

LA POESÍA ESPECULAR DE RUBÉN DARÍO. ALGUNAS CONSIDERACIONES

Por Laura R. Scarano

La metapoésía como fenómeno especular

Esta cuestión se refiere específicamente al horizonte autorreferencial que el discurso literario adopta en el marco de la obra, generando una meditación acerca del rol del poeta; su descripción paradigmática y las diversas facetas de su relación con la sociedad. Pero se trata además del afloramiento en el discurso del proceso mismo de la creación, la significación de la poesía como actividad conscientemente elegida y el sentido y alcances de su instrumentalización. Enunciado y enunciación se repliegan sobre sí mismos, produciendo un entramado intratextual que se constituye como eje fundamental del universo estético de la obra. Un estudio detenido de tal configuración permitirá poner de relieve la compleja red de vinculaciones poéticas que forman parte de la cuestión en el marco de la obra. Me propongo aquí analizar los textos metapoéticos desde un punto de vista formal, pero sin desconocer el corpus externo al que necesariamente habrán de remitirnos: la concepción del mundo implícita y diversas teorías formales y filosóficas aludidas, la conciencia de un público receptor del mensaje poético y determinante en ocasiones de su gestación, las referencias a un ámbito histórico-geográfico concreto, etc. Todas estas proyecciones conducen en primer lugar al autor, productor del texto, pero más aún a la figura de un autor —el poeta— construida por el mismo discurso, cuyo enunciado apunta a los distintos elementos constitutivos de la cuestión en estudio: el papel del poeta, su descripción y relación con la sociedad; el objeto estético, su génesis y producción; el referente conceptual; el destinatario y las circunstancias del mensaje. Esto justifica la necesidad ya aludida de utilizar una categoría formal que permita articular las múltiples facetas presentes en la obra, tal nuestro uso del concepto de metapoésía como fenómeno especular de autorreferencialidad¹.

Los textos poéticos (recopilados en libro o dispersos), en el caso de Darío, nos permiten plantear la existencia de una «poesía dentro de la poesía»,

¹ La perspectiva teórica del tema es notablemente escasa, no existe una tradición erudita que permita acceder a un paradigma de debate acerca del mismo. No obstante, es imprescindible señalar algunos críticos que, en términos generales, abordan la cuestión, como Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980), Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), Robert Alter, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975) o en el campo de la lírica, Antony Easthope, *Poetry as Discourse* (1983) o el breve artículo, «Metapoetry and Recent Spanish literature», que *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* le dedica (v. VII, n.º 2, 1983), exhibiendo diversas perspectivas (Andrew Debick, Margaret Persin, Nancy Mandlove, Robert Spires).

es decir, una meditación explícitamente metapoética, donde todos los elementos antes mencionados están conscientemente poetizados. Su frecuencia, intensidad y relevancia legitiman ampliamente la pertinencia del tratamiento del tema, como enfoque central, para una interpretación de la cosmovisión poética total del autor. Aplicando la célebre fórmula que Heidegger acuñó para Holderlin, es posible definir a Darío como «poeta de la poesía», por encima de todo otro tema o preocupación que se le haya atribuido², ya que la dinámica entre objeto producido y sujeto productor adquiere una categoría reflexiva al ser teorizada en la obra.

Rubén Darío, su tradición y su época

El fenómeno al que nos venimos refiriendo reconoce como antecedente principal la poética del romanticismo, aunque algunos críticos rastrean su origen en el Humanismo y Renacimiento, por su incipiente culto a la personalidad, que permite que el yo creador cobre por primera vez conciencia de sí mismo y de su individualidad creadora. El romanticismo con Goethe, Herder, Shelley y muchos otros vuelve el interés del «genio artístico» a sí mismo para desentrañar la esencia del arte y descifrar el misterio de la poesía. A partir de él se produce una abundante afloración de esfuerzos por comprender y delimitar el fenómeno de la creación. La expresión más acabada de este proceso de autoconciencia la constituye una pléyade de poetas y artistas, especialmente en Francia —Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Claudel— y en Alemania —Hölderlin, Rilke— que se esfuerzan por alcanzar una postura definitiva acerca de la autoconciencia creadora y por comprender acabadamente la esencia y función de la actividad poética, desde la obra misma.

El simbolismo fusiona la obra de creación con la reflexión sobre la misma. El texto se propone como espacialidad donde la autoconciencia de la poesía ocupa el lugar central y se constituye en el foco donde confluyen los diferentes haces de la cosmovisión poética total del autor. En el ámbito hispánico, el fin de siglo constituye un estadio fundamental de este proceso. El acercamiento a este tema en un autor como Darío es posible por su pertenencia a la poética del modernismo, la cual se hace cargo de los supuestos de época que fundamentan y explican una peculiar interpretación del proceso de la creación poética. A partir del fuerte compromiso de Darío con este ideario finisecular, es necesario advertir la inserción del mismo dentro de la poética del llamado «simbolismo internacional», como ha llamado Anna Balakian a este común consenso epocal³.

El fin de siglo (cuyo núcleo se desarrolla aproximadamente durante tres décadas [1885-1915], está caracterizado por un nuevo espíritu (decadentismo) y por una expresión poética (simbolismo), que irradian de un París cosmopolita, expandiéndose hacia el mundo hispánico y adquiriendo así un carácter «internacional»⁴. La crítica hispánica tradicional no ha podido ven-

² Jaime Concha, «El tema del alma en Rubén Darío», *Ateneo* 165, 415-416, 1967, p. 40.

³ Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, Madrid: Guadarrama, 1969.

⁴ Ver Grass & Risley, *Waiting for Pegasus: Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*, Macomb: W. Illinois University, 1979, p. 9.

cer ciertos prejuicios que le han impedido reconocer y apreciar el fenómeno del modernismo como un simbolismo propiamente hispánico, fuente de enriquecimiento a su vez para el simbolismo europeo. Una nueva postura crítica en estas últimas décadas propone la consideración del mismo como un período literario entero, sin reducirlo ya a designar únicamente una escuela literaria en Francia. (Wilson, Bowra, Balakian y Wellek proponen el término «symbolism» para la literatura de los países del Oeste que sigue a la declinación del realismo y naturalismo del siglo XIX y precede los nuevos movimientos de vanguardia [Grass & Risley, p. 12]. No cabe duda de la comunidad de espíritu de ambas expresiones, si atendemos a su común herencia romántica. Ya Octavio Paz abrió una nueva perspectiva al considerar el modernismo como «la palabra interrumpida del romanticismo», por sus afinidades en cuanto a la visión del universo y de la poesía, pero además por su carácter decisivo de reacción⁵.

Visto el fenómeno desde esta óptica y retomando el tema, en términos generales, el modernismo se plantea la función de la poesía del mismo modo que el romanticismo y el simbolismo. Inmerso en una concepción espiritualista y trascendentalista del mundo, el modernismo va a traladar progresivamente al arte las funciones de conocimiento y revelación del universo, atribuyéndole en muchos casos el carácter de «religión». Este culto a la belleza y nueva mitología del arte nacen del papel hegemónico que la reflexión poética adopta en el marco del texto. Y así podemos verificar en el modernismo la continuación de este proceso de autoconciencia de la poesía, característico de la lírica moderna.

Esta renovación espiritual y expresiva que significa el modernismo hispánico «revela uno de los aspectos fundamentales de la gestación de la modernidad americana»⁶, no en vano se la ha considerado a Darío como «formador de nuestra conciencia poética» (J. Concha, p. 39). Y tal trascendencia nace principalmente del nivel de autoconciencia de su misión artística y del desarrollo y relevancia del tema metapoético en su obra.

El objetivo de este ensayo es poner de manifiesto este carácter medular de la articulación metapoética, establecer sus vínculos con un común consenso epocal, característico del fin de siglo, y analizar la pluralidad funcional atribuida a la poesía desde los textos.

Funciones de la poesía

El objeto de estudio planteado es sin duda complejo por tratarse, en el caso de Darío, de un pensamiento sincrético por excelencia que se expresa a través de una simbología igualmente compleja y heterogénea. He intentado exponer a lo largo de estas páginas las constantes que surgen a partir de la reiteración y acentuación de ciertos aspectos que, simultáneamente, constituyen la reelaboración de una tradición. He creído necesario insistir en la coherencia deliberada de su pensamiento estético, cuya fecundidad se

⁵ Octavio Paz, «Traducción y metáfora», en Lily Litvak (ed.), *El modernismo*, Madrid: Taurus, 1975, pp. 97-117.

⁶ Ignacio Zuleta, «El fin de siglo en las letras hispánicas (Aportes y perspectivas)», *BCC* IV-V, 1980, p. 11.

pone de manifiesto al indagar las correlaciones latentes entre su obra de ficción en prosa y verso, y sus artículos críticos, teóricos y ensayísticos, de modo tal que «el recurso a la intertextualidad refleja» (que por primera vez advierte en Darío Pedro Lastra)⁷ ilumina el devenir de expresiones poéticas a fragmentos críticos, o por el contrario, la generación de piezas poéticas a partir de postulaciones estéticas teóricas.

Los enunciados puestos de relieve en este estudio abonan la tesis de una verdadera autoconciencia de Darío como escritor y renovador teórico, volcada en una meditación metapoética que se articula a partir de dos ejes: el sujeto (poeta) y el objeto (poema-poesía). Esta autorreferencialidad en general elude el sentimentalismo y la postura confesional directa propia del romanticismo, para proponer una distancia objetivadora, ya sea a través del movimiento de la voz lírica, la incursión del hablante real ficcionalizado en el discurso, la construcción de alter-egos, o correlatos objetivos con función emblemática, etc.

La multiplicidad de funciones atribuidas a la poesía en la obra de Darío nace de una doble concepción del arte. Heredera del simbolismo y del arte por el arte, la utilización «intransitiva» de la palabra pone énfasis en el trabajo de elaboración del lenguaje, en el proceso de creación, en la consideración del texto como universo autónomo e irreductible. Sin embargo, junto a tal postura, Darío sentará las bases de una moderna utilización «transitiva» de la palabra en el marco de la poética hispánica, por lo cual la poesía es expresión de un referente exterior, representativa de una comunidad y vehículo de un testimonio personal y colectivo. Además, el poema ha de proponerse a partir de Darío como espacio de crítica de sus propios alcances y contenidos, desdibujando los límites entre su autonomía poética y el análisis teórico de sí mismo.

Desde el principio, Darío manifiesta una notable preocupación por lo que en sus prólogos llama «el cuerpo de la palabra», «el verbo»; va a detenerse en analizar y calibrar su instrumento y el código utilizado para construir un mensaje poético satisfactorio. Esta preocupación estética volcada al *cómo se* corresponde con una atención a la estética parnasiana y del arte *por el arte*, a través de sus postulados formales. El discurso poético se constituye a partir de un proceso de «cristalización» (utilizando sus mismas palabras), por el cual el poeta da cuerpo a la idea o armonía que intuye. No es otro el objetivo de su profesado preciosismo estilístico y de su exacerbado cuidado formal: la correspondencia simbólica entre «cuerpo» y «alma» de la palabra, forma e idea, signo y referente. De ahí su exquisita selección no sólo de sonidos armoniosos, sino también de objetos lujosos y bellos.

Darío adjudica además una función gnoseológica y metafísica al arte, entendido en principio como «culto e iniciación» del poeta en los misterios de la realidad. Su lenguaje opera a modo de espejo que expresa simultáneamente al mundo y a la subjetividad del yo (en cifra universal), pero al mismo tiempo su palabra desnuda tal proceso haciéndolo objeto del poema. No se trata en general de crear un texto *que exprese* el misterio de la realidad, sino un texto que *exhiba cómo expresar* tales enigmas; el poema tematiza el *proceso* más que su resultado, la *constitución* del conocimiento poético más que el

Pedro Lastra, «Relectura de *Los raros*», *Revista chilena de Literatura* 13, 1979, p. 110.

producto. El arte se transforma en la caja de resonancias de un ritmo y una armonía cósmica, en virtud del «acorde» que percibe el alma del artista. La visión de una correspondencia musical del cosmos con el alma del poeta nace de la concepción gnóstica que Darío profesa y fundamenta su concepción analógica del mundo, heredada a su vez de la tradición literaria romántico-simbolista. Este ideario estético que transforma las analogías y correspondencias en un arquetipo de poesía es una tradición que precede al evento cristiano, atraviesa los neoplatónicos y medievales, iluministas y ocultistas para sumergirse en los románticos y crecer a fines del siglo XIX, agudizado por una expansión industrial que rechazaba y aislaba al poeta.

La poesía es considerada por ello auténtica intelección del misterio, clave que ordena y descifra los enigmas de la realidad por su «virtud demiúrgica». La identificación del poeta con el vate, el vidente, el mago, el iniciado surge bajo la influencia de esta doctrina esotérica que los escritores del siglo XIX en general adoptaron, combinándola con vocabulario y principios propios del platonismo y neoplatonismo: la poesía como reminiscencia del origen, como locura y arrebató, como inspiración sagrada. La identificación del poeta con Orfeo o con Pitágoras, a través del ritmo de las esferas regido por el número, afirma la adhesión consciente —pero a la vez ecléctica— de Darío a estas teorías sobre la creación.

El poeta es visto también como sacerdote, concibiendo al arte como un doble culto sagrado y profano, religioso a la vez que estético. El ideal anhelado se diviniza y la poesía se transforma en camino de acceso al absoluto, adoptando una función religiosa y redentora. El verso bíblico en el primer poema de *Cantos de vida y esperanza* inaugura explícitamente la meditación dariana acerca de «la religión del arte»; el poeta como «torre de Dios», la analogía «Verbum-Deus» y otras referencias explícitas nos enfrentan directamente con el tema del mesianismo poético y la redención por la poesía.

Esta visión mística de la palabra le atribuye las propiedades del «logos creador» y confirma una visión común a muchos poetas de su época. Uno de los apoyos teóricos de esta concepción reside en los escritos ocultistas ampliamente divulgados en el fin de siglo, que otorgan al poeta la función sacerdotal. Así, la poesía cumple en la sociedad del fin de siglo, para el sistema modernista, una función compensatoria destinada a llenar el vacío causado por la pérdida de fe en las creencias y valores tradicionales. La angustia es parte esencial del estado poético como consecuencia de la fractura original que condena al hombre a debatirse permanentemente en un dualismo agónico extremo (expresado por la antinomia erotismo-idealismo, que adopta distintas figuras simbólicas: Pan-Apolo, sátiro-mariposa, flauta-lira, pecados-virtudes...).

La proclama dariana «Et verbum erat Deus» sienta las bases de esta concepción radicalmente trascendente del arte. La cuestión de «la religión del arte», planteada por el romanticismo y el simbolismo, ofreció históricamente una alternativa al fracaso de la ciencia y del progreso material y racional, y se propuso como un modo de conocimiento del absoluto y como la base de un nuevo sistema moral. La religión del arte de los modernistas puede ser interpretada como otro intento por superar la crisis general de creencias e ideales que se agudizará después del romanticismo. Morse Peckham, en su libro *Romanticism and behavior*, interpreta esta revalorización del arte que acontece a partir de los románticos como una «estrategia de adapta-

ción» para superar tal crisis epistemológica⁸. Joan Lluís Marfany define con claridad la cuestión: esta profesión estética viene a reemplazar a otras concepciones de la naturaleza y de la función del arte mismo, que habían demostrado su agotamiento o fracaso. Se trata de adjudicar al arte una función trascendente y no inmanente en términos de analogía religiosa, que excede el marco de «una simple metáfora hiperbólica» para indicar la consagración absoluta a la tarea artística⁹.

En cuanto a la formación histórica del concepto de «religión del arte», Peckham analiza las relaciones del individuo con lo divino a partir del siglo XVII en Europa y localiza en el siglo XIX la consolidación de tal concepción. La noción de gracia y luego la de imaginación contribuyeron a reforzar la idea de la religión del arte: lo divino descendía por obra de la gracia o imaginación al artista convirtiéndolo en «hagios», santo. Así fue lógico que, a partir del siglo XIX, la función que correspondía al arte fuera la religiosa. Como el fin de siglo es un nuevo intento por buscar una fuente de redención, luego del fracaso de la religión y la ciencia vigente, Peckham concluye con acierto que «the first conclusion that artists come to was that redemptive power lay in themselves [...] because they were artists. Art itself offered the experience of redemption, explanation and validation [...] what was known as the Religion of Art» (p. 347). Si bien se trata de un proceso estético, esta concepción se apoya en un pensamiento filosófico que le sirve de fundamento (emparentado con un panteísmo o deísmo) y se inscribe dentro de una tradición expresada formalmente en los albores del romanticismo (y relacionada con el contexto esotérico y ocultista ya señalado). Tal tradición filosófica es estudiada por Paul Bénichou en una interesante obra que analiza la función del arte y de la poesía correspondiente a diferentes doctrinas de la época romántica¹⁰. La estética católica de principios del siglo XIX o neocatolicismo literario reelabora el culto de la poesía sagrada de la primitiva poética cristiana; el catolicismo post-revolucionario con Chateaubriand y Ballanche suministra la primera idea de una promoción religiosa de la poesía y del arte que se transmitió a las generaciones posteriores. El mismo liberalismo en Francia formuló una doctrina moderna de lo bello, considerando la poesía como una revelación sensible de Dios. Se constituye así gradualmente una estética que proclama la unión, en lo bello, de la infinitud divina con la finitud de hombre y mundo. Se funda como doctrina el sacerdocio del poeta y del artista, aportando una contribución esencial al movimiento general de magnificación del arte y de la poesía. La doctrina sansimoniana introduce al arte en su proyecto de organización social, otorgándole una función ética y religiosa. Ya las escuelas doctrinales de la época participan de alguna manera en la creación de este complejo de ideas referidas a la elevada misión de los poetas. La utopía y la democracia humanitaria proclaman la regeneración de la sociedad por el arte y el oficio profético, mesiánico y sacerdotal del poeta (Pierre Leroux, Fourier, Edgar Quinet, Michelet, etc.).

⁸ Morse Peckham, *Romanticism and Behavior*, Columbia: Univ. of South Carolina, 1976, p. 3.

⁹ Joan Lluís Marfany, «Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano», *Cuadernos Hispanoamericanos* 382, 1982, pp. 115-117.

¹⁰ Paul Bénichou, *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, México: FCE, 1984.

La funcionalidad transitiva de la palabra poética en Darío es resultado de una meditación que parte del examen de la figura paradigmática del poeta para plantearse luego el carácter de su oficio frente a la comunidad. Su condición de incomprendido provoca una relación problemática y conflictiva con la sociedad industrializada y mecanicista de su época, que contribuye a su aislamiento y es motor de su anhelo por trascender su circunstancia histórica. Finalmente, su estatura de «vate» o «bardo» representa la dimensión profética de la poesía en relación con los otros y la circunstancia histórica. Esta dimensión continental y americana de la palabra se manifiesta explícitamente en su obra y se sitúa dentro de las coordenadas de una incipiente poesía civil y testimonial, que aborda los temas representativos de su entorno. Hemos señalado en su momento los posibles vínculos de Darío con el anarquismo en cuanto a la consideración de la función social del arte¹¹. Para Darío la poesía es el vehículo plasmador de valores colectivos; donde el poeta comunica a los demás la contemplación de las realidades esenciales, en un proceso de distinción y nueva vinculación con los otros, reunidos ambos polos en un patrimonio humano común: la realidad de la obra de arte.

Todas estas funciones derivadas de la minuciosa reflexión estética dariana forman parte de la concepción poética general del fin de siglo, que concibe a la poesía como el contenido de una conciencia manifestada y objetivada en el texto; concepción que guarda estrechas relaciones con el psicologismo reciente que se abría paso por oposición a la concepción puramente externa del naturalismo. Sin embargo, la consideración estética de la obra en esta época está impregnada fundamentalmente por el idealismo, pues reconoce en la obra artística un contenido superior de validez universal que trasciende la realidad externa y también la interna psicológica. Tal contenido nos remite a una ontología, al orden de las esencias corporizadas en principios universales de carácter filosófico. Se trata de la visión de una «superealidad» o ideas que exigen al poeta lo que Darío llamó «supervisión».

A la manera de Hölderlin en el romanticismo alemán y Baudelaire en el simbolismo francés, Darío representa en el modernismo hispánico al «poeta de la poesía», y su obra la consolidación del esquema autorreferencial que supone la postulación del arte como realidad alternativa y del poema como universo autónomo. Darío inaugura la modalidad básica del poeta hispanoamericano moderno: no una conciencia que hace poesía, sino una conciencia que se mira hacer poesía y se analiza especularmente. Pero si en Europa la progresiva autoconciencia poética llevará a los poetas a un aislamiento cada vez más radical con respecto a la sociedad, en Hispanoamérica Darío curiosamente desarrollará un camino inverso. En su madurez manifestará que el arte como absoluto no puede divorciarse al poeta de sus vínculos sociales, «la torre de marfil» como apartamiento de la comunidad debe ser vencida como «tentación» y el poeta debe orientarse «indefectiblemente» a las mayorías, aún cuando crea que no ha nacido para ellas. Si la metapoésía conduce su pensamiento en un principio hacia la génesis de la obra y el proceso de creación, no le impedirá progresivamente interesarse por el «horizonte

¹¹ Lily Litvak, *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español. 1880-1913*, Barcelona: Bosch, 1981, p. 311.

de expectativas» dentro del cual su poesía se constituye y preocuparse por la recepción de la misma en su entorno continental e histórico.

La escritura dariana, vuelta sobre sí misma a lo largo de su proceso de creación, capta el mecanismo de su propia producción; se interroga sobre su propia funcionalidad y sentido; se transforma en ficción especular que, al tematizar el nacimiento y constitución de sí misma, propone la ficción de su propio nacer y constituirse. El yo poético instaurado por el texto se presenta «disponible en busca de su enunciado y de su destinatario»¹². La preeminencia de dicha meditación ubica a Darío en los umbrales de la modernidad literaria hispánica. Lo convierte sin duda alguna, no sólo en «el formador de nuestra conciencia poética hispanoamericana» como bien señala Jaime Concha¹³, sino en uno de sus primeros y más lúcidos teóricos, cuya proyección extracontinental confirma las palabras de Raimundo Lida acerca de «la herencia de Rubén»: «El desarrollo de la poesía posterior dio razón al tópico: tras Rubén Darío se escribió de otro modo a ambas orillas del Atlántico»¹⁴.

¹² J. L. Baudry, «Escritura, ficción e ideología» en Tel Quel, *Teoría de conjunto*, Barcelona: Seix Barral, 1971, p. 168.

¹³ Jaime Concha, «El tema del alma en Rubén Darío», 1967, p. 39.

¹⁴ Raimundo Lida, «Prólogo» a E. Mejía Sánchez (ed.), *Rubén Darío. Cuentos completos*, México: FCE, 1983, p. 18.