de arte en la sociedad que puede comprarlo, pero no lo aprecia sino como símbolo de poder económico. Lo cual marcha en contraposición del triunfo del erotismo que anuncia el poema dariano anterior, corroborándose así que este sujeto ya comienza a desarrollar las ideas que serán decisivas en la lírica de su obra posterior.

⁴⁴ Mi traducción: “el implacable destino/ a envenenado mi copa, ha envenenado mi vino/...mi primavera está llena de sufrimiento.

6. Conclusiones del capítulo 1.

En relación a los contextos histórico-culturales, se advierte que ellos determinan al sujeto. En *Iniciación Melódica*, las ideas liberales de secularización de la sociedad, dan lugar a oscilaciones respecto de la religión; comprendiéndose bien por qué el sujeto se debate entre la aceptación y el rechazo del ideario cristiano. Encontramos así un primer entre que permite una suerte de primera crítica a las instituciones, evidenciándose una búsqueda y un juego productivo con las dualidades.

En el periodo de *Epístolas y Poemas*, la poesía está incluida en una doble vertiente, por una parte, Víctor Hugo y, por otra, el romanticismo latinoamericano. Los textos hugolianos posibilitan el paso a una expresión literaria nueva, que posiciona al sujeto críticamente frente a la cultura. A su vez, la prosa de Juan Montalvo aporta la fuerza de la invectiva y los románticos latinoamericanos contribuyen con sus ideas de independencia cultural y recepción propia (eclecticismo). Por ello, se establece un entre que permite dar cuenta de la negatividad de la modernización; sin ser absorbido por la hegemonía cultural europea. Pudiendo ya concluir que el sujeto se encuentra firmemente articulado a su contexto histórico-cultural, del cual sería tributario. Éste es un contexto complejo, en el cual también se incorporan las nuevas ideas en literatura y arte, como paso para la modernización.

Esto significa que el sujeto dariano configura una identidad entre, singular, oscilando entre las dualidades. Y al no resolverlas aparece como problemático en relación a lo que podría ser su identidad, pues, si consideramos identidad la relación del sujeto consigo mismo y con el mundo, vemos como las

contradicciones la vuelven difusa, indefinida. Entonces, es posible hablar de una identidad del sujeto en estos textos?

Nos parecería que no siempre, puesto que los textos buscarían expresar una manifestación de la individualidad resistente a las clasificaciones. Donde el sujeto está representado como pura diferencia y singularidad. Por ello, a veces el sujeto es representado reafirmando su identidad americana, otras veces no es así, parece no poseerla. Cabe agregar, que no es una singularidad cómoda, sino problemática y representada una y otra vez en la figura marginal del poeta.

Siempre en devenir, la temporalidad del sujeto es moderna, y su identidad está solo limitada por los avatares de su singularidad. Poniendo en cuestión la identidad telúrica del romanticismo latinoamericano. La modernización del sujeto inscrito en los textos implica una búsqueda de lo nuevo, por ello rebelándose contra la hegemonía discursiva de la tierra, la nación, la identidad. En suma, dejando en exposición el ontologocentrismo alojado en tales nociones románticas.

De éste modo, el sujeto aparece como un resto al tomar una posición distanciada e irónica frente a la realidad representada, en una posición de mediador entre las ideas y el mundo. Produciendo un nudo de contradicciones y dualismos conflictivos, que lo establecen en una suerte de no-lugar, previo y posterior a la identidad.

La composición del sujeto es compleja; pues, Darío ya en sus años juveniles logra una lírica construida a partir de una red intertextual muy rica, la cual produce un sujeto a partir de recepciones vastas y singulares de literatura europea y latinoamericana, con las cuales dialoga. Además, -por la misma

constitución romántica de este sujeto-, la experiencia del autor es representada por medio de la figura del poeta. Personaje lírico que es la vía para manifestar las propias vivencias en un medio adverso. Así el sujeto va intensificando la representación de una experiencia de marginación. La cual se convierte en otro de los factores de fragilidad y dolor en la poesía. Entre los que destaca el tema de la desilusión, central en estos textos eróticos.

Creemos que en esta etapa de la obra lírica dariana podemos encontrar trazas diversas de entres que se expresan como distintos contenidos:

El entre en la poesía juvenil de Darío significa una interiorización de algunos de los temas identitarios que en el romanticismo latinoamericano eran representados como objetividades nacionalistas, por ejemplo, el paisaje americano, el hombre de la tierra. Ahora la identidad es expresada como subjetivaciones contradictorias que producen el Yo. La experiencia representada es el ahora del tiempo subjetivo, por ello el sujeto cobra una importancia central. Esto permite una cierta evolución del romanticismo, por medio de la intensificación de la expresión como manifestación del Yo lírico que expresa experiencias de dolor y goce.

Otro entre es producido al establecer una temporalidad literaria diversa de la europea; pues el momento romántico de la literatura ya era algo del pasado. Desvinculándose para siempre de la mera mimesis de textos europeos y estableciendo una recepción singular; la cual, abre un umbral para parámetros nuevos para la lírica latinoamericana. Esto permite configurar un sujeto patético y oscilante que está señalado eróticamente por la experiencia de la *jouissance* en el contexto histórico-cultural latinoamericano.

Luego, desde *Epístolas y poemas* en adelante del sujeto cambia y se establece como sujeto problemático frente a la modernidad. Es representado en rebeldía contra la experiencia erótica post-romántica y la cultura urbana modernizada. Esto significa que desconfía y rechaza la nueva sujeta femenina; posibilitando la introducción del tema de la perversión en "*Ecce Homo*" y la clausura el momento del discurso romántico rousseauiano del amor.

En *Abrojos y Otoñales*, -escritos en Chile-, el sujeto es expresado por medio de formas líricas desarrolladas a partir de *Rimas* de Adolfo Bécquer, siendo el tema central la desilusión erótica. Éste tema deriva hacia el desengaño; con lo cual el sujeto cambia de un sujeto patético, a un sujeto victimizado desde su origen. El sujeto se autorepresenta como una vida fallida, la cual se hunde en un torbellino de contradicciones; sintetizadas en la imagen doble de la mujer, por una parte símbolo de la belleza y por otra ser tanático. Nos parece que acá también encontramos otro entre; en cuanto que el sujeto bajo la máscara de poeta Bécqueriano, despliega un discurso que se enfrenta a la idea de progreso desde su propio rol social de escritor, produciendo la clausura el sujeto romántico.

Finalmente, el tema de la desilusión en *Azul* desaparece. Con ello, el sujeto ha concluido un ciclo donde desilusión y desengaño jugaban un papel central en la representación de sí. Ahora, es el erotismo el que lo determina como sujeto ambiguo, evanescente; pues, los límites entre sujeto y objeto, adentro y afuera, fantasía y realidad en la escritura se pierden. Pero, en la lírica personal, surge el sujeto-poeta atestiguando su marginación y dolor por la existencia. Con ello queda clausurada la época del romanticismo latinoamericano y se abre un umbral para el modernismo.

En *Azul* el cambio es radical, la mirada ya no establece distinción alguna entre adentro y afuera, realidad y fantasía; forman parte de una mirada, que poetiza un mundo compuesto por todos esos factores a la vez. Eso es ya otra época del discurso. Allí es donde surge el entre de este periodo, en los umbrales del modernismo; el sujeto se hace complejo en esa posición, ya que ha deconstruido los márgenes de lo representable. Por medio de la poesía puede hacer una crítica socio-cultural desde una posición subalterna que subyace al discurso artístico. Es el entre del sujeto que aparece aquí y allá como la condición misma del sujeto dariano.



Capítulo 2. *Prosas profanas* (1896). Buenos Aires.

Darío sale de Chile el 9 de febrero de 1889, luego de un banquete de honor en la Liga de Trabajadores Portuarios de Valparaíso. Era otro, elegante y con un bigote de estilo. Viaja al Perú, Nicaragua y El Salvador. Siempre buscando trabajo que no llega, se casa con Rafaela Contreras (1891) y tiene un hijo; pero los abandona en Costa Rica, porque el gobierno de Nicaragua lo envía a España. El 24 de Junio de 1892 se embarca a España. En Madrid recibe la noticia de la muerte de su esposa, se refugia en el alcohol. Llega a Buenos Aires en 1893.

1. El contexto histórico-cultural. Buenos Aires finisecular:

La historiografía a coincidido en señalar que en la Argentina de los años ochenta, tenía ante sí el acuciante problema de la inmigración⁴⁵. En 1887 el diputado Estanislao Zeballos manifiesta, de este modo, en el Congreso sus inquietudes:

La cuestión de la inmigración es el interés más grave que tiene la República Argentina en estos momentos; el Congreso debe ser previsor adoptando todas las medidas prudentes para realizar estos dos grandes propósitos: atraer hacia nuestra patria a todos los habitantes del mundo que quieran vivir en ella e inculcar en el corazón de los extranjeros el sentimiento de nuestra nacionalidad. (Bertoni, 2007: 17)

⁴⁵ Cabe acá mencionar a Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano en *La Argentina del Centenario* (1990), David Viñas en *Literatura argentina y política II* (1996), Federico Anderson en *La Belle Époque argentina* (2013).

Lo que motiva a Zeballos para emitir tales afirmaciones es de interés nacional, su discurso denota la ansiedad por el aluvión inmigrante. Los argentinos ven frente a sí al amenazante fantasma del otro; aquel que los desterritorializa del espacio social, llegando para quedarse.

No obstante, hay consecuencias inmediatas y reales del flujo migratorio. Argentina, pasa de ser una sociedad pequeña y provinciana a un país abierto al mundo y la modernidad. Esto concita la preocupación de la población; supuestamente, la inmigración pondría en cuestión la unidad cultural y política de la nación; que era problemática desde sus orígenes y no sólo en Argentina.

Al dejar atrás las luchas que liberan a las colonias del imperio español, surge el problema de la representación nacional, la identidad y el individuo. Expresándose en una tensión entre: “la representación corporativa de los “pueblos” y la representación encarnada en un sujeto individual en tanto agente del “pueblo” o “nación”...” (Jaksic y Posada Carbó, 2011: 17). Ello ya es un problema que atañe a la subjetividad del individuo; en cuanto involucra a la representación de sí y de la sociedad en Latinoamérica. De modo que el sujeto ciudadano argentino no poseía una identidad firme a la cual aferrarse, tensada entre la propia identidad y la de la nación, entre las cuales no había una clara continuidad.

Según Jaksic y Posada Carbó (2011), el siglo XIX argentino, - desde el punto de vista político-, podría ser dividido en un primer momento republicano que va desde la revolución hasta la caída de Juan Manuel de Rosas; y el segundo momento llamado “momento de liberalismo constitucional” que va

desde 1862 hasta fin de siglo. Debiéndose indicar que los términos liberal y constitucional fueron considerados casi como sinónimos, pues:

El liberalismo constitucional seguía, al cabo, siendo la única ideología legitimante de que disponían los estados que debían su existencia misma a la ruptura con el antiguo orden defendido en Europa por el legitimismo.

(Halperin Donghi en Jaksic y Posada Carbó, 2011: 283).

Estos dos momentos del siglo XIX argentino, se caracterizan por manifestar conflictos de distinta naturaleza. En el momento republicano, surge la lucha por la autonomía de los pueblos versus la tendencia centralizadora, que invocaba el concepto de nación indivisible. A su vez, en el momento del liberalismo constitucional, el conflicto se desplaza al interior de los poderes ya constituidos. Entre los que no había un acuerdo, en cuanto a la unidad del estado nación o de la constitución. Diferendos que la república federal no pudo resolver; pues no tenía la fuerza para disminuir la tensión, entre la facción que buscaba la construcción de poderes hegemónicos y el liberalismo que buscaba limitar esos poderes. (Cf. Jaksic y Posada Carbó, 2011: 284)

Este momento liberal constitucional puede ser considerado nebuloso, -tal como lo afirman Jaksic y Posada Carbó (2011)-. El propio liberalismo buscaba legitimar el discurso del estado nación, mientras que en política se evitaba concretar un programa definido. Lo que nos habla de una solución meramente ideológica a problemas y conflictos reales, que desde la política se deseaban evitar. Este intento idealizante, a todas luces, aparece como inoperante; pues era una solución abstracta fundada en un liberalismo escasamente definido.

Situación que nos puede hacer comprender bien las fuerzas históricas que llevan a la eclosión del idealismo finisecular, el cual como otras posiciones ideológicas – el catolicismo o el conservadurismo- no logra despertar grandes pasiones.

Concluyendo esta aproximación al liberalismo constitucional. Nos parece ver, que el sujeto ciudadano se construye a partir de un fondo político social ambiguo, en el cual ciertas la aceptación de un estado de cosas contradictorio, vienen a ser una sutura de problemas considerables, a saber: 1) el orden del estado, 2) la definición de un orden social, 3) la función del sujeto-ciudadano. Pudiéndose afirmar que el sujeto del Buenos Aires finisecular, vivía en un ambiente dominado por ambigüedades políticas e identitarias; que conforman el piso sociopolítico de un periodo de rápida modernización de la cultura.

En estas condiciones políticas llega la inmigración, que no solo fue un problema práctico, sino que también fue un problema ideológico; demostrado por la preocupación que causaba entre los operadores del poder en la década de los ochenta. Ellos, -que habían traído avance y progreso-, esperaban que todo lo demás debía ser una causa captada por su esfera de poder; pues se sentían dueños del los intereses de Argentina y poseedores del discurso del estado. Con todo, la nación la percibían en proceso de disolución, impelida por la aparición del otro. Estremeciendo las ideas de unidad de nacionalidad y nación, comprendidas como “manifestación de la singularidad cultural de pueblo” (Bertoni, 2007: 18), de la cual se sentían tributarios. Lo cual, sin lugar a dudas, era un problema ideológico y cultural.

A la inmigración se le presta atención en los diarios, en textos que la vinculan a la epidemia de cólera que afecta al país, -hecho que puede ser leído

como un síntoma de xenofobia-. En 1888, en el diario *La Prensa* se decía lo siguiente:

(La) influencia fue más intensa y formidable sobre la inmigración que aflúa, al parecer, adrede, en corrientes continuas y cifras verdaderamente enormes produciendo y aumentando los conflictos de la situación.

(Bertoni, 2007: 19)

Cuando se examina el texto queda de manifiesto un epíteto que no se puede dejar de lado, el “afluir, al parecer, adrede” (Bertoni, 2007: 19). La frase señala que la llegada de inmigrantes al país es percibida como un acto intencional; cuyo fin es generar una corriente que se desborda y “aumenta los conflictos de la situación” (Bertoni, 2007: 19). Así la inmigración aparece como una masa conflictiva que fluye inundándolo todo, como si fuese un aluvión del cual hay que ponerse a resguardo: “la prevención contra el inmigrante se apoderó de todas las poblaciones con excepción de las de esta Capital y de la provincia de Santa Fe” (Bertoni, 2007: 19).

Así estamos ante la presencia de una compleja figura en el imaginario argentino del tiempo. La inmigración se desborda, y metaforizada como un fluido es posible homogeneizarla, es decir, despersonalizarla. El otro inmigrante puede ser reducido a ser parte de “la inmigración”, no importa porqué, ni de dónde, ni quién; es solo inmigración. De este modo se soluciona con demasiada simpleza la presencia del otro, señalándolo como masa informe, expresada por medio de metáforas hídricas: aluvión, corriente. Y connotando por ese medio una significación amenazante, un posible desastre social.

Este texto posee un lenguaje que revela un problema cultural; una ansiedad manifestada por medio de un discurso, que despersonaliza al otro y borra las diferencias. No obstante, no puede borrar la presencia del otro, que considerado como una epidemia, pasa a ser un peligro del que las provincias deben ponerse a resguardo. El inmigrante es el cólera en el imaginario argentino del tiempo, es un otro que viene a infectar la pureza de la identidad nacional, angustiando a la elite que ve con ojos ansiosos como la multitud los enfrenta a la extrema diferencia cultural.

Lilia Ana Bertoni (2007) afirma que la composición cultural del inmigrante trajo también desilusión, pues: “en lugar de los laboriosos agricultores que prometía la inmigración espontánea, la nueva política atraía elementos indeseables: exóticos judíos y turcos, chulos españoles, gitanos del mediterráneo, malvivientes, enfermos y niños de todos los puertos”. La reacción en las calles de Buenos Aires no se dejó esperar, los señoritos que veían en peligro su identidad ante esta circunstancia que los ahogaba, reaccionaron con violencia: “de galera y bastón (...) hacen provisión de piedras y cascote en la obra de la Casa de Gobierno y de la Estación Central para tirarle a los nápoles”.

Una multitud de artículos periodísticos que buscaban un público popular, propagaban textos violentos describiendo al inmigrante con: “imprecaciones, el tono insultante, las alusiones burlonas, los perfiles caricaturescos” (Bertoni, 2007: 23). Esta agresividad xenofóbica deja al descubierto aquellos contenidos ideológicos reprimidos en el liberalismo constitucional, que se expresaron en un momento de crisis cultural. Lo reprimido es un nacionalismo rígido, racista y violento; cuya expresión es el ataque impune al otro, en el plano de los hechos y del discurso. Este núcleo siniestro revela la debilidad de la ideología frente a la

imagen del otro, que no es el sujeto nacional: argentino, decente, civilizado, blanco. Aún más, la rigidez e irracionalidad de su imaginario frágil, pone en cuestión su identidad, de tal modo que el paso del disgusto por la presencia del otro al rechazo agresivo fue inmediato.

En la urbe se producen conflictos que tocan el corazón de la poética modernista, colide la ciudad real y la ciudad ideal, -la “cosmópolis”-, símbolo de modernidad. Los más importantes puntos de crisis serían: 1) la ambigüedad con que se solucionan los conflictos constitucionales al interior de la elite política; pues, la elite evita las crisis negando el problema. 2) el liberalismo argentino, como ideología dominante, desarrolla un discurso poco claro en su intento de integrarlo todo. Considerando como “liberal” lo que le convenía, para incorporar de una vasta gama de tendencias diversas bajo su alero. Cínicamente, es puesta la idea al servicio de la política y no al revés, de modo de proteger la hegemonía de las elites. En el nivel simbólico, produjeron un discurso cada vez más ambiguo. 3) la difuminación de los límites entre las diversas clases sociales y la clase patricia: “Las nuevas posibilidades de ascenso e incluso de súbitos y espectaculares encumbramientos, descolocaron antiguos troncos patricios, perturbando el viejo orden social.” (Bertoni, 2007: 24).

La ciudad real y las ideas que sobre ella se tenían, estaban traspasadas de conflictos irresueltos. En estas condiciones surge la imagen del Buenos Aires Cosmópolis, la ciudad universal, en la que se sintetiza el internacionalismo y el triunfo imaginado de la modernidad. Pero, como hemos visto, esta imagen grandiosa estaba sustentada solo en las cabezas de la elite modernizante; que no era producto, ni de una política que aunara la sociedad en torno a un proyecto

visible por medio de una ideología consistente, ni de una percepción general de un proyecto fundado en la sociedad en su conjunto.

En la década de los noventa, - en la cual se publica la primera edición de *Prosas profanas* (Buenos Aires, 1896)-, se renueva cierta tendencia a afrontar los conflictos políticos e ideológicos, fruto de la formación de nuevos grupos que manifiestan ideas divergentes respecto a la nación. Por una parte, un grupo cuya:

Idea de nación (es) entendida como un cuerpo político basado en el contrato, de incorporación voluntaria, que garantizaba amplias libertades y ofrecía tolerancia para el desenvolvimiento de sus actividades económicas y culturales. (Bertoni, 2007: 166)

Por otra parte, a partir de 1890 aparece: “un grupo (que) asume de manera activa la defensa de una concepción esencialista y excluyente de nación” (Bertoni, 2007: 166). De manera que podemos entender que hubo dos posiciones, los llamados “cosmopolitas” y los “nacionalistas”. Siendo la facción cosmopolita la interesada en abrir las fronteras de la nación-estado hacia la modernidad, impulsando en el plano de las ideas el internacionalismo.

El debate giró en torno a algunas interrogantes que Bertoni (2007) especifica:

Si debía permanecer la lealtad hacia la humanidad o la nación; del mismo modo, si las relaciones internacionales debían entenderse como inevitable enfrentamiento entre las naciones potencias, una guerra entre razas, o bien como una convivencia dificultosa, pero basada en el reconocimiento de la humanidad, orden general al que pertenecían los hombres y la humanidad.

(Bertoni, 2007: 171)

También se debatió en torno al problema de la raza. La posición liberal toma partido por la idea de la nación como producto de la mezcla, en la cual se fundirían sujetos de distinto origen, para dar lugar a algo nuevo que se definiría con el tiempo. La posición conservadora operaba buscando rasgos definidos, evocando el carácter español y criollo de la raza; lo cual justificaba la separación de las culturas para mantener la pureza de la raza, evitar el contaminante extranjero (Cf. Bertoni, 2007: 171).

En cuanto a la propagación de nuevas ideas artísticas, ya en la década del 80 habían surgido asociaciones artísticas, literarias, culturales, deportivas. Entre ellas se surge El Ateneo, el cual fue creado para la promoción de las bellas artes. En las últimas décadas del siglo XIX en Buenos Aires comienza el consumo artístico y cultural entre la burguesía y la pequeña burguesía. Para Masoletti Costa (2007), el arte como propiedad y mercancía confería tanto prestigio como otros bienes suntuarios, por lo que genera una demanda de obras; las cuales conferían un “fundamento estético e ideológico, tanto a las obras como al público”. En otras palabras, las obras estaban dirigidas a un público al cual se le mostraba lo que quería ver. Así las bellas artes se dirigen a un público urbano, en las cuales también se expresan sus intereses e interrogantes sobre tres temas centrales: nación, civilización y progreso. Dice Eduardo Schiaffino en 1883: “El arte es la última palabra en la civilización de los pueblos; complementa, por lo tanto, el progreso material de las naciones” (En Masoletti Costa, 2007: 16).

En Buenos Aires se crea la Sociedad de Estímulo de las Bellas Artes (SEBA), de la polémica que surge se puede inferir un programa específico para el arte argentino, del cual se evidencian los siguientes puntos:

- 1) Desarrollo y profesionalización del arte, por medio de decisiones políticas e incremento de medios materiales y técnicos.
- 2) Elevar la actividad artística a actividad intelectual. Esto conllevaba las relaciones con artistas de otros ámbitos, escritores, poetas, historiadores y su colaboración en publicaciones de revistas y libros.
- 3) Promoción de la conformación de un público y un mercado.
- 4) Establecimiento de una red de vínculos que proyectaban la producción nacional fuera de sus límites. Es decir, el SEBA habría sido la puerta de entrada a lo que Ángel Rama llama: “el periodo de la cultura modernizada internacionalista” (Rama, 1994: 43).

Este programa de expansión del territorio del arte en Buenos Aires era funcional a una idea que flotaba en el aire en la generación de los ochenta, entre sus miembros se estimaba que existía la posibilidad de la transformación de Buenos Aires en la capital mundial del arte. Argentina *per se* ya cumplía un papel importante en el contexto de las naciones a finales del siglo, llamando fuertemente la atención de su crecimiento. De ello da cuenta un artículo del diario *Le Figaro* con ocasión de la Exposición Mundial de 1889, allí se afirma:

“Desde hace algunos años la República Argentina está de moda (...) Buenos Aires, es decir, la gran República Argentina es el país del oro, de los rápidos negocios, de la fortuna prontamente adquirida...”.

(En Masoletti Costa, 2007: 40)

Terminaba por imponerse una imagen de Buenos Aires como un centro de modernidad urbana, en la cual el arte debía tener un rol decisivo, que bien vale la pena comentar. Los artistas del SEBA, concebían que la obra de arte alojaba la huella de la civilización; por ello, el arte no solo debía cumplir una función estética; sino que poseía una función de construcción de la cultura moderna, - considerada como el modelo civilizatorio con que el sujeto modernizado debería identificarse-. El discurso artístico del SEBA opera como un dispositivo complejo que no solo busca la difusión artística, también integra funciones de índole ideológica y política, a saber, 1) la propagación del cosmopolitismo liberal 2) la identificación del sujeto modernizado con la cultura metropolitana.

El programa ideológico-político es enunciado como un proyecto de progreso. En el ensayo *El Arte de 1878*, aparecido en la revista *El Arte en La Plata*, - el órgano de difusión del SEBA-:

Una de las tendencias más poderosas del ser humano es su tendencia hacia el perfeccionamiento indefinido. Ella es el alma vital del progreso, y la conservadora de este cúmulo de elementos que constituye la civilización.”

(En Masoletti Costa: 2007: 41).

Como se puede advertir, este texto manifiesta las ideas que fundan su programa, es por sí mismo evidente que expresa en el discurso una idea del sujeto modernizado, el cual poseería una tendencia hacia el perfeccionamiento. Nosotros nos preguntamos, cuál será esa pulsión infinita de potencia movilizadora? Nosotros consideramos que la energía que moviliza hacia la

perfección, no puede ser otra cosa que el deseo, tácito en el discurso. Con ello se devela una importante agencia del arte bonaerense del tiempo, incluido el modernismo, la búsqueda del ideal, en tanto que perfección, y la fuerza del deseo que moviliza esa búsqueda.

Siendo esto así, podemos afirmar que quedan al desnudo las operaciones de la subjetividad del nuevo sujeto modernizado bonaerense. En él, el deseo impulsa el proyecto de reafirmación del Yo entendido como progreso (individual), este sujeto parte de una mirada volcada hacia sí y su impulso deseante, que sería impulso al poder. De modo que en el discurso su avidez está disfrazada de anhelo de progreso. A partir de sí, este sujeto se despliega en la historia, -definida como ese espacio en el cual el individuo aporta al progreso-. En virtud de la figura de la analogía⁴⁶, se proyecta desde el sujeto a la historia el despliegue infinito de una búsqueda de ideales particulares.

Ahora, consideramos necesario interrogarnos por la naturaleza de las ideas que constituían el reservorio ideológico del arte de esta época en Buenos Aires. En la misma revista podemos encontrar una cita que muestra una constelación de ideas en contexto. Siéndonos útil para comprender las relaciones entre ideas y liberalismo que, como ya hemos visto, no poseía una única línea discursiva, sino que se expresaba en distintas versiones. Lo que nos permitiría determinar en cuál de ellas se encontraba el sujeto dariano. El autor norteamericano, William J. Hoppin⁴⁷, piensa que está enfrentado a los mismos problemas artísticos presentes en Buenos Aires: “afrontando recientemente una

⁴⁶ El sujeto es a la perfección, como la historia es al progreso.

⁴⁷ William Jones Hoppin (1813- 1895), poeta, delegado de la comisión norteamericana a la Exposición Universal de 1867.

tarea igual a la América del Norte” (En Masoletti Costa: 2007, 41). Para nuestro autor, entonces la tarea era continental, internacional, americana del Sur y del Norte. Un mismo movimiento que implícitamente legitimaba una determinada ideología con la cual identificarse. Veamos lo que dice Hoppin:

En medio de todas las naciones europeas y de todas las edades del mundo no han existido ideas más grandes que las que el Americano asocia al amor a su patria; la idea del espacio que abraza la mitad del mundo; la idea de la fuerza que se apoya en la estensa (sic) é inmutable base de la soberanía del pueblo; la idea de progreso cuya marcha irresistible no se detiene por ninguna barrera material; la idea de justicia que no retrocede ante ningún sacrificio para mantener los derechos del más débil y del más pobre; la idea de la riqueza que reúne en sus manos todos los tesoros de la tierra; y finalmente la idea de paz para la cual cada guerra y cada conflicto no ha sido más que el precursor de una nueva garantía y que tan universal como el sol en un día sereno de estío, baña el continente entero en su etéreo y omnipotente esplendor. (sic)

(En Masoletti Costa, 2007: 41)

Las expresiones que producen el sentido del texto son: espacio, fuerza, progreso, justicia, riqueza y paz. Estos significantes evocan un texto dariano publicado en *La Nación* el 27 de Noviembre de 1897, titulado *Los Colores del Estandarte*: “Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música” (Mapes, 1938: 121). En ambos textos el sujeto ha sido captado

por las ideas de poder y dinero, los cuales metaforizan la modernidad, por ende, una identidad latinoamericana nueva, distinta de la nacionalista.

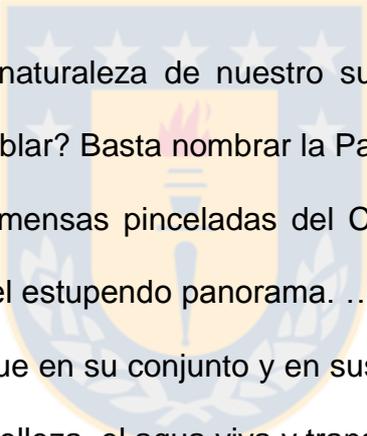
Entonces, la importancia que le asignaría Darío al arte, no es solo fruto de su propia reflexión, surge de un discurso ya presente en el ambiente bonaerense. A partir de allí, despliega concepciones que ya había desarrollado desde temprano. Sus ideas en torno a la función del arte se ven fortalecidas en Buenos Aires, tanto por el contacto con un espacio cultural en el cual encuentra refugio, como por la rica reflexión sobre el arte que se llevaba a cabo en aquellos cenáculos. En ese momento arte y civilización se consideraban parte de una misma unidad: “El arte es la última palabra en la civilización de los pueblos” (Masoletti Costa, 2007: 45). Así expresaba un artículo sobre arte aparecido en *El Diario* el 18 de septiembre de 1883. Esta unidad de arte y civilización tuvo permanencia en el tiempo, tal como lo atestigua otro artículo del mismo diario del 7 de febrero de 1894, lo que evidencia la pregnancia de este discurso en la escena intelectual-artística:

El Arte es, pues, la manifestación más noble del corazón y según él se produzca, el signo característico del grado de civilización de los pueblos, cuando no se convierte, á (sic) la inversa, en un medio de sacarles de la barbarie y conducirlos, por el camino de la dignidad, á alcanzar los destinos que la raza humana está llamada a cumplir.

(Masoletti Costa, 2007: 52)

El arte tiene, en el discurso artístico bonaerense del tiempo, una función civilizadora. Ello lleva a comprender lo que Laura Masoletti (2007) llama “la

querella del paisaje y el arte nacional”. La cual, se puede caracterizar como la polémica que surge entre los defensores del arte nacional tradicional y los de una visión modernizada del arte. Entre los primeros, los contenidos del discurso reafirmaban la cultura nacionalista, el romanticismo que exaltaba el paisaje y la cultura campesina que vehiculaba un mensaje identitario tradicional. Lo cual, corresponde a la construcción de un imaginario cultural, fundado en la idealización de lo rural, *ad usum* de una elite hegemónica. El poeta y escritor Rafael Obligado (1851-1920) toma posición en pro del nacionalismo artístico en su discurso en la Academia Literaria de La Plata con ocasión del certamen literario hispanoamericano⁴⁸:



De la naturaleza de nuestro suelo como tesoro estético.
¿Para qué hablar? Basta nombrar la Pampa, el Océano, el Andes,
el Paraná. Inmensas pinceladas del Creador Para mostrarse de
hijos ante el estupendo panorama. ...indigno de llamarse artista
fuera aquel que en su conjunto y en sus detalles, no encontrara la
fuente de la belleza, el agua viva y transparente de la inspiración.

(En Masoletti Costa, 2007: 338)

Este ejemplo de lo sublime natural romántico como origen del arte y la nación americana es suficientemente elocuente. Queda claro que bajo estos parámetros es imposible una renovación decisiva del arte, -incluida la literatura-. La respuesta no se dejó esperar y en los términos más sarcásticos de parte de la otra facción:

⁴⁸ El nacionalismo de Obligado era tan acentuado, al menos en lo que se refería al arte, que luego este discurso fue publicado como folleto, el cual llevaba por título: *Fuentes del arte nacional*.

Simpática actitud del señor Obligado, congregando a sus colegas intelectuales en torno al caldero en el que hierve el puchero del arte nacional, puede dejar de recordarnos la clásica escena de las brujas de Macbeth, análoga a ésta en el maleficio que resultaría, si nuestro poeta tuviera el don de darnos, en virtud de su voluntad, un arte “nacional”, forzosamente artificial. No basta con echar a la olla chimangos y vizcachas, chajás y mojarritas, ovejas criollas, patos y gallaretas.

(Schiaffino en Masoletti Costa, 2007: 342)

Advertimos que la contraposición de discursos remece el sistema de las artes de tiempo. Las posiciones irreconciliables dan cuenta de una ruptura, en la cual la renovación de las artes requería abrir el discurso hacia nuevas concepciones del arte; pues era manifiesta la imposibilidad de un arte nacional puro, compuesto por formas originadas en un reservorio artístico y cultural impoluto de expresión vernácula. La modernidad que buscaban los nuevos artistas de los ochenta y noventa, necesariamente debía abrirse a las formas modernas del arte que de suyo tenían un sesgo internacionalizante; incorporando la modernidad europea como el fundamento del arte moderno. Ello tiene como consecuencia el distanciamiento de la esfera del arte del estado-nación, de allí que las ideas del arte por el arte parnasianas tuviesen una buena acogida, - siendo Darío uno de sus más hábiles propagadores-. El primero de enero de 1893, en un artículo de La Nación, se manifestaba el poeta en relación a su labor artística del Ateneo de Buenos Aires⁴⁹: “Quédense fuera las

⁴⁹ El Ateneo fue una agrupación de importancia para Darío, pues fungió como un catalizador de ideas estéticas que estaban en el aire, les da impulso y crea un grupo de jóvenes inquietos que siguieron sus

agitaciones de la política y del agio, mi labor es de paz y luz” (Masoletti Costa, 2007: 349).

Concluyendo, la coyuntura histórica del Buenos Aires al que llega Darío está señalado como: 1) un momento en que el liberalismo impera y busca alianzas, difuminando su ideología, asimilando todas las contradicciones, para incorporar todas las posiciones políticas; con ello derrumba la configuración de sus ideas, 2) hay una contradicción central en aquel momento, pudiéndose definir como la colisión entre la ciudad real y “Cosmópolis”, la utopía liberal de un Buenos Aires capital mundial de la cultura, 3) el problema del racismo, gatillado por la inmigración que cambia el panorama cultural del Buenos Aires tradicional, rompiendo con la idea de nación unitaria presente en la idea de una nación y una raza, 4) el propio sistema artístico-cultural pasa por un momento de ruptura con el arte romántico americano, en cuanto que éste es considerado un arte apegado a la tierra y las tradiciones. El arte modernizado se ha hecho cargo de la necesidad un cambio, que involucraría desvincularse de la órbita del estado burgués e internacionalizarse. Es decir, participar de la modernización artística que se produce con la mundialización de los mercados capitalistas. Se debería agregar, que la intencionalidad de *Prosas profanas* no sería solo una expresión de arte parnasiano, ahistórico, sino que tanto su contenido, forma y sujeto responderían a una coyuntura histórico-cultural determinada.

pasos, tanto en la órbita de las ideas sobre arte moderno, como en la forma de vida bohemia. Más aún, se afirma que el Ateneo fue “una caja de resonancia para la voz de Darío” (Masoletti Costa, 2007: 350).

Así, hemos desarrollado el contexto histórico-cultural de *Prosas Profanas*, lo cual da pábulo para el comentario del prólogo de *Prosas Profanas*. Al cual ahora nos abocaremos.

2. El contenido de *Palabras liminares*.

2.1. Modelo del prólogo previo a *Prosas profanas*.

Resulta ineludible manifestar, que a fines del siglo XIX este tipo de textos eran algo más que la mera exposición introductoria de una obra, fundada en una crítica guiada por la preceptiva, - el modelo vigente en la época-.

Julio Ramos, - en *Desencuentros de la modernidad* (1989)-, sugiere que éste modelo fue impuesto por Andrés Bello, produciendo un texto crítico fundado en “explicaciones retóricas y gramaticales”. Esta tipo de crítica poseería una estrategia textual, cuyo fin sería: “someter la particularidad del texto, ya sea retórico, gramatical o ideológico”. Desde luego que Ramos presenta lúcidamente el problema en Bello y otros; no obstante, creemos que insistiendo sobre Bello, para continuar con Martí; se abre una perspectiva más amplia, que contribuiría al objetivo de interpretación del prólogo de *Prosas profanas*.

2.2. Precedentes de *Palabras liminares* en Bello y Martí:

Al revisar los *Opúsculos literarios* de Andrés Bello resulta patente que, en efecto, la crítica como sometimiento a normas de diversa índole, posee un lugar de privilegio en la constitución de estos textos. Esto surge con meridiana claridad

en el texto denominado *Juicio sobre las poesías de José María de Heredia*, aparecido en *Repertorio americano* (1827). De este discurso crítico, nos interesa como Bello se opone a las trasgresiones léxicas necesarias para la renovación del vocabulario romántico:

El estilo de la poesía moderna nos parece desviarse algo de las leyes de un gusto severo, es el caracterizar los objetos sensibles con epítetos sacados de la metafísica de las artes. En poesía no se debe decir que un talle es *elegante*, que una carne es *mórbida*, que una perspectiva es *pintoresca*, que un volcán o una catarata es *sublime*. Estas expresiones, verdaderos barbarismos en el idioma de las musas, pertenecen al filósofo que analiza i clasifica las impresiones producidas por la contemplacion (sic) de los objetos, no al poeta, cuyo oficio es pintarlos.

(Bello, 1884: 262)

Este rechazo a usos poco corrientes del lenguaje es una llamada al orden, a reintegrar la palabra poética en una episteme en la cual la literatura posee un campo específico, señalado por su posición respecto de las ciencias y la filosofía. Bello se preocupa por la palabra “correcta”, es decir, por una palabra adecuada a la poesía, que no toque o desestabilice aquella episteme; en fin, la literatura forma parte de una estrategia de estabilización el mundo. Alíster Ramírez (2004) afirma: “Bello sostiene que la literatura obedece a un proceso continuo de creación, lo cual es consecuente con su concepto de un cuerpo sistemático e integrado que se moviliza a través de distintas épocas; por ejemplo de ello son los distintos géneros en diversos períodos.” Ese orden indicaría que cada idioma

posee su espacio en el orden del todo histórico, por ende una relación con el territorio y la tierra. De esta cosmovisión telúrica surge la norma del habla y la escritura, que busca mantener un orden metafísico. De allí que la transgresión en el orden tranquilizador del lenguaje normado, sería una desestabilización, tanto en el campo del conocimiento, como en el campo del idioma; lo que, a su vez, se relaciona con un territorio que define un pueblo y una historia.

Ambas, ciencias y literatura, poseen modos de producción de textos que no deben tocarse; tal cual Bello lo manifiesta, ambos campos están separados y la lengua no acepta transgresión alguna que subvierta este orden. La transgresión tenía consecuencias que no se le escapan a Julio Ramos; pues la literatura cumplía una función específica que la modernización de las letras va a derrotar en sus primeras batallas. Cuál era esta función en los tiempos de Bello, Julio Ramos (1989) lo expresa así:

La literatura, - modelo, incluso, de una lengua nacional, incluso racionalmente homogeneizada- había sido el lugar, ficticio acaso, donde se proyectaban los modelos de comportamiento, las normas necesarias para la invención de la ciudadanía, los límites y las fronteras simbólicas, el mapa imaginario, en fin, de los estados en vías de consolidación.

(Ramos, 1989: 8)

Cabe agregar, que hay una conexión entre lengua y estado, por ello era puesta a cargo de su funcionariado, a saber, Andrés Bello. Desde ese lugar se consideró necesaria la configuración de un sujeto sometido a una lengua impoluta, que fuese útil para el ciudadano de las nuevas naciones americanas.

Ello significaba buscar una estrategia que cerrara las fronteras de la expresión, que son límites del discurso. Bello, no solo tiene como tarea generar un sistema de normas de la lengua, que indique como decir y escribir; incluso, crea una crítica literaria que le sirve como ejemplo, para generar límites de lo que se puede o no se puede decir en el espacio literario.

Entonces, la domesticación nacional de la literatura por medio de preceptivas, del ejemplo y de una idea de literatura sometida a la lengua nacional; podría ser considerada como una de las estrategias para la dominación del sujeto en el espacio del lenguaje. Pero, yendo más allá de Ramos hemos visto como hay una función estabilizadora de la literatura; es decir, que ella no solo debería coadyuvar a articular lengua y nación por medio de un lenguaje normado, sino que lengua y nación se integran a una episteme, en la cual la literatura cautela por medio de la norma un determinado orden del mundo.

Pero, con el declinar del romanticismo, estas concepciones pierden vigencia. Ello queda de manifiesto en el *Prólogo al poema del Niágara* de Martí que testimonia una crisis de época. Con ello el prólogo cambia de función, cierra su mirada sobre el contexto de producción, preocupándose del presente, ahora en que se enuncia el discurso:

¡Ruines tiempos, en que no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa, y sentarse en silla de oro, y vivir todo dorado; sin ver que la naturaleza humana no ha de cambiar de como es, y con sacar el oro afuera, no se hace sino quedarse sin oro alguno adentro!

(Martí, 1967: 223)

Martí testimonia el surgimiento de la modernidad, considerada como una época cuyo fin es la acumulación de riqueza, donde se pierde la naturaleza humana; la cual, -en tanto que naturaleza-, sería inalterable y verdadera. La riqueza desterritorializaría la subjetividad natural verdadera, por lo que el sujeto devendría pobre de humanidad. Esta interpretación martiana de la modernidad tiranizada por el capital, devela un sujeto en conflicto entre dos concepciones de humanidad, un hombre auténtico que conserva su riqueza interior natural, - pues vive conforme a su “naturaleza humana”-, y otro inauténtico, producido por la desterritorialización de la subjetividad en aras de la riqueza material.

El discurso de Martí se estructura en torno a una serie de pares opuestos: natural/ cultural, riqueza interior/ riqueza exterior; los cuales construyen dos sujetos distintos frente a los cuales se debe optar. Tal distribución semántica de opuestos, constituye series en oposición que no deja espacio para mediaciones o alternativas, se es uno o el otro. El texto poseería, entonces, un subtexto de carácter moral que divide el espacio de las opciones entre bien y mal. Lo cual determina el conflicto del sujeto; pues toma posición por la naturaleza, no obstante, su espacio es la urbe en estado de rápida modernización, lo cual evidencia mucho más la crisis y las contradicciones.

Las diferencias en la función prologal en Bello y Martí son notables. Bello busca a toda costa la estabilización de la literatura por medio de una episteme que funciona en armonía con el estado. Mientras que Martí da cuenta de una circunstancia del sujeto en el capitalismo moderno, por ello es necesario ahondar en las ideas martianas que, a nuestro modo de ver, marchan en consonancia con las ideas inscritas en el sujeto dariano prologal.

La crisis de la naciente modernidad americana es múltiple en el texto martiano, no solo afecta la subjetividad. Para ilustrar con mayor precisión nuestro aserto, a continuación presentaremos dos fragmentos, para luego comentarlos:

Ahora los árboles de la selva no tienen más hojas que lenguas en las ciudades; las ideas se maduran en la plaza en que se enseñan, y andando de mano en mano, y de pie en pie. El hablar no es pecado, sino gala; el oír no es herejía, sino gusto y hábito, y moda. Se tiene el oído puesto a todo; los pensamientos, no bien germinan, ya están cargados de flores y de frutos, y saltando en el papel, y entrándose, como polvillo sutil, por todas las mentes: los ferrocarriles echan abajo la selva; los diarios la selva humana. Penetra el sol por las hendiduras de los árboles viejos. Todo es expansión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento. Las ideas de ley buena surgen a la postre, magulladas, pero con virtud de cura espontánea, y compactas y enteras. Con un problema nos levantamos; nos acostamos ya con otro problema. Las imágenes se devoran en la mente. No alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa. Se pierden unas en otras las ideas en el mar mental, como cuando una piedra hiere el agua azul, se pierden unos en otros los círculos del agua.

(Martí, 225: 1967)

Pero no solo eso, el poder de las instituciones lo socializa por medio de la represión:

So pretexto de completar el ser humano, lo interrumpen. No bien nace, ya están en pie, junto a su cuna con grandes y fuertes vendas preparadas en las manos, las filosofías, las religiones, las pasiones de los padres, los sistemas políticos. Y lo atan; y lo enfajan; y el hombre es ya, por toda su vida en la tierra, un caballo embridado. Así es la tierra ahora una vasta morada de enmascarados. Se viene a la vida como cera, y el azar nos vacía en moldes prehechos. Las convenciones creadas deforman la existencia verdadera, y la verdadera vida viene a ser como corriente silenciosa que se desliza invisible bajo la vida aparente, no sentida a las veces por el mismo en quien hace su obra cauta, a la manera con que el Guadiana misterioso corre luengo camino calladamente por bajo de las tierras andaluzas.

(Martí, 227: 1967)

Ambos fragmentos de *Introducción al poema del Niágara*, Martí (1880) representan la situación de la cultura americana en un momento de rápida modernización. Estas son las ideas centrales propuestas por el insigne cubano:

- 1) La multiplicidad de las lenguas sugiere la pluralidad de etnias y grupos sociales, que componen una nueva modernidad latinoamericana. La inmigración y la diversificación de la sociedad, ha introducido otras lenguas y otras versiones de la lengua nacional en el espacio social, haciendo que el rumor de español, -la lengua mayor-, pierda su sitial como lengua única y soberana. Ahora, el español hegemónico de Bello es una lengua más, entre la multiplicidad de “lenguas en las ciudades”.

Aún más, la lengua está asediada desde su interior, ya que el texto mismo está en permanente resistencia a la norma. El sujeto se expresa en una lengua menor, útil para representar la modernidad latinoamericana por medios, que corresponden a los nuevos tiempos. Así, se verifica la senescencia del discurso de Bello y se demuestra la fragilidad de su discurso de estabilización epistémica y control literario. Bajo estas circunstancias, el sujeto único ha desaparecido, surgiendo múltiples sujetos, cada uno en posesión de lenguas y lenguajes que ocupan el espacio de la lengua única. La ruptura es total en el campo de la lengua, por ende, en la construcción de la realidad y del sujeto.

- 2) Otro problema de la modernidad es el tiempo, que no es uno entre otros en la modernidad. Martí, busca representar la aceleración de la modernidad, el ritmo veloz que reorganiza la subjetividad: “los pensamientos, no bien germinan, ya están cargados de flores y de frutos”. En esta imagen, el tiempo del pensamiento surge como un permanente presente; que rompe el ritmo lento de la vida de la ciudad premoderna y eclosiona un nuevo pensar centrado en la actualidad. Esta temporalidad centrada en lo actual significa, siguiendo Jurgen Habermas (1990) una “apertura al futuro”, que trae consigo: “el inicio que es la nueva época se repite y perpetúa con cada momento de la actualidad que produce de sí algo nuevo”. Juicio que, -según nuestro modo de ver-, debe ser considerado críticamente; pues, el filósofo alemán está hablando de cualidades de la experiencia de la temporalidad, experimentada por el sujeto europeo por antonomasia: Hegel. Siendo, entonces, nuestra labor esquivar el eurocentrismo de su discurso.

Entonces, nos parece razonable argumentar, que la modernidad trae consigo una temporalidad centrada en lo actual, una apertura al futuro y una aceleración del tiempo de la vida; aunque de cultura a cultura se dé por distintas circunstancias y en momentos diversos. En Europa la modernización ya era un fenómeno pensado por Hegel a principios del siglo XIX, mientras que en América ella pertenece a aquel momento que Rama denomina “cultura modernizada internacionalista” (Rama, 1994: 45), ya entrado el decenio de 1880, -año de publicación de la *Introducción al poema del Niágara*-. Es decir, que el momento en que eclosiona la aceleración y centralidad del presente en la temporalidad moderna es diverso en Europa y América. Por ello, no se podría hablar de un fenómeno universal, sino cultural que establece diferencias radicales en la constitución del sujeto. En el texto de Martí, la nueva temporalidad está articulada a la pérdida de soberanía de la lengua española; por cultura que ya se experimenta compuesta por una pluralidad de voces. Ese problema no parece ser de origen europeo, sino americano. En Europa, Hegel declara un tiempo nuevo para el mundo, que para él significa una nueva época de la historia mundial. Mientras, en América los nuevos lenguajes, junto a la nueva temporalidad; dan lugar a un cambio radical en la experiencia del sujeto, que puede ser demoledora.

Si leemos con detención, resulta por sí mismo evidente que el nuevo sujeto modernizado, hace surgir nuevos modos de expresión literaria que buscan representar su experiencia. Tal aceleración se manifiesta con claridad en esta frase martiana: “Todo es expansión, comunicación, florescencia, contagio, esparcimiento.” (Martí, 223: 1967).

La enumeración por sí misma y cada una de las expresiones, aluden a un movimiento permanente de la realidad. Se connota un rápido devenir; la fuerza ilocutiva de la frase transmite la energía de un devenir moderno que manifiesta este nuevo sujeto americano. El sujeto vive la nueva temporalidad que se interioriza invadiendo la intimidad de la subjetividad.

3) Martí describe como las ideas devienen y cambian rápidamente:

No alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa. Se pierden unas a otras las ideas en el mar mental, como cuando una piedra hiere el agua azul, se pierden unos en otros los círculos del agua.” (Martí, 225:1967).

La imagen martiana expresa cómo se experimenta el proceso de la subjetivación, donde el permanente y rápido cambio en la realidad determina los procesos que ocurren en el interior del sujeto. El tiempo moderno, tal cual lo experimenta Martí, es un ahora que parece contraer el fluir los procesos concentrándolos en un punto; así también la conciencia pierde su devenir; pues el tiempo ha devenido discontinuo, constituido por una serie de ahoras inaprehensibles que aparecen y desaparecen. Así, las ideas han sufrido una transformación, se han tornado evanescentes; con ello la infinitud platónica de éstas ha sido clausurada; ya no son eternas e intemporales, sino son devinientes y objeto de transformaciones. He ahí un resto americano, pues esta temporalidad nuestra no ha sido considerada por el pensamiento europeo.

Esos ahora discontinuos, que borran el pasado ahistórico reaparecerán luego en Darío.

Con ello la imagen del sujeto también se transforma. Martí lo concibe captado por el poder de lo nuevo y la discontinuidad, distinto a un sujeto del ser o el devenir, pues describe de modo preciso como se han roto los umbrales de la temporalidad clásica. Luego, sin continuidad reina un caos, que es aceptado y experimentado como el tiempo nuevo de la modernidad.

- 4) Finalmente, Martí describe al sujeto como interrumpido en el curso natural de su existencia, siendo la cultura la que lo capta para sí por medio de las instituciones: filosofía, religión, familia, política. El hombre es comprendido como un ser desgarrado, que nace como ser de la naturaleza y deviene un ser de la cultura. Esta desgarradura da paso a la distinción entre dos estadios del sujeto. El primero, comprendería la existencia y la vida verdaderas, que son reprimidas: “a la manera con que el Guadiana misterioso corre luengo camino calladamente por bajo de las tierras andaluzas” (Martí, 227: 1967). El segundo, es el estadio que abarcaría vida y la existencia aparentes, manifiesta en la superficie, recubriendo vida verdadera.

El texto, entonces, aparecería inscrito en la época rousseauniana del discurso; basta leer el prefacio de *Del contrato social* de Jean Jacques Rousseau (1762) para encontrar estas palabras: “El hombre ha nacido libre y por todas partes se encuentra en cadenas”⁵⁰. No obstante, la genialidad de Martí es ir más allá de Rousseau, proponiendo una

⁵⁰ Trad. mía.

distinción nueva y muy moderna entre dos niveles de la subjetividad reprimida por la cultura. El nivel manifiesto moldeado por las instituciones; el segundo y el nivel latente que es la naturaleza humana reprimida. Este desgarramiento del sujeto hace coexistir naturaleza y cultura, lo cual es condición necesaria para otra distinción posterior, la idea de "sinceridad" que consideramos tributaria de la naturaleza espontánea y libre del sujeto.

Como conclusión a los precedentes de *Palabras liminares*, podemos afirmar que a partir de las observaciones de Julio Ramos, necesariamente se debe considerar la importancia de los prólogos de los textos del siglo XIX. El mismo autor destaca la relevancia de este tipo de textos en Andrés Bello, y hemos advertido que éstos poseen la función de mantener la estabilidad de la lengua; por consiguiente, de la nación y del mundo. Es decir, que el orden del lenguaje correspondería a un orden estatal y a una concepción universal, frente a la cual la literatura debe someterse; dando lugar a un sujeto que debería estar subyugado a la normatividad de las preceptivas. En Martí hay un paso más allá, que viene de la mano del declive del romanticismo, propone un sujeto que testimonia el advenir de la modernidad urbana. Pudiéndose destacar: 1) una tensión entre su noción de humanidad rousseaniana, el hombre natural, y la modernidad que lo impulsa una vida sometida contra su naturaleza, producto de la represión de sus impulsos, 2) una pérdida de los privilegios del español como lengua soberana, frente a una multiplicidad de lenguas y lenguajes nuevos. Por lo cual, la episteme propuesta por Bello que articula lengua, estado y cosmos, declina, 3) el modelo de subjetividad que propone Martí está compuesto por dos niveles, uno institucional manifiesto,

otro del sujeto auténtico latente. Esto es, propone un sujeto subyugado a las instituciones y otro emancipatorio reprimido y oculto.

La diferencia fundamental entre el sujeto de Bello y el de Martí consistiría en su relación con el poder. Bello propondría un sujeto subyugado que debe someterse a la normatividad de la lengua. Martí, por su parte, propondría un sujeto que estaría en condiciones de desprenderse de la institucionalidad impuesta por la civilización, para dar paso a un sujeto emancipado del paso de las instituciones. En uno hay una asimilación del ontologocentrismo, en el otro se lo combate, pudiéndose decir que ya en Martí surgen restos inasimilables por el discurso colonial.

Tomando en cuenta estos precedentes, podemos comenzar nuestra lectura del *Prólogo de Prosas profanas*.

2.3. Palabras liminares, el prólogo de *Prosas Profanas*.

En este prólogo se tocan algunos temas que creemos importantes para la comprensión del sujeto⁵¹: 1) Los motivos del texto, 2) La centralidad del Yo y el sujeto, 3) el problema de la cultura y la raza, 4) El ensueño y el problema de la cultura, 5) El linaje poético del sujeto modernizado, 5) La poética dariana, 6) El entreculturas del sujeto, 7) la poética íntima del signo artístico. Luego de haber expuesto el orden del texto dariano, paso a exponer las características que el sujeto evidencia en el prólogo mismo.

⁵¹ Estos temas no necesariamente obedecen al orden del texto, ni pretendemos comentar todo el texto párrafo por párrafo; sino que nos abocaremos a trabajar lo que creemos de mayor importancia, en relación a los objetivos propuestos.

2.3.1 Los motivos del texto:

Tales motivos se dividen en tres puntos que leemos a continuación:

- 1) En primer lugar, el autor expone la situación de la cultura artística del tiempo, develando un sujeto crítico:

La absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente, en la cual impera el universal personaje clasificado por Remy de Gourmont con el nombre de *Celui-qui-ne-comprend-pas*. *Celui-qui-ne-comprend-pas* es entre nosotros profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouère*.

(Darío, 1969: 545)

En una primera lectura, impresiona el tono polémico del manifiesto. El sujeto quiere distinguirse de la situación literaria del momento, incluida la crítica y sus productores. La fuerza ilocutiva de sus juicios, se dirige a todo el circuito de producción y recepción que, -bajo su perspectiva-, se encontraría estancada. El prólogo no es inocente, tiene como función hacer *tabula rasa* de un estado de cosas superado por la modernidad artística; movimiento del sentido que ya estaba presente en Martí, -al clausurar la época del discurso de Bello-. Y a semejanza de Martí, el sujeto lanza sus dardos contra personajes que están en relación con ámbitos diversos de la literatura dominante. El profesor y el académico representan el liceo, la universidad y la RAE, connotando la institución educacional como fuente de la normativa de la lengua. El periodista, el abogado, el poeta y el *rastaquouère* (sic), representan, respectivamente, a: la crítica literaria de la prensa, al derecho que sostiene la lengua y la episteme de

Bello, la literatura nacional-romántica, el lector advenedizo en el campo de la nueva literatura.

Desde el principio, el discurso deja establecido, que su texto se dirige a un público frente al cual emite duros juicios. Describe la situación intelectual como: “la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente” (545). Expresando un estado de cosas, que ha dado lugar un sujeto que desconoce el arte y las ideas modernas. La metáfora “elevación” nos remite a ideas como el vuelo poético, el ideal de las nuevas generaciones, el espíritu, el mundo interior. Sería posible afirmar que el sujeto representa una serie de figuras sociales. Carentes de los parámetros requeridos para comprender el arte nuevo, están aún subyugados por la poesía sometida a la normas de Bello, que imperan sobre la literatura y ellos mismos, capturando su subjetividad. Al contrario, el prólogo estaría proponiendo un sujeto nuevo y un lenguaje nuevo para la poesía.

La frase “mayoría pensante” alude, entonces, al sujeto de la elite americana que ha quedado atrás de los acontecimientos, sin los recursos necesarios para interpretar la situación. En consecuencia, el comprender involucraría que tal “mayoría” se integrase al proceso de modernización e internacionalización en curso, perdiendo los privilegios de poder de una lengua soberana. Mientras tanto, el sujeto inscrito en el texto da cuenta de la clausura de una época, tanto en la literatura, como en lo intelectual. Es el fenecimiento de la figura del intelectual-literato que ha persistido durante el siglo XIX, cuya

producción escritural ha estado al alero del romanticismo, junto a la idea de nación⁵².

Siendo esto así, el sujeto dariano establece un corte respecto de un cierto saber artístico; formulando tácitamente la oposición epistemológica saber/no-saber, requerida para distinguir el sujeto intelectual tradicional, de un sujeto en proceso de modernización. Esta distinción da cuenta de un conflicto por el emerger de nuevos grupos no hegemónicos, que vienen a alterar y desestabilizar la episteme y, por ende, los supuestos que hacen funcionar la esfera de la producción cultural desde los tiempos de Bello.

El ya viejo murmullo de la nación, la tierra y el idioma que ha sostenido la figura del poeta burócrata, desaparecerá prontamente. Y estos nuevos sujetos no esperan ser integrados, yendo en pos de un objetivo radical, asignar una nueva función al arte. Programa que conlleva un cambio en la órbita del conocimiento, pues requiere de un cambio en los fundamentos de la interpretación del arte. En este sentido, el discurso dariano no establece mayores diferencias con otros productores de la esfera artístico-cultural de Buenos Aires, haciéndose cargo de un sentimiento de intensa disconformidad frente al intelectual tradicional.

En los grupos de artistas e intelectuales de los 80 hubo un denominador común, estaba conformado por un tipo social específico, bien descrito por Laura

⁵² Este grupo mayoritario es simbolizado por medio de la figura de *Celui-qui-ne-comprend-pas*, de Remy de Gourmont. Este carácter, definido por su nombre: “aquel que no comprende”; posee un sentido específico, pues remite al ensayo homónimo del autor francés. El ensayo al que acá se alude aparece en el número 7 de *Essais d'Art Libre* (1892), siendo recogido en *Le chemin de velours*. Cito a Gourmont (1902): “Aquel que no entiende » no es sensible ni a la música ni a la lógica, él es sordo, pero no mudo, va clamando por todas partes: “Yo no entiendo”. Como otros de su talento o de sus ideas, él se enorgullece de su falta de inteligencia y de sus estupefacciones verbales con que viste su desnudez espiritual, - y el se exhibe, hace el hermoso con los que adulan su vanidad; la cual es “no comprender”. (Trad. mía)

Masoletti (2001): “Cultos, elitistas y elegantes que si bien celebraban el avance de la modernidad vieron con preocupación desparramarse el “mal gusto” entre los nuevos ricos de Buenos Aires en esas décadas”. Una de esas figuras fue Eduardo Schiaffino; que en 1885 expresa la relación entre el artista y el receptor del arte: “vivir acechando los caprichos de la moda para satisfacer el gusto recalentado del señor Todo-el-Mundo” (En Masoletti, 2007: 46).

Así, el artista habría experimentado una situación de suyo incómoda; pues, el “mal gusto” del que no sabe y puede comprar, dejaba al artista la sensación de tener que torcer los fines artísticos, ante un público consumidor ignorante. Sentía que quedaba poco espacio para el desarrollo del ideal artístico y, por ende, la expresión de sus ideas en la obra artística.

La modernización del arte, que fue la lucha de los artistas bonaerenses del 80, viene aparejada al surgimiento de consumidores de arte que bien poco sabían apreciar el arte moderno. Al contrario de lo que el artista esperaba, el receptor y consumidor consideraba la obra como mercancía, objeto de status, capricho de *nouveau riche*. Estos artistas, al igual que Darío, sufrieron el conflicto entre materialismo e ideal, dando lugar al discurso anti-burgués del artista del tiempo. Así lo comprende Carlos Real de Azúa: “contra lo burgués y mesocrático, contra la fealdad moderna, contra la “muerte del ideal” (sic) y el “calibanismo” (sic)” (Real de Azúa en Masoletti, 50: 2007).

La actitud conflictiva surge, entre otras cosas, de un proceso de modernización americano. En éste los artistas del continente se encuentran situados en una tensa encrucijada; por un lado, la necesidad de modernización artística y, por otro, la poca o nula comprensión de las obras que ofrecen al público. La masa receptora desecha todo mensaje y cosifica la obra, al buscar

en ella un efecto estetizante y no las ideas que constituyen su mensaje. Pero, esta circunstancia origina un umbral un nuevo sujeto, que tome posición en un espacio crítico, distanciado de la institucionalidad y de las masas alienadas.

2) Este punto posee el carácter de denuncia de la falta de conocimiento de los jóvenes artistas americanos, sin embargo, no es una visión del todo negativa como lo manifestaremos en el curso de nuestro comentario:

“Porque la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran.”

(Darío, 1968: 544)

Este espacio nuevo para la poesía, al que ya nos hemos referido más arriba, supera los límites nacionales, habría sido ya expresado el espacio de pertenencia: “nuestro continente”⁵³, “América”. Así se manifiesta una necesidad de desbordar los límites nacionales resignificando la pertenencia y dirigiéndose a una generación continental de nuevos artistas.

Tácitamente, se considera que la literatura posee una situación general, válida para toda la cultura americana. Además, se ve que el sujeto está inscrito en un proceso de clausura de las literaturas nacionales, para abrirse a su internacionalización continental; difuminando los límites, ampliándolos, optando por una reconfiguración de la identidad. Lo cual marca un desvío del orden fundacional americano, -manifestado en el orden de la lengua en Bello-, pues saldría de la órbita del ontologocentrismo, que da fundamento metafísico a la

⁵³ Martí: “Nuestra América”

tierra, el pueblo, la lengua y la nación en función del estado. Para ser redefinido en el emerger en el proceso de modernización americana, con parámetros artísticos proclamados por el texto.

Los nuevos parámetros a los que aludo, son aquella obra colectiva que enuncia Darío que, si bien, es aún vana por ignorancia del arte moderno, se abra a la posibilidad de una obra por construirse; que constituye un llamado a una refundación para un futuro arte americano. Es un doble movimiento de ruptura y creación futura; de este modo, se inscribe en el enunciado una nueva temporalidad; que rompe con el pasado y pone delante el futuro, haciendo posible la concepción de una renovación revolucionaria del “Arte” (sic). (Cf. Darío, 1968: 544)

Podría inferir que el sujeto del discurso dariano, está instalado en un presente, en el que sólo él puede vislumbrar el futuro de un arte nuevo, y que está en posesión del saber que lo hará posible. Con ello, el sujeto no solo se representa a sí mismo con productor de arte, sino que es su profeta instalado en el presente, vislumbrando el futuro arte americano; del cual solo él tiene un conocimiento. De manera tal, que toma posesión de un lugar de enunciación privilegiado en cuyo centro se encuentra en el Yo; es decir, una subjetividad que se representa a sí misma como determinada por un destino extraordinario. Lo cual inaugura el sujeto de *Prosas profanas* que contempla los dinamismos de su interior.

3) En el siguiente punto, se afirma: “proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o un código implicaría una contradicción” (Darío, 545: 1968). Con estas palabras el sujeto se desvincula de una posible poética de escuela; al poner el acento en la singularidad misma, en la diferencia

per se. Dicho de otro modo, el sujeto se emancipa de todo proyecto poético colectivo, que signifique desviarse de las propias normas artísticas.

La atribución del sujeto de la soberanía de su singularidad, no solo es una cuestión estética, sino que también puede ser considerada una expresión micropolítica. Por ello, para describir los postulados de su poética habla de una “estética acrática” (Darío, 1968: 545), con lo que se desea expresar la idea de un cierto anarquismo estético; lo que ya nos habla de un sujeto no romántico, para el cual el arte poseería una dimensión política operando dentro del campo del arte y, por ende, de la cultura⁵⁴.

Esta idea de lucha del arte nuevo contra poder artístico, da lugar a la apertura de un umbral para la escritura poética, donde la experiencia de la singularidad pueda encontrar su expresión propia. Esta idea de arte anti-institucional, tiene consecuencias en el nivel de la expresión; pues, necesariamente será producida como una obra que esquivo la construcción de una agencia artística determinada. Darío evitará la “imposición de modelo o código” (Darío, 545: 1968). Así, resulta claro que esta idea de arte resulta subversiva, ya que no solo busca evitar el poder artístico como agencia cultural; sino que la expresión artística misma deberá ser subversiva, anti-institucional, descodificadora, anti-modélica. Luego, una de las tareas del arte dariano será producir un sujeto que coadyuve a llevar a cabo el programa de *Prosas profanas*.

⁵⁴ Para comprender los alcances de esta idea, se puede afirmar que el término “ácrata” resultaba familiar a los habitantes bonaerenses; pues el anarquismo en aquellos tiempos ya era una fuerza política de resistencia y lucha obrera. Así, este vocablo no es mera inflación retórica, pues si consideramos su significación, se puede leer claramente una connotación que apunta a una cualidad inscrita en las ideas artísticas de Darío.

2.3.2. El centralidad del Yo y el sujeto:

Luego de desarrollar los motivos de su manifiesto, se desarrolla la articulación que existe entre el Yo y la obra. Se podría afirmar que es la centralidad del Yo en el arte la que determina la literatura, por ello, el sujeto llega a expresar un enunciado que parece excesivo:

Yo no tengo “mía” (sic)- como lo ha manifestado una magistral autoridad-, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner, a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: “Lo primero no imitar a nadie, sobre todo a mí.

(Darío, 1968: 545)

Sin lugar a dudas que la frase “mi literatura es *mía* en mí” posee un sentido denso y complejo, en primer lugar, señala que desde el momento de su enunciación toda la producción del sujeto le pertenece. Los textos son de su propiedad, al exteriorizar operaciones de una subjetividad singular, única, imposible de imitar, donde lo producido sería expresión de la pura diferencia. Lo cual tiene una consecuencia a nivel de la expresión, pues, se requiere de una escritura que manifieste esa singularidad de modo único, tal cual la diferencia misma del sujeto. Así, se puede comprender que el “Arte”⁵⁵ que se menciona,

⁵⁵ El significante “Arte” tal cual aparece escrito en este texto, era de uso común para artistas e intelectuales en la Buenos Aires finisecular. En 1894 aparece en *El Diario* un artículo sin firma en que se devela el sentido de “Arte”: “El Arte es pues, la manifestación más noble del corazón y según él se produzca, el signo característico del grado de civilización de los pueblos, cuando no se convierte, á la inversa, en un medio de sacarles de la barbarie y conducirlos, por el camino de la dignidad, á alcanzar los grandes destinos que la raza humana está llamada a cumplir.” (Masoletti, 2007: 52)

una y otra vez, será siempre único, producción de una experiencia interna intranferible, pero exteriorizable por medios artísticos.

Bajo estas condiciones, la escritura deviene manifestación de objetos interiores, que son pura immanencia. Por ello, se podría afirmar que en el proceso del sujeto ha habido un cambio decisivo, pasado el momento rousseauiano. Ya no hay naturaleza que funde la expresión, ni sujeto que se identifique con territorio geográfico, una historia o una identidad. El sujeto es representado a partir de eventos internos singulares, lugar de la pura diferencia. Así, no hay posibilidad alguna de creación de una escuela o de impulsar una normativa estético-literaria, un estilo, ni usos de la lengua atados a preceptivas. Junto con esto, tampoco es posible un legado estético que acoja a un conjunto de discípulos, siguiendo las huellas del maestro. La estética acrática impide la creación de agencia literaria alguna; más bien, se propone algo diverso, la idea de un arte de la singularidad expresiva que emergería de la reafirmación de una idea de sujeto centrado en la diferencia pura.

2.3.3. El problema de la cultura y de la raza.

Luego de declarar sus ideas estéticas, el sujeto da cuenta de su posición problemática frente a la cultura dominante, evocando el problema racial. Dice: “Hay en mi una gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano?”.

El “Arte”, entonces, no solo cumple una función estética, también cumple una función “civilizadora”. Aún más, Elías Palti en *Sarmiento una aventura intelectual* afirma: “Sarmiento no afirma ninguna forma de relativismo, el arte contemporáneo es solamente uno, como no hay sino una civilización moderna” (Palti en Masoletti, 2007: 121). Por ello, sería posible establecer que, - a partir de la poética dariana-, es posible deducir un sujeto que es configurado para desmontar la idea de unidad de arte y civilización; la cual es finalmente la idea de unidad de la cultura y la historia, correlato de la idea de unidad de la nación. Las operaciones discursivas promueven un sujeto que se expresa desde la pura diferencia, manifestación de su radical singularidad. La sola presencia de este sujeto en la poética dariana, imposibilitaría toda articulación del “Arte” al proyecto civilizatorio nacional, pues al poner la singularidad por delante se abre a la multiplicidad y lo irreductible de las operaciones de la pura diferencia.

Esta interrogante problematiza el asunto de la raza que integraba el discurso identitario latinoamericano; que como significante de valor ideológico, dotaba de consistencia y unidad a la imagen del territorio continental. José Enrique Rodó (1910), - en su ensayo *Iberoamérica* -, articula unidad continental y raza del siguiente modo: “América del Sur, escenario reservado, en el espacio y el tiempo, para la plenitud del genio de una grande y única raza”.

Rodó alienta el mito de una sola raza en un solo espacio, sin advertir que el continente americano aloja una multiplicidad de culturas, naciones y razas; las cuales coexisten, a veces, con diversas temporalidades. Lo que impide concebir una unidad totalizante, revelándose la necesidad del mito, respecto del origen de América. Y, no cabe duda, que este mito de unidad racial fue una proyección de la idea de unidad nacional del conservadurismo decimonónico. Asunto que se deja ver en las opiniones del diputado Lucas Ayarragaray (1861-1944):

¿Cuál es el pensamiento en esta época en la mente de los estadistas de todas las naciones? Llegar señor, con una evolución tranquila y ordenada a la unidad política por medio de la unidad moral. Y esta unidad moral la constituyen la religión, la historia, la raza, el territorio y la lengua!

(Bertoni, 195: 2001)

Tal búsqueda de unidad política incorpora, también, la idea de raza. Para una mayor comprensión de este proceso discursivo, se debería considerar una primera distinción, tal cual es expresada por Óscar Terán (2008); quien afirma que la idea de raza varía durante el siglo XIX, pues transita entre los años 1850

a 1860 desde: “la idea de raza-nación del romanticismo a la raza sangre del biologismo”. Esta última idea, surgida principalmente de los textos de Gobineau y Renan⁵⁶, es incorporada en las esferas intelectuales bonaerenses finiseculares. Entre aquellos que propagan la idea de la determinación biológica de la raza, encontramos a Carlos Octavio Bunge; cuyas opiniones fundadas en Gobineau y Renan impugnan el sujeto iluminista, según ese autor: “la categoría biológica de raza implica que las categorías somáticas son determinantes de capacidades psicológicas y morales”. Al contrario, el sujeto iluminista ponía el acento en la educación y la formación que, finalmente, eran el medio y las circunstancias.

Esta propuesta posibilitaba una constelación de enunciados racistas en el discurso de Carlos Octavio Bunge; que emanaban de la idea biologicista de identidad entre raza y moral. Así lo expresó en *Principios de psicología*: “todo mestizo físico es un mestizo moral” (Bunge en Terán, 2002: 156). Estas ideas también se plasmaron en la literatura, Cambaceres en *En la sangre* (1887) hace comentar al narrador del personaje Genaro: “víctima de las sugerencias imperiosas de la sangre, de la irresistible fuerza hereditaria; el patrimonio de la raza, que fatalmente con la vida, al dar a luz, le fuera transmitido” (Cambaceres en Terán, 2002: 162). Terán agrega otro texto de la misma índole que fue publicado con motivo del Centenario: “eliminados por diversas causas del tipo común nacional los componentes degenerativos e inadaptables como el indio o el negro, quedaban sólo los llamados mestizos por la mezcla de indio y blanco”.

⁵⁶ Específicamente me refiero a los siguientes textos: “*Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*” (1853-1855) y “*Historia general de las lenguas semíticas*” (1855). La primera de Marie-Joseph de Gobineau y la segunda de Ernest Renan.

Se podría destacar, que el entorno cultural de Rubén Darío, -durante el periodo de composición de *Prosas profanas*-, era una agencia de propagación de ideas racistas. El prólogo, por su parte, no deja de horadar éstas ideas, que de suyo degradaban su propia imagen, relegándolo al rincón de los teóricamente excluidos de la cultura; cuya episteme se fundaba en prejuicios eurocéntricos.

Así, se develaría frente a nosotros, el sentido del pasaje del prólogo que hemos citado: “Hay en mí una gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués” (Darío, 1968: 546). Se advierte en el fragmento la difuminación del sentido del discurso racial, con el uso del subjuntivo, “pudiera”, que cambia los parámetros del discurso cosificante de la ciencia y se opone a él. Transformando el cuerpo mestizo en un espacio diverso, donde los rasgos indígenas serían develados por una mirada de sí, que describe los detalles de la superficie somática. Por ello, esa mirada sobre sí, también descubre rasgos blancos, dice el sujeto: “a despecho de mis manos de marqués” (Darío, 1968: 546). Su estrategia de sentido es definir el mestizaje problemáticamente; a partir de una mirada que fragmenta la imagen de sí. Mientras que el científico totaliza el cuerpo mestizo, velando las pequeñas diferencias, que objetan su descripción. He aquí una estrategia de resignificación, frente al impulso totalizante de la ciencia que rostrifica la raza e impone una identidad cosificada, ajena y brutal.

2.3.4. El ensueño y el problema de la cultura:

Continúa el discurso, proclamando la opción por la ensoñación en la poesía del sujeto. Contrapeso frente a la hostilidad de la realidad que lo acosa: “mas he aquí que veréis en mis versos princesas reyes, cosas imperiales,

visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis! yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer.” (Darío, 1968: 546). Este enunciado resulta decisivo para comprender la posición del sujeto; ya que frente a la manifiesta hostilidad del discurso científico de la psicología y la psiquiatría⁵⁷, que le asignan un cuerpo mestizo; responde con rechazo e impugnación de la realidad misma, resfirmándose en el espacio y tiempo de la fantasía.

La crisis con el presente histórico parece absoluta: “detesto el tiempo y la vida y el tiempo en que me tocó nacer” (Darío, 1968: 546); cuyo resultado sería un rechazo total a la realidad dada. Lo que, a nuestro modo de ver, causaría un giro hacia la interioridad, el sujeto vuelca la mirada hacia lo íntimo. En este espacio de visiones de ensueño y fantasías se establecería una distancia lejana con la realidad inmediata. Pareciera una respuesta y una huida narcisista ante la realidad social y cultural, experimentada como hostilidad y rechazo. Dada esta circunstancia, el arte surgiría del malestar con la vida y el tiempo. Pues, el conflicto mismo al provocar la huida hacia el interior, pondría frente a sí los contenidos de la producción artística y la posición distanciada del sujeto frente a la realidad.

En el texto no deja de resonar el problema de la cultura americana. Se manifiesta como una búsqueda de contenidos poéticos en la historia americana, - se evoca mitos que pueda dar lugar al ensueño-, aquellas “cosas viejas” (Darío, 1968: 546). En estos mitos el sujeto encuentra lo que busca, elegancia, arte, riqueza; en suma, una concepción de la vida americana clásica regida por ideas aristocráticas; que bien podrían fungir como equivalencia al arte europeo y a la

⁵⁷ Durante el periodo bonaerense de Darío, el discurso del sujeto no solo denuncia el discurso racial de la psicología al uso, como la de Bunge y otros; sino que también criticó en artículos periodísticos en que se denuncia al psiquiatra Max Nordau autor de *La dégénérescence*

modernidad concebida como alta cultura artística. El sujeto, sin negar la importancia de la cultura artística metropolitana, exalta el valor de la América clásica y la figura del “indio legendario” (Darío, 1968: 546); dejando en claro el rechazo a concepciones científicas del racismo decimonónico y el eurocentrismo fácil en el campo del arte.

Cabe preguntarse, por qué el “demócrata Walt Whitman”? (Darío, 1968: 546). A nuestro modo de ver, el significante “Whitman” vendría a simbolizar la dimensión poética de América en su faz democrática, es decir, en aspecto político y de modernidad. Con ello queda expuesto a la mirada del lector que, si bien, en el sujeto hay un escape hacia el interior como defensa narcisista, - que impele la búsqueda del ensueño-; esta misma posición del sujeto proclama una utopía americana, signada por huellas de modernidad surgidas bajo el significante “Whitman”.

Finaliza el fragmento con la frase: “Buenos Aires: Cosmópolis ¡Y mañana!” (Darío, 1968: 546), la que no está dicha al pasar, pues corresponde a uno de los objetivos artísticos bonaerenses de los 80. Para los artistas de esa década fue una consigna de la superioridad de la ciudad-capital frente a otras capitales del mundo. En esos años, esta urbe fue concebida con un “destino de grandeza, la capital Buenos Aires, estaba en condiciones de transformarse en la gran capital del mundo en el futuro” (Masoletti Costa, 2007: 39). Se puede pensar que el sujeto hace suyo el eufórico imaginario de su entorno artístico. La imagen de una ciudad de importancia mundial, -que surge de las cabezas de los operadores del arte-, está en consonancia con las certezas de Ángel Rama respecto a un momento de internacionalización, del que el modernismo formó parte (Cf. Rama, 1994).

Esta imagen abre un umbral en el discurso hacia el futuro, pues este sujeto nuevo juega con la nueva temporalidad que trae lo moderno. El tiempo escatológico que propaga una futura cosmópolis bonaerense, se ha desvinculado del tiempo del romanticismo latinoamericano. En éste último, la presencia de la imagen de la naturaleza americana frente a Europa, lleva en su seno la huella del presente revolucionario de la independencia; que contendría el tiempo de lo nuevo continental, abriendo un umbral en la medida en que revolución y tiempo nuevo fuesen de la mano. El nuevo tiempo de los modernistas es diferente, parte de la aceptación de la modernidad y no es un tiempo lineal y homogéneo; en su presente refulge la presencia de lo nuevo moderno, y el futuro promete una amplificación de lo que se puede considerar como presente deseado; es decir, de una potencialidad bonaerense de progreso que solo se podía percibir como mito.

2.3.5. El linaje poético del sujeto modernizado:

El siguiente fragmento tiene la forma de un apólogo, que finaliza con un aforismo: “Abuelo, es preciso decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida de París” (Darío, 1968: 547). El sentido de este fragmento es histórico-literario, en él “el abuelo español de barba larga” (Darío, 1968: 547) le señala autores hispánicos que lo precedieron y gozan de su aprobación: Cervantes, Lope, Garcilaso, Quintana. Sin duda, este abuelo le señala el canon y la tradición literaria hispánica clásica. Frente a esto, el protagonista le recuerda otros autores que parecen reflejar una tradición heterodoxa, según las consideraciones del sujeto: Gracián, santa Teresa, Góngora, Quevedo. Por ello son señaladas por él y no por el abuelo. Pero, no solo eso, a estos autores de obras clásicas se

suman: “¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo!.... (Y en mi interior Verlaine)” (Darío: 1968: 547). Eso posibilita que este apólogo se pueda leer como la representación de un canon moderno, alternativo al canon clásico hispánico, considerado como única vía para la escritura literaria en español. Si consideramos el carácter de manifiesto del texto, es posible determinar que en el texto hay una intención pragmática, la cual consistiría en abrir el canon hispánico a la modernidad literaria⁵⁸.

Para lograr éste fin, al sujeto se le hace necesario incorporar todo aquel material estético a su disposición para producir una ruptura de tal magnitud, que de vuelta las mesas y sea imposible volver atrás. Entonces, en el mero campo de la literatura se hace necesario releer la literatura desde América para modernizar su producción, lo cual solo se hace posible por medio de la incorporación de la poesía francesa. Queda claro que en este nuevo panteón poético las obras de Verlaine resultan decisivas, por ello afirma: “(Y en mi interior Verlaine)” (Darío, 1968: 547). Expresión atenuada acorde con las nuevas formas de expresión, el *sotto voce*, el uso de los paréntesis que demarcan un adentro y un afuera; realzando el nombre del poeta alojado en su interior.

Estamos, entonces, frente a un sujeto que, -frente al canon-, ofrece su propia subjetividad como una alternativa a un estado de cosas literario hispánico, detenido en su evolución. Lo cual significa no sólo una modernización, sino un decentramiento de los parámetros literarios americanos; oponiéndose al orden

⁵⁸ Tal modernidad literaria preocupó de sobremano a Darío, para constatar aquello, cabe señalar, un solo hecho de la historia. Tanto *Prosas profanas*, como *Los raros*; fueron publicados el mismo año. Éste último texto también posee, entre otras cosas, el fin de reconfigurar el canon, llamando la atención sobre un conjunto de autores que son incluidos en una categoría nueva: “lo raro”; cuyo significado no parece ser otro que “Lo refinado y excepcional” (Terán 2002: 167). Tal reconfiguración no aparece como un capricho literario; sino como una renovación literaria de alcances continentales, tal cual ya lo ha expresado en el manifiesto mismo.

de lo ya establecido e incontestable. Se proponen nuevos umbrales de lectura y elección, desvinculadas de toda objetividad, - “en mi interior Verlaine”, dice Darío-. Es decir, que no se propone un nuevo canon articulado, cuyo fin sería *per se* establecer un conjunto de obras sobresalientes que regiría para todos; sino, las preferencias literarias de un sujeto, que propone un conjunto singular de autores y obras elegidas con el fin de la modernización artística.

2.3.6. El entre-culturas del sujeto:

El fragmento que comentábamos finaliza con un aserto lapidario: “Abuelo, es preciso decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida de París” (Darío, 1968: 547). El texto se constituye por medio de un binarismo, que fija una distinción entre esposa y querida; con el cual es metaforizada la oposición cultura tradicional/ cultura moderna; que connota otra oposición: literatura tradicional/ literatura moderna. En el enunciado se destaca el significante París, que en aquellos tiempos tenía un valor simbólico rico en significaciones. Gabriel Ferreres señala la importancia que tuvo entre los escritores: “Para todos era una meta, un anhelo. Todos llegan a vivir y saborear París.” (Ferreres en García Morales, 1998: 166). París era un objeto del deseo, se deseaba la metrópoli como un fin en sí misma. Así describe Gómez Carrillo en *Vistas de Europa* la importancia de esta ciudad:

Se ha convertido en la Metrópoli del mundo nuevo, ya en todas partes suben hacia sus altares entre el humo de sus incensarios los salmos que la comparan con Atenas, con Roma, con Jerusalén...”Capital de la Confederación de las Naciones”- lo llaman los americanos-... Es la gracia

bendita entre las gracias, la sonrisa que florece cual una rosa, el encanto que todo lo embellece”

(Carrillo en García Morales, 1998: 167).

Fuera de ser anhelo de artistas americanos y símbolo que guarda en su imagen un significado de belleza ideal moderna, es también lo contrario, la puta, la cortesana, la sirena: “era la sirena fatal y encantadora que atraía con su canto, que seducía con su perfume, que se alimentaba de corazones y de nervios” (Carrillo en García Morales, 1998: 173). El mismo Darío dice: “Y París, sobre todo, es mujer. Es la hembra, es embriagante como un alcohol” (Darío en García Morales, 1998: 171).

De estos significados artísticos y eróticos contradictorios está impregnada la frase dariana: “mi querida de París” (Darío, 1968: 547), que surge en oposición a “mi señora es de mi tierra” (Darío, 1968: 547). El sujeto opondría a la cultura tradicional, señalada como “mi tierra”, a la cultura europea moderna de “París”. Llama la atención como su relación con ambas es amorosa, una institucionalizada, - “la señora”-; y la otra trasgresora, “la querida”. Por un lado, el matrimonio con la tierra, por el otro el amancebamiento con la metrópolis, expresando la singular relación del sujeto con la cultura artística moderna comprendida como transgresión de lo tradicional. El sujeto toma posición, mediando entre lo que de suyo le pertenece de modo concreto como origen, - su cultura e historia- y aquello que es un deseo erótico trasgresor por lo metropolitano, - la modernidad-.

2.3.7. La poética íntima del signo artístico:

La poética tal cual es expresada en el prólogo, se formula de un modo completamente nuevo; pues no intenta ser una preceptiva, que cierre el marco de la significación poética para centrarlo en los procedimientos estilísticos. Lo que intenta es algo radicalmente distinto; proponiendo una teoría del signo poético, adecuada a las necesidades expresivas del mundo interior del sujeto, que dé legitimidad artística a la poesía americana moderna:

¿Y la cuestión de la métrica? ¿Y el ritmo?

Como en cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además una armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de las ideas, muchas veces. (Darío, 1968: 547)

Este lacónico texto se abre con dos preguntas retóricas, que encausan su sentido. Están allí como si fuesen emitidas para un lector con el que se dialoga, éste posee un saber lírico normativo y deja entender que falta algo en el prólogo: ¿Y la cuestión de la métrica? ¿Y el ritmo?

Más aun, como estrategia textual, estas preguntas están allí para retomar la idea de la “estética acrática”, sin normas, ni fórmulas estilísticas prefijadas. Por ello, se podría decir que la respuesta queda en el aire, señalada por el espacio dejado luego de las interrogantes; amplio espacio en blanco que prefigura la naturaleza de la respuesta. Este espacio en blanco sugiere un momento en que el sujeto piensa, para luego manifestar su respuesta: “Como en cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además una armonía verbal,

una melodía ideal. La música es sólo de las idea, muchas veces.” (Darío, 1968: 547)

Al leer este enunciado sintético, surgen diversas preguntas que deben ser respondidas antes de dar lugar a una posible interpretación. ¿Qué es el “alma” de una palabra? ¿Qué se quiere decir con “harmonía verbal”? ¿Y con “melodía ideal”? ¿Qué precedentes poéticos posee esta poética explícita?

Comencemos por la primera pregunta. Octavio Paz explicita: “Darío manejó una concepción dual de las palabras, que las asimilaba a los seres humanos en la definición católica tradicional: tenían un alma y un cuerpo, aunque cuerpo revestido; en ellas convivía la idea y el sonido.” (Paz en Darío, 2013: XXVIII). No podemos dejar de estar de acuerdo con O. Paz; pues, da cuenta de la distinción alma/ cuerpo que hace arrancar de la doctrina cristiana del alma. El aserto de Paz que, en justicia, debe ser considerado una primera aproximación, creemos que merece alguna precisión.

Al revisar los usos de Darío de este vocablo, vamos a encontrar que algo conocía la doctrina aristotélica del alma⁵⁹. En el poema *Por el influjo de la primavera* utiliza el concepto de “alma sensitiva” (Darío, 1968: 653); también en *Cantos de vida y esperanza I*: “un alma joven habitaba en ella,/ sentimental, sensible, sensitiva.” (Darío, 1968: 629).

⁵⁹ El alma sensitiva es una de las divisiones del alma en Aristóteles, el cual no postula una unidad de ella sino una triplicidad, hay: “Tres almas correspondientes a tres géneros de seres vivientes: el alma vegetativa, *θρεπτικὴ*, sensitiva, *αἰσθητικὴ*, intelectual, *νοητικὴ*. Con esto puede definirse al hombre como ente que posee alma intelectual (y, de un modo formal-eminente, alma sensitiva y alma vegetativa), a diferencia de las plantas (que poseen sólo "alma" vegetativa) y de los animales con exclusión del hombre (que poseen "alma" sensitiva y, de un modo formal-eminente, "alma" vegetativa).” (Ferrater Mora 1964 : 81)

Esta referencia al filósofo estagirita, nos parece interesante; en cuanto, nos pone en escena un hecho inesperado. El sujeto, en su autorepresentación, privilegia el carácter sensitivo del alma; es decir, toda aquella subjetivación que se experimenta como emoción, percepción sensible, pasión, intuición; dejando de lado las operaciones de la razón. El sujeto dariano parecería rebelarse frente al logocentrismo, desde el interior de la palabra misma, ya que ella estaría determinada, en primera instancia, por la sensibilidad psíquica del sujeto, origen de la palabra poética. Este privilegio de la sensibilidad corroe el logocentrismo, ya que relevaría al sujeto de la carga que significa la palabra de la razón, frente una palabra poética de la sensibilidad. La palabra del sujeto sensible, permitiría una refundación poética de lo americano desde la poesía, no desde la razón.

En cuanto al uso de la palabra “alma” referida a cosas, tal cual es el caso al que nos referimos: “cada palabra tiene un alma” (Darío, 1968:547), podemos afirmar que su uso en *Prosas profanas* es plural. Este hecho que no nos parece gratuito; pues, como hemos constatado ya, la mirada del sujeto se dirige hacia su interior, es decir, precisamente hacia su “alma”. Por ello, la palabra alma es decisiva dentro del vocabulario que se despliega en esta obra dariana. Veamos entonces, su uso aplicado a cosas en el presente texto: *Prosas profanas* “I”: “alma del rubio cristal/ de Champaña (Darío, 1968: 550), “*Coloquio de los centauros*”: “hay un alma en cada una de las gotas del mar” (Darío, 1968: 574), “alma del rubí”(Darío, 1968: 577), “alma del topacio” (Darío, 1968: 577), “*La dea*”: “divina idea cuya alma es una sombra que todo lo ilumina” (Darío, 1968: 592), “*Cosas del Cid*”: “el alma de acero de Tizona” (Darío, 1968: 606), “el alma de las flores” (228), “*Las ánforas de Epicuro*”: “el alma de las cosas” (Darío, 1968: 615).

En esta primera aproximación, nos parece convincente evidenciar el uso de este vocablo en otros autores del tiempo. Podemos evocar este uso referido al verso en el texto de José Enrique Rodó, *Rubén Darío, su personalidad literaria* (1899): “¡Porque la voluptuosidad es el alma misma de estos versos; se hunden, se estiran, ronronean, como los gatos regalones, en los cojines de la voluptuosidad!”. La cita ilustra muy bien la importancia del uso de la palabra “alma” en relación a la poesía; la cual dota al verso de expresión. Entonces, el alma acá es considerada como aquello que dota a las cosas de animación, es un “principio de vida”⁶⁰. Pero Rodó no se detiene acá, sino que al comentar el poema dariano “*El elogio de la seguidilla*”, habla de “el alma de la forma”, refiriéndose a la forma estética. Comprobándose que tanto Darío, como Rodó usan éste vocablo, para representar por medio una idea de vida, integrada a la experiencia íntima de la poesía. La palabra poética debía generar una experiencia sensorial de las palabras, que apelase a la sensibilidad en el lector; una emoción que surgiese del verso, causada por la expresión de la palabra.

En cuanto a la poesía europea, el uso de la palabra “alma” forma parte del vocabulario de la poesía parnasiana. Théodore de Banville en *El pequeño tratado de poesía francesa* (1881), rechaza las ideas de poesía que se fundan en la mera rima, dice:

Pronunciamos, es cierto, sobre los aires acompañados por una sinfonía, palabras mal ritmadas y cortadas aquí y allá con asonancias que tienen la intención de apelar a aquello que luego numeramos: la Rima. Pero estas palabras no son versos, y, si ellas

⁶⁰ José Ferrater-Mora explica que dentro de concepciones populares aun actuales del alma, se encuentra aquella en la cual ésta es referida como “principio de vida” (Ferrater Mora, 2014: 75).

fuesen versos, la música ruidosa con que las dotamos no podría servir para expresar el acento y el alma, puesto que más allá esta música existe por ella misma e independientemente de toda poesía.⁶¹ (Théodor de Banville, 1881: 4)

Luego, agrega más adelante:

La Poesía debe ser siempre noble, es decir, intensa, exquisita y acabada en la forma, puesto que ella se dirige a aquello que es lo más noble de nuestra alma, que puede estar en contacto con Dios. Ella es a la vez Música, Estatuaria, Pintura, Elocuencia; debe encantar el oído y el espíritu, representar los sonidos, imitar los colores, hacer los objetos visibles, excitar en nosotros los movimientos que se place en producir; también es arte completo, necesario y que contiene todos los otros, como preexiste a todos los otros.⁶²

(De Banville, 1883 : 9)

Al leer los textos de Théodore de Banville, se hace posible comprender que el vocablo alma tenía un significado importante en la poética del tiempo. Cada poema poseería un alma; es decir, la palabra poética alojaría cierta vitalidad sensible, por medio de la cual podría transmitir una emoción, siendo la sensibilidad del lector la que debería percibirla. Estamos, entonces, frente a un modelo comunicativo ideado para la poesía moderna, en el cual se define a la

⁶¹ Trad mía.

⁶² Trad. mía.

poesía como transmisión de afectos y emociones. En esta índole de comunicación de los afectos e intensidades de la sensibilidad, el lector deviene cómplice del poeta. El soporte de esta comunicación singular es el poema, construido con aquellas palabras que, tanto por su significado, como por su sonoridad; podrían transmitir la experiencia de la subjetividad que el poeta se propone, teniendo la palabra poética la función de recogerla y expresarla. Este es el rasero que permite decir a Darío que las palabras poseen un alma; es decir, una capacidad de anidar en su interior un núcleo de vida emocional, como la poseería cada cosa.

Entonces, este modelo comunicativo, estaría atravesado de parte a parte por un vitalismo y un psicologismo. Ideológicamente, toma distancia del racionalismo, poniendo el acento en el arte como una experiencia moderna de la inmanencia. Resulta comprensible, entonces, que la mirada del sujeto se torne hacia el interior y que la palabra alma aparezca esparcida por todo el texto profusamente, señalando una y otra vez, que ésta forma parte central en la imagen de mundo poetizada. Haciendo patente la importancia de la subjetividad en la poesía moderna y el cambio en el sujeto, que surge de la oposición al racionalismo y conduce hacia esta poética espiritualista.

La siguiente frase es esta: “hay en cada verso, además una armonía verbal, una melodía ideal” (Darío, 1968: 547). Al tratar de comprender el significado de la palabra armonía, hemos comprobado hacer una recensión del desarrollo de su significado en poesía, sería en sí misma otra tesis, por lo que preferimos acercarnos en el tiempo y aludir a su uso en Francia alrededor de fines del siglo XIX. Así, bajo esta reducción histórica del problema, podemos traer

a colación las palabras crítico Pierre de Bouchaud en *La poética francesa: el presente y el porvenir* (1906):

Aplicado a las cosas del alma el ritmo significa: apaciguamiento y armonía de las pasiones, euritmia completa, equilibrio perfecto del alma, que gozando del concierto de las facultades, se siente feliz.⁶³

(Bouchaud, 1906:7)

Armonía significa acá un estado de equilibrio de los afectos, es decir, un estado de los afectos que conduce a la felicidad dada en el plano de la sensibilidad inmanente. Ello nos despeja el sentido de la idea de armonía en *Palabras liminares*, como un estado de la subjetividad en que las partes funcionan como un todo y que por ello es deseable por sí mismo, en cuanto conduce a un tipo de felicidad originado en la experiencia de la intimidad.

Consideramos que también sería interesante recurrir a las palabras de un poeta y crítico como Théodore de Banville, el cual alude al principio de la poesía en el *Pequeño tratado de poesía francesa*:

El arte del verso, en todos los países y en todos los tiempos, reposa sobre una sola regla: La Variedad en la Unidad- Esta contiene a todas las otras. Nos falta la unidad, es decir el retorno de las mismas combinaciones, y el verso no sería un ser y no podría interesarnos. Nos falta la Variedad, y sin ella el verso nos acuna y adormece.⁶⁴

(De Banville, 1883: 9)

⁶³ Trad. mía.

⁶⁴ Trad. mía.

El término armonía en la época no solo se refiere a procesos que guardan relación con el estilo poético, en particular al Parnaso, sino que también guardan relación con las “almas”, el espacio de la subjetividad. Sin duda, que el principio es aquel que enuncia De Banville: “La Unidad en la Variedad” (De Banville, 1883: 9). Ello quiere decir que es posible producir unidad en lo disperso y distinto, incluso en lo contradictorio. A tal unidad se le asigna un valor sobre las cosas en su diversidad, la cual es mayor que las cosas por separado.

La armonía sería, entonces, un efecto que produce una semejanza unitiva entre las cosas. Es realización de un movimiento de reunión y convergencia no conflictiva, en la cual lo distinto es absorbido en la semejanza; opuesta a la dispersión. La armonía, entonces, dota de organicidad de las cosas reunidas en conjuntos⁶⁵. Entonces, su uso en el texto no solo se refiere a lo estético, sino también a lo psicológico. Resultando por sí mismo evidente que ambos aspectos están íntimamente relacionados, pues formaban parte del modelo comunicativo al uso de los poetas. El cual configuraba una poética donde la expresión del alma, estaba en una posición central, ubicando al sujeto en el centro del proceso de producción poética. Desde la cual surgía la armonía, tanto psíquica como física.

Siendo esto así, el significante armonía en relación a las palabras posee un significado bien específico, que guarda relación con la poética de Théodore de Banville. Refiriéndose a una unidad entre las partes, produciéndose en el sujeto un efecto estético que se podría llamar espiritual. Pues afecta la

⁶⁵ En términos literarios, es una versión de las ideas de organicidad de la obra de arte romántica que ya hemos mencionado en el capítulo 1. La idea se fue transformando en poética modernista con el correr del tiempo.

inmanencia produciendo en aquel espacio un estado de suyo deseable y superior ontológicamente al alma; pues le confiere unidad al sujeto.

En cuanto a la melodía ideal Darío, por su parte, recoge las palabras de Gonzalo Núñez Rivera (1850 - 1915), el compositor portorriqueño, sobre la música. No hay duda de que la exposición sobre la armonía y la melodía del compositor, publicadas en diarios de Buenos Aires, guardan relación con las ideas de la poética del signo de Darío. Dice Núñez Rivera:

La armonía y la melodía son inseparables, aunque distintas. La melodía es el diseño, el pensamiento, la silueta. Ésta puede vivir separada de la armonía; lo contrario es imposible; la armonía es la combinación, el acomodamiento, la vida íntima de las diversas melodías,...

(Núñez de Rivera en Barcia, 1977: 91)

Entonces, de acuerdo con el binarismo idea/ materia, la melodía es producida por medio de una operación de la subjetividad; como dice Núñez Rivera es “pensamiento” (Barcia 1977: 91). Por ello, la melodía se encuentra en el ámbito de las ideas que produce el poeta, el cual las inscribe en el poema.

Recapitulando, la poética de Darío integra una teoría del signo poético, que es de carácter singular. Si bien fundada en algunas ideas del parnasianismo, lo crucial son las cualidades del signo artístico, de suyo anti-logocéntrico e idealista; fundado en el carácter singular de una sensibilidad dada. El signo poético, -que da lugar al estilo-, transmite ideas, imágenes, figuras, tropos, por medio de la palabra. Pero su origen es el alma sensitiva, núcleo intransferible de una singularidad.

Se podría afirmar, finalmente, que el sujeto dariano está prefigurado por el contexto histórico-cultural del Buenos Aires del tiempo, y tiene sus precedentes inmediatos en el discurso martiano sobre la modernidad. Sus ideas sobre el arte son caja de resonancia, tanto de los círculos artísticos bonaerenses, en particular del SEBA, como de las poéticas parnasianas. Por ello, desde el prólogo mismo hay un sujeto entre que, -instalado en un espacio conflictivo-, problematiza las instituciones, el discurso racial; y rechaza frontalmente el medio en que le ha tocado vivir. Sintetizando todos aquellos procesos que hemos visto desarrollados paulatinamente desde los escritos juveniles. Finalmente, desarrolla dos teorías, 1) una teoría de la comunicación poética, que se centra en la sensibilidad interior, 2) una teoría del signo poético de raigambre parnasiana. Ambas ponen el acento en la singularidad del individuo, y la absoluta diferencia del sujeto. Tal es el significado de su estética acrática.

Bajo estas condiciones, se podría pasar a presentar una lectura del primer poema de *Prosas profanas*, esperando que lo que hemos expuesto hasta ahora señale un camino para una lectura renovada de éste. Y que permita profundizar en la comprensión del sujeto entre y sus restos.

3. Lectura del poema: *Era un aire suave...*:

3.1. La alegoría como concepto interpretativo:

Este importante poema de *Prosas profanas*, se caracteriza por ser una compleja poética, en cuyo texto se integran aquellas ideas que guían la nueva poesía. Nosotros, en principio, propondremos que éste poema sería una alegoría, apoyándonos en José Olivio Jiménez (1992), quien señala que en la lírica dariana se advierte la presencia de signos con “valor alegórico”.

El concepto de alegoría que guiará nuestra interpretación, lo pasamos a exponer a continuación. Alegoría, dice Thomas E. Maresca (1993): “en una definición muy mínima, comprende decir algo y significar otra”. Esta definición abarca un amplio horizonte histórico, destacamos algunos hitos que lo conforman. Phillip Rollinson (1981) hace una arqueología del concepto que seguimos en sus principales momentos. Longinus (Siglo III a.c.) en *Arte de la retórica*, dice: “la alegoría adorna el habla por medio de un cambio de expresión, significando la misma cosa por medio de una expresión más fresca de un tipo diferente”⁶⁶. También, Anónimo (sic) en *Tropos poéticos*: “es palabra [lexis] que dice algo, pero significa otra”. Gregorio Corintio (Siglo 12 d.c.): “es palabra [phrasis] que aclara una cosa, pero que presenta una concepción de otra”. Siguiendo esta línea hasta nuestros días nos encontramos con Paul de Man (1983), quien alude a Walter Benjamin, para definir la alegoría de modo similar: “significa precisamente el no-ser de lo que representa”⁶⁷.

⁶⁶ Trad. mía.

⁶⁷ Trad. mía.

Para comprender a Benjamin traemos a colación a John Whitman (1987) quien aclara que la alegoría es el caso extremo de la dislocación entre palabra y objeto⁶⁸. Agregando que “parece referirse a algo en la ficción misma, pero, de hecho, mira a otro lado. La alegoría vuelve su cabeza en una dirección, pero sus ojos miran en otra.”⁶⁹. Por ello, Whitman afirma que es una técnica oblicua que: “confía en una correspondencia asumida entre ficción y verdad”.

Según el *Dictionary of literary terms and literary theory* define la alegoría como sigue:

Como regla la alegoría es una historia en verso o prosa que tiene un doble significado: un sentido primario o de superficie y uno secundario o bajo la superficie. Es una historia que puede ser leída, comprendida e interpretada en dos niveles (en algunos casos en tres o cuatro casos).⁷⁰

(Cuddon 1998: 20)

Pero, esta definición general no puede dar cuenta de un signo multívoco; que tendría, al menos, cinco significados: 1) término amplio que comprende todos los usos figurativos del lenguaje e incluye: símbolo, metáfora y personificación. 2) término que designa una interpretación post-facto que tiene el propósito de establecer una moralidad o filosofía aceptable, acá la palabra alegoresis es más adecuada. 3) término que designa métodos de interpretación bíblica de la Edad Media y Renacimiento y otros tipos de interpretación bíblica. 4) Lecturas deconstructivistas que proponen que existe en el lenguaje una especie

⁶⁸ Trad. mía.

⁶⁹ Trad. mía.

⁷⁰ Trad. mía.

de ironía que traiciona toda intención y control. 5) término específico que designa una narrativa o un drama de múltiples y complejos significados, “una historia y obra de teatro, cuyas palabras y eventos son simultáneamente metáforas y velos de su(s) significado (s)” (Maresca en Cope, 1993: 35).

Thomas Maresca (1993) indica que la alegoría: “esconde el sentido, pero la interpretación lo revela”. Esta afirmación revela una dificultad presente en la alegoría, pues habrá siempre divergencia entre alegorista (el productor) y alegoresis (la interpretación). Mientras el alegorista esconde el significado, la alegoresis busca develarlo. Aunque, creemos que la contribución de Maresca consiste en una observación decisiva para la alegoresis: “el contexto es crucial”. Este aserto busca solucionar uno de los problemas más debatidos sobre la alegoría, debido a que hay dos posiciones irreconciliables sobre ella. La primera, señala que la alegoría sería comprendida por todos, - en otras palabras, es producida de frente a la sociedad-. La segunda, afirma que ella requiere de una necesaria interpretación, pues hay un cierto hermetismo del sentido siempre alojado en su contenido.

Lo cual nos induce a resolver este problema, antes de profundizar en otros aspectos de esta figura. Vamos a postular que hay dos tipos de alegoría: a) una comprendida por todos y de cara a la sociedad y b) otra de contenido hermético, tal como sugiere Peter Berek (1978) comentando las ideas sobre la alegoría en Bocaccio: “La ‘codificación’ de la alegoría es una manera de velar o acoger la verdad de los ojos inmerecidos y dañosos de la multitud”. También Bloomfield (1972) en *Allegory as Interpretation*, destaca sigue: “La alegoría en sentido hermético, entonces, es deliberadamente secreta y guarda relación con doctrinas místicas o semi-místicas”. Comprobándose así que hay dos planos

diversos de significación. Por una parte, la significación alegórica como tal y; por otra parte, una significación velada por los contenidos de la alegoría, que se refiere al conocimiento hermético. Por ello, podríamos manifestar que habría casos de alegorías que velarían su significación, dificultando su interpretación, incluso velando el mismo hecho de ser alegorías; reafirmandose la posición que dice que ésta vela, hasta cierto punto, su significado.

A esta altura de mi exposición del concepto de alegoría, me parece insoslayable apelar a las consideraciones de Walter Benjamin, a saber: a) La alegoría responde a una filosofía del fragmento y lo concreto que muestra una vía a la totalidad (Cf. Oliván Santaniestra 2004: 1), b) Su temporalidad nos muestra el instante pasajero: “petrifica el instante fugaz, se muestra la fugacidad eterna, muestra viva y significativa de la decadencia de la historia, de su carácter de transitoriedad.” (Oliván Santaniestra, 2004: 1). Debido a que en la historia nada sería permanente, todo estaría condenado a la destrucción, a ser corroído y, finalmente, destruido en el tiempo. Y la alegoría al centrarse en el instante, -el ahora-, se manifiesta la discontinuidad de la temporalidad histórica y, por ende, borra de un plumazo el devenir lineal histórico. Con lo que surge en la historia misma la posibilidad de la ruptura radical con el pasado, en otras palabras, de la revolución. c) Por otra parte, no solo se sugiere la posibilidad de ruptura, sino que dialécticamente establece su contrario:

La alegoría (es) además representación de una concepción de la historia decadente y negativa, en la cual no existe la redención y todo tiende a la destrucción: historia del dolor, de la culpa y del

pecado donde en un principio no existe ninguna salvación. Historia de la transitoriedad, de la brevedad y de lo

efímero: donde nada permanece y todo desaparece.

(Oliván Santaniestra, 2004: 16)

La alegoría expresaría el momento negativo de la historia, partiendo de su misma constitución fragmentaria; lo cual revelaría una historia otra, aquella que pone a la luz lo que la historia lineal y totalizante oculta. En la concepción de la historia de la alegoría no hay progreso ni universalidad, no hay un tiempo único y homogéneo que transmita tranquilidad; al contrario, hay multiplicidad inorgánica, resto, dispersión, finalmente, muerte. Dice Benjamin: “Todo lo que la historia tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro o, mejor dicho; en una calavera.” (Benjamin en Oliván Santaniestra 2004: 16)

En síntesis, el despliegue del concepto de alegoría ha puesto frente a nosotros lo siguiente: 1) La definición clásica con pocas variaciones ha permanecido hasta hoy, 2) Para la alegoresis es decisivo considerar el contexto de la alegoría, 3) Siguiendo a Benjamin, afirmamos que la alegoría: a) abre un umbral para la comprensión de una totalidad histórica negativa de dolor, culpa, pecado, finalmente de muerte, b) posee una temporalidad propia, el instante, en el cual todo pasa y desaparece.

Luego de haber desarrollado el concepto de alegoría que utilizaremos, pasamos al análisis de *Era un aire suave....* El poema que desde su título anuncia un momento que ha desaparecido en el pasado, adviniendo como un

“aire”, soplido “suave” que sugiere un fragmento de recuerdo que pasa sin alterar nada. Este detalle introduce a la expresión de lo erótico en el poema.

3.2. Estrofa 1:

Era un aire suave, de pausados giros:
 el hada Harmonía ritmaba sus vuelos,
 e iban frases vagas y tenues suspiros
 entre los sollozos de los violoncelos.

(Darío, 1968: 549)

En este verso introductorio, la expresión y el contenido producen un efecto estético definido, que transmite la sensación de suavidad. El fonema /os/ se repite a final de versos, el uso continuo del plural distribuye por todo el verso el fonema /s/; produciendo un efecto de valor expresivo. Pues, atenúa la expresión del contenido, buscando comunicar por medio de la sonoridad de las palabras un clima acústico-poético de suavidad, en el cual las formas de los objetos poetizados tienden a desaparecer. Junto a este fenómeno, encontramos que también el contenido de las expresiones en el verso crea un clima de sensualidad leve: “aire suave”, “pausados giros”, “frases vagas”, “tenues suspiros”, “sollozos de los violoncelos”.

Considerando este hecho, se podría manifestar que el texto intenta poner en práctica el principal enunciado de la poética del prólogo: “armonía verbal y melodía ideal”. Creemos entender la coexistencia de un doble plano en la palabra poética. El plano de las palabras, consideradas como sonido, ritmo, que dan lugar al aspecto musical de la lírica. El plano de las imágenes, ideas y sentido,

que están dispuestos artísticamente. Generando un efecto de fusión entre sí, dando lugar a una expresión poética que produce momentos de tensión y distensión, de mayor o menor expresividad o contrastes, entre ideas.

En este caso, el poema en su conjunto configuraría una galaxia de ideas, configurando efectos connotativos de contenido alegórico⁷¹. Atreviéndonos afirmar que en el plano del sentido, la melodía de las ideas apuntaría a señalar una serie de connotaciones, que configurarían un referente ideal, que podría ser revelado por medio de la alegoresis.

En la estrofa es central la presencia de la idea de “Harmonía”, que es acompañada por vocablos que pertenecen al código musical. Tal idea se presenta por medio de un personaje lírico: un hada. Ser capaz de producir transformaciones y alteraciones mágicas del entorno. Está situada en un espacio de fantasía que es descrito con dos códigos. Por un lado, el código acústico, en el que distinguimos dos sub-códigos. a) oral: “suspiros”, “sollozos”. b) musical: “ritmar”, “frases”, “violoncelos”. Por otra parte, hay un código aéreo expresado en palabras como: “aire”, “giro”, “vuelo”. Ambos códigos poseen características comunes, a saber: la levedad y la no-corporeidad. Lo aéreo y lo acústico son formas perceptibles, pero no visibles. Ello permite que en la estrofa se denote la conjunción de elementos incorpóreos; los cuales producen una constelación de sentido que representa el espacio en que se desenvuelve el “hada Harmonía”. En la imagen, la armonía posee un lugar de poder, pues ella “ritma” los vuelos del aire que gira. La idea personificada, rige los movimientos de la naturaleza,

⁷¹ En este segundo plano del sentido, emerge la necesidad de apelar al contexto histórico-cultural. Pues las ideas siempre van a señalar un referente específico.

dotándola de poeticidad al dar forma rítmica a los elementos incorpóreos y fluidos que la constituyen.

En esta primera estrofa, -que tiene el carácter de poética implícita-, se escenifica cómo la armonía produce el ritmo, que remite a la melodía ideal, la unidad de las significaciones diversas de las palabras unidas por el ritmo. Esa melodía ideal es el sentido que contendría la connotación alegórica, aquello que se da a descifrar por el lector.

En este momento, como primera aproximación, podemos afirmar algunas cosas:

1) En el poema se representa la idea de armonía, por medio de un contenido y expresión que manifiestan armonía; resultando evidente que este poema, sería un meta-poema. Es decir, un poema donde se despliega una práctica poética acorde con una reflexión sobre la naturaleza de la poesía, ya expresa en el prólogo.

2) Este texto donde la palabra remite a un sentido no manifiesto, no parecería ser abordable solo por una lectura convencional. Habría que apuntar a comprender ese más allá ideal del texto, un doble fondo del sentido alegórico. Por ello, se podría afirmar que hay suficientes elementos que nos indican que el poema puede ser considerado una alegoría. Las ideas personificadas se inscriben en el poema y remiten a un plano connotativo, - comprendido como una idealidad que completa el sentido del poema-. En esta primera estrofa, el hada Harmonía, como personaje lírico, cumple la función de reunir en torno a sí a imagen, generando la unidad de lo disperso; recurso lírico que permite señalar la persistencia de la poética.

3.3. Estrofa 2:

Sobre la terraza, junto a los ramajes,
 diríase un trémolo de liras eolias
 cuando acariciaban los sedosos trajes,
 sobre el tallo erguidas, las blancas magnolias.

(Darío, 1958: 549)

En esta estrofa comienza la *ékfrasis*⁷², constituyendo el espacio lírico. El sujeto describe la imagen por medio de detalles fragmentarios, que insinúan objetos: a) “ramajes” y “tallo”, fragmentos de una forma vegetal; “trémolo” fragmento de una frase musical; b) “trajes”, connotando la presencia humana. El discurso presenta un sujeto estetizante, posando su mirada personal, singular, única sobre particularidades; tal cual lo hizo en *Palabras liminares* al autorepresentarse. El texto apela a la connotación para insinuar una escena, intensificada por el uso de epítetos al final de verso: “liras eolias”, “sedosos trajes”, “blancas magnolias”.

Produciéndose un doble movimiento en el plano del contenido. Por una parte, la difuminación de la imagen por dos medios: 1) uso de códigos incorpóreos: aéreo y acústico, 2) expresiones de fragmentos de objetos que requieren de ser considerados como sinécdoques (parte por el todo). Por otra, la presencia de epítetos que intensifica el cuadro, dotándolo de cierta consistencia.

⁷² Respecto a esta palabra de origen griego (ἐκφρασις), no tiene una transliteración latina única, he preferido ésta forma por ser más parecida a la palabra original. El sentido de ella es “descripción”, que en su sentido más amplio ha sido utilizada desde siempre en literatura. Sin embargo, Alberto Acereda afirma que hubo un “variado uso de la *ékfrasis* en la literatura española e hispanoamericana *fin-de-siècle*” (Cereceda: 2004: 79), refiriéndose a autores que van desde Martí a Machado.

Se podría postular que en esta estrofa resultan patentes, al menos, tres operaciones de las cuales surge el efecto estético. A saber, el fragmento, la difuminación/ intensificación, la connotación. Con ello pretendemos extender y profundizar el análisis de José Olivio Jiménez (1992)⁷³ que consideramos pertinente, en el cual postula que en Darío la poesía funciona por medio de una sobrecarga de sentido y el ornamento. Ello nos lleva a advertir que la idea de arte subyacente, implica incorporar elemento radicalmente nuevo, la falla, la grieta, el hueco, que producen la connotación y dirigen la lectura hacia la significación alegórica.

Las justas lecturas que leen (solamente) un lenguaje de superficies sensuales; es decir, un lenguaje hecho para transmitir erotismo⁷⁴, han dejado de lado los juegos de sentido más complejos que emergen al considerar el plano connotativo. A esta aproximación tradicional, cabría agregar, que estamos ante una ruptura singular respecto del romanticismo latinoamericano⁷⁵. Basta considerar que en esta etapa el modernismo surge un discurso del Yo, como nunca antes en la literatura latinoamericana, tal cual lo afirma Octavio Paz en *Cuadrivio*. Mientras el romanticismo nos deja oyendo el murmullo de la narración nacional del hablante lírico, el discurso del Yo dariano, deja espacio para la representación de un sujeto nuevo.

⁷³ Dice Julián Pérez (1992): “Los objetos representados son *objetos compuestos multigenéricos* y *multiestilísticos* (sic), suma ornamental de aspectos artísticos *incompatibles entre sí* (sic)”. Creo que el aporte de este crítico es importante, por la precisión de su análisis semiótico, que deja de lado los contextos histórico-culturales. En ello creo ver un marcado eurocentrismo que pasa por alto la significación de la historia en la poesía dariana.

⁷⁴ Autores como Paz, José Olivio Jiménez, Salinas

⁷⁵ Asunto presente en la esfera artística bonaerense del tiempo, específicamente, en el grupo del Ateneo; tal cual lo demostramos en la sección de más arriba, donde desplegamos el contexto histórico-cultural.

Siguiendo con esta estrofa, se constata la presencia de otro efecto que produce inexactitud en el sentido de la estrofa, por ende de la totalidad del poema. Esto es, el uso del verbo “decir” en potencial, que lleva en posición enclítica el pronombre “se” produciendo la forma “diríase”. Desde el punto de vista del contenido, el poema nos remite un sujeto de la enunciación que describe una imagen; dando cuenta de lo que ella sugiere o se advierte con dificultad. Entonces, todo el despliegue del imaginario lírico deviene un juego de percepciones, que corresponden a un sujeto que duda de lo que percibe, que crea fallas en su propio discurso y no puede dar cuenta del afuera con verosimilitud. El sujeto parecería no confiar en lo que ve, ocultando el sentido alegórico de la ékfrasis.

Pero, eso no es todo, desde el punto de vista semántico-gramatical, el uso del “se” suma un rasgo de impersonalidad al sujeto. La *Nueva Gramática de la Lengua Española* (2010) define verbos que poseen un uso impersonal, tales como: “...*decir, poner y constar*, (sic)”. Tal es el caso del texto comentado, la impersonalidad de la forma verbal “diríase”, pasa a ser una cualidad de quien lo emite, dando lugar a un cierto distanciamiento del sujeto frente a la imagen. Aún más, siguiendo a la Gramática de la RAE-, podemos afirmar que en este tipo de oraciones impersonales, el sujeto tiende a desaparecer: “en las oraciones impersonales con se queda velado el participante activo” (RAE, 2010: 784). Así se puede dar cuenta de la función de la expresión: “diríase” clave en el poema, ya que pertenecería a una estrategia escritural de difuminación del sentido y de desvanecimiento del sujeto; en aras de una representación que pone el acento en las fallas y vacíos de la significación. Produciéndose un efecto de dispersión,

equilibrado por la armonía versal, el ritmo y el sonido que logran dar unidad al poema.

En este verso, podría leerse la puesta en funcionamiento de la ambigüedad verlainiana, por ello de una mimesis mecánica de la lírica moderna europea. No obstante, Erwin K. Mapes (1925) sostiene una afirmación importante, en relación a la relación dada entre la lírica de Verlaine y de Darío. Dice así: “Lo que encontramos en *Prosas Profanas* son procedimientos que no son típicos del Parnaso o del simbolismo”⁷⁶. Es decir que la relación con la poesía de Verlaine no es simplemente mimética, sino que corresponde a una lectura original y creadora de textos de éste autor, pero también de muchos otros, los que son elegidos por su *rareza* (Cf. Mapes 1925: 60)⁷⁷. Así, se puede afirmar que queda sentado el hecho de que el sujeto dariano no está compuesto, - simplemente-, como una mimesis de Paul Verlaine y otros; sino que va más allá del simbolismo y la escuela parnasiana.

⁷⁶ Trad. mía

⁷⁷ Este término define aquello que busca Darío en la poesía, su personal criterio de selección; el cual constituye el título de la otra obra publicada en Buenos Aires, *Los raros*. A mi modo de ver, creo que se podría reconstruir el significado de esa palabra por medio de su uso en el texto. Partiendo del hecho de que en el texto se han antologado escritores “raros”, entonces sería posible considerar los rasgos pertinentes de algunos de los elegidos: “Poe “príncipe del arte”, Leconte de Lisle “Pontífice de las Letras”, Paul Verlaine “divino”, Villiers de Lisle “raro entre los raros”, Leon Bloy “verdugo moral”, Jean Richepin “barón bárbaro”, Jean Moreas “gran señor de su raza”, Rachilde “satánica flor”, Georges D’Esparbes “poeta sanguíneo y fuerte”, Augusto de Armas “enfermo de poesía”, Laurent Tailhade “rarísimo”, Fra Domenico Cavalca “dulce y santo”, Eduardo Dubus “simulacro de la melancolía”, Conde de Lautremont “espectro, deifobo”, Max Nordau “crítico”, Ibsen “genio ártico”, José Martí “dulce poeta bucólico”, Eugenio de Castro “descubridor de Oriente” (Nocetti 2003: 274). Estos rasgos son categorías de selección, que guardan una característica en común, lo inusual que es considerado como un valor en sí mismo, como la rareza del oro en economía. Es decir que lo “raro” para Darío posee un alto valor de cambio literario, en cuanto que pone en escena rasgos nuevos del sujeto moderno de la literatura, nuevos valores y actitudes, una nueva moral transgresora, exaltación de expresiones de decadentismo autodestructivo y patologías, etc.

Nos parece, entonces, necesario destacar que hay una superación modernista que reconfigura los moldes europeos, para representar un sujeto nuevo en la lírica latinoamericana; el cual, necesariamente debe salvar la valla de la mimesis de escuelas europeas. Evidenciándose la presencia de un entre en la escritura dariana, el cual soluciona los problemas de mimesis para producir una literatura no colonizada, reconfigurando las estrategias productoras de sentido del texto europeo. Para ello se utilizaría la producción de claves nuevas para los modelos europeos, así el sujeto lograría expresar su posición; reafirmando su identidad latinoamericana moderna.

Con posterioridad, Arturo Marasso también se aboca al tema. En su texto *Rubén Darío y su creación poética* (1946), hace un acabado estudio de fuentes; comentando el poema que nos ocupa ahora y destacando algunos elementos intertextuales. En primer lugar, afirma que en París, en un momento previo a la composición de *Prosas profanas*, Darío lee el ensayo de Charles Morice titulado *Paul Verlaine*. Este texto podría haber llamado la atención de Darío, entre otras cosas, por la producción pictórica del S. XVIII. Luego afirma que Darío ya conocía la importancia del siglo SXVIII, tanto por los textos de los Goncourt y Gautier, como de su conocimiento de obras de arte pictóricas.

Entonces, el aporte, tanto de Mapes (1925), como de Arturo Marasso (1947) consiste en destacar, por una parte, la originalidad de la obra dariana en relación a la poesía de Verlaine y, por otra parte, la intertextualidad que compone la obra de Darío. Estos hechos nos parecen suficientemente importantes, como para tenerlos en consideración en nuestro análisis. Cabe añadir, que ya sería necesario precisar cuáles serían las fuentes directas de *Era un aire suave....* Para poder continuar desarrollando nuestra búsqueda del sujeto entre. A nuestro

modo de ver las cosas, lo más seguro sería señalar solamente dos, la pintura de Watteau y la poesía de Verlaine.

Bajo estas consideraciones críticas, podremos continuar nuestra exposición, de modo de poder desarrollar nuestro aporte. La intención es desplegar el complejo de relaciones posibles entre *Era un aire suave...* de Darío y *Claro de luna* de Verlaine, para poder diferenciar entre los sujetos inscritos en ambos textos. Respecto del poema verlainiano, no cabe duda que Darío debió leerlo. Habiendo aclarado esto, comenzamos con el poema de Paul Verlaine:

Clair de lune.

Claro de luna.

Votre âme est un paysage choisi	Tu alma es un paisaje escogido
Que vont charmant masques et bergamasques	Que encantan máscaras y bergamascos
Jouant du luth et dansant et quasi	Tocando el laúd y danzando y cuasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.	Tristes bajo sus disfraces fantásticos
Tout en chantant sur le mode mineur	Todo cantando en modo menor
L'amour vainqueur et la vie opportune	El amor vencedor y la vida oportuna
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur	Parecen no creer en su fortuna
Et leur chanson se mêle au clair de lune,	Y su canción se funde con el claro de luna
Au calme clair de lune triste et beau,	En la calma del claro de luna triste y bello
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres	Que hace soñar a los pájaros en los árboles
Et sangloter d'extase les jets d'eau,	Y sollozar de éxtasis a los surtidores
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.	Esbeltos grandes surtidores de agua entre los

[mármoles.⁷⁸

⁷⁸ Trad. mía

El motivo del poema se desprende del título, siendo el resto del poema la ékfrasis del paisaje. El título mismo funcionaría como pivote, en torno al cual se despliega la significación del poema. Respecto de éste, cabría destacar que remite al título a la sonata 14 de Ludwig van Beethoven, en do sostenido menor, titulada “*Quasi una fantasia*”. Llamada posteriormente “*Claro de luna*” por el poeta y crítico musical Ludwig Rellstab. Estos datos históricos nos permiten comprender que Verlaine se apropia del título y del tono en que se compuso la sonata. Se dice en el poema: “Todo cantando en modo menor.”⁷⁹ (Verlaine, 1902:87), dice el poema evocando el nombre de la sonata beethoveniana.

Cabría afirmar que el texto de Paul Verlaine se refiere la descripción del alma del sujeto presentada como la de un otro: “Vuestra alma es un paisaje escogido”⁸⁰ (Verlaine, 1902: 87). Es decir, el sujeto habla de sí como si tuviese un interlocutor al frente, pero está solo en la contemplación de su subjetividad solipsista.

En este primer verso, salta a la vista el uso de epítetos finales: “paisaje escogido”⁸¹, “disfraces fantásticos”⁸², “modo menor”⁸³, “amor vencedor”⁸⁴, “vida oportuna”⁸⁵, “claro de luna”⁸⁶, “luna triste y bella”⁸⁷. Este procedimiento también es utilizado en *Era una aire suave...*, aunque se percibe una diferencia fundamental, pues el procedimiento mismo opera de modo diverso. En el poema dariano el epíteto comenta el fragmento o señala la connotación; mientras que

⁷⁹ Trad. mía.

⁸⁰ « Votre âme est un paysage choisi »

⁸¹ “paysage choisi”

⁸² “déguisements fastasques”

⁸³ “mode mineur”

⁸⁴ “amour vainqueur”

⁸⁵ “vie opportune”

⁸⁶ “claire de lune”

⁸⁷ “lune triste et beau”

en el poema de Verlaine los epítetos procuran una intensificación de la imagen del alma, representada como la luna, -no por nada el poema se titula "*Claro de luna*"-, denotando el efecto lumínico de su luz sobre los objetos. Así, en Verlaine resulta evidente el carácter pictórico de poema, en la cual se puede leer la mimesis poética de la pintura francesa de fiestas galantes del siglo XVIII, especialmente Watteau; el cual ya había sido descubierto por "Theophile Gautier, Gerard de Nerval, Charles Blanc y los Goncourt"(Faure, 1979: 16). Más aún, el sujeto mismo sería un pintor al crear imágenes que son efectos de luces y sombras.

Lo decisivo en Verlaine es la contraposición entre la alegría de la fiesta galante, -el intertexto con Watteau-, junto a la melancolía y tristeza de las expresiones: "Tristes bajo sus disfraces fantásticos"⁸⁸, "Parecen no creer en su felicidad"⁸⁹, "claro de luna, triste y bello"⁹⁰, "sollozar extáticos a los surtidores"⁹¹. Tales contraposiciones son significativas, pues generan un efecto estético sombrío, nocturno, que atenúa las expresiones de alegría que conlleva el jardín galante pletórico de erotismo. Tal es el "tono menor" del que habla el poema. Todo ello expresa un sujeto melancólico, sumido en la contemplación de su subjetividad lunar fracturada. Éste proyecta en la representación del paisaje su inmanencia dañada. Tristeza, ausencia de esperanza, sollozos, no solo ensombrecen un paisaje que debería ser exultante de alegría, belleza, esperanza, en el momento de realización del deseo en el cuadro de la fiesta

⁸⁸ « Tristes sous leurs déguisements fantasques »

⁸⁹ « Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur »

⁹⁰ « clair de lune triste et beau »

⁹¹ « sangloter d'extase les jets d'eau »

galante; sino que corroen las expresiones de exaltación erótica degradándolas, pues el sujeto experimenta un estado de decadencia interior.

En cuanto a la posición del sujeto, podríamos decir que al hablar del otro, habla de sí, incluyéndose dentro del cuadro, borrando la distancia con el otro e identificándose con él. No habría distancia al describir el cuadro interior, pues las expresiones que acompañan a la descripción pertenecerían al mundo interior del sujeto. El sujeto melancólico, desesperanzado y vacío interiormente, derrumba la imagen del jardín galante de Watteau pletórica de erotismo y alegría. Surgiendo la pregunta sobre el por qué de esa representación Verleiniana de la fiesta galante.

Para desarrollar esta línea de interpretación, nos parece productivo afirmar que detrás de los contenidos de la fiesta galante en Watteau y Verlaine, se manifiesta la persistencia de un mito. Dentro de la obra del pintor, encontramos un cuadro modélico del tema de la fiesta galante, está titulado: *El embarque a Citera*. Representa el embarque de una multitud a la isla del nacimiento de Venus (Citera), lugar al que solo pueden acceder parejas de amantes. Allí se presenta en todo su esplendor la fiesta galante dieciochesca. Y la mirada capta inmediatamente el origen de las imágenes darianas, el bosque, las esculturas, las faldas de las mujeres, los disfraces.

Figura 1: *El embarque a Citera* (1717) de Jean Baptiste Watteau.



(Watteau, 2015)

Acercándonos a la evolución histórica del mito de Citera, podemos afirmar que luego de su origen dieciochesco, resurge a fines del siglo XIX como una representación del vivo libertinaje de las clases sociales altas. Michel Faure (1976), afirma:

Un hecho es cierto, la aristocracia y la gran burguesía cultivada de la Belle Époque proporcionan a Citera la mayor parte de sus nuevos peregrinos. Los círculos mundanos donde ellos se amalgaman son los instigadores y realizadores de fiestas galantes *modern style*.

(Faure, 1976:19)⁹²

⁹² Trad. mía.

La fiesta galante no fue solo producto de la imaginación artística, sino un producto de la imaginación burguesa en busca de placeres elegantes y fáciles; por ello, llega a ser altamente valorada durante la belle époque. Tanto, que no solo Verlaine toma este motivo, sino que Claude Debussy y Gabriel Fauré⁹³ llevaron al arte musical el motivo aludido.

El mismo Michel Faure (1976) explica, que la fiesta galante fue un sueño producido en un espacio cultural exclusivo:

Las fiestas galantes hablan a aquellos que sueñan en círculos elitistas y de eternas vacaciones. Ellos que anhelan el placer de pasar y olvidar las horas efímeras, al abrigo de nubes que aíslan a Citera bajo sombras donde se refugian. La fiesta galante que antes de Verlaine era diurna, deviene nocturna. Ella vela la luz y la realidad. Ella renuncia a actuar. El Verlaine de las fiestas galantes no ofrece, a fin de cuentas, a sus admiradores, sino la desesperación y la nada.⁹⁴ (Faure, 1976:19)

La fiesta galante fue un sueño erótico de la burguesía ociosa-; la cual en el decurso del tiempo, pasa a ser una obra de arte que aloja en su núcleo una significación cultural específica. Es la burguesía que se celebra a sí misma, rememorando en la Exposición Mundial de 1889 la “única revolución legítima” (Faure, 1976: 25).

⁹³ Me parece que corresponde precisar aquello que Faure devela. Claude Debussy y Gabriel Fauré componen obras basadas en *Los jardines galantes* de Verlaine por elitismo y esnobismo. También por la necesidad de buscarse un público burgués que los financie; poseyendo ambos impulsos muy claros de promoción social.

⁹⁴ Trad. mía.

La burguesía francesa con el jardín galante olvida que su ascensión al poder fue por la fuerza y que por la fuerza se mantiene en él. Refugiándose en sus jardines galantes se resguarda de la realidad histórica, optando por la “evasión compensadora” (Faure, 1976: 26); forma de protesta moral de grupos de privilegiados, que beneficiados por lo real evaden sus orígenes revolucionarios.

Nos interrogamos, entonces, por la constitución del sujeto verleiniano; que a nuestro modo de ver se podría describir así:

a) El sujeto verleiniano, se instala dentro de un espacio bien definido, su propia circunstancia. Por medio de un modo de enunciación singular habla de sí, como si fuese otro. Expresa una intensa desgarradura del Yo, aunque el sujeto domina en el poema por su presencia.

b) El sujeto es un carácter sombrío, percibido a través de expresiones como tristeza, ausencia de esperanza, sollozos. Este sujeto se diferencia de los personajes líricos de la fiesta galante del Siglo XVIII, pues ésta representaba un momento de exaltación erótica y alegría de modo. Mientras que en el poema verleiniano, el motivo de la fiesta se invierte, deviene una escena nocturna y solitaria.

c) El sujeto del poema es inestable, frágil, se encuentra avasallado por la melancolía. Ésta no parece ser una mera representación de un estado psíquico; sino una afección que correspondería a un estado de cosas cultural que circunda al hablante. La fiesta galante decimonónica se funda en una nostalgia (Cf. Faure, 1967), rememoración burguesa de formas libertinas de placer durante el Ancien Régime. En síntesis, una utopía elitaria, que anhela una modernidad que la

mantenga en un ahora de placer y en permanente escape de la realidad de sus orígenes revolucionarios. Circunstancia que le infiere dolor y malestar cultural, quebrando su subjetividad en dos, apareciendo un otro de sí mismo del cual no puede escapar.

Así, no pareciera aventurado afirmar, que hay complejo de diferencias entre los dos poemas que remite al contexto cultural. En “*Claro de luna*” el sujeto burgués representa su decadencia moral y evasión de la propia realidad. En *Era un aire suave...*, el sujeto está ausente, mira impersonalmente desde afuera el cuadro, y la escena representada de erotismo alegre, parecería obedecer a un momento de optimismo en la Cosmópolis bonaerense; pero esta aseveración la discutiremos más adelante.

3.4. Estrofa 3:

La marquesa Eulalia risas y desvíos
 daba a un tiempo mismo para dos rivales:
 el vizconde rubio de los desafíos
 y el abate joven de los madrigales.

(Darío, 1968: 549)

En esta estrofa se introduce la figura de Eulalia. Personaje lírico, cuya significación apunta a su cualidad de imagen alegórica. En principio, debemos explayar el sentido de su nombre. Nos parece que Eulalia, -nombre griego-, en cierto modo aludiría a la poesía. Pues, está constituido por el prefijo “eu”: bueno y λαλόσ: hablar, el sufijo: “ια” es un indicador de género, femenino en este caso.

Una aproximación al significado del nombre sería: “la que habla bien”, “la del buen hablar”. Considerando que en este poema nada queda al azar, el nombre no deja de ser significativo; en cuanto, ese hablar bien en griego, también es un hablar bello. Por ello, fuera de una significación convencional, se podría aceptar la significación: “la que habla bellamente”, “la del hablar bello”. Así, Eulalia desde un principio se articularía a las bellas palabras, a la poesía. Aún más, se podría postular que Eulalia personifica, entre otras cosas, a la poesía moderna. Aunque, debemos decir, que también representa a Venus.

Hay que entender que sería una figura compleja y central en el mundo poético representado. Darío, con posterioridad, dirá “Venus Impera” (Darío, 1968: 575) buscando expresar que la diosa posee un poder central en el mundo poético. Eulalia, considerada como personaje lírico, sintetiza varios significados, Venus, Afrodita y la poesía (moderna) en su faz seductora, la palabra.

La estrofa que nos ocupa introduce dos personajes, el “vizconde de los desafíos” y el “abate de los madrigales”. Construidos a partir dos caracteres de *Sobre la hierba*, -el tercer poema de *Fiestas galantes* de Paul Verlaine (1902)-. En eestet poema aparecen un marqués y un abate, caracterizados como sigue: “Y tú, marqués, te pones la peluca al revés.”⁹⁵, “Abate, tu malicia se devela.”⁹⁶. Así representados, los personajes verlainianos parecen figuras lúdicas de la *commedia de l’arte*, en tanto que el contexto evidencia sus características libertinas. Uno aparece como un borracho y el otro es un perverso moral. Exaltándose así sus rasgos transgresores: “Besemos nuestras pastoras/ una

⁹⁵ Trad. mía.

⁹⁶ Trad. mía.

después de la otra”⁹⁷. En el plano de la connotación se exalta la idea de erotismo libertino, manifestado como pasión sexual sin límites, tal cual las escenas de Sade. Estos personajes idolatran las pasiones y, por ello, dan lugar a un “abandono de sí al otro” (Adorno 1970: 131); que en la representación se expresa una búsqueda contradictoria de una experiencia espontánea y natural que posee una deriva elitaria. Adorno, afirma:

Los amos introducen el placer natural, como contribución a la naturaleza no del todo domada; buscan, para ellos mismos, neutralizarlo y conservarlo a la vez en la cultura superior. (Adorno 1970: 130)

El marqués y el abate representarían tipos humanos que pertenecen a la elite y pueden llevar a cabo su programa de placer infinito. Con ello el poema se convierte en un cuadro donde la naturaleza y lo erótico aparecen como formas culturales propias de privilegiados; cuyo hedonismo decadente es la máscara de una conciencia dañada y artificiosa. Con ello el sujeto aparece instalado en un fin de época, donde el imperio del discurso romántico y el amor rousseauiano ya no tendrían razón de ser.

En *Era un aire suave...*, “el abate” y “el marqués”, - en tanto que figuras literarias-, deberían significar otra cosa. Pues, si bien la figura de ambos es verleiniana, el contexto es diferente. Para ello traigo a colación una cita del mismo Darío que nos pone frente a tal contexto, dice el poeta:

⁹⁷ Trad. mía.

En él fondo de mi espíritu, a pesar de mis vistas cosmopolitas, existe el inarrancable filón de la raza; mi pensar y mi sentir continúan un proceso histórico y tradicional; mas de la capital del arte y de la gracia, de la elegancia, de la claridad y del buen gusto, habría de tomar lo que contribuyese a embellecer y decorar mis eclosiones autóctonas.

(Darío, 1953: IX)

Creemos que esta cita logra obliterar en gran medida los argumentos que nos sugiere una poesía dariana determinada, en primera instancia, por la literatura y cultura francesa, -tal cual las lecturas eurocéntricas que van de Mapes a Paz-. Acá Darío nos entrega la posición desde donde escribe y el contexto subjetivo que está inscrito en sus poemas. Si seguimos esta línea interpretativa, se concluye que el mundo ideal que conforma el poema debería constituir una alegoría que alude a un referente histórico dado, su propio contexto cultural. En ese plano alegórico, ese doble fondo, aparece la historia en su sentido no lineal, aquella historia desde la que habla el sujeto dariano. Allí es donde se puede capturar el significado alegórico de las ideas que están integradas en los personajes líricos del poema: Eulalia, el marqués y el abate.

En consecuencia, existe un uso del imaginario integrado a la modernidad europea, con el fin de renovar las letras americanas e incorporarlas al proceso de mundialización. No obstante, el uso de los recursos expresivos internacionalizados, se pone al servicio de un mensaje que surge de un contexto cultural bien determinado y una subjetividad americana, desde donde habla el sujeto.

El artículo de Darío establece una precedencia en la construcción del sujeto. En primer lugar, se encuentra la economía de los afectos de la raza, es decir la subjetividad determinada por la cultura. En segundo lugar, el llamado “proceso histórico y tradicional”; estableciendo una diferencia decisiva entre lo permanente y lo deviniente, entre ser y devenir. Lo permanente correspondería a la raza, que el autor lo integra a la esfera del ser, y el proceso histórico que es el devenir de la modernidad⁹⁸, el cual marcha al lado del proceso tradicional que sería una fuerza de conservación.

Nos parece que esto último encuadra *Era un aire suave...* en un contexto histórico-cultural determinado que sería su referente, permitiendo leer alegóricamente el poema y reconsiderar las figuras del “abate” y el “marqués”, no sólo como ideas de carácter artístico. Reafirmando nuestro parecer, traemos a colación a Frederic Jameson que declara:

[...] los textos del Tercer Mundo, hasta cuando aparentan ser privados y estar investidos por una apropiada dinámica libidinal, necesariamente proyectan una dimensión política configurada como alegoría nacional: la historia del destino individual privado es siempre una alegoría de la conflictiva situación de la cultura y la sociedad públicas.

(En Gomes, 2001: 202)

Esta consideración crítica de Jameson, nos ofrece la posibilidad de leer las figuras del abate y el marqués como representaciones alegóricas del poder

⁹⁸ Acá constatamos la persistencia del mismo movimiento de unidad y dispersión en equilibrio que hemos comentado más arriba en relación a la armonía.

institucionalizado, a saber, el ejército y la iglesia. Es decir, que la alegoresis⁹⁹ devela el carácter crítico y emancipatorio del poema. Pudiéndose comprender, como el sujeto despliega una imagen carnavalesca del ejército y la iglesia que en sí misma guarda un carácter crítico. Si bien, ambas figuras representan pilares de la estructura del estado, el que aparezcan representadas como jóvenes libertinos descodifica¹⁰⁰ la figura del estado y sus instituciones. Ello devela el carácter, hasta cierto punto, anti-institucional, ácrata, del sujeto.

3.5. Estrofas 4, 5 y 6:

Cerca, coronado con hojas de viña, reía
reía en su máscara Término barbudo,
y, como un efebo que fuese una niña,
mostraba una Diana su mármol desnudo.

Y bajo un boscaje del amor palestra,
sobre rico zócalo al modo de Jonia,
con un candelabro prendido en la diestra
volaba el Mercurio de Juan de Bolonia.

La orquesta perlaba sus mágicas notas,
un coro de sonos alados se oía;
galantes pавanas, fugaces gavotas
cantaban los dulces violines de Hungría.

⁹⁹ La interpretación de la alegoría, tal cual le he expresado más arriba.

¹⁰⁰ Descodificación refiere al concepto de Gilles Deleuze. Descodificar se define como “romper el campo bajo los códigos” <http://filosofiafrancesaen espanol.blogspot.cl/2014/10/deleuze-los-codigos-el-capitalismo-los.html>; por ello, sería el desmontaje del código.

(Darío, 1968: 550)

En estas estrofas continúa la ékfrasis introduciendo representaciones de figuras escultóricas: Término, Diana, Mercurio de Bolonia. En el curso de la investigación se ha evidenciado que el Mercurio de Bolonia y otras figuras se encuentran en el texto de René Menard, (1880) *La mythologie dans l'art ancien et moderne. suivie d'un appendice sur les origines de la mythologie*, texto que Darío leyó en su momento. Por ello queda claro que estas figuras fueron la fuente para el poema:

Figura 2: El *Mercurio de Bolonia*, según grabado de Menard (1880).



(Menard, 1880: 448)

Figura 3: Diana de Efeso, según grabado de Menard(1880).



(Menard, 1880: 298)

Figura 4: Término barbudo. Grabado en metal del original romano.



(Anónimo, 2015)

Esta figura no está en Menard, aunque pensamos que una figura semejante a ésta debió motivar la imagen del poema:

Pasamos, entonces, a intentar interpretar el significado de las divinidades clásicas que aparecen en el poema.

“Termino barbudo” alude a la divinidad latina de los límites y las fronteras, habría sido instituido por Numa, el que habría ordenado que se marcaran las propiedades con piedras consagradas a Júpiter, por ello se piensa que es una de las formas de Júpiter mismo. No poseía ni brazos, ni piernas, por lo que no tenía movilidad.

El *Mercurio de Bolonia* del poema, es una representación muy específica, se refiere al *Mercurio volador* del escultor Gianbolonia. El dios aparece detenido en un gesto pletórico de gracia, aéreo, de liviandad, sutileza y velocidad; suspendido en el aire por un soplo de viento. Según Juan Eduardo Cirlot (1992), esta figura mítica lleva en la mano izquierda el caduceo que representa para los romanos el equilibrio moral y la buena conducta, noción inscrita en la escultura y el grabado que aparece en el libro de Menard. El impulso de vuelo del dios en un movimiento de ascensión rápida, con las alas del caduceo se señala los ideales morales, por ende, la sabiduría. Las alas en el yelmo serían emblema de pensamientos elevados. Alegóricamente, en el poema de Darío remitiría, tanto al idealismo latinoamericano de fines del siglo XIX que reacciona contra el discurso hegemónico de nuestras oligarquías: el positivismo; como a la moral burguesa. Por ende, es una figura que parece señalar que la burguesía latinoamericana del tiempo es contradictoria; tal cual lo señalamos en el contexto histórico-cultural bonaerense, en el cual el liberalismo se nos aparece atravesado por elementos de conservadurismo. Bajo estas condiciones aparece

un sujeto activo elaborando una alegoría que de suyo se enfrenta con todo lo que dice detestar en el prólogo.

En la mitología greco-latina de Menard, -a la que ya hemos aludido-, el artículo sobre Diana le da mucha importancia a la poetización clásica del mito. Se alude al *Himno a Diana* de Calímaco, en el cual la diosa le pide a su padre una serie de atributos, uno de ellos guarda relación con el poema que leemos:

Entonces, dame el atributo distintivo de llevar antorchas y de cubrirme con una túnica a franjas que no me descenderá, sino hasta las rodillas, para no enredarme con la coraza¹⁰¹.

(Menard, 1880: 299)

Menard (1880), luego evoca la representación de Diana la cazadora, -distinta de la de Éfeso-; la cual fue considerada por Catullo, Virgilio y Horacio como “soberana de las montañas, de los bosques y los ríos”. En las formas escultóricas, dice Menard, se la representa con una falda diversa; nosotros agregamos que es diversa de la casta falda del poema de Calímaco, la cual descende hasta las rodillas: “Su vestido no descende hasta las rodillas y deja una parte del muslo a descubierto”.¹⁰² En la ekfrasis del jardín del poema, se dice:

y, como un efebo que fuese una niña,
mostraba una Diana su mármol desnudo.

¹⁰¹ Trad. mía. Quiero hacer notar que las diferencias en las traducciones son notables, por ello me limito a ofrecer una traducción literal del texto en francés de la Mitología de Menard.

¹⁰² Trad. mía.

(Darío, 1968: 550)

Al comparar el texto de Menard y el poema dariano leemos como se ha añadido algo más que una referencia al desnudo de Diana, a partir de la referencia de Menard. Esto es, la presencia de una inversión sintáctica significativa. Pues se podría esperar que respecto de Diana el hablante diga: “como una niña que fuese efebo”. Pero, invierte la frase comparativa y enuncia: “como efebo que fuese niña”; lo cual, masculiniza la imagen de Diana difuminando el límite de la oposición genérica y creando una ruptura con las ideas que asignan roles específicos de género. Más aún, el uso del subjuntivo en pretérito imperfecto: “fuese”, produce un efecto de ambigüedad, ya precedida por la forma potencial “diríase”, que hemos comentado más arriba. Entonces, no solo el enunciado sobre Diana se disuelve, sino que también la presencia del sujeto se reduce, por medio de expresiones que disminuyen su fuerza ilocutiva, deviniendo un sujeto inseguro.

La ambigüedad,- ya planteada en el prólogo-, nos parece expresada de modo más intenso que el mismo Verlaine, constatando que este sujeto sería mucho más subversivo que lo que aparece, como cuando es considerado como un poeta erótico sin más. Es el análisis de las formas sintácticas y la connotación dan cuenta de un ataque, -no solo a las instituciones-, sino que también a rasgos identitarios muy sensibles en la cultura como el género¹⁰³.

Si hemos de seguir el camino de lectura alegórica, debemos intentar comprender cuál es la significación en el contexto del poema de estas imágenes. Como primera aproximación, ya hemos desplegado el complejo de ideas

¹⁰³ La lírica dariana no solo ha dejado acá problematizada la idea binaria de género. Una de sus figuras recurrentes es “el hermafrodita”, que ha sido interpretado como símbolo esotérico de unidad (Cf. Jrade, 1983); lo cual es una correcta lectura fundada en los símbolos esotéricos presentes en el poema. No obstante, no se busca en el significado que puede tener para la cultura.

codificado por la mitología; no obstante, creo que se debería apuntar a ese “doble fondo” de la significación alegórica que remite a la historia no lineal (Benjamin)¹⁰⁴.

- a) Término es el dios que protege la propiedad privada, pero que carece de movilidad. Alegóricamente representaría el propietario de tierras afianzado en sus límites y territorio. Por ello, remite a una nación Argentina de hacendados y de políticas de desterritorialización bajo la consigna de la unidad nacional.
- b) El Mercurio de Boloña como obra de arte representa el ápice del manierismo, es decir, de una cierta elegancia y concepto de arte que rememora nostálgicamente el pasado greco-romano. Ese complejo histórico-cultural que se consideraría como el origen y el rasero para todo lo que viene luego, hasta antes de la modernidad; en la cual Europa emerge como el centro cultural legitimado por su mismo linaje greco-latino. Mercurio es el dios de la moral y la buena conducta del ciudadano, de los pensamientos elevados. Alegóricamente representaría la sublimidad ciudadana burguesa, una moral desvinculada de toda ética; es decir, de todo cuestionamiento de la acción de la elite frente a sí y al resto. Mercurio es el dios de la moral positiva burguesa, cuyo sujeto se contempla auto-satisfecho, pero contradictorio en sí mismo, ya que bascula entre la alta moral y las bajas acciones de las que vive. Por ello sus elevados ideales no son tales, son pseudoideales muertos.

¹⁰⁴ En la tesis IX sobre la historia, Walter Benjamin dice así: “Este huracán... empuja irrefrenablemente hacia el futuro..., mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.” (Benjamin). A ello hemos llamado historia lineal, la historia no lineal plena de contenido es aquella que rescata las víctimas de la historia, los oprimidos, excluidos y explotados. Desde donde aparecería en el futuro una historia nueva, no mera la repetición de lo mismo.

- c) Diana es la diosa virgen, la mortífera cazadora, diosa de la luz, joven y bella no se enamora. Por ello, es una diosa fría, desapasionada y distante, siempre se la representa en lugares lejanos y poco frecuentados: la sombra de los bosques. Desprovista de erotismo, su mitología cuenta como ella se venga de aquellos que la desearon y solo por desearla son convertidos en gamos o devorados por los perros. En suma, es una diosa que reprime la sexualidad violentamente. ¿No es la burguesía la clase que con su moralidad reprime la sexualidad, pero la busca a tientas sin encontrarla jamás, por las mismas normas morales que invoca?

Como se ha comprobado, hay muchas señales que apuntan a ese “doble fondo” alegórico, que nos señala que hay un sujeto otro que ofrece una superficie textual lúdica y sensual, bajo la cual tal sujeto aparece como una presencia fantasmal que corroe, deconstruye y critica los fundamentos de la cultura opresora.

Por ello, el estilo es productivo y la ékfrasis sensual atenúa las formas y expresiones de negatividad. La estrofa pone fin a la imagen con la representación de la música, con expresiones que podríamos llamar incorpóreas. Epítetos como “mágicas notas”, “sones alados”, “fugaces gavotas”, “dulces violines”, expresan aquello que es efecto de un objeto, no el objeto mismo, denotando un uso eficaz de la sinécdoque; ya mencionada en el comentario de los primeros versos. Bajo nuestra perspectiva, la figura posee la función de representar la sensibilidad del sujeto que pone el acento en impresiones de objetos, no en los objetos mismos, como si su mirada flotase sobre el cuadro:

La orquesta perlaba sus mágicas notas,
un coro de sonos alados se oía;
elegantes pавanas, fugaces gavotas
cantaban los dulces violines de Hungría.

(Darío, 1968: 550)

Al parecer, el fin de esta imagen musical es representar una atmósfera, más que las presencias mismas. La música cumple la función de acompañar la fiesta, no es la fiesta misma. De ese modo, la música aparece degradada, su melodía es “canto de dulces violines de Hungría”, un simple acompañamiento de armonías melosas. Al parecer, nadie oye la música, reducida a mero acompañamiento intrascendente, envuelve el espacio. Parecería que el poema se queda en el kitsch; pero, las connotaciones guardan un sentido diverso, que incluye ideas distintas de la tranquilizadora frivolidad que el poema despliega. Allí, en esa complejidad encontramos la posición del sujeto, el que toma posición entre la atemporalidad de la escena y la apelación alegórica a la historia no lineal, emancipatoria. Ese entre deconstruye la mitología inscrita en el poema, al revelar su sentido alegórico determinado por el contexto cultural. Se podría decir que el sujeto contempla con una mirada sensual, pero a la vez pesimista un conjunto de ideas, que aluden a una mitología derruida, fruto de una historia en ruinas. Ésta es la historia lineal, donde se encuentran la dispersión del sentido y el mito degradado, dejando entrever otra historia, que surge de la alegoresis para proponer el rechazo emancipatorio. Esa historia se encontraría más allá del tiempo y del espacio, o mejor, más allá de este tiempo y de este espacio.

3.6. Estrofa 7.

Al oír las quejas de sus caballeros ríe, ríe, ríe la
divina Eulalia, pues son su tesoro las flechas de
Eros, el cinto de Cipria, la rueca de Onfalia.

(Darío, 1958: 550)

Eulalia posee instrumentos que causan dolor, el cinto de Cipria que hace a Afrodita¹⁰⁵ irresistible (Iliada 14 210 -215)¹⁰⁶, pues posee atributos de seducción irresistibles a los hombres. Según el mito, Herakles cae bajo la seducción de Afrodita; que lo hace hilar en su rueca, ella toma de él manto y maza, vistiéndolo de mujer. Éste se queda en la casa de Onfalia, olvidando sus deberes y sufriendo cuando su captora lo castiga pegándole con una zapatilla.



¹⁰⁵ Es importante señalar que en la Iliada Afrodita es señalada como φιλομειδέσ, que significa: “la que le gusta sonreír”, el diccionario indica que puede ser un sonreír burlón. Lo que comprueba la relación de la figura de Eulalia con Afrodita-Venus y el sentido del reír de Eulalia.

¹⁰⁶ La escena de la Iliada es la siguiente, Hera desea dormir en los brazos de Zeus y Afrodita (Cypria), le ofrece el cinto mágico: “Ella habló y soltó de su seno la cinta bordada, decorada, en la cual estaban encerrados tipo de hechizos; en él estaba el amor; en él el deseo; en él los amores casuales – la persuasión que roba los sentidos incluso de los sabios-. (Iliada 14 210 – 215) (Cf.Homero, 1999)

Figura 5: *Hércules hilando*, según grabado de Menard (1880).

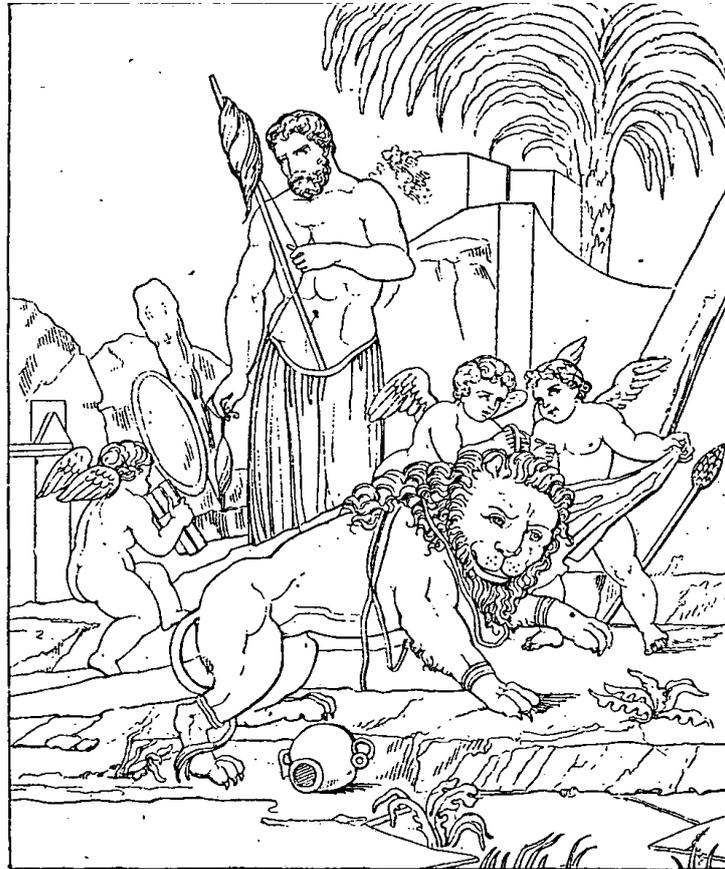


Fig. 606. — Hercule filant (d'après une mosaïque antique).

(Menard, 1880: 645)

En la iconografía del libro de Menard, encontramos una representación de Hércules vestido de mujer, tejiendo con la rueca de lana. Éste héroe sería uno de los máximos exponentes de la masculinidad tradicional, la imagen del hombre fuerte y heroico, que con su fuerza es capaz de llevar a cabo hazañas sobrehumanas. El león encadenado representa al héroe preso de sus pasiones eróticas. El mito describe el triunfo de la femineidad sobre la fuerza. Nosotros entendemos que ese solo hecho le asigna, entre otros aspectos, al poema una

cualidad desestabilizadora; lo femenino se representa con un poder incontestable. Con ello se corroe la imagen de la mujer latinoamericana tradicional, como dice Darío: “mi esposa es de mi tierra”, la mujer esposa sumisa frente al *pater familias*.

Se puede entender que, tanto el Cinto de Cypria, como la rueca de Onfalia poseen un valor simbólico que apunta a una figura femenina que usa el erotismo como poder de seducción y avasallamiento. Parecería que es un resabio de la imagen femenina de la obra anterior. Desde su periodo hugoliano la mujer es presentada con características que incluyen rasgos como la violencia, la prostitución, la muerte, asunto que ya exploramos en el primer capítulo. Lo cual, demarca un sujeto asediado por el deseo que lo lleva al sufrimiento. Ahora el sujeto asiste a la aparición de Eulalia, cuyo erotismo se representa como una fuerza de seducción y subyugación; tanto el abate, como el marqués sufren por el desdén de la personaje lírica. Lo cual, siguiendo la argumentación, nos da a entender que Eulalia es una figura alegórica puesta en un escenario donde degrada a las figuras del ejército y la iglesia, pero también la imagen de una masculinidad tradicional latinoamericana.

3.7. Estrofa 8 a 12.

¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!
 ¡Ay de quien del canto de su amor se fíe!
 Con sus ojos lindos y su boca roja,
 la divina Eulalia ríe, ríe, ríe.

Tiene azules ojos, es maligna y bella;

cuando mira vierte viva luz extraña;
se asoma a sus húmedas pupilas de estrella
el alma del rubio cristal de Champaña.

Es noche de fiesta, y el baile de trajes
ostenta su gloria de triunfos mundanos.
La divina Eulalia, vestida de encajes,
una flor destroza con sus tersas manos.

El teclado harmónico de su risa fina
a la alegre música de un pájaro iguala,
con los *staccati* de una bailarina
y las locas fugas de una colegiala.

¡Amoroso pájaro que trinos exhala
bajo el ala a veces ocultando el pico;
que desdenes rudos lanza bajo el ala,
bajo el ala aleve del leve abanico!

(Darío, 1958: 115)

En este segmento del poema hay una descripción acabada de Eulalia, la cual aparece como una figura maligna. Eulalia es:

- a) Frívola y poderosa posee la: “gloria de triunfos mundanos”.
- b) Burlona, pues posee un poder incontrarrestable de seducción.

c) Es maligna y bella con lo que rompe la idea platónica que articula lo bueno y lo bello (*kalós kai agathós*), corroyendo la esfera de las ideas que declara el sujeto en el prólogo.

Eulalia sería una figura polisémica, que bajo su nombre se insinúan varios significados: Venus, Afrodita y la poesía, aludida onomásticamente. Siendo esto así, el sujeto, - que contempla la fiesta galante desde fuera-, ve en esta figura a la poesía moderna, con atributos renovados, que impugnan la moralidad. Con ello pone a la poesía en contexto; pues, por medio de la *ékfrasis* alegórica de los personajes, alude a las instituciones del tiempo avasalladas por el poder de Eulalia. Cabría agregar, que Eulalia representaría nuevos estereotipos de belleza que desdeñan al sujeto y tiene un poder de atracción y seducción. Por ello el sujeto es marginado de sus encantos; en cuanto no pertenece a la esfera social de las Eulalias de la oligarquía. Pero, Eulalia, en sí misma, es un resto, pues posee un poder destructor que sobrepasa a todo poder, incluso el poder discursivo de la norma patriarcal, onto-logo-falocéntrica.

d) Eulalia, también es representada como una socialité que vive entre lujos modernos. Por medio de la comparación: - sus pupilas “de estrellas” asemejan “el rubio cristal de Champaña”-; se expresa una concepción europea de la vida, en la cual el lujo y la belleza femenina elegante forman parte de un mismo agenciamiento cultural, la cultura de la elite internacionalizada argentina, para la cual se escribieron estos textos. Y a esos lectores se los apela por medio de sus concepciones de la vida, poniendo en escena sus gustos. Pero, el sujeto parece ser otra cosa, va dejando huellas de la otra escena en que desarrolla un juego alegórico de

negatividades; presentes más allá de las imágenes europeas que cubren el referente histórico-cultural.

3.8. Estrofa 13:

Cuando a medianoche sus notas arranque
y en arpegios áureos gima Filomela,
y el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque
como blanca góndola imprima su estela,

(Darío, 1968: 550)

También la figura de Filomela es extraída del diccionario de Menard (404)¹⁰⁷. El mito dice que Filomela mató a su hijo concebido con su cuñado; pues, éste la había violado y para que callase le cortó la lengua. Por ello, los dioses para detener el curso de los hechos infaustos, los convierten a todos en aves. A su hermana Progné la convierten en golondrina, a Filomela en ruiseñor, a Ytis (el hijo de Progné) en jilguero, a Tereo, -el cuñado de Filomela-, en abubilla. Así, se comprende por qué Filomela “gime”, en el mito ella deviene ruiseñor como castigo, ave que conserva en algo lo humano de Filomela.

Parecería que ese gemir, -en el contexto del poema-, no es solo una metáfora de su canto sin más; sino que es un canto adolorido que se produce a partir de una subjetividad dañada, la experiencia de una inmanencia animal que recuerda, a la luz del mito, su crimen. Estamos en presencia de una subjetividad humana femenina alojada en un cuerpo animal, sufriendo por ello. Hay una

¹⁰⁷ Me parece que este hecho está muy comprobado, por el hecho de las continuas referencias a él; no obstante, no se puede descartar otras fuentes secundarias más difíciles de encontrar.

relación significativa entre la mujer y el animal, lo encontramos también en *Ite missa est*, donde la hembra “ruge de amor”; así, la idea de mujer que Darío construye es problemática. Pues, el sujeto emite un discurso en el que la idea entra en contradicción con lo sexual, el cuerpo femenino que seduce no cabe en el idealismo que el sujeto profesa. De ahí que en el prólogo se desvincule la función esposa, de la función amante. Creemos que estamos ante la presencia de un obstáculo epistemológico, que establece un límite absoluto entre idea y materia. Lo cual guarda relación con la posición del sujeto; pues éste al ser poseer la palabra, es un mediador entre el mundo y las ideas; de modo que para mantener tal posición de privilegio, es necesario que el modelo binario persista, sin el cual el sujeto queda en el aire.

Por otra parte está el cisne, símbolo central de la lírica dariana. Éste símbolo en los textos darianos cobra diversas significaciones, y en *Prosas Profanas* no es aún el complejo símbolo *de Cantos de vida y esperanza*. Más pareciera una imagen que representa al poeta en el acto de escritura, el cual “imprime su blanca estela”. Se podría aseverar que en esta estrofa hay una oposición entre Filomela-ruiseñor y el cisne. Filomela/femenina, cisne/masculino. Lo femenino gime, lo masculino ejerce la escritura: “imprime su blanca estela”. Entonces, lo femenino posee una oralidad pre-verbal y lo masculino está en posesión de la escritura, del logos. El binarismo femenino/masculino permea y articula la relación voz/escritura. Filomela-ruiseñor se encuentra del lado de la naturaleza, de lo pre-verbal, y la figura del poeta del lado de la cultura y de la escritura.

El sujeto está en posesión de la lengua, la escritura y la voz, mientras que la sujeta gime de dolor, ríe como Eulalia-Afrodita o ruge de placer como en *Ite missa est*. En el texto, ella enmudece y el sujeto desterritorializa la voz femenina.

Ello no sería algo distinto de la reacción finisecular de ansiedad masculina, frente al surgimiento de nuevas sujetas; pues, el discurso aparece como una violencia logocéntrica.

En el texto, lo femenino posee el poder de las pasiones y la seducción, que se utilizan como dispositivo de avasallamiento, sobre lo masculino. Eulalia y Filomela poseen un correlato mítico, la primera es la representación moderna de Venus, la segunda alude directamente al mito griego. Son dos aspectos del mito que representan lo femenino con caracteres violentos, seducción avasallante y venganza. No hay una idea de la mujer, sino mito, con ello se la excluye del reino de la razón y pasa a ser un misterio¹⁰⁸. Tal cual se consigna, literalmente, en *El coloquio de los centauros*, la mujer no tiene el poder del logos, solo afectos y pasiones. Con ello, la esfera de ideas del poema deviene ruinosa, traspasada de parte a parte por su inconsistencia, que paradójicamente es poéticamente productiva.

El poder de seducción de lo femenino, carente de logos, siempre vence: “Venus impera”. Por ello, el sentido final de la figura de Eulalia, considerando todos sus aspectos, apunta a un principio fundante que no está explícito en el despliegue de su imagen. Además, nos parece que, Eulalia representa el centro de esta alegoría de carácter hermético; todo gira en torno a ella. Por ello, creemos que Eulalia más allá de las representaciones que en el texto surgen de manera más o menos explícita, posee una unidad de sentido en la esfera de las ideas representadas en el texto, debería ser el principio que une armónicamente

¹⁰⁸ Es el problema de Freud, cuando pregunta: Qué quiere la mujer? Y reconoce que no lo sabe. Pero, es él el que debería saber? No debería escuchar? O, al revés, porqué dice que entiende al Hombre de los Lobos y no a Dora? La sordera discriminante del doctor Freud.

la dispersión de las representaciones. Para nosotros es el deseo con sus múltiples realizaciones, en tanto fuerza natural, en tanto figura sacra del amor y la sexualidad, en tanto motivo universal de la poesía moderna. Eulalia sería, entonces, símbolo del deseo que irrumpe en la cultura corroyendo todo a su paso, derribando los mitos que fundan el orden cultural capitalista, deviniendo una pulsión que libera la poesía, derrumbado las instituciones que resguardan la nación, -el ejército y la iglesia-.

3.9. Estrofas 14 a 21:

la marquesa alegre llegará al bosque,
 bosque que cubre la amable glorieta,
 donde han de estrecharla los brazos de un paje,
 que siendo su paje será su poeta.

Al compás de un canto de artista de Italia
 que en la brisa errante la orquesta deslíe,
 junto a los rivales la divina Eulalia,
 la divina Eulalia ríe, ríe, ríe.

¿Fue acaso en el tiempo del rey Luis de Francia,
 sol con corte de astros, en campos de azur?
 ¿Cuándo los alcázares llenó de fragancia
 la regia y pomposa rosa Pompadour?

¿Fue cuando la bella su falda cogía
 con dedos de ninfa, bailando el minué,

y de los compases el ritmo seguía
sobre el tacón rojo, lindo y leve el pie?

¿O cuando pastoras de floridos valles
ornaban con cintas sus albos corderos,
y oían, divinas Tirsis de Versalles,
las declaraciones de sus caballeros?

¿Fue en ese buen tiempo de duques pastores,
de amantes princesas y tiernos galanes,
cuando entre sonrisas y perlas y flores
iban las casacas de los chambelanes?

¿Fue en ese buen tiempo de duques pastores,
de amantes princesas y tiernos galanes,
cuando entre sonrisas y perlas y flores
iban las casacas de los chambelanes?

¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro,
pero sé que Eulalia ríe todavía,
¡y es cruel y eterna su risa de oro!

(Darío, 1968: 551)

En las estrofas finales, el poema se cierra con la marquesa eligiendo como pareja a un joven paje, figura cortesana desprovista de poder. La elección de esa figura parecería indicar que Eulalia opta por la inocencia y la juventud; aunque no solo como una preferencia erótica; sino para operar una transformación en el paje, producir en él un devenir poeta. Entonces, porqué poeta? Si seguimos el sentido que propondría el poema, resulta verosímil postular que Eulalia requiere de una voz para sí. La cual no puede ser de un discurso del poder, sino voz de los márgenes, anti-hegemónica.

La estrofa finales nos devuelven al tono ambiguo que se inaugura con el “diríase”, las preguntas que estructuran la estrofa reconfiguran la imagen; pues ellas disuelven el referente. El sujeto se pregunta cuándo, con ello disuelve el tiempo histórico y la imagen que el sujeto observa se vuelve atemporal; más allá del tiempo y del espacio, imagen que deviene eterna, pura idea. Esto fija en un punto la posición del sujeto, al observar la imagen está frente a la eternidad. En Dilucidaciones, -prólogo del *Canto errante* -, dice:

La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el vencimiento del tiempo y del espacio. Yo he dicho: Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo.

(Darío, 1968: 304)

3.10. Conclusiones al análisis del poema:

Hemos destacado que la imagen de Eulalia es polisémica, personifica la poesía como lo señalaría el significado literal del nombre, también es Venus-Afrodita como lo deja entrever la posesión del Cinto de Cipria, pero también hace referencia a la rueca de Onfalia; es decir, posee el don de la seducción y del avasallamiento del hombre. Otras señales nos muestran que este personaje lírico es una versión modernizada de Venus. Así, Eulalia es una síntesis de diversas temporalidades, con las cuales se representa una entidad ideal, heterogeneidad que desestabiliza el orden tranquilizador de una historia lineal, universal y eurocéntrica.

Ello nos señala que hay un significado que se debe desentrañar, pues hay una suerte de connotación que apunta a un significado total de la imagen. De modo de que nuestra lectura vuelve a lo que hemos señalado con antelación, este poema es una alegoría; pero no una alegoría cualquiera, sino una alegoría que oculta su significado.

Entonces, acerquémonos al significado global de esta alegoría. Ya hemos adelantado que por medio de los personajes líricos del marqués y el abate se personificaría a dos instituciones: la iglesia y el ejército. Las cuales son avasalladas por el poder de Eulalia. El poder de las armas y de la religión son vencidas por Eulalia. Ella con su poder de seducción universal siempre vence; pero, no se entrega sino a quién ella desea. En Eulalia el poder de seducción está articulado al poder de negación de las demandas; incluidos los poderes despóticos, los cuales sufren con su indiferencia. Bajo esta narrativa mito-poética hay contenido alegórico, una idea global moviliza el todo, y creemos que esa

fuerza es el deseo. Eulalia representaría, finalmente, en su polisemia al deseo irrumpe en la historia y derruye todo a su paso, pues es creación y destrucción. Ella está acompañada por el hada Harmonía, poder cósmico de transformación mágica, la cual tiene el poder de equilibrar las fuerzas del deseo y las fuerzas convergentes y divergentes del cosmos, por ello de la poesía.

Me explico, me parece que el deseo no es necesariamente una idea, pues éste moviliza pasiones, es un poder que dinamiza los afectos, el amor y la sexualidad. El deseo está más allá de los binarismos. En primer lugar, la oposición alma/cuerpo; ya que unifica a ambos, de modo de que derruye el binarismo mismo. En segundo lugar, la oposición femenino/masculino, ya que el deseo está más allá del género, -las demandas del deseo poseen género, no el deseo mismo-. En tercer lugar, la oposición interior /exterior, el deseo es una fuerza que parte del interior, pero apunta a realizaciones concretas, por ello en el deseo tiene algo de externo. De este modo, el deseo tal cual lo representa tácitamente esta alegoría deconstruye conceptos fundacionales de la metafísica occidental. Entonces el deseo irrumpe y da cuenta de un obstáculo epistemológico, pues éste es un resto no fácilmente representable y conceptualizable. Por ello, debemos indicar que este poema marca un aspecto insoslayable del deseo, es el aspecto subversivo y, por ello, emancipador de éste. Y no es la filosofía europea, sino la poesía latinoamericana la que señala esa cualidad del deseo; que desde el saber metropolitano es difícilmente comprensible.

Las representaciones de esculturas apuntan a significados diversos, generando un paisaje de códigos de cultura, los que han sido señalados como mitología europea fundamental. Término es el dios de los límites, de la propiedad en todos los sentidos; pero en el contexto de una alegoría del deseo

la idea de propiedad se derrumba. En cuanto que el deseo no reconoce reglas ni del capitalismo, ni del patriarcado. El Mercurio fue el dios de la contención moral, de las buenas conductas, sabiduría. Nada de ello está presente en el deseo; se podría decir, que el deseo avasalla la normatividad que da lugar a la cultura, el deseo es un afuera de la civilización; por ello ésta se rinde al deseo. Finalmente, Diana, la diosa virgen, dentro de esta alegoría parece la más disfuncional frente al deseo, ya que el deseo moviliza violentamente las pulsiones sexuales. En suma, los mitos representados por medio de figuras escultóricas en su sentido alegórico aparecen como ruinas. Resabios de una esfera de ideas que han sido derruidas al aparecer el deseo como poder, pero también como fuerza histórica que señala la aparición de lo moderno. El sujeto inscrito en el poema derruye el discurso de la metafísica Occidental, con las mismas armas que le proporciona la poesía europea, hablando desde el entre.

Así, llegamos al punto crucial del análisis. Hemos definido al sujeto en su composición; ahora, debemos definir su posición. Ello no es tarea fácil, pues al buscar su posición no se encuentra en el cuadro, sino fuera de él. El sujeto está fuera observando un cuadro. Entonces, se podría afirmar que el sujeto es un paseante de una galería de arte que se tropieza con un cuadro que le llama la atención y lo mira, pero al mirarlo habla describiendo lo que ve o lo que se podría comprender del cuadro.

El sujeto, entonces, en el poema es mirada y voz, mira el cuadro interpretándolo y nos entrega su palabra. No posee cuerpo, leemos sus palabras que nos entregan una alegoría a descifrar. Parece que el poema busca establecer la distancia irónica romántica, mas no es eso, antes hay que interrogarse por el significado de esa distancia.

En una primera aproximación, podemos decir que el sujeto al no poseer cuerpo entra en un desvanecimiento de su figura. Nos parece válido afirmar que su posición obedece a la necesidad de mantenerse a distancia de la fiesta galante. Señalando que ese espacio no le pertenece y le es ajeno, el sujeto no entra en el cuadro, contempla y deja correr el murmullo de la voz que poetiza; su posición es el entre que es mirada y palabra poética. Desde allí, puede dar cuenta de su alegoría

Al describir el cuadro, deja entrever un espacio cultural que no le pertenece, en él ve representada una época pasada que la percibe ruinoso, corroído por esa nueva fuerza que es el deseo que todo lo avasalla. También deja entrever que las ideas que sostienen la imagen pictórica han fenecido ya. De modo que la función del sujeto es develar el derrumbe de las ideas fundacionales de la cultura burguesa latinoamericana, traspasada de contradicciones y que no puede detener el surgimiento histórico de las fuerzas de deseo. Señal de cierre de una época centrada en los devaneos del liberalismo, siendo el poeta y la poesía las que usurpan ese lugar.

El sujeto parecería ocupar un espacio marginal, -voz suplementaria frente a la imagen-. No obstante, esa voz de los márgenes enuncia el poema, invirtiéndose el privilegio de la imagen sobre el logos marginal; éste deviene el centro, no la representación de la fiesta galante, que finalmente representa el poder cultural latinoamericano en ruinas.

El sujeto por su posición, se encuentra en un entre, fuera del espacio de la representación, en un espacio irrepresentable, desde el cual observa el cuadro. Este espacio fantasmal no es un adentro, ni un afuera; sino un espacio vestibular,

desde donde toma la palabra. Su discurso cuestiona y problematiza la historia, las ideas, las instituciones que funda la cultura opresora: la iglesia y el ejército. Como centro del sentido construye la representación de Eulalia, figura compleja, de diversas significaciones: Venus, la poesía, lo femenino como poder, que confluyen en una sola idea: el deseo. Todas las características ya nombradas de Eulalia, poseen un poder corroyente, representarían la negatividad y la oposición de fuerzas en la historia de la modernidad americana que aún no aparecen; las cuales solo emergen en la voz del sujeto que contempla, por ello, éste se situaría en un espacio aún irrepresentable.

4. Conclusiones del capítulo 2:



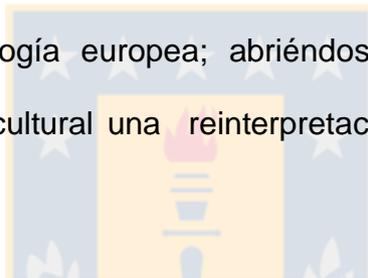
El proyecto dariano siempre fue claro, más allá de la política, pero no del contexto social y cultural. Expresa claramente su posición frente a la política y el capital: “Quédense fuera las agitaciones de la política y del agio, mi labor es de paz y luz” (Darío en Malosetti Costa 349). Se puede afirmar que establece una distancia optando por una posición marginal al poder político y económico. Su trabajo poético obedece a motivaciones otras en relación ideología oligárquica: “paz y luz”. Hacía poco que en Argentina se había realizado la campaña del desierto, que significaba el intento armado de desterritorialización de los pueblos indígenas; la idea de “paz” no estaba en consonancia con tal campaña de genocidio e invasión. En cuanto a la idea de “luz” obedece al símbolo de la luz prometeica, el saber, razón y civilización que se opone a la oscuridad y la barbarie.

El contexto histórico- cultural de *Prosas profanas* es crítico. Buenos Aires experimentaba un acelerado crecimiento urbano debido a la inmigración. La urbe recibe una multitud de extranjeros de diversas razas y culturas que llegaron para quedarse. Por ello, surgen discursos sobre la identidad, siempre asociados a la idea de raza, o simplemente al racismo y el nacionalismo. El sujeto toma posición por el mestizaje e interroga lo racial; con ello, se desvincula en *Dilucidaciones* de una idea de identidad asociada a la raza. Más bien, se entiende que el sujeto está en un proceso de síntesis cultural modernizadora, que responde a la pregunta por una nueva identidad moderna latinoamericana, ya no asociada ni a la nación, ni la raza. Por ello, se produce un entre que podríamos caracterizar como la generación de un espacio de lo indeterminado; en el cual el sujeto funda su territorio. La producción de este espacio pone en cuestión la identidad atada a la tierra, el nacionalismo y la historia. Cuestionamientos que estaban presentes en los círculos artísticos que buscaban una renovación del arte bonaerense.

Este cuestionamiento manifestaba una toma de posición frente al debate entre nacionalistas y cosmopolitas, al cual también se alude en el prólogo al enunciar “Buenos Aires: Cosmópolis!”. Esta consigna inscrita en el prólogo se refiere dos cosas; por una parte, a una idea de nación integradora y tolerante; por otra, la reafirmación del proyecto cultural de un nuevo Buenos Aires como una urbe de importancia mundial.

Hasta acá y de acuerdo con la crítica, se podría adscribir al sujeto en la ideología liberal; pero, ello no da cuenta de la crítica presente en los textos, ni de los conjuntos sociales que componen su voz. Si éste sujeto hubiese sido, -tal vez como el autor-, un oportunista no se habría integrado al texto, lo siguiente: “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”. El enunciado da cuenta de un

quantum poderoso de oposición al estado de cosas de su tiempo; momento en que la oligarquía, tanto liberal, como conservadora, gobernaban sin contrapeso. El sujeto explícitamente manifiesta su rechazo a su situación, dada por la misma configuración de la sociedad y la cultura. Así, resulta más claro por qué en el poema *Era un aire suave..*; se ha desvanecido y se representa fuera del cuadro, incorpóreo, solo una mirada y una voz. El sujeto ha asumido la mirada del subalterno, que contempla las ruinas de un mundo que le es ajeno. Por ello, nos parecería verosímil enunciar, que el entre no es solo una operación meramente artística; sino expresión de un nuevo pensamiento crítico que se abre a la modernidad latinoamericana. Época nueva, que debe declarar su diferencia con la historia y la onto-teología europea; abriéndose paso entre sus restos; oponiendo al status quo cultural una reinterpretación que no se funda en el logos, sino en el deseo.



Así, surge la cuestión por la relación sujeto/entre, que intentaremos responder ahora:

En el poema analizado queda de manifiesto que la posición del sujeto es problemática, distanciada, donde la desaparición de su presencia, -como personaje lírico-, lo transforma en un fantasma compuesto de mirada y voz. Si seguimos el juego que nos propone el poema, el sujeto ha sido obliterado de su presencia y solo constatamos su presencia como un remanente, algo que queda de él. Problema ontológico, de algo aún no problematizado, que podemos evidenciar con una pregunta: ¿De quién es esa voz y esa mirada?

No sería la del autor y poeta, Rubén Darío, sino un sujeto que no es representable como una imagen, por ende desvinculado de toda historia, pues

pertenece a otra historia, que en ese momento aún no surgiría como presencia, por ende irrepresentable. No parece un sujeto individual, sino colectivo; aunque de una colectividad que aún no posee nombre. Sujeto residual y segmentado, rechazado por la presencia y aún no totalmente verbalizable. Pero, desde su posición intersticial y marginal a la imagen del cuadro, puede contemplar como las ideas, mitos e historia de Occidente están en ruinas. A nuestro modo de ver, en el poema se anunciaría un primer movimiento hacia la presencia de ese sujeto colectivo, aún no es su época; aunque ya anuncia la época del capitalismo tardío. Con Benjamin diríamos que el sujeto parece un resto que se pone fuera de la historia lineal, que es la historia del progreso.

Este sujeto posee una mirada crítica, permitiendo que su voz emita un discurso sin concesiones; que no deja lugar a la identidad articulada al estado. Este sujeto posee una identidad que aún no se construye, está en proceso de búsqueda de una nueva identidad para la modernidad americana. Es decir, que no da tregua en su lucha contra los mitos de lo autóctono nacionalista. El poema mismo sería un campo de batalla donde la cultura tradicional pierde todos los combates. Las representaciones de la cultura europea son ruinosas y las personificaciones institucionales no cumplen la función de hacer valer su poder.

El deseo aparece resignificado por el sujeto. Es una idea que no es europea, que ha roto con la historia y el sujeto universal. Más bien, es una idea de deseo que no es simplemente deconstruible, ya que no pertenece a un sujeto individual, sino surge de una demanda histórico-cultural; aun sin respuesta. No está solo en el cuadro, sino que también en el sujeto, éste lo ve y lo reconoce como suyo en su amplia problemática. Por ello, no es ni subjetivo, no objetivo. Es fuerza política destructora y demanda erótica individual, deseo colectivo y

singular, es objetividad y subjetividad. Es constructora de lo moderno americano y deconstruye la institucionalidad y los viejos mitos europeos.



Capítulo 3.-

Cantos de vida y esperanza (1905).

El contexto de esta obra es un acontecimiento histórico que tiene repercusiones continentales. No es un espacio, una nación, una cultura, sino un hecho que tuvo una profunda huella en las elites, que alzaron su voz para defender los intereses del mundo latinoamericano frente a una Norteamérica imperial. Éste acontecimiento es lo que pasamos a describir a continuación.

1. Contexto histórico-cultural:

Se sabe que *Cantos de Vida y Esperanza* fue motivado por un acontecimiento histórico; la llamada voladura del Maine, el 25 de enero de 1898. Hecho que precipita la guerra entre Norteamérica y España, cuya consecuencia será el fin del imperio español y la pérdida de sus colonias, a saber: Cuba, Filipinas, Puerto Rico y Guam. Mientras tanto, Norteamérica se convierte en una potencia colonizadora imperial.

En Rubén Darío estos acontecimientos produjeron una fuerte impresión. Ese mismo año escribe dos importantes artículos relacionado con los infaustos hechos: *El triunfo de Calibán*, - publicado el 20 de mayo de 1898 en *El tiempo de Buenos Aires*-, y *El crepúsculo de España*¹⁰⁹ . De modo que pasamos a

¹⁰⁹ Este texto no tiene fecha ni lugar de publicación en la edición de *Escritos Inéditos* de E.K. Mapes (1938). En mi investigación he podido constatar que hay evidencia que nos remite a una fecha

comentar ambos artículos por la crucial importancia que tienen, ya que nos presentan el origen del cambio de parámetros del sujeto en *Cantos de vida y esperanza*.

1.1. El triunfo de Calibán:

El primer texto publicado, aparece cuatro meses después de los sucesos de La Habana. No es un texto de reflexión, sino de reacción enardecida por los hechos. Nos parece, que en éste se manifiestan algunas constantes de sentido, donde se manifiesta la posición del sujeto en *Cantos de vida y esperanza*.

Una primera lectura, nos revela que el artículo posee dos partes bien definidas, a saber: a) donde el hablante manifiesta sus convicciones respecto de los hechos y, b) donde se da cuenta de la posición de Roque Sáenz Peña y de José Martí, en relación a la política exterior de Estados Unidos.

Para ilustrar el ambiente anti-norteamericano, se puede traer a colación las palabras de Vicente Gaspar Quesada (1893), -que con el seudónimo de Domingo de Pantoja-, publica el texto *Los EE.UU. y la América del Sur. Los yankees pintados por sí mismos* (1893); cuyas palabras desafían la doctrina Monroe, así: “La América para los americanos, quiere decir en romance: la América para los yankees, que suponen ser destinados manifiestamente a dominar todo el continente”. Dada la anterioridad del texto de Quesada, se podría afirmar, que en 1898 hay un resurgir del rechazo a los afanes de dominación norteamericana; al menos, de cierta parte de la elite latinoamericana.

aproximada entre mayo y noviembre de ese año, momento en que Darío se encontraba en Buenos Aires.

Martí, ya en un artículo aparecido el 20 de diciembre de 1889, firmado en Nueva York el 2 de noviembre del mismo año, expresaba sus aprehensiones frente al poder norteamericano, del siguiente modo:

¿A qué invocar, para extender el dominio en América, la doctrina que nació tanto de Monroe como de Canning, para impedir en América el dominio extranjero, para asegurar a la libertad un continente? ¿O se ha de invocar el dogma contra un extranjero para traer a otro? ¿O se quita la extranjería, que está en el carácter distinto, en los distintos intereses, en los propósitos distintos, por vestirse de libertad, y privar de ella con los hechos, o porque viene con el extranjero el veneno de los empréstitos, de los canales, de los ferrocarriles?¹¹⁰

(Martí, 2005: 74)

Estos precedentes permiten constatar que, antes de los acontecimientos habaneros, existía un discurso denunciando los intentos hegemónicos norteamericanos. Y, parecería, que los textos de *Cantos de vida y esperanza*, están fundados en una continuidad histórico-discursiva; cuyo contenido es la oposición al poder norteamericano en el continente.

En Martí el discurso es específico, en él se habla de la ampliación del dominio de la Doctrina Monroe; refiriéndose, principalmente, a las relaciones económicas entre Estados Unidos y Europa. Dejando en claro, que esta

¹¹⁰ Publicado *La Nación*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1889. Pero fue firmado en Nueva York, 2 de noviembre de 1889.

extensión de la doctrina es, de suyo, sospechosa. Por ello, se pregunta: “vestirse de libertad, y privar de ella con los hechos”, es decir, cuáles serían las verdaderas intenciones norteamericanas en el territorio americano; advirtiendo que los empréstitos constituyen una coerción sobre las naciones americanas del sur.

Para comprender mejor a Martí, se puede recurrir a su artículo aparecido en La Nación de Buenos Aires, el 2 de noviembre de 1889, titulado, “*El congreso internacional de Washington. Su historia, sus elementos y sus tendencias*”:

Jamás hubo en América, de la independencia acá, asunto que requiera más sensatez, ni obligue a más vigilancia, ni pida examen más claro y minucioso, que el convite que los Estados Unidos potentes, repletos de productos invendibles, y determinados a extender sus dominios en América, hacen a las naciones americanas de menos poder, ligadas por el comercio libre y útil con los pueblos europeos, para ajustar una liga contra Europa, y cerrar tratos con el resto del mundo. De la tiranía de España supo salvarse la América española; y ahora, después de ver con ojos judiciales los antecedentes, causas y factores del convite, urge decir, porque es la verdad, que ha llegado para la América española la hora de declarar su segunda independencia.

(Martí, 2005: 74)

En este texto Martí pide un examen claro y minucioso del convite norteamericano; indicando que los intereses norteamericanos no son compatibles con nuestros intereses. Sus productos invendibles y su intención de

dominio en América, disminuyen el poder de las naciones y cierran el comercio con Europa. Por ello, llama a la segunda independencia de la América española. El panorama abierto ante los ojos de Martí era funesto, aunque no carente de esperanza:

Sólo una respuesta unánime y viril, para la que todavía hay tiempo sin riesgo, puede libertar de una vez a los pueblos españoles de América de la inquietud y perturbación, fatales en su hora de desarrollo, en que les tendría sin cesar, con la complicidad posible de las repúblicas venales o débiles, la política secular y confesa de predominio de un vecino pujante y ambicioso, que no los ha querido fomentar jamás, ni se ha dirigido a ellos sino para impedir su extensión, como en Panamá, o apoderarse de su territorio, como en México, Nicaragua, Santo Domingo, Haití y Cuba, o para cortar por la intimidación sus tratos con el resto del universo, como en Colombia, o para obligarlos, como ahora, a comprar lo que no puede vender, y confederarse para su dominio.

(Martí, 2005: 74)

Martí tenía clara conciencia de las consecuencias del comercio con Estados Unidos; ya que junto con él venía la imposición del poder norteamericano, que estrangulaba el libre comercio con otras naciones. Y tenía la convicción de que el gobierno de Estados Unidos impulsaba una política de expoliación territorial, de intimidación y venta de mercadería invendible en su territorio.

Darío, al mencionar a Martí en *El triunfo de Calibán*, con las siguientes palabras:

No cesó nunca de predicar a los hombres de su sangre que tuviesen cuidado con aquellos hombres de rapiña, que no mirasen en esos acercamientos y cosas panamericanas, sino la uñagaza (sic) y la trampa de los comerciantes de la yanquería”

(Darío en Mapes, 1938: 161)

Se podría afirmar que Darío debió conocer los artículos martianos que hemos traído a colación, pues ya lo conocía desde antes de su encuentro neoyorkino en 1893 y siempre por él sintió por él un vivo interés, de manera que debió suscribir sus palabras. Para responder esta pregunta, nosotros recurrimos a los puntos en común entre los textos de Martí y Darío, que pasamos a señalar:

a) Estados Unidos ha usado las conferencias para defender sus intereses económicos, b) Ellos han sido testigos de las intervenciones estadounidenses en Latinoamérica, tanto en lo político, como en lo económico y militar, c) las relaciones económicas con Estados Unidos dañan el poder de nuestros países, d) saben que hay un malestar general que frente a Estados Unidos que recorre el continente.

De modo que resulta comprensible que se exprese un cambio radical en el sujeto de *Cantos de vida y esperanza*. Un aspecto decisivo de este nuevo sujeto surge en “*El triunfo de Calibán*” como una imagen de la barbarie:

No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros (sic). Así se estremece

hoy todo noble corazón, así protesta todo digno hombre que algo conserve de la leche de la Loba.

(Darío en Mapes, 1938: 160)

Se constata la presencia del sujeto en una posición nueva, distinta del momento de *Prosas profanas*. Donde éste parece fascinado por la modernidad cosmopolita y la revelación de la subjetividad en su evanescencia solipsista; cuya temporalidad es el presente eterno del espectáculo interior. Ahora, el sujeto se apoya en el devenir de la historia vivida y la memoria, es decir, que su mirada se dirige a la objetividad. Construyéndose dialécticamente como un sujeto integrado a la multitud americana y a su historia. La temporalidad ha variado, el sujeto posee un pasado, un presente y un futuro donde se proyecta. De allí aflora el nosotros de "*Los Cisnes, I*": "Seremos entregados a los bárbaros fieros?/ Tantos millones de hombres hablaremos inglés?/ Ya no hay nobles hidalgos ni bravos guerreros?/ Callaremos ahora para llorar después?" (Darío, 1967: 648).

"*El triunfo de Calibán*" posee la forma de una invectiva que metaforiza al enemigo como bestia: "búfalo de dientes de plata". El agresor, el bárbaro, tendría pasiones materiales y no espirituales; reproduciéndose el binarismo civilización/ barbarie de origen propiamente americano. Aquel posee el poder de la fuerza, éste el poder de la civilización latina, metaforizada por la "Loba", -la bestia bienhechora del origen latino mítico-. Pudiéndose advertir una analogía: búfalo: bárbaro=hombre: loba. La oposición civilización/ barbarie, que funda el sentido del texto, fue usada en el principio para comprender la relación entre dos

espacios, el de Córdoba bárbara y Buenos Aires civilizada¹¹¹. Pero acá la analogía se ve proyectada hacia el escenario del mundo internacionalizado de fines del siglo XIX, los sujetos son el yankee bárbaro y el latino civilizado.

Con ello el sujeto dariano se apropia del mito latino, oponiéndolo a la barbarie yankee. El sujeto yankee, como las bestias, no poseería un pasado; obedecería a una temporalidad que funciona a partir del ahora de la producción y del capital, no requiriendo de un pasado, ni de una historia. Solo requiere del tiempo lineal vacío del progreso, que significa necesariamente desterritorialización de espacios ajenos, es decir, colonialismo. Mientras que las culturas latinas, hijas de la loba, se fundarían en el mito y proyectarían su futuro mirando al pasado, lo que les permite construir un pueblo histórico. Pero, la omnipresencia del bárbaro del norte parece incommovible y su poder se cierne sobre el sur. Por ello, el hablante sufre la experiencia de la cultura norteamericana como angustia:

Y los he visto a esos yankees, en sus abrumadoras ciudades de hierro y piedra y las horas que entre ellos he vivido las he pasado con una vaga angustia. Parecíame sentir la opresión de una montaña, sentía respirar en un país de cíclopes, comedores de carne cruda, herreros bestiales, habitantes de casas de mastodontes...El ideal de estos mastodontes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica.

¹¹¹ Acá me refiero a *Civilización i barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. (1842); también a *El matadero*, escrito entre 1838 y 1840, pero publicado en 1871. También se podría traer a colación la novela modernista: *De sobremesa* de José Asunción Silva (1896), en la cual también se podría ver la oposición civilización/ barbarie.

(Darío en Mapes 1938: 160)

Los norteamericanos son representados como seres zoomorfos: “cíclopes”; trabajadores embrutecidos: “herrereros bestiales”. Humanos producidos por una forma de cultura capitalista, en la cual la idea sería la preservación del capital y el trabajo: “la bolsa y la fábrica”. Esto evidencia que el sujeto sufre una ruptura violenta con la época de *Prosas profanas*. Si bien, no ha desaparecido su fe en las ideas, la historia vivida le ha mostrado lo real concreto de fuerzas que lo sobrepasan; por ello, las circunstancias externas ya no pueden ser negadas por medio del solipsismo onírico del periodo anterior. La presencia de construcciones acromegálicas, producidas para exhibir poder, exhiben un tipo de materialidad imponente y ominosa. Pasando delante de los ojos aquellas formas angustian al sujeto; avasallándolo, por medio de la subyugación de la mirada.

Tal sería el espacio del sujeto de las tierras yankees, que perdería su humanidad, animalizándose; deviniendo bárbaro sin identidad propia: cíclope obrero o mastodonte capitalista. La individualidad se perdería con el avance del progreso, fruto de la desterritorialización homogeneizante de las subjetividades. El ideal desaparece, lo espiritual es reemplazado por el capital y la producción.

El sujeto yankee, de subjetividad desterritorializada, no podría comprender la civilización, solo comprendería la bolsa y la fábrica, para él la civilización es decorado y entretenimiento:

Tenemos, dicen, todas las cosas más grandes del mundo!...París es el guignol de estos enormes niños salvajes. Allá

van a dejar los cheques; pues entre ellos, la alegría es dura y la hembra, aunque bellísima, de goma elástica.

(Darío en Mapes 1938: 160)

Por ello, el sujeto yankee consideraría como deseable y admirable lo grande, para él lo cuantitativo simboliza del poder del capital y la producción industrial. Y es el dinero, no la cultura, lo que le abre las puertas a París, a la cual también avasallan, convirtiéndola en un teatro de variedades. Así las cosas, parecería que el sujeto dariano entiende que el “yankee” rebaja París a un parque de entretenimientos, siempre abierto para encontrar la alegría y el erotismo que no encuentra en sus tierras.

Concluyendo, este artículo podría ser considerado como un discurso anti-norteamericano, pero hay que considerar dos aspectos que creo iluminadores. El primero, se referiría al reconocimiento de que, efectivamente, la nación del norte buscaba imponer una política de dominio a los países de América Central y Sur sin detenerse ante nada. El segundo, es el surgimiento de un sujeto latinoamericano nuevo, frente al sujeto llamado “yankee”; imagen de la barbarie de la civilización capitalista norteamericana. De modo que el nuevo sujeto dariano, no surge desde la ensoñación poética; sino desde el conflicto político-cultural inducido por el capitalismo norteamericano.

Pero, la voladura del Maine fue, esencialmente un suceso que afecta directamente a España, por eso Darío se apresura en escribir un artículo que se refiere a la situación cultural española. Circunstancia que no dejará de reflejarse en el sujeto de *Cantos de vida y esperanza*. Creemos que así dejamos en claro la necesidad de comentar el siguiente artículo.

1.2. El crepúsculo de España:

De este texto nos ha llamado la atención el siguiente fragmento:

Ya he manifestado mi pensamiento sobre la inicua violencia. Con todo parece que para estar de acuerdo con la civilización, para no ofender a la Becerra Positivista, para ser un hombre del tiempo, es preciso alegrarse del sacrificio y puesto que España nos dió (sic) la vida, hacer como ciertos distinguidos antropófagos, comémosla por vieja y por inútil!

(Darío en Mapes 1938: 163)

Al considerar estas palabras, resulta evidente la ironía inscrita en el texto. La figura señala una inversión de las significaciones; por ello, civilización equivale a barbarie, denotando la intensidad de la denuncia.

Cabría agregar, que la imagen “Becerra positivista” es compleja. Por una parte, “Becerra” remite al código bíblico. Específicamente, a la narración veterotestamentaria del becerro de oro¹¹²; aludiendo a la adoración pagana de la riqueza en oposición a la adoración de lo sacro. Por otra, el adjetivo positivista se refiere al discurso científico, que fue el discurso hegemónico en Centroamérica y América del Sur, durante buena parte del siglo XIX. El sujeto no vacila en condensar al capitalismo y la ciencia en un solo epíteto, dicho en otros términos, ambos simbolizarían cultura capitalista en expansión. Ello sería el núcleo de la barbarie bélica colonialista, ambos aspectos facetas de una misma

¹¹² Éxodo 32, 1-4.

agencia, no hay ciencia sin capitalismo y no hay capitalismo sin ciencia, los que en unidad conducirían a la guerra y la expansión colonial.

Bajo este prisma histórico-cultural crítico, el sujeto interpreta el desastre bélico español y la pérdida de sus colonias. Para éste significa la pérdida del pasado de la cultura hispánica, arrastrada por las corrientes de modernidad colonial; que viene a hacer *tabula rasa* con lo viejo. En nombre del poder del capital, bien se puede destruir una identidad, una memoria y una cultura. Así, el sujeto dariano toma partido por la minoridad, - que siempre es la mayoría-.

Enunciando un discurso que se debería considerar como un resto, que produce enunciados difícilmente teorizables desde el pensar metropolitano; al contrario, solo pueden ser leídos desde la periferia. Porque ya no se trata de “hablar de”, sino que “hablar desde”. Este sujeto, tal cual aparece acá es un ideólogo de la paz, pero ya no individual, singular, sino que habla de la pacificación de la civilización entera. Tomando el lugar de un nosotros, la una multitud afónica, todos aquellos que quedan al margen de la historia universal, que es la historia del capitalismo.

Pero eso no es todo, la crítica también se dirige a la España tradicionalista y conservadora:

España ha querido permanecer encerrada en una múltiple muralla china, que no ha dejado desarrollar las fuerzas interiores, ni penetrar la vida libre del afuera. Una ciega megalomanía ha influido en algunos de sus espíritus dirigentes, en la mayor parte de sus hombres de pensamiento, que han conservado las antiguas armaduras, sin poner nada adentro.

(Darío en Mapes 1938: 163)

En este texto crítico, el sujeto denuncia a la elite intelectual española, por producir aislamiento e impedir el contacto con la modernidad; dando como resultado una cultura intelectual y artística tradicionalista e improductiva. En la representación de la cultura española, se pueden leer las consecuencias del tradicionalismo español, víctima de su: “ciega megalomanía”. Frase que apunta a una fantasía etnocéntrica, que pone a la cultura española por sobre las otras,- especialmente las de sus ex colonias-. Así, queda claro que este etnocentrismo hispánico persiste en darle la espalda a la modernidad.

A su vez, el sujeto enuncia su discurso desde una posición periférica al centro metropolitano hispánico, -el mundo modernizado de las ciudades latinoamericanas-, las que han producido una cultura renovada más poderosa que la española. Buenos Aires, La Habana, Santiago, Bogotá, eran urbes que poseían un desarrollo artístico-cultural que miraba a la Europa moderna de un modo que España aún no lo hacía. El mundo hispánico para el artista o el intelectual latinoamericano del tiempo contaba poco, la emigración modernista se dirigía fundamentalmente a París. Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, José Asunción Silva, Julián del Casal, para bien o para mal, dirigieron sus pasos a la Ciudad Luz.

En España la situación era crítica, 1898 fue un momento que remece la conciencia española. Hay una rebelión joven que reacciona contra aquella cultura tradicional que mira al pasado, son dos posiciones que entran en colisión. Menéndez Pelayo observa con preocupación la nueva vida literaria desde la distancia y expresa en *Historia de los heterodoxos*:

El tráfago asordante (sic) de lo que llaman en Madrid vida literaria (vida la más veces ficticia, recreación de niños grandes que juegan a la filosofía, tempestad en un vaso de agua) el servil afán de parodiar e imitar sin discernimiento lo último que nos cae en las manos, como si temiéramos quedarnos rezagados en el movimiento progresivo de la humanidad.

(Menéndez Pelayo en Granjel, 1959: 60)

La admonición del autor español, se resiste no solo la modernidad literaria, sino que a la necesaria modernización de las costumbres, que percibe como ficción. Pero, comprende con claridad que se ve enfrentado a una ansiedad por lo nuevo que le es ajena, pues ello corresponde a un fenómeno dado en el curso de la temporalidad y subjetividad modernas. Siendo esto así, Menéndez Pelayo sería un conservador, atado a una temporalidad pre-moderna en la cual no hay rupturas, pliegues, discontinuidades y, sobre todo, devenir. Ya que para que los acontecimientos sucedan, se requiere de la aparición de lo inesperado, lo verdaderamente nuevo¹¹³. Menéndez Pelayo, epítome del intelectual tradicionalista, se resiste a lo nuevo con un discurso conservador que niega la nueva cultura.

Pero el problema era otro para Unamuno y los más jóvenes, tal como indica Dolores Franco (1959), la crisis venía como la indeterminación que trae

¹¹³ Delmiro Rocha Álvarez en *Dinastías en Deconstrucción*, afirma: “Para Derrida, una venida esperable, aquello que llega con el rostro destapado, no produce acontecimiento. Aquello que viene y es conocible, del orden de lo posible, pertenece ya al presente-futuro, a la presencialidad presente del ahora-futuro y, como ya está aquí como futuro y por eso programable, no produce acontecimiento” (Rocha Álvarez 2001: 103)

un futuro sin certidumbres, precipitando nuevas interrogantes: “¿Qué pasa con España? ¿Va a sucumbir? ¿Dobla la cabeza como Grecia o Roma en su día?”.

El problema era complejo y los conservadores españoles, a los cuales refiere el texto diario de 1898, no estaban en condiciones de responderlo. Siendo el sujeto latinoamericano, el que logra percibir a España situada en una encrucijada cultural. En esas condiciones, el mundo hispánico debía elegir qué se conservaría de su pasado y qué se renovarían; para proyectar la cultura hispánica hacia el devenir de la modernidad.

Entonces, estamos en condiciones de efectuar una sucinta reseña de ambos artículos. En el *Triunfo de Calibán* surge un sujeto diario colectivo, que habla con una voz plural y minoritaria. El contenido del discurso se dirige contra el capital y la industria, contra el gigantismo norteamericano. Criticando vivamente a los sujetos del capitalismo norteamericano, al ser considerados bárbaros sin cultura. El siguiente artículo, *El crepúsculo de España*, describe una España conservadora enquistada en su pasado y cerrada en sí misma, mientras que la otra, según Dolores Franco, estaba plena de interrogantes sobre el futuro que aún no tenían respuesta.

Concluyendo, se podría afirmar que estos textos periodísticos resultan de importancia para comprender *Cantos de vida y esperanza*, en cuanto entregan los antecedentes histórico-culturales que nos permitirían comprender el devenir del sujeto en el texto a cabalidad.

Habiendo expuesto la atmósfera histórico-cultural que envolvía al sujeto de *Cantos de vida y esperanza*, pasamos a la lectura de su “*Prefacio*”.

2. El Prefacio de *Cantos de vida y esperanza*:

En el párrafo inaugural del texto introductorio, el sujeto suscribe las ideas de *Palabras liminares*. No obstante, hay otra idea que consideramos de importancia: “Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte, siempre es el mismo” (Darío, 1968: 626). No se puede dejar de advertir que desea destacar dos grupos de productores de cultura; por una parte, a los intelectuales, por otra, a los artistas; por consiguiente, el discurso se remite a dos instituciones: el “pensamiento” y el “arte”. Rememorando el prólogo de *Prosas profanas*, podría afirmarse que ambas poseen rasgos comunes; pues, ambas constituyen sujetos, cuya diferencia específica es el trabajo con ideas. Ello significa la conservación de su posición contra “la Becerra Positivista”¹¹⁴, como llama Darío a la agencia político-cultural capitalista.

Aún más, las figuras del pensador y el artista gozaban de rechazo entre las elites oligárquicas, los intelectuales eran poco estimados y los artistas eran considerados parias sociales, dados a todos los vicios. Por ello, el enunciado del prólogo, sería una reafirmación de una posición política e ideológica llamada a invertir el estado de cosas de la cultura. En este sentido, lo que propondría el sujeto como autor es un vuelco de la producción de sentido y cultura en la sociedad. El uso dos palabras muy expresivas: aristocracia y nobleza, connotan superioridad ética y moral. Significación radical que propone que el mundo desplazado de los intelectuales y los artistas, -tal como los entiende el sujeto-, posee una potencialidad emancipadora. Pues, estos sujetos guardarían una

¹¹⁴ Acá me remito al artículo comentado más arriba: *El crepúsculo de España*.

relación privilegiada con ideas, pudiendo superar a la “Becerra Positivista”, la idolátrica agencia capital/ ciencia.

Se podría afirmar que esto es un mero platonismo, no obstante, no es así. En *La república* de Platón los poetas son expulsados¹¹⁵ y los filósofos no son críticos, al contrario, Sócrates piensa en función de la república. En este caso, el intelectual tiene libertad de reflexionar y el poeta cumple una función importante; la producción de arte, es decir, belleza. Además, siguiendo nuestra exposición del capítulo anterior, el sujeto contempla un mundo de las ideas ruinoso.

Por ello, sería posible afirmar, que nuevamente nos hemos encontrado con un sujeto entre; que por su particular posición entre las ideas y el mundo, ha desarrollado una episteme de linaje platónico. No obstante, sus consecuencias nos hacen ver que el verdadero platonismo corresponde a la oligarquía hegemónica latinoamericana, que rechaza a intelectuales y artistas, pues remecen su poder-saber. El idealismo modernista, al contrario, con sus ideas frágiles y ruinosas es capaz de producir una utopía estética, proponiendo una cultura fundada en el arte y el pensamiento. Luego, en el entre yace la complejidad de la praxis poética dariana, que es la praxis del sujeto; el cual no solo está compuesto por una serie de discursos, sino por comunidades productivas, -en este caso la intelectual y artística-; pero también de los pueblos americanos. Es decir, que el sujeto, a partir de una producción histórico-cultural, colectiva, propiamente americana; descodifica el pensar occidental reemplazándolos por restos.

¹¹⁵ La República, 605a: “Y así también es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras echa a perder a la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos”.

El segundo párrafo comienza así: "El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado." (Darío 1968: 625). Este enunciado confirma que el sujeto dariano en *Cantos de vida y esperanza* remite a colectivos diversos. Ello resulta claro, pues habla de movimiento, no de singularidades. Afirma que este movimiento fue originado por él, con lo que buscaría expresar que no podría haber sido otro. A continuación, expresa que la aceptación del modernismo cubre, tanto el territorio americano, como el territorio europeo; esta circunstancia de las letras es representada como un triunfo de su lucha personal.

Por sus palabras, nos parece ver que el sujeto estaría convencido de que su obra poseía una dimensión política múltiple: estética, cultural, intelectual y social. La lucha por la modernización del arte, la lucha por el reconocimiento de las letras, la lucha por la emancipación de las nuevas ideas, la lucha por el reconocimiento de la poesía y el arte modernista como renovación de la literatura hispanoamericana. Esta posición polémica del sujeto se fundaría en una concepción de la vida como lucha, expresada en el poema "XV" de la sección *Otros poemas*: "¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!" (Darío, 1968: 666). Más aún, el sujeto al situarse en el entre, en la encrucijada de una contradicción, debe solucionarla para devenir sujeto y no ser absorbido por la contradicción misma. Esa solución pasa por la lucha desde el entre.

En este mismo párrafo, se produce un viraje en el discurso, al desarrollar el tema de la estilística. Insiste en el mismo tópico de *Palabras liminares*, destacando el anquilosamiento de la técnica escritural en España. Sería la institución literaria española la que se resistiría a recurrir a nuevas formas métricas rechazando todo, menos lo ya canonizado; cerrándose así a toda

modernización. Es cierto, hubo una resistencia española al cambio de parte de un sector conservador; que se resistía a todo cambio en la literatura, producto de una concepción hispano-céntrica de la historia y la cultura.

El sujeto dariano, al contrario del mundo de la elite cultural hispánica, toma posición del lado de las mayorías; es decir, las minorías culturales españolas:

¿No es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo hayan sido los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico?

(Darío 1968: 626)

Efectivamente, Darío en su tiempo percibía una resistencia a la renovación de las formas de la lírica. No obstante, lo que nos parece digno de mención es que toma posición por las formas populares que sí han evolucionado; pues han sido permeables a las nuevas formas de verso, en particular el verso libre, removiendo la idea de una elite encerrada en sí misma de la cual todo surge. Al contrario, propondría, más bien, la idea de una elite que siempre está en proceso de devenir.

A continuación emite un enunciado exorbitante: “Yo no soy el poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.” (Darío 1968: 626). Lo que deja suspendido el sentido por un momento. Pues, ¿Qué querrá afirmarse con ésta frase? ¿Cuál es su alcance?

Nos parece que el sujeto produce este enunciado al percibir que la muchedumbre, -el mundo popular-, es más sensible a la renovación versal, que

la elite intelectual y artística española. Con ello exterioriza una voluntad de diálogo entre el mundo popular y el poeta, sin que éste pierda su sitio entre la elite modernizada. El mundo abierto de las muchedumbres, se encontraría más abierto a la novedad, por ende a la temporalidad moderna. Desde *Prosas profanas*, ha optado por la temporalidad deviniente de la época moderna, que es el núcleo que la modernidad (Cf. Habermas, 1990: 6).

Me parece que el paso que da el sujeto es complejo, pudiéndose destacar algunos puntos centrales:

- a) El sujeto entra en diálogo con lo colectivo, no con singularidades; pudiéndose definir a tal como la masa popular modernizada. El público anónimo del teatro de variedades y el lector masivo de revistas de entretenimiento. Grupos que están alejados de la elite de receptores de lírica hispánica.
- b) Hay, de fondo, un conflicto de temporalidades y de idea de historia. Pues, los grupos tradicionales a los cuales se enfrenta privilegian lo permanente, negando el cambio. La identidad tradicional, sobre la identidad moderna. La temporalidad lineal que conserva, frente a una temporalidad deviniente que cambia. Ambas temporalidades dan lugar a dos modos de historia, una que mira al pasado y las continuidades y otra que mira al presente y lo discontinuo. Lo cual significa concebir una estrategia nueva en el circuito comunicativo del arte, ya no para las elites, sino para la sociedad en general.

En el siguiente párrafo declara que su enunciado "*la poesía es mía en mí*", no obedece a un mero individualismo, sino al hecho de que la poesía es

producción de la subjetividad que fluye desde un espacio que llama la “primera condición de mi existir”, algo previo que se puede considerar previo a la existencia y que la origina. Se podría decir, que el sujeto evoca el fluir desde ese origen, dando lugar a lo que él es. Lo cual es muy significativo; en cuanto, todo su ser, incluyendo la poesía, sería manifestación de ese fluir desde el origen que construye al sujeto.

Así, el sujeto autor se desvincula del pensamiento Occidental eurocéntrico y etnocéntrico, al enunciar que la poesía se sitúa en el origen, el devenir de la diferencia. Con lo que quedaría explicitado que, efectivamente, este sujeto entre culturas, cuestiona la tradición del pensamiento Occidental. Situando la poesía en un espacio originario, se constituiría la diferencia desde donde deviene su identidad; lugar previo a la oposición interior/exterior, sujeto/objeto; en el cual la belleza se manifiesta plenamente. Y se podría agregar, que deviene sujeto al afirmar una identidad originaria, una subjetividad no occidental, entrando en quiebre con la historia universal, es decir, europea. Esa primera condición del existir, es origen que sitúa en una cultura, una historia y un tiempo específico del sujeto.

Luego, en el discurso se dice a continuación:

Voy diciendo mi verso con una modestia tan orgullosa, que
solamente las espigas comprenden, y cultivo, entre otras flores,
una rosa rosada, concreción del alba, capullo del porvenir, entre el
bullicio de la literatura.

(Darío 1968: 626)

En este fragmento sujeto describe su actitud, por medio de un oxímoron: “modestia orgullosa”. Señalando, por una parte, humildad interior, por otra, la conciencia de la labor del poeta. El oxímoron concentra una dualidad, produciendo un entre. La modestia permite una relación con lo semejante: los seres naturales, metaforizados en el texto como espigas. Es decir, que la humildad inscrita en la modestia relaciona al sujeto con el *humus*, proclamando su ser pegado a la tierra. De este modo, la poesía deviene cultivo, trabajo agrario, pero no uno entre otros, sino cultivo de futuro: “capullo del porvenir”.

Creemos percibir como se localizaría el sujeto en el entre del oxímoron. Allí las contradicciones serían necesarias para el entre, necesarias para fundar un sujeto subversivo, que desde el entre utilizaría las contradicciones y los binarismos culturales, produciendo desestabilizaciones en la configuración tradicional de los discursos de la hegemonía. Es allí, en el entre contradicciones, donde puede subvertir los ontologocentrismos y volverlos productivos poéticamente.

Finalmente, repite su disconformidad con la literatura; es decir, con la poesía de rasgos estetizantes, que solo busca el efecto artístico sin más. Pues, al parecer, la tarea del sujeto involucraría una síntesis múltiple de sentidos, entre los cuales está la función política de denuncia:

Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal.
 Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter.

(Darío 1968: 626)

De este modo, el texto se expresa su intención política. Pero, ¿cuál es la posición desde dónde habla el sujeto? ¿Por qué nos dice que esa política es universal?

Respecto de la posición del sujeto, parecería que toma la palabra desde los sufrientes, desde aquellos que han visto a Cuba despojada e invadida luego de los sucesos del 1898, manteniendo esa ocupación hasta 1902. Se podría decir, que el sujeto toma partido por Latinoamérica, integrando su voz a las voces de protesta que se elevaron en las Conferencias Panamericanas. Además, afirmar que está a favor de nuestros pueblos y en contra del llamado corolario Roosevelt de la doctrina Monroe, la infame enmienda Platt. En el cual se expresa claramente que Estados Unidos podría tomar medidas de fuerza contra Cuba en: “casos tales como flagrantes de ofensas o impotencia” ¹¹⁶ (Platt, 1901). Corolario de la doctrina Monroe utilizado por Roosevelt para diversas intervenciones en los países latinoamericanos, a saber: Cuba (1898 - 1902), República Dominicana (1904), Nicaragua (1910), Haití (1915), República Dominicana (1916).

La doctrina Monroe, el corolario de Roosevelt, la enmienda Platt¹¹⁷ en Cuba, las abusivas intervenciones militares y políticas preocuparon a quienes pudieron estar al tanto de estos acontecimientos. Con ansiedad se observó como

¹¹⁶ Trad. mía.

¹¹⁷ El artículo tercero de esta enmienda dice así: “Que el Gobierno de Cuba consiente que los Estados Unidos pueden ejercitar el derecho de intervenir para la conservación de la independencia cubana, el mantenimiento de un gobierno adecuado para la protección de vidas, propiedad y libertad individual y para cumplir las obligaciones que, con respecto a Cuba, han sido impuestas a los Estados Unidos por el Tratado de París y que deben ahora ser asumidas y cumplidas por el Gobierno de Cuba.” (Platt, 1901) Con ello Estados Unidos se asegura en derecho a la intervención militar cuando lo estime conveniente.

Estados Unidos iba convirtiendo a nuestras repúblicas en meros apéndices de su política exterior. Por ello, el sujeto se propone denunciar y protestar desde la poesía contra el colonialismo de la potencia del Norte, manteniendo el rigor estético.

Por ello su política en la literatura aparece como universal y latinoamericana; confiriendo a Latinoamérica un valor de totalidad histórica; diferenciada de la universalidad metropolitana. Cuestiona, de este modo, la centralidad del etnocentrismo cultural europeo, bajo la forma de una historia que se dice universal. Dotando de presencia a la periferia, cuya consecuencia es tomar el lugar del colonizado y del sufriente¹¹⁸.

En esta posición de reafirmación de lo periférico, incluso dentro de la periferia misma, el sujeto reafirma su entre:

Español de América y americano de España canté, eligiendo como instrumento al hexámetro griego y latino, mi confianza y mi fe en el renacimiento de la vieja Hispania, en el propio solar, y del otro lado del Océano, en el coro de naciones que hacen contrapeso, en la balanza sentimental, a la fuerte y osada raza del norte.

(Darío 1950: 216)

¹¹⁸ Nuestra afirmación parece exorbitante, pero quiero traer a colación un poema escrito en 1892, aparecido en el *Canto errante*; pensamos que confirma nuestras argumentaciones sobre minorías, exclusión, y marginación. "A Colón": ¡Desgraciado almirante! Tu pobre América, / tu india virgen y hermosa de sangre cálida/ la perla de tus sueños, es una histórica/ de convulsivos nervios y frente pálida.// Un desastroso espíritu posee tu tierra:/ donde la unida tribu unida blandió sus mazas,/ hoy se enciende entre hermanos perpetua guerra/se hieren y destrozan las mismas razas// Al ídolo de piedra reemplaza ahora/ el ídolo de carne que se entroniza, / y cada día alumbra la blanca aurora/ en los campos fraternos sangre y ceniza. (Darío, 1968: 703)

¿No está proclamando así Darío el entre del sujeto? A mi modo de ver, creo que sí, pues se instala en una identidad deviniente que anuncia y enuncia su diferencia; desde la cual alza a la poesía como arma contra “la fuerte y osada raza del norte” (Darío, 1950: 216). Esta posición siempre relativa, depende de su localización; se podría decir, demasiado español en América, demasiado americano en España. No obstante, su fe en “el renacimiento de la vieja Hispania” es la lucha por la minoridad desde la poesía. La cual solo se hace posible cuando se suma a un coro, a una multitud que lo acoge para construir una identidad nueva.

Entonces, nos parece haber demostrado que el sujeto se instala en una nueva posición, frente al acontecer histórico, que es su propia historia vivida. Asume una voz colectiva y se opone a la política norteamericana colonial. Desde ahora su poesía posee historicidad; es decir, el sujeto posee un origen en su pasado cultural y un futuro se abre frente a sí, siendo su poesía la que aloja ese futuro. Ello es distinto del sujeto de *Prosas profanas* que parece estar detenido en el eterno presente de una fiesta galante que le es ajena, pero que lo absorbe.

Me parece que podríamos pasar a analizar un poema, para poder comprender con mayor precisión el sujeto y sus entres en el texto que nos ocupa ahora.

3. Lectura del poema “XVII”:

¡CARNE, celeste carne de la mujer! Arcilla
 -dijo Hugo--, ambrosia mas bien, joh maravilla!,
 la vida se soporta,

tan doliente y tan corta,
 solamente por eso:
 ¡roce, mordisco o beso
 en ese pan divino
 para el cual nuestra sangre es nuestro vino!
 En ella está la lira,
 en ella está la rosa,
 en ella está la ciencia armoniosa,
 en ella se respira
 el perfume vital de cada cosa.

(Darío, 1968: 668)

En primer lugar, debemos dejar en claro, que la primera estrofa de este poema, ha sido copiosamente comentada por importantes críticos de la poesía dariana. Por ello, nos vemos en la necesidad de comenzar trayéndolos a colación; para disponer de sus pareceres, en cuanto fundamento de nuestra lectura del texto.

Arturo Marasso (1946), establece la intertextualidad del poema con un poema específico de Víctor Hugo, tiene razón, hay una apropiación casi literal de *Lo sagrado de la mujer* de *La leyenda de los siglos*, cito: Carne de la mujer ! arcilla ideal ! oh maravilla.¹¹⁹ (Hugo 1859: 9). El comentario de Marasso afirma: 1) es poesía menos pura y más panteísta que la de Hugo. 2) posee una sintética mirada ambiciosa que cohesiona a Eva y Cypris.

¹¹⁹ Trad. mía.

Enrique Anderson Imbert (1967) explica que en Darío existe una teoría de la mujer como “suscitadora (sic) de las fuerzas profundas de la vida. Una especie de panerotismo que preconiza la carne y la convierte en una fuerza de la historia”. Contribuyendo a hacer ver que efectivamente hay una relación entre erotismo e historia que Arturo Marasso no ve.

Luego Anderson Imbert (1967) agrega:

La carne no es de esta o aquella mujer concreta, sino la carne abstracta, la carne celeste, la carne en la que el hombre se hunde para gozar de lo absoluto y acaba por espiritualizarse: arcilla, ambrosía, eucaristía.

Alberto Acereda y Rigoberto Guevara (2004) deducen del poema que: “las primeras dos líneas hacen referencia a la carne femenina. No de una mujer particular, pero de todas las mujeres”¹²⁰. La cual sería una: “Una mujer universal, divina, que suaviza (*softens*) la existencia”¹²¹.

Pedro Salinas (1948) destaca que Darío: “galopa, de símil en símil, buscando furiosamente el calificativo más alto de la carne.”. Entonces, lo que se buscaría es un recurso expresivo de gran intensidad. Pero lo “furioso” creo que no es posible leerlo, como tampoco suponer actitud alguna de parte del autor en el proceso de escritura del poema.

De esta revisión de la crítica, nos quedamos con las palabras clave. En Marasso: síntesis, en Anderson Imbert: abstracción, en Acereda y Guevara: universalidad, en Salinas: lo alto. Por ello, creemos que no son pocas las tareas

¹²⁰ Trad. mía.

¹²¹ Trad. mía.

a las que debería abocarse una nueva interpretación de este poema, sin perder de vista nuestra aproximación al sujeto entre, que proponemos como presencia permanente en los textos darianos.

Volvamos a la primera estrofa, específicamente, a los dos primeros versos:

¡CARNE, celeste carne de la mujer! Arcilla

-dijo Hugo--, ambrosia mas bien, joh maravilla!,

(Darío, 1968: 668)

La estructura de la primera estrofa es bimembre: “¡CARNE, celeste carne de la mujer! / Arcilla”. La primera parte en sí misma, podría afirmar, es un notable el juego de intensidades expresivas. En este fragmento se ocupan diversos recursos, para expresar la exaltación sexual del sujeto frente al objeto del deseo, a saber: signos de exclamación, mayúsculas de intensidad, la posición y repetición de la palabra “carne”.

La primera expresión en mayúsculas: “¡CARNE,” señala con precisión de lo que se quiere expresar, la “carne” concreta y deseada. El primer vocablo que expresa la “carne”, en mayúsculas, pone al lector frente a una palabra que cobra máxima intensidad, remitiendo a la materialidad absoluta de su sentido. Este vocablo representa el objeto del deseo en su presencia incontrarrestable, junto al impacto inmediato y estremecedor de la demanda sexual en el sujeto. Es el cuerpo de la mujer, en su absoluta presencia, expresada por medio de la sinécdoque (pars pro toto), lo que se desea. Podría decirse que la mirada del sujeto se dirige a la absoluta materialidad del cuerpo femenino, provocando un

deseo que lo supera, evidenciando que la carne de la mujer poseería un poder que absorbe al sujeto y rebasa todo.

En seguida, tenemos la frase: “celeste carne de la mujer!”. En el orden diacrónico de ésta tenemos primero el epíteto: “celeste carne”. Y, como se sabe, el orden en el epíteto es importante, pues se le asigna mayor intensidad significativa a la primera palabra que surge en el discurso. Intuitivamente se leería un diverso significado si el epíteto estuviese constituido así: “carne celeste”, pues se intensificaría la significación del sustantivo sobre el adjetivo. Así, en “celeste carne” el adjetivo pasa a tener el significado más importante.

Se evidencia una operación sintética en la frase de Darío, en la cual la palabra que señala el significado global es “celeste”. Vocablo que se distingue por poseer un significado sublime, aludiendo al cielo cristiano y al mundo de las ideas. Lugar desde cual deviene el mundo, pues es el espacio donde reside la divinidad creadora. Lugar al cual se aspira llegar, luego de pasar por la tierra, puesto que sería el espacio de la perfección y la inmortalidad. El cielo es el lugar de los dioses, es un espacio que desde la dimensión humana es inalcanzable y sacro.

Así, metonímicamente la carne femenina, adquiere atributos de lo sacro: divinidad, perfección, inmortalidad. Estamos, entonces, frente a un proceso de idealización de la carne; que, de un modo relativamente conciso, ya ha sido manifestado por la crítica. La sexualidad, -que implica el objeto del deseo-, requiere de la sublimación, -para acrecentar la intensidad de la expresión-, apuntado a la sacralización del cuerpo femenino. No obstante, no deja de ser “carne”, materialidad concreta. Lo cual conlleva una contradicción entre abstracto y concreto, entre lo cercano y lo lejano. Así el sujeto entre propone una

unidad en que idea y materia serían coexistentes. Esta operación produce la borradura de un límite, para sugerir que la idea de la mujer se realiza en su presencia sensible, concreta, sin perder la sacralidad de su ser. Confirmándose así que para el sujeto la carne de la mujer es un absoluto que es experimentado a través de la experiencia erótica.

Cabe agregar que éste texto cuestiona las ideas de la metafísica cristiana sobre las pasiones eróticas. Santo Tomás de Aquino en la Suma Teológica (2001) afirma: “El fin del hombre sin templanza, no es carecer del bien de la razón, sino la delectación sin lo ordenado por la razón”. Además, la templanza tiene como punto de referencia a la concupiscencia. Así el hombre debería resistir con la templanza toda pasión irracional, toda “concupiscencia”, -es decir-, toda demanda de placer sin restricciones, sin que nada racional lo reprima. El poema, pareciera tomar partido por lo contrario de lo propuesto por el aquinita, propone la demanda sexual como una fuerza universal sin contrapeso. Y creemos ver que en el texto se expresa en sujeto abriendo las compuertas a las pulsiones más arcaicas, que ha proclamado como el “el inarrancable filón de la raza” (Darío, 1950: IX). Desde de su mestizaje reafirma aquellas pulsiones sexuales que habrían sido dadas por su origen indígena; desde su posición “vestibular” (Moreiras, 1999: 119) lograría contrarrestar el pensamiento cristiano occidental, que expulsa a la sexualidad como de suyo pensable. El sujeto entre produciría un resto, es decir algo que es inasimilable desde el ontologocentrismo, pues la pulsión sexual solo pudo ser pensada desde fuera de la ontología por Freud. Pero lo que creemos decisivo en el sujeto dariano es que propondría una pulsión sexual mediada por su imaginario, mestizo y latinoamericano.

Se podría rebatir que estas ideas ya están en *Prosas profanas*, sin embargo, me parece que hay un cambio. Acá el objeto del deseo no requiere de una imagen o un símbolo, pues lo que se busca expresar es el cuerpo femenino, objeto del deseo en cuanto presencia real. Desde el comienzo la mirada del sujeto se cierne sobre lo material, sobre la realidad. Siendo la realidad misma la sacralizada, el movimiento del sentido va de lo material a lo ideal sacro, no al revés. Así el sujeto se ha emancipado de una normatividad teológica y por ello de una metafísica. El deseo sexual no aparece como concupiscencia, sino como una afirmación de las fuerzas del cosmos. Sin embargo, ello no elimina la divinidad y lo sacro. Entonces, lo sacro sería desplazado hacia la materialidad, hacia la realidad. Ya lo divino-ideal no es el centro presencia, ahora el centro es tomado por el suplemento: la materia, la carne, lo concreto. Éste proceso de secularización que libera lo sexual revalorándolo, es una operación del sujeto entre, que subvierte el pensamiento ontologocéntrico, para liberar la fuerza de las pulsiones, haciéndolas poetizables.

El sujeto continúa desde el entre produciendo restos, huellas no interpretables desde teorías europeas. Su pensar poético corroe el mundo de las ideas, en tanto que esfera separada de lo terrestre. Al contrario, para el sujeto lo terrestre y lo celeste se funden, co-existen. El sujeto entre ha volcado su mirada sobre el mundo.

Así, sería posible comprender por qué el verso finaliza en una palabra: "Arcilla". Tal palabra nos refiere a la materialidad, a lo terrestre, al *humus*. El verso que comienza con un vocablo que señala la materia, termina con otro que también señala lo mismo. "CARNE" y "Arcilla" nos remiten al mundo real, no a la esfera de lo ideal platónico.

Avancemos, entonces en nuestra propuesta de lectura:

¡CARNE, celeste carne de la mujer! Arcilla
 -dijo Hugo--, ambrosia mas bien, joh maravilla!,
 la vida se soporta,
 tan doliente y tan corta,
 solamente por eso:
 ¡roce, mordisco o beso
 en ese pan divino
 para el cual nuestra sangre es nuestro vino!

(Darío, 1968: 668)

El poema, luego de enunciar el motivo, amplía los atributos de la “carne” de mujer, ésta como objeto del deseo y como foco de la realización sexual sustenta la vida, por medio de la actividad sexual. El sujeto va desarrollando una narrativa, según la cual el cuerpo femenino, por su sola presencia, compensa los avatares dolorosos de la existencia y el destino de muerte de la vida. Por ello, el hombre desea y busca la cópula sexual con la mujer. De modo que la mujer, en su realidad física, sostiene la vida masculina. Este reconocimiento del sujeto parece marchar en contra de de la moral tradicional, ya que el sujeto le asigna a la mujer un lugar central, como sostenedora de la vida del hombre; por ello, tendría un poder que el hombre no posee.

El reconocimiento del poder de las pulsiones sexuales representadas como: “roce, mordisco o beso” es en sí mismo problemático. Históricamente la burguesía posee una mirada doble en torno a la sexualidad. Por una parte, logra

liberar la sexualidad y el deseo; por otra parte, están las exigencias de productividad y la moral del trabajo que la misma burguesía impone (Cfr. Hubier 2009 y Rama 1994). Precisando esta idea, Sébastien Hubier (2009) afirma que en el siglo XIX (europeo) se asiste a la sacralización del pudor y a un nuevo nacimiento de las perversiones y es muy preciso al declarar lo siguiente:

El discurso moral, anti-libertino, hace de la sexualidad un puro y simple retorno a la animalidad: la promoción sistemática del matrimonio y de la familia; la alianza objetiva de los estados y de la iglesia en la lucha contra la prostitución, la masturbación, la homosexualidad y la pornografía.

(Hubier 2009: 103)

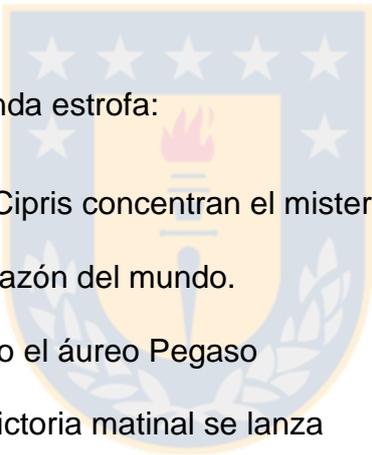
Ángel Rama, por su parte, afirma: “el sexo había sido enemigo de la Iglesia y lo seguía siendo del Estado liberal” (Rama 1994: 102).

Los enunciados que conforman la narrativa sobre lo sexual del poema, lleva integrados en su sentido una postura, de suyo, anti-institucional y anti-burguesa. Pues, en primer lugar, hacen de lo sexual un poder sacro y trascendente, con lo cual se rechaza la idea de que el sexo es pura satisfacción animal. Al contrario, el sexo es un poder de unidad y una fuerza de vida que impelería al hombre a partir de la presencia del cuerpo de la mujer. En segundo lugar, resulta subversivo a la ley, el estado y la iglesia; pues, se declara que la mujer es el centro del mundo, por su poder de gatillar las pulsiones sexuales masculinas. Estos enunciados subvierten la ley, en cuanto no defienden la familia patriarcal, el estado por concederle a la mujer un rol independiente de lo meramente social, la iglesia al no concederle a la mujer un rol de madre sufriente.

En esta representación, no es la mujer la que se supedita al hombre, sino el hombre el supeditado a la mujer. Por ello, toda institución queda puesta en cuestión, en cuanto el sujeto la logrado operar una inversión de valores androcéntricos que fundan las instituciones.

¿Cómo se hizo posible esto? Yo propondría que el sujeto produce su discurso con restos que se vuelven poéticamente productivos; por ende palabra latinoamericana posible. Para el sujeto un enunciado respecto de la sexualidad no puede ser simplemente leído como teoría europea, sino que es reinterpretado creativamente desde la modernidad americana emancipatoria que parecería proponer.

Continuemos, segunda estrofa:



Eva y Cipris concentran el misterio
del corazón del mundo.
Cuando el áureo Pegaso
en la victoria matinal se lanza
con el mágico ritmo de su paso
hacia la vida y hacia la esperanza,
si alza la crin y las narices hincha
y sobre las montañas pone el casco sonoro
y hacia la mar relincha,
y el espacio se llena
de un gran temblor de oro,
es que ha visto desnuda a Anadiomena.

(Darío, 1968: 668)

Siguiendo nuestra interpretación, consideraremos a los personajes líricos como alegorismos, que muestran distintos rostros de una misma idea; cuya complejidad aparece fragmentada, por medio de diferentes figuras. Por ello, se dice: “Eva y Cipris concentran el misterio/ del corazón del mundo”. La palabra poética nos señala que ambas figuras son facetas de un mismo misterio. Ya en el “*Coloquio de los centauros*” de *Prosas profanas* se dice: “El Enigma es el rostro fatal de Deyanira” (Darío, 1968: 575).

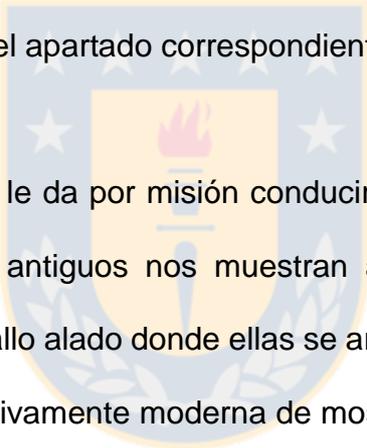
Eva es la representación femenina de la mujer en el Génesis, por ende, representación judeo-cristiana. Cipria cumple el mismo papel en la cultura griega y en la cultura latina se presenta bajo la forma de Venus. Ambas han traído la desgracia, Eva es la mujer que causa la salida del Paraíso terrenal, Cipris hace perder sus atributos masculinos a Herakles. Así, la mujer es representada como poseyendo un destino ya fijado en el mito, que funda la cultura Occidental, judeo-cristiana y greco-latina. En él la mujer poseería el poder de atracción, en tanto, objeto del deseo y de amor; también, de destrucción y perdición para el hombre. Esta dualidad configura el misterio que funda la cultura, el cual está directamente vinculado con la pulsión sexual. Tal misterio, me atrevería a afirmar, no tiene solución; no obstante, dota de sacralidad al mito¹²².

De esa idea culturalmente sintética, surgen los atributos de la mujer como centro del mundo, que no de la familia. Por lo que se podría pensar que, al contrario de la concepción burguesa de sexualidad, el sujeto la rescata de lo

¹²² La religión cristiana es en sí misma mística. Pienso en el misterio de la Trinidad, el misterio de la Resurrección, incluso el misterio de la transustanciación. Todos estos misterios puntúan la sacralidad del mito. También las doctrinas esotéricas tan caras a Darío están pletóricas de misterios. Cabría preguntarse, entonces por la necesidad de lo místico en los textos darianos, pero eso va más allá de los objetivos de esta tesis.

meramente animal, para exaltarla. Además, se abre un umbral que le permite al sujeto privilegiar la imagen de la mujer, pues ella es la que desata las pulsiones sexuales, por lo tanto las pasiones y el placer. Experiencias previas a la función reproductora y la familia, las cuales impulsan la vida más allá de las restricciones que impone la realidad. Aún más, en el poema la mujer sería sujeto y objeto de goce sexual, relevándola de cargar con una sexualidad en función de lo reproductivo.

La estrofa culmina en el instante en que el Pegaso emprende el vuelo. Para comprender el significado del Pegaso, -que surge en la temprana poesía de Darío-, recurrimos al libro de René Menard (1880), que el mismo autor habría utilizado asiduamente. En el apartado correspondiente se dice:



Júpiter le da por misión conducir el carro de la Aurora. Los monumentos antiguos nos muestran a las ninfas ocupadas de cuidar el caballo alado donde ellas se arreglan (*font la toilette*)...Es una idea relativamente moderna de mostrar el caballo alado sobre aquel donde los poetas alzan su vuelo¹²³.

(Menard, 1880:393)

Entonces, la referencia al pegaso tiene un contenido que, podríamos decir, polisémico. La imagen no solo hace referencia al mito griego, pues durante el siglo XIX para algunos poetas europeos era símbolo de la inspiración poética¹²⁴. Por una parte, el pegaso es el animal que las musas dejan entrar en

¹²³ Trad. mía.

¹²⁴ El poema "*Pegaso puesto en el yugo*" de Friedrich von Schiller, aparecido en una antología de poemas de románticos titulada *Poemas alemanes* (1830), traducida por Gerard de Nerval. Allí aparece "*Pégase mis au joug*", poema en prosa en el cual queda se relata como un joven poeta puede volar en el pegaso que un campesino consideraba un buey inútil. Creo que Darío debió leer esta antología o al menos conocer la traducción, pues en sus escritos hay una profusa referencia al pegaso como símbolo de la inspiración y

su territorio íntimo. Por otra, el pegaso es montado por el poeta; luego, representa el poder de la imaginación poética que levanta al poeta y lo conduce al cielo espiritual; es decir, el caballo alado representaría la inspiración. Y la fuerza que impele el vuelo del Pegaso es, nuevamente, la desnudez de la mujer: Venus Anadiomena. Por ello, en el mundo mito-poético dariano, el poder de lo femenino impele al Pegaso, al poeta y la poesía misma.

En la tercera estrofa el poema toma el carácter de una alabanza a Venus:

Gloria, ¡oh Potente a quien las sombras temen!
 ¡Que las mas blancas tórtolas te inmolen!
 ¡Pues por ti la floresta está en el polen
 y el pensamiento en el sagrado semen!
 Gloria, ¡oh Sublime que eres la existencia
 por quien siempre hay futuros en el útero eterno!
 ¡Tu boca sabe al fruto del árbol de la Ciencia
 y al torcer tus cabellos apagaste el infierno!

(Darío, 1968: 668)

Por su significado nos parece de importancia desarrollar el significado de Venus Anadiomena en el texto. Como ya hemos comprobado, Darío recurre asiduamente al libro de René Ménard (1880). En este texto se distingue entre diversas Venus, entre otras aparece aquella que cuando “retuerce sus cabellos

el vuelo espiritual en toda su obra. En los escritos juveniles: “*El poeta a las musas*”, “*A Ricardo Contreras*”. En *Prosas profanas*: “*Pórtico*”. En *Cantos de vida y esperanza*: “*Cyrano en España*”, “*Pegaso*”, “*Canto de esperanza*”, “*Helios*.” De D. Diego Silva de Velásquez a D. Luis de Góngora y Argote”, “*Letanía de nuestro señor Don Quijote*.” Antonio Machado”. En *El canto errante*: “*Preludio*”. También en *Canto a la argentina*.

húmedos, se llama Venus Anadiomena”¹²⁵. Ménard explica que esta diosa, ha salido entre la espuma de las olas del mar. Esta imagen es la que se toma para desplegar la imagen sacra de lo femenino, pero eso no es todo, la imagen divina del mito griego, se funde con el cristiano, pues en su narrativa la figura que salva las almas del infierno. Estamos, entonces ante un sincretismo poético que apunta a una imagen universal, transhistórica.

Luego de esta primera aproximación, nos acercamos a los dos primeros versos:

Gloria, ¡oh Potente a quien las sombras temen!

¡Que las mas blancas tórtolas te inmolen!

(Darío, 1968: 668)

Estos versos miman la poesía himnica greco-latina de alabanza, que queda inscrita en los versos por medio de palabras como: “Gloria”, “oh Potente”. Estos usos imitan la invocación por ofrendas a la diosa: “¡Que las mas blancas tórtolas te inmolen!”. Se apela a la diosa para señalar que el cuerpo real de la mujer, posee un valor en sí mismo que toca lo divino y se expresa en la compleja figura que analizaremos a continuación:

¡Pues por ti la floresta está en el polen

y el pensamiento en el sagrado semen!

(Darío, 1968: 668)

¹²⁵ Trad. mía.

La sexualidad es representada como causa de la continuidad de la vida, por ello es representada como potencialidad del ser, el “polen” y el “semén”. Ambas estrofas se configuran en torno a la analogía:

Polen: floresta = semen: pensamiento.

Hay también una relación metonímica de continente/ contenido, explícita:

Floresta/ polen: pensamiento/ semen.

Por medio de estas figuras, se nos señalaría que Venus cautela y protege la reproducción de la vida, velando por su continuidad. Señalándose, por medio de la analogía que la vida no sólo contendría una faz material, sino que en ella habría también una faz espiritual: semen/ pensamiento. Con ello se borra el límite entre lo material y lo espiritual como dos mundos diversos, apareciendo unidos en la totalidad de la vida.

El sujeto puede llevar a cabo esta operación desde el entre, cohesionando poéticamente aquello que el pensamiento europeo ha comprendido desde siempre como un límite insalvable. Por ello, deconstruye una estructura ontológica del mundo, que define al mundo y a la trascendencia. El sujeto dariano, el contrario, al hacer de la materia vida, pulsión y espíritu; lucha contra las constricciones de la metafísica, partiendo desde la experiencia material de lo vivido.

En los versos siguientes siguen la misma idea de una historia mítica de la vida; la cual sacraliza el útero, en cuanto aloja la proyección el futuro:

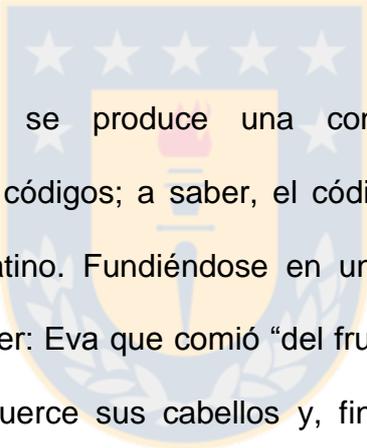
Gloria, ¡oh Sublime que eres la existencia
por quien siempre hay futuros en el útero eterno!

(Darío, 1968: 668)

Y para continuar la serie de atributos de Venus, se afirma:

¡Tu boca sabe al fruto del árbol de la Ciencia
y al torcer tus cabellos apagaste el infierno!

(Darío, 1968: 668)



En estos versos, se produce una condensación de símbolos pertenecientes a distintos códigos; a saber, el código novotestamentario y el código mitológico greco-latino. Fundiéndose en una sola las tres imágenes femeninas aludidas. A saber: Eva que comió “del fruto del árbol de la Ciencia”, Venus Anadiomena que tuerce sus cabellos y, finalmente, hay una alusión enigmática expresada por la frase: “apagaste el infierno”. En el mito griego Venus Anadiomena al estrujar su cabellera deja caer gotas de agua que se convierten en perlas; por ello, no queda clara la mención al infierno; pero el mito cristiano afirma que la Virgen María salva almas del infierno.

Todo lo cual, apuntaría a expresar que la mujer es una sola, en todas sus variantes, en todas sus formas es un universal femenino. Representándola, en cierto sentido, como una idea; pero esta construcción del sujeto no es usual. Como ya hemos dicho, es una idea de mujer completamente nueva; en cuanto, surge desde su materialidad y presencia, no de sus roles asignados por la

ontologocentrismo, cuya expresión más acabada se encuentra en la *Fenomenología del espíritu*. Para Hegel lo femenino se halla subsumido en un conjunto de relaciones (*Beziehung*): hermana, esposa, hija. Es allí donde encuentra su universalidad, el placer no es considerado algo entre otras cosas, sino lo que sostiene determinadas relaciones: “Pero las relaciones de madre y esposa tienen la singularidad, en parte como algo natural, perteneciente al placer, y en parte como algo negativo, que sólo ve en ello su propia desaparición.” (Hegel, 1985: 269). Como se puede advertir, para Hegel la mujer, -en tanto que singularidad-, está determinada por dos aspectos: el placer y la muerte; que la atan a la eticidad (*Sittlichkeit*)¹²⁶. Es el placer (*Lust*) el que le asigna un rol universal: “la mujer, en su determinación para la singularidad y en su placer (*Lust*), permanece de un modo inmediato como universal y ajena a la singularidad del deseo (*Begierde*).”¹²⁷. El filósofo alemán opera una reducción de lo femenino, donde el placer es placer de lo íntimo familiar, de la esposa y la madre, por ello es guiada por ese placer de permanecer como esposa y madre conquista su singularidad (*Eizelnkeit*). Al contrario, el hombre posee deseo (*Begierde*)¹²⁸ que es propiamente masculino, que lo hace ciudadano. Proclamándose una diferencia entre placer (*Lust*) y deseo (*Begierde*) que funda un prejuicio ontológico, para la mujer el simple placer de las cosas domésticas y

¹²⁶ La palabra *sittlichkeit* propone dificultades, pues en alemán puede significar moral, pero también hábito. Nos parece que el sentido en Hegel se acerca, más bien, a costumbre o hábito como en el latín *mores*. Pues al usar *sittlichkeit* se refiere a la conducta dada por las normas de una sociedad dada.

¹²⁷ “daß es in seiner Bestimmung für die Einzelheit und in seiner Lust unmittelbar allgemein und der Einzelheit der Begierde fremd bleibt.” (Hegel 1807)

¹²⁸ *Begierde* fue traducido al español como apetencia, lo que lo encuentro poco afortunado, por ello me obligo a cambiarla. Me parece que corresponde a querer en el sentido de un deseo, como en el caso “yo quiero que no haya más colusión en las farmacias”, eso asemeja el significado a la palabra inglesa “*a wish*”; por ello, prefiero la palabra deseo que denota el sentido filosófico de la palabra, tal cual Alexander Kojève. De ese modo se comprende bien por qué el hombre en Hegel aparece provisto de deseo que pertenece al mundo histórico y político, externo al mundo del hogar. Mientras que la mujer de placer (*Lust*).

lo familiar, mientras que para el hombre las responsabilidades del ciudadano y la marcha de la historia.

De aquí surgen las diferencias con lo femenino en el poema que nos ocupa, en éste el deseo que la diosa despierta posee carácter universal. El deseo sexual no es algo ajeno, sino personificado en un alegorismo de valor universal: Venus. Ello permite dotar a la mujer de un ser concreto, de carne deseada, en la cual se inscriben los objetos del deseo que dan lugar a la demanda. En el poema la mujer universal no posee roles burgueses, pues libera de obstáculos culturales a las pulsiones; por ello libre de funciones y roles. Entonces, la idea de lo femenino para el sujeto dariano, no es pensable a la luz de la razón que ordena roles según la distinción hegeliana entre deseo (*Lust*) y apetencia (*Begierde*). Ésta idea de lo femenino es un resto que cuestiona los prejuicios ontologocéntricos, cuyo ejemplo más acabado lo hemos encontrado en el corazón de la dialéctica hegeliana.

La próxima estrofa cambia el tono desde la alabanza a la imprecación:

Inútil es el grito de la legión cobarde
del interés, inútil el progreso
yankee, si te desdeña.
Si el progreso es de fuego, por ti arde.
¡Toda lucha del hombre va a tu beso,
por ti se combate o se sueña!

(Darío, 1968: 669)

Hay dos objetos de la imprecación: “la legión cobarde del interés” que grita y el “progreso yankee” que desdeña. En esta estrofa se introduce un factor

inesperado en el sentido global del poema, la bibliografía revisada no menciona ni comenta esta estrofa. A mi modo de ver, esta es una modalidad del sujeto que deja fuera de juego la imagen de un sujeto dariano aproblemático, puramente erótico. Pues, este poema que parte de la sexualidad, súbitamente entra en el campo político.

Esto que parecería un brusco cambio de sentido, no sería tal. Pues, dentro del mundo simbólico, -pletórico de alegorismos-, del poema, la presencia de lo erótico en su faceta de sexualidad cabe lo histórico-mítico, por lo tanto, lo político. En cuanto que la historia que se despliega y dota de posición al sujeto, es nuestra historia americana, no-lineal y plena de contenidos emancipatorios, en oposición a la historia lineal del progreso y el colonialismo. Desde allí habla el sujeto, articulando la liberación de las pulsiones sexuales y denunciando la opresión.

Por una parte, el sujeto apunta a denunciar el capitalismo que acumula riqueza y explota a los pueblos americanos por medio del cálculo, haciendo dinero con dinero. Por otra parte, critica la ideología del progreso, que trae el privilegio de la técnica y la ciencia. En suma, la crítica integrada en el poema, apunta a señalar que “la legión del interés” y el “yankee”, oprimen, pero son inútiles para la vida. Pues, ésta no puede desexualizarse, ya que en sí misma sería sexualidad y erotismo. Mientras que los personajes antagónicos del sujeto desexualizan, deserotizan la vida, por ello, el producto de su acción deviene inutilidad y muerte.

Al contrario, la fuerza de la demanda sexual que gatilla la presencia de la mujer, no solo sería promesa de placer, sino sentido cubre todo el espectro de la acción humana. Aun más, sería el sentido del sentido, incluido el sentido

histórico del progreso y la lucha; cuyos despliegues tienen como fin el objeto del deseo universal; por ello, se inscribe en el texto la rebelión del sujeto frente al capital y el progreso. Así, se presenta ante nosotros, una idea otra de progreso, no la idea del liberalismo que es lineal, sino un progreso surgido de la lucha histórica anticolonial, en la cual vida y sentido histórico son lo mismo. Siendo su núcleo el sujeto dariano, que construye su singularidad desde lo colectivo.

Acá se devela otro entre del sujeto, pues su mito-poética establece un vínculo entre la sexualidad, lo sacro y la historia; cambiando la dirección de su mirada, ahora dirigida hacia afuera. Tanto, hacia lo material concreto, como hacia lo sacro celeste. El sujeto, entonces, parecería hablar no solo desde una historia no-lineal, sino que desde lo subalterno, necesariamente político, por su carácter dialéctico. Efectivamente, como se afirma en el prólogo, hay un clamor universal, que surge desde Latinoamérica para el mundo, desde los márgenes. La fuerza de la imprecación contra el yankee, surge desde el colectivo que se podría llamar “pueblo americano”, el cual sufre una historia de avasallamiento. Pero, no todo es negatividad, el mito surge de vida y la expansión de las pulsiones; por ello reafirma la vida, como primer impulso de la historia.

La última estrofa, la imagen de la mujer se presenta en su aspecto benéfico:

Pues en ti existe Primavera para el triste,
 labor gozosa para el fuerte,
 néctar, Ánfora, dulzura amable.
 ¡Porque en ti existe
 el placer de vivir hasta la muerte

ante la eternidad de lo probable! ..

(Darío, 1968: 669)

El sujeto en su mito-poética, dota a la mujer del poder de consolar del daño de las constricciones de la realidad, soportables por su sola presencia. A nuestro modo de ver, ello constituye una imagen de mundo que invierte el paradigma del patriarcado, anulando el poder del falogocentrismo. En este poema, se habría ejercido un giro radical; por medio del cual, el sujeto propone un ginocentrismo cósmico. Teniendo como resultado, que la figura sacralizada de la mujer quedaría vinculada con el aspecto político del discurso de *Cantos de vida y esperanza*. Ella es la cauteladora de la vida frente al capitalismo tanático de la “Becerra de oro”. Así el sujeto dariano se instala en la vereda del frente, para hablar desde la periferia cultural, siempre en posición entre, produciendo con sus representaciones poéticas restos, que deconstruyen la historicidad (universal) colonial.

4. Conclusiones del capítulo 3:

En primer lugar, nos parece que la circunstancia histórica determina una ruptura del sujeto dariano, que lo diferencia de los otros, ya sea de *Obras juveniles* o *Prosas profanas*. La oposición, -al menos-, de las elites latinoamericanas a la política intervencionista de EE. UU., da como resultado un cambio radical en la constitución de la subjetividad alojada en los textos darianos.

El sujeto dariano ahora toma posición y habla desde la cultura americana, frente a la civilización norteamericana, que produce un sujeto “bárbaro”. Norteamérica sería el espacio de la agencia llamada la “becerra positivista”; que

articularía tanto el positivismo, como el capital. Frente a la cual el sujeto expresa su rechazo, negando esa civilización fundada en el cálculo y la productividad, para afirmar el arte y el pensamiento. En estos aspectos del sujeto, creemos ver la presencia del resto; pues, por una parte, rompe con la historia universal, de suyo eurocéntrica; por otra, el discurso se plantea desde Latinoamérica. Por ello, este sujeto ya no es una voz individual, sino una voz colectiva que lo dota de una presencia colectiva.

En el análisis del poema, -bajo los parámetros que nos hemos propuesto-, vemos como la mirada del sujeto ha cambiado. En *Prosas profanas* la mirada se centra en el mundo interior y el sueño, ahora la mirada se centra sobre la materialidad de las cosas. Lo cual produce una inversión epistémica; que permite llevar al ámbito de la idealidad lo más concreto, a saber la sexualidad en su aspecto objetual. Poniendo a la mujer como centro de la sexualidad, por ende de la vida. La figura alegórica de Venus Anadiomena como centro cósmico, anula el falogocentrismo europeo y anuncia el nuevo sujeto latinoamericano moderno; que no es el fruto mecánico de una época, sino una construcción colectiva surgida de la lucha por la vida.

Creemos poder afirmar, que estamos ante un sujeto entre, el cual, por su particular posición, ha desarrollado una episteme de linaje platónico. Me explico, éste funciona como una inversión del platonismo, pues parte de lo concreto y se eleva a un mundo de las ideas ruinoso, ya que los alegorismos que representan la imagen femenina remiten unos a otros, sin develar idea alguna. Así, la idea de lo femenino emerge como un misterio. Las imágenes míticas aparecen sido despojadas de su contexto, por ende de la historia universal; es decir, de la

historia de Occidente; siendo utilizadas por el sujeto, para desplegar un texto lírico que da sentido a la realidad Latinoamericana moderna.

El idealismo modernista, con sus ideas frágiles y ruinosas es capaz de proyectar una utopía estética, proponiendo una cultura fundada en el arte y el pensamiento. Constituyendo un espacio cultural singular, donde yace la complejidad de la praxis del sujeto; el cual no solo estaría compuesto por una serie de discursos, sino por comunidades productivas, -en este caso la intelectual y artística-.

Así, el sujeto se desvincula del pensamiento eurocéntrico, al enunciar que la poesía se sitúa en el origen, eclosión de la diferencia y puesta en escena del devenir. Lugar desde el cual el sujeto entre problematiza la tradición del pensamiento Occidental y la historia universal. Situando la poesía en un espacio originario, que constituiría la diferencia desde donde el sujeto deviene. Lo cual, solo sería posible desde ese entre, espacio absoluto de la belleza y el arte. Por ello, lugar previo a la oposición interior/exterior, sujeto/objeto; en el cual la belleza se manifiesta plenamente. Esa “primera condición de mi existir”, ese origen es el que sitúa en una cultura y en un tiempo determinado al sujeto.

La crítica del sujeto lleva integrado en su sentido una postura, de suyo, anti-institucional y anti-burguesa. Pues, a) en primer lugar, hace de lo sexual un poder sacro y trascendente, con lo cual se rechaza la idea del sexo como pura satisfacción animal. Al contrario, el sexo es un poder unitivo y fuerza de vida; impele al hombre, a partir de la mujer. b) en segundo lugar, resulta subversivo a la ley, el estado y la iglesia, al poetizar la liberación de las pulsiones. Y cuestionar el ontologocentrismo; produciendo restos que impugnan el discurso hegeliano

de género, donde se distribuyen funciones, según el placer femenino y el deseo masculino-. El sujeto reafirma que la mujer es el centro del mundo, por su poder de gatillar las pulsiones sexuales y de ofrecer su cuerpo como objeto del deseo. Bajo esta representación, no es la mujer la que se supedita al hombre, sino el hombre que se supedita a la mujer.

Me parece necesario agregar, que en *Cantos de vida y esperanza* se produce una unidad más allá de lo meramente sexual, que supera las contradicciones de la individualidad; al develar la pugna entre capitalismo y vida; representada esta última como en sí misma erótica. Así, el sujeto entre muestra una ruta para la emancipación, desde América para el mundo; al producir un universal desde la periferia. Una esperanza de “paz y luz”.



Conclusiones finales.

En esta instancia la investigación deseamos explicitar cuáles han sido nuestros resultados. Respecto de la hipótesis planteada nos parece que en el proceso, hemos podido evidenciar que el sujeto efectivamente deviene y se desarrolla de acuerdo a su posición y composición, dando lugar a diversos entres que constituyen su singularidad, posibilitando una salida a las meras dualidades, al producir restos ínsitos en la poesía.

Entonces, nos restaría indicar cuáles habrían sido los aportes de esta investigación.

La lectura de los textos darianos, desde la perspectiva del sujeto, logra develar una obra dariana otra, problemática y profundamente arraigada en su historia y cultura. Desde el Darío adolescente, que escribe poemas con el carácter de diatribas contra sus enemigos políticos del momento, hasta el Darío que construye un sujeto americano en posición conflictiva frente a las culturas coloniales; la poesía dariana evoluciona representando líricamente las circunstancias histórico-culturales que fundan el sujeto. Es más, es un requisito indispensable para que el sujeto posea una presencia en la escritura, pues ese sujeto no es el sujeto cartesiano, sino un sujeto compuesto por textos de la cultura modernizada y por circunstancias dadas históricamente en la sociedad; por lo cual el sujeto de qué hablamos no es meramente un individuo como una mónada, sino colectivos diversos de los cuales emerge su discurso. Pueden ser los artistas de Buenos Aires, los mestizos, los excluidos, los colonizados, los

indígenas; ellos conforman un murmullo sordo que precede y construye al sujeto, entre otras cosas.

De allí que el sujeto dariano sea tan complejo y difícil de explicar y comprender, pues se hace cargo de los orígenes culturales, de expresiones de grupos y de conflictos artísticos modernos en un único discurso. Además, estaría atento tanto a lo individual, como a lo colectivo, constituyendo la densidad discursiva que construye y produce su discurso. Pareciéndonos que una de sus condiciones de posibilidad es establecerse en rebeldía contra de status quo, al producir una lírica en la cual el sujeto anuda la realidad colectiva con un imaginario poético singular; para generar una estructura de relación simbólica al mundo (Cf. Lacan, 1981: 91); en otras palabras, un mundo poético nuevo.

Metodológicamente, se podría decir que el sujeto opera como una anamorfosis que nos entrega un nuevo cuadro de lo que la obra de Darío podría ser. Ello no echa por tierra la gran tradición crítica que antecede estas páginas, al contrario, éstas se fundan en la crítica anterior, en la medida de lo posible. Pues no se pretendió dar una visión total de la obra dariana, sino que en el curso de la investigación misma se fue develando su aspecto emancipatorio americano. Para ello fue necesario abrirse paso a través de los eurocentrismos que operan en la crítica; que, más bien, ocultan al sujeto que lo develan. Este ocultamiento del sujeto Latinoamericano moderno, -que es el ocultamiento de su origen cultural específico-, traspasa la crítica académica. Creemos que el problema del sujeto en los textos darianos, implica un cambio en la posición del sujeto crítico desde un hablar sobre, que se distancia de su objeto de estudio, a un hablar desde que lo acerca críticamente a su propio contexto, en cuanto umbral para derivas contra-hegemónicas del discurso.

De otra manera el sujeto dariano quedaría oculto, pues para visualizarlo se requiere de una identificación con sus demandas. Requiriéndose la comprensión profunda de la problemática de la posición entre y de su origen histórico-cultural. Todo esto requiere de un cambio de perspectiva para ver el cuadro desde la anamorfosis ofrecida por el sujeto, imposibilitando lecturas neutrales. Interpretaciones, que aplican teorías metropolitanas sin considerar las condiciones de posibilidad de origen, sin discutir teóricamente los presupuestos universales etnocéntricos en que se basan o explicitar los límites epistemológicos que alojan. Al contrario, creemos que es posible integrar teorías metropolitanas, bajo las condiciones críticas que posibiliten umbrales críticos pensados desde nuestro contexto, no desde el contexto del otro. Lo cual abriría la posibilidad de una producción teórica integrada a nuestra cultura, no impuesta desde centros culturales hegemónicos.

El sujeto dariano se establece en un entre, debido a que su posición es siempre problemática y contradictoria. No deja de cuestionar el contexto social y cultural; en la medida en que representa la historia vivida que lo oprime, que no historia universal. Por ello, el proceso del sujeto señala una búsqueda mito-poética de otra historia, que desde lo vivido cuestiona la historia lineal y vacía de contenido de la escatología capitalista colonial; llenando la historia del contenido que le susurra la realidad de lo aplastado por el progreso. Ello significa una lucha por lo finito, que es lucha desde la exclusión. Lo cual, implica conciencia de sujeto y liberación de las pulsiones del deseo y la historia. Finalmente, una apertura a posibles futuros, que en la mito-poética dariana aparecen aquí y allá como anhelo y esperanza.

Este sujeto es el precursor de la modernidad literaria latinoamericana. Pues, Darío toma conciencia de que la literatura, si va a ser literatura latinoamericana no podrá alejarse de su contexto. Entre sus consecuencias encontramos la obra de Neruda y Borges, entre tantos otros. Pues el sujeto dariano no es mimético, sino que su posición se ubica siempre en relación a un referente histórico-cultural, aunque sea expresado por medio de contenidos europeos modernos.

Finalmente cabría dos aspectos de este sujeto que creo son relevantes en la conclusión de esta investigación. El sujeto de los textos darianos en su desarrollo, sería:

a) Un sujeto activo y ya no cartesiano, contradictorio; que tiene como principio unificador la vida, con la que enfrenta las contradicciones. Es decir, que el sujeto se establece entre fuerzas de unidad y dispersión del sentido, en relación a su singularidad y la historia. Tal superación de conflictos, abre umbrales para futuros posibles, desde una concepción de la temporalidad que no corresponde a la monocorde temporalidad del progreso universal de la modernidad colonial occidental (capitalista). Ofreciendo una alternativa a la ontoteología falocéntrica europea; por ende, deconstruyendo el sujeto cartesiano del *ego conquero*. Y volviendo problemática la metafísica del ser como presencia, pues es un ser fundado en la reafirmación de la vida no solo del presente; sino, también, del futuro.

b) Este sujeto es siempre entre, pues no deja de lado su contexto histórico, es decir, la cultura internacionalista moderna en permanente devenir. Aunque ese devenir sea diverso en diversas circunstancias culturales. No es la misma

modernización en Asia, África o América Latina. No es la misma tensión entre la cultura tradicional y la cultura Occidental (capitalista). Por ello, el entre siempre será un factor de deconstrucción del ontologocentrismo Occidental, por ello, estrategia de interpretación que compromete la subjetividad alter-mundista; ya que para que esa subjetividad sea, tiene que apoyarse en sus rechazos, fundados en necesidades urgentes. Una de ellas, es la necesidad de una cultura moderna propia, ya que un sujeto no es la mera mimesis de sujeto metropolitano.



Bibliografía.

Acereda, A. (1992). *Rubén Darío, poeta trágico*. Barcelona: Editorial Teide, S.

A.

Acereda, A., & Guevara, R. (2004). *Modernism, Rubén Darío, and the Poetics of Despair*. Dallas: University press of América.

Ackel Fiore, D. (1963). *Rubén Darío in search of inspiration*. Nueva York: Las Américas publishing CO.

Adorno. Theodor Wiesengrund. (1971). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur.

Aguado-andreut, S. (1966). *Por el mundo poético de Rubén Darío*. Guatemala: Universitaria.

Alborg, J. L. (1982). *Historia de la literatura española. IV. El romantiscismo*. Madrid: Gredos.

Alonso, J. C. (1998). *The Burden of Modernity*. Oxford: Oxford university press.

Anderson Imbert, E. (1967). *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Anthropos. In P. A. Ediciones (Ed.), Rubén Darío. La creación, argumento poético y expresivo [Special issue]. . (1996). In (170-171, Vol. I). Barcelona.

Anónimo. (2015, Marzo 15). *Término barbudo*. [Grabado] En

[Http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Terminus](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Terminus). New world encyclopedia.

- Arellano, J. E. (1993). *Azúl. de Rubén Darío. Nuevas perspectivas*. Nueva York: Interamer.
- Ashcroft, B.; Griffiths, G. (2000). *Post-colonial studies. The key concepts*. London: Routledge.
- Balmaceda Toro, P. (2003). *Estudios y ensayos literarios*. Santiago de Chile: Origo Ediciones.
- Barcia, P. L. (1977). *Escritos Dispersos de Rubén Darío II*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Becquer, G. A. (2002, August 29). *Rimas* (Ministerio de educación y cultura, Ed.). Retrieved 04 January 2017, from http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Becquer,%20Gustavo%20Adolfo%20-%20Becquer.pdf
- Bello, A. (1884). *Obras Completas de don Andrés Bello*. Santiago de Chile: Dirección del Consejo de Instrucción Pública.
- Benjamin, W. (2017). *Tesis de filosofía de la historia*. Retrieved January 08 2017, from http://www.uv.es/fjhernan/docencia/curs2011_2012/unimajors2011/benjamin_historia.pdf
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique general I*. Paris: Gallimard.
- Berek, P. (1978, October 1). Interpretation, Allegory, Allegoresis. *College English*, 40(2), 117-132.
- Bertoni, L. A. (2007). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Bloomfield, M. W. (1972, Winter). Allegory as interpretation. *New Literary History*, 3(2), 301-317.
- Borsani, M. E. (2011, July 1). *Hermenéuticas para un pensar geo-situado, o derivas de la hermenéutica para Latinoamérica*. [Ebook]II Jornadas internacionales de hermenéutica (Ediciones proyecto de hermenéutica) (A. Bertorello & L. (. Mascaró, Eds.). Retrieved from http://www.proyectohermeneutica.org/pdf/actas/Actas_IIJornadas.pdf
- Bourne, L. (1999). *Fuerza invisible, lo divino en la poesía de Rubén Darío*. Málaga: Analecta Malacitana.
- Bürger, C., & Bürger, P. (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal.
- Carrilla, E. (1958). *El romanticismo en la América Hispánica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Cirlot, J.-E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor S.A.
- Cléro, J.-P. (2002). *La vocabulaire de Lacan*. Ligugé, Poitiers: Ellipses.
- Concha, J. (1975). *Rubén Darío*. Madrid: Jucar.
- Cope, K. L. (1993). *Enlightening allegory*. New York: AMS Press.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire*. Lima: Edotorial Horizonte.
- Cuddon, J. (1998). *Dictionary of literary terms and literary theory*. England: Penguin Books.
- Darío, R. (1938). *Inscritos Ineditos de Rubén Darío*. New York: Instituto de las españas.
- Darío, R. (1949). *Antología poética*. Berkeley and Los Ángeles: University of California press.

- Darío, R. (1950). *Obras Completas. tomo cinco poesias*. Madrid: Afrodisio Aguado S.A.
- Darío, R. (1950). *Obras Completas. tomo dos semblanzas*. Madrid: Afrodisio Aguado S.A.
- Darío, R. (1950). *Obras Completas. tomo tercero*. Madrid: Afrodisio Aguado S.A.
- Darío, R. (1950). *Obras Completas. tomo uno critica y ensayo*. Madrid: Afrodisio Aguado S.A.
- Darío, R. (1968). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- Darío, R. (1994). *Los Raros seguido de otras crónicas literarias*. Buenos Aires: Losada s.a.
- Darío, R. (2013). *Colección clásicos, número 9: Poesía* (Editorial Ayacucho). Retrieved Dec 27 2016, from documentslide.com: <http://documentslide.com/documents/coleccion-clasica-nro-9-ruben-dario-poesia-fundacion-biblioteca-ayacucho.pdf>
- De Aquino, T. (2001). *Suma de teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- De Banville, T. (1883). *Le petit traité de poesie française*. Paris: G. Charpentier.
- De Bouchaud, P. (1906). *La poétique française: Le présent et l'avenir*. Paris: E. Sansot et Cie., Editeurs.
- De Espronceda, J. (1986). *Obras poéticas*. Barcelona: Editorial Planeta.
- De Man, P. (1983). *Blindness and insight*. Minneapolis: University of Minesotta Press.

De Pantoja, D. (1893). *Los Estados Unidos y la América del Sur. Los yankees pintados por sí mismos*. Buenos Aires: Imprenta Litografía y Encuadernación de J. Peuser.

De Saedeleer, M. (2014). *Rubén Darío: Conciliador artístico entre dos mundos* [Tesis de magister], Universiteit Gent. Retrieved from http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/162/651/RUG01-002162651_2014_0001_AC.pdf

Deleuze, G. (2007). *Gilles Deleuze, el Anti-Edipo y Mil Mesetas. Curso 16/ 11/ 1971*. Retrieved from <http://filosofiafrancesaenespanol.blogspot.cl/2014/10/deleuze-los-codigos-el-capitalismo-los.html>

Departamento de letras Universidad Nacional de la Plata (ed.). (1967). *Rubén Darío (estudios reunidos en conmemoración del centenario)*. La Plata: Facultad de humanidades y ciencias de la educación (Departamento de Letras, Universidad Nacional de la Plata).

Dussel, E. (1992). *Historia de la iglesia en América Latina*. México, D. F.: Mundo Negro - Esquila Misional. Retrieved from <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20120215100901/iglesia.pdf>

Faure, M. (1979, December 1). L'époque 1900 et la résurgence du mythe de Cytère. *Le Mouvement Social*, 109, 15-34. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3777938>

Ferrater Mora, J. (2014, September 1). *Montecasino: Diccionario de filosofía* (Editorial Sudamericana, Ed.)(Vol. 1). Retrieved January 08 2017, from <http://www.mercaba.org/Filosofia/FERRATER/Jos%C3%A9%20Ferrater%20Mora-%20Diccionario%20Filos%C3%B3fico%20A.pdf>

- Foucault, M. (2001). *Herméneutique du sujet*. Paris: Gallimard/ Le seuil.
- Friedrich, H. (1970). *Die Struktur der modernen ILyrik*. Hamburg: Rowohlt.
- García Morales, A. (. (1998) (ed.). *Estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Girardot, G., & Rafael. (1983). *Modernismo*. Barcelona: Montecinos editor s.a.
- Gomes, M. (2001, June 1). El desengaño de las alegorías y la escritura de la nación. El caso de Ana Lydia Vega. *Revista Iberoamericana*, LVII(194 - 195), 201- 217.
- Gonzalez-Stephan, B. (2002). *Fundaciones: Canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana.
- Gourmont, D. R. (1902). *Le chemin de velours. Nouvelles dissociations d'idées*. Paris: Société du Mercure de France.
- Granados Aimer Marichal, C. (. (2004). *Construcción de las identidades latinoamericanas*. Mexico D.F.: El Colegio de Mexico.
- Granjel, L. (1959). *Panorama de la generación del 98*. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.L.
- Gudmunson, L., & Lindo-Fuentes, H. (1995). *Central América 1821-1871. Liberalism before liberal reform*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press.
- Gutiérrez Girardot, R. (1983). *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- Habermas, J. (1990). *The philosophical discourse of modernity*. Massachusets: MIT Press Cambridge.

- Hegel, G. W. F. (Phänomenologie des Geistes). (Sin números de páginas).
Retrieved from wissensnavigator.com:
<http://wissensnavigator.com/documents/HegelGeistes.pdf>
- Hegel, W. G. F. (1985). *Fenomenología del espíritu*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Henriquez Ureña, M. (1962). *Breve historia del modernismo*. Mexico 12 D.F.: Fondo de cultura económica.
- Henriquez-Ureña, P. (1945). *Literary Currents in Hispanic America*. Cambridge: Harvard University press.
- Homer. (1999). *Iliad*. Cambridge: Loeb Classical Library.
- Hubier, S. (2009). *L´erotisme a l´âge bourgeois*. París: Editions du Murmure.
- Hyppolite, J. (1973). *Génesis y estructura de la « Fenomenología del Espíritu » de Hegel*. Barcelona: Ediciones Península.
- Hugo, V. (1830). *Ouvres complètes de Victor Hugo. Poésie. II. Les orientales, Les feuilles d´automne*. Paris: J. Hetzel & Cie et A. Quantin & Cie.
Retrieved from <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37473k/f3.image>
- Hugo, V. (1859). *La légende des siècles, par Victor Hugo, première série. Histoire - les petites épopées*. Paris: Michel Levy Frères, Hetzel et Cie.
- Hugo, V. (1882). *Ouvres complètes de Victor Hugo. Poésie. IV. Les chatiments*. Paris: J. Hetzel & Cie et A. Quantin & Cie. Retrieved from <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k374758?rk=21459;2>
- Hugo, V. (1897). *La preface de "Cromwell." Introduction, texte et notes*. Paris: Société française d´imprimerie & librairie. Retrieved from <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5742559r/f17.image.r=hugo%20preface>

- Ibarra, C. U. (1958). *Francisco Gavidia y Rubén Darío. Semilla y floración del modernismo*. San Salvador: MCDE.
- Ingwersen, S. A. (1986). *Ligth and Longing: Silva and Dario Modernism and Religious Heterodoxy*. Nueva York: Peter Lang.
- Jaksic, I., Posada Carbó, E. (2011). *Liberalismo y poder. Latinoamérica en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica Chile S.A.
- Jrade, C. L. (1983). *Rubén Darío, Romantic Search for Unity. The modernist recourse to esoteric tradition*. Texas: University of Texas press.
- Jrade, C. L. (1998). *Modernismo. Modernity and the development of spanish american*. Austin: University of Texas press.
- Julián Pérez, A. (1992). *La poética de Rubén Darío*. Madrid: Editorial Orígenes, S.A.
- Lacan, J. (1981). *Le seminaire, livre III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (2002). *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI editores argentina s.a.
- Litvak, L. (1981). *El modernismo*. Madrid: Taurus ediciones. S.A.
- Lorenz, E. (1956). *Rubén Darío, bajo el divino imperio de la música*. Hamburg: De gruyter y C.O.
- Mapes, E. K. (1925). *L'influence française dans l'ouvre de Rubén Darío*. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion.
- Mapes, E. K. (1938). *Rubén Darío. Escritos inéditos. Recogidos de periódicos y anotados*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- Marasso, A. (1946). *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva.
- Martí, J. (1975). *Obras Completas. Tomo 7*. La Habana.
- Martí, J. (2005). *Nuestra América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

- Masoletti Costa, L. (2007). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Menéndez Pelayo, M. (1893). *Antología de poetas hispano-americanos*. Madrid: Real Academia Española.
- Ménard, R. (1880). *La mythologie dans l'art ancien et moderne. Suivie d'un appendice sur les origines de la mythologie*. Paris: Librairie Ch. Delagrave.
- Molina Jiménez, O. (1995). *El que quiera divertirse: Libros y sociedad en Costa Rica 1750-1914*. San Pedro: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Moreiras, A. (1999). *Tercer espacio: Literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: LOM Ediciones/ Universidad Arcis.
- Moya López, L. A. (2002). *Pedro Henríquez Ureña: La identidad cultural hispanoamericana en "La Utopía de América"* (UNAM, Ed.)(Vol. 20). Retrieved February 9, 2017, from UNAM:
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/ehm/article/view/>
- Nocetti, I. (2003, March). Alegoría y canon. La apropiación de la cultura europea en "Los Raros" de Rubén Darío. *Mathesis Universalis*, 2(2), 247-277.
- Oliván Santaniestra, L. La alegoría en el Drama Barroco Alemán de Walter Benjamin y en las Flores del Mal de Charles Baudelaire. *A Parte Rei. Revista de Filosofía.*, pp. 1-20. Retrieved from
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>
- Ong, W. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Oviedo, J. M. (2002). *Historia de la Literatura Hispanoamericana. 2. Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza editorial.
- Paz, O. (1965). *Cuadrivio. Darío - López Velarde - Pessoa - Cernuda*. México 7 D.F.: Editorial Joaquín Mortiz S.A.
- Pedraza Jimenez, F. (1998). *Manual de literatura Hispanoamericana. tercero modernismo*. Pamplona: Cenlit ediciones.
- Perez, A. J. (1992). *La poesía de Rubén Darío. Crisis post-romántica y los modelos literarios modernistas*. Madrid: Editorial Orígenes, s.a.
- Perus, F. (1980). *Literatura y sociedad en america latina: El modernismo*. Mexico D.F.: Siglo XXI.
- Perus, F. (1980). *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*. Méjico, S.A.: Siglo XXI, editores.
- Platón. (1988). *La república o de la justicia*. Madrid: Gredos. Retrieved from <https://licenciaturaenlenguayliteratura.files.wordpress.com/2011/08/platon-dialogos-iv-republica-gredos.pdf>
- Platt, O. & M., William. (1901). *Enmienda Platt* [Artículo sobre la enmienda Platt con todos sus artículos en Ecured]. Retrieved 28 12 2016, from https://www.ecured.cu/Enmienda_Platt.
- Portales, F. (2004). *Los mitos de la democracia chilena*. Santiago de Chile: Catalonia Limitada.
- Quesada, V. G. (1893). *Los EE UU y la América del Sur. Los yankees pintados por sí mismos*. Beuenos Aires: Imprenta, litografía y encuadernación de J. Peuser.
- Rama.Á (1985). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones.

- Rama, Á. (1994). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca.
- Ramírez Márquez. (2004). La influencia de Humboldt en los artículos Andrés Bello. In City of New York (Ed.), *Alexander von Humboldt, from Americas to the Cosmos* (pp. 353 - 360). New York: Raymond Ericksson, Mauricio A. Font, Brian Schwatz. Retrieved from http://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Centers/Bildner%20Center%20for%20Western%20Hemisphere%20Studies/Publications/RamirezMarquez28.pdf
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Mexico D.F.: Fondo de cultura económica.
- Ramos, J. (2001). *Divergent modernities: Culture and politics in nineteenth-century Latin America*. Durham and London: Duke University Press.
- Real Academia Española. (2010). *Nueva gramática de la lengua española*. Buenos Aires: Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Rico, F. (1980). *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*. Barcelona: Crítica.
- Rocha Álvarez, D. (2011). *Dinastías en deconstrucción. Leer a Derrida al hilo de la soberanía*. Madrid: Editorial dykinson. Retrieved from [https://books.google.cl/books?id=1c9SNlvuJF4C&pg=PA1&lpg=PA1&dq=delmiro+rocha+%C3%A1lvarez+dinast%C3%ADas+en+deconstrucci%](https://books.google.cl/books?id=1c9SNlvuJF4C&pg=PA1&lpg=PA1&dq=delmiro+rocha+%C3%A1lvarez+dinast%C3%ADas+en+deconstrucci%20)

C3%B3n&source=bl&ots=EzJgG0eZPe&sig=XDhIUzer-
 b2dZnExJOoJ41V1L1k&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=delmir
 o%20rocha%20%C3%A1lvarez%20dinast%C3%ADas%20en%20decon
 strucci%C3%B3n&f=false

Rodó, J. E. (1899). *Rubén Darío, su personalidad literaria, su última obra.*

Montevideo: Imprenta de Dornaleche y Reyes.

Rodó, J. E. (1910). *Iberoamérica.* Retrieved from

[http://www19.iadb.org/intal/intalcdi/integracion_latinoamericana/documen
 tos/020-Historia_Latinoamericana.pdf](http://www19.iadb.org/intal/intalcdi/integracion_latinoamericana/documentos/020-Historia_Latinoamericana.pdf)

Rodriguez Demorizi, E. (1948). *Rubén Darío y sus amigos dominicanos.*

Bogota: Ediciones Espiral Colombia.

Rollinson, P. (1981). *Classical theories of allegory and christian culture.*

Pittsburg: Duquesne University Press.

Rousseau, J. J. (1914). *Émile ou de l'éducation.* Paris: Biblioteque Larousse.

Retrieved from

[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5658748j.r=Rousseau%2C%20Jean-
 Jacques%20%281712-
 1778%29%2CLEgrand%2C%20Henri?rk=21459;2](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5658748j.r=Rousseau%2C%20Jean-Jacques%20%281712-1778%29%2CLEgrand%2C%20Henri?rk=21459;2)

Rousseau, J. J. (2014). *Les classiques des sciences sociales: Du contrat social*

ou principes de droit politiques (Édition produite à partir du texte publié

en 1762. Paris : Union Générale d'Éditions, 1963). Retrieved from

[http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/contrat_social/contrat_
 social.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/contrat_social/contrat_social.html)

Rubén Darío 1867-1967 [Número especial]. *Revista Atenea.* Ediciones Revista

Atenea.

- Salinas, P. (1978). *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada S.A.
- Sanchez-Reulet, A. (1967). *Homenaje a Rubén Darío (1867-1967)*. Los Angeles: Centro latinoamericano Universidad de California.
- Schmidt-Welle, F. (. (2003). *Ficciones y silencios fundacionales*. Madrid: Iberoamericana.
- Schoonover, T. D. (2000). *The french in Central America. Culture and commerce, 1820 - 1930*. Wilmington, Delaware: S. R. Books.
- Schulman, I. A. (1966). *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*. México: Colegio de México/ Washington University Press.
- Sequeira, J. M. (1945). *Rubén Darío criollo o raíz y médula de su creación poética*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft Ltda.
- Silva Castro, R. (1956). *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid: Gredos.
- Solomon, R. C., & Higgins, M. K. (1991). *The philosophy of erotic love*. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas.
- Stuven, A. M. (2013) *Chile. La construcción nacional*. Madrid: FUNDACIÓN MAPFRE y Santillana Ediciones Generales S.L.
- Subercaseaux, B. (2011). *Historia de las ideas y la cultura en Chile (1810 - 1900)* (FONDART, Ed.)(Vol. 1). Retrieved 04 January 2017, from <http://www.ideasyculturaenchile.cl/documentos/volumen1.pdf>
- Terán, O. (2008). *Vida intelectual en el Buenos Aires del fin-de-siglo (1880-1910)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Torres Rioseco, A. (1931). *Rubén Darío, casticismo y americanismo*. London: Harvard University Press.
- Verlaine, P. (1902). *Oeuvres complètes. Tome premier*. Paris: Librairie Léon Vanier.

- von Schiller, F. (1830). *Poésies allemandes. Klopstock, Goethe, Schiller, Bürger*. Paris: Boureau de la Bibliothèque Choisie. Retrieved from https://books.google.cl/books?id=jW4oAAAAMAAJ&pg=PA161&lpg=PA161&dq=P%C3%89GASE+MIS+AU+JOUG&source=bl&ots=uJITJmNYi2&sig=tKGsCoA5jHzrc7i91Ky_kxuOlkA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwisut3nnrrRAhUJCpAKHeH3AtE4ChDoAQgXMAA#v=onepage&q=P%C3%89GASE%20MIS%20AU%20JOUG&f=false.
- Watteau, J. A. (2015, Octubre 27). *Embarque a Citera*. En Http://www.artchive.com/ftp_site.htm. [Óleo]. Mark Harden.
- Watland, C. D. (1965). *Poet-Errant: A biography of Rubén Darío*. New York: Philosophical Library.
- Whitman, J. (1987). *Allegory: The dynamics of an ancient and medieval technique*. Cambridge, Massachusets: Harvard University Press.
- Zanetti, S. (2004). *Rubén darío en La Nación de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- Zea, L. (1961). *The Latin American mind*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Zink, M. (1999). *The invention of literary subjectivity*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.