

Perspectivas, fundamentos y alcances de la cuestión de «la función de la poesía» en la obra de Rubén Darío

LA CUESTIÓN DE LA FUNCIÓN DE LA POESÍA

Cuando aludimos a tal cuestión nos referimos específicamente a la meditación acerca del rol del poeta, su descripción paradigmática y las diversas facetas de su relación con la sociedad, pero al mismo tiempo enfocamos la significación de la poesía como actividad consciente y libremente elegida y el sentido y alcances de su instrumentalización, en otras palabras el complejo de funciones que desempeña desde el texto y desde su autor y dentro del orden social o de la vida mental de las comunidades.

El término «función», generalmente utilizado en lenguaje matemático, nos parece el más apropiado para señalar el carácter intra y extratextual que tal intento entraña. Además nos permite poner de relieve la compleja red de vinculaciones que forman parte de la cuestión en el «arco de la obra. El texto es analizado desde un punto de vista formal, como entidad autónoma, pero la concepción metapoética que lo constituye, sin dejar de ser parte inseparable del mismo, nos remite a un corpus externo: la concepción del mundo y diversas teorías formales y filosóficas aludidas, la conciencia de un público receptor del mensaje poético y determinante en ocasiones de su gestación, la referencia a un ámbito histórico-geográfico concreto, la inclusión metalingüística de la obra en la obra misma y la meditación sobre el instrumento poético, etc. Todas estas proyecciones nos conducen en primer lugar al autor, productor del texto que, por consiguiente, comparte la meditación metapoética presente en la obra, pero también hace referencia a los distintos elementos constitutivos: objeto estético, sentido poético, destinatario, circunstancia del mensaje, etc., elementos todos que, puestos en conjunto en el marco de la obra, entran en relación y cumplen de este modo una función parti-

cular. Esto nos devuelve a la necesidad primera de utilizar una categoría formal que permita, sin añadir nada diferente a lo que el texto *es*, articular las múltiples facetas que el tema presenta en la obra.

LA CUESTIÓN DE LA FUNCIÓN DE LA POESÍA EN RUBÉN DARÍO

Ahora bien, para un estudio acabado de la función de la poesía en la obra de un determinado autor debemos abordar necesariamente las diferentes expresiones que su corpus posee. Como primera instancia 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», vale decir una meditación metapoética explícita donde el proceso de creación e inspiración, la valoración de la obra, la lucidez sobre su oficio y sobre su potencial destinatario 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 Hölderlin, podemos definir a Darío como «poeta de la poesía», por encima de todo otro tema o preocupación que se le haya atribuido¹.

Pero además esta reflexión sobre el propio instrumento y oficio poético reaparece con insistencia en textos críticos, ensayísticos y autobiográficos, en sus cuentos y en numerosos testimonios. Creemos que ninguna expresión debe ser obviada pues sólo un estudio minucioso y completo hace posible la definitiva clarificación del tema en la obra de un autor tan significativo como Rubén Darío.

PERSPECTIVA TEÓRICA DE LA CUESTIÓN

La cuestión planteada nos exige una primera instancia de tratamiento teórico, en el marco de la teoría de la literatura. La obra estética como entidad autónoma mantiene una relación funcional con el artista que la cree. Y esta dinámica entre objeto producido y sujeto productor adquiere una categoría reflexiva al ser teorizada en la obra. No se trata de indagar al poeta individual con su acontecer biográfico y a su proceso de creación poética desde una óptica psicológica. Nos enfrentamos por el contrario, y ya Carl Jung lo ha señalado², al poeta como categoría formal, creador del texto como objeto autónomo, que conscientemente arti-

¹ Jaime Concha, «El tema del alma en Rubén Darío» en *Atenea*, 165, 415-6 (1967), pág. 40.

² Carl Jung, «Psicología y poesía» en Ermatinger E., F. Schultz y otros, *Filosofía de la ciencia literaria* (México: F.C.E., 1983), pág. 349.

cula su pensamiento estético en la obra, permitiendo que ésta a su vez proponga desde su existencia misma y por su peculiar conformación, una meditación sobre sí y sobre su pluralidad significativa.

A pesar de la necesidad de un planteo teórico de la cuestión hemos verificado la ausencia de una tradición erudita que permita acceder a un paradigma de debate acerca del tema. Excepto una rápida categorización de las funciones de lo literario como fenómeno cultural (literatura como sinfronismo, evasión, juego, compromiso, etc.)³, que no aborda el problema funcional desde los textos y en relación a todos sus elementos constitutivos, el tema no ha sido planteado como un capítulo específico de la teoría de la literatura.

La cuestión propuesta posee un carácter indudablemente fronterizo con la filosofía desde el punto de vista teórico, lo que ha hecho que, a menudo, haya sido abordado en sus conexiones con la estética y la metafísica, indagando el sentido último del arte y su posible función inmanente o trascendente, metafísica y ontológica o meramente temporal. De hecho es la estética como rama de la filosofía la que ha dedicado más atención al tema de la función del arte, ya sea desde sistemas filosóficos definidos (idealismo hegeliano, neotomismo, existencialismo, etc.), ya sea desde posturas adoptadas por artistas y escritores propiamente dichos (en especial a partir del romanticismo)⁴.

En cuanto a la pertinencia del tema dentro del campo de la ciencia literaria y a la necesidad de su estudio para un análisis crítico acabado de la obra, ya Todorov refutó con claridad a los mismos formalistas que en un principio consideraron que la génesis de la obra era exterior a la literatura, postulando a cambio Todorov como parte inseparable de la estructura; en este concepto de «génesis del texto» incluye la función del mismo, implícita en su constitución⁵. Por ello, consideramos necesario hacer algunas distinciones desde el punto de vista teórico en referencia al tema, reconocida ya su importancia.

En primer lugar, esta cuestión compromete aspectos esenciales del proceso de creación artística, como el valor de la expresión poética en la vida individual del poeta y el valor del texto poético en la vida mental de las comunidades.

En segundo lugar el enfoque debe partir necesariamente del nivel de reflexión metapoético presente en la obra de ficción, es decir, aquellos

³ Raúl Castagnino, *¿Qué es la literatura?* (Bs. As.: Nova, 1974), pág. 87 y ss.

⁴ Max Wundten, «La ciencia literaria y la teoría de la concepción del mundo» (en: Ermatinger E. y F. Schultz y otros, *ob. cit.* pág. 247) señala que toda ciencia que se mantenga dentro de sus propios límites, tiene premisas que no pueden explicarse dentro de sus propios dominios y para esclarecerlas debe recurrir necesariamente a consideraciones de orden filosófico. Tal es el caso del objeto sobre el que la ciencia en cuestión hace recaer sus investigaciones y el método que aplica para realizarlas.

⁵ Tzvetan Todorov, *¿Qué es el estructuralismo? Poética.* (Bs. As.: Losada, 1975), pág. 108.

textos poéticos en los que se verifica una meditación explícita acerca del sentido de la poesía y del arte, el papel del poeta, etc. Se trata de un nivel de formulación explícita de la concepción del autor que, abiertamente, declara su lucidez y autoconciencia, pero cuya configuración formal se realiza en la obra de creación. Poner de manifiesto la presencia y relevancia de este nivel de formulación del tema nos permitirá encarar uno de los planteos más problemáticos del arte contemporáneo: el fenómeno especular de una poesía que se vuelve sobre sí misma y medita sobre su propia esencia en el marco del discurso propiamente dicho.

Por último, es necesario cotejar la articulación del tema así planteado con los juicios críticos de intencionalidad metapoética que, si bien pertenecen al mismo nivel de formulación explícita, no están incluidos en el discurso poético propiamente dicho, sino que desempeñan un papel marginal formando parte del corpus ensayístico, autobiográfico y en ocasiones programático de la obra total del autor.

Es posible verificar además la existencia de un cúmulo de manifestaciones que rozan el tema propuesto, pero en un nivel de referencia implícita. Se trata de una vasta red de relaciones del tema con otros, que constituyen el fundamento sobre el cual se asentará la reflexión metapoética⁶.

Jacques Maritain, desde una óptica filosófica, ha esbozado un planteo inicial de la cuestión desde un punto de vista teórico. La problemática de «la autoconciencia de la poesía» y su irrupción en el campo textual como tema omnipresente exigen la consideración detenida de tres aspectos: 1) la creación del objeto como primera función del arte, postulando al poema como universo autónomo; 2) la esencia del estado poético que consiste en una indagación por la poesía de su pura sustancia y del proceso de su inspiración, que nos lleva a «la revelación del funcionamiento secreto de las potencias poéticas en la substancia del poeta» y 3) el conocimiento poético de la realidad y del interior de las cosas, punto crucial del debate filosófico porque «implica la postulación de una función extra-estética (metafísica y gnoseológica en el caso de Maritain) que no puede ser propuesta desde un punto de vista teórico general, pero que en definitiva refleja la situación de gran parte de la poesía contemporánea: «la poesía cobra conciencia de su poder de “conocer”»⁷.

Como hemos visto, es indudable que todo enfoque de la cuestión des-

⁶ En el caso de la obra de Darío, por ejemplo, esta red está constituida por una serie de cuestiones temáticas fundamentales: la evolución en su concepción del ideal (Belleza, Idea, Absoluto); la identificación poesía-mujer con la consecuente articulación dinámica de la esfera poética y erótica; la concepción analógica de la realidad que responde a una determinada teoría de la concepción del mundo, subordinada a la funcionalidad poética; la postulación de una filosofía particular sobre el alma en su relación con el quehacer artístico, etcétera.

⁷ Jacques Maritain, «Del conocimiento poético» en: Raisa y Jacques Maritain, *Situación de la poesía* (Bs. As.: Club de Lectores, 1978), págs. 114 y ss.

de una óptica filosófica no se limita al planteamiento meramente teórico del tema sino que avanza hacia una toma de posición con respecto al mismo. De este modo, el neotomismo de Maritain atribuye a la poesía una función trascendente y metafísica⁸. El idealismo romántico adopta en términos generales el credo estético del neocatolicismo, el sansimonismo y el socialismo humanitario⁹, en su consideración de la función religiosa y profética del arte. El existencialismo de Sartre, por ejemplo, postula una militancia combativa del artista y reconoce a la poesía como «revelación del mundo» para un público lector contemporáneo como forma de compromiso del arte y del autor con su época¹⁰. La perspectiva sociológica concibe a los textos como reproducciones de instancias reales y sociales ya establecidas, privilegiando la función social y comprometida del arte, y rechazarán la «ideología carismática del artista» propia del romanticismo y simbolismo, para estudiar la función del arte inserto en el sistema de «relaciones de competencia y conflicto entre grupos diferentes situados en posiciones diversas dentro del campo intelectual incluido en un determinado campo de poder»¹¹. La teoría literaria inspirada en el psicoanálisis por el contrario remitirá las obras a la biografía de sus autores, como expresión de su psiquismo, desplazando la función a una actividad del sujeto productor del texto exclusivamente¹².

PERSPECTIVA HISTÓRICA DE LA CUESTIÓN

Es necesario insistir en la importancia del tema de la función de la poesía en nuestra época. Aquí podemos remitirnos a multitud de críticos que han advertido como una de las características específicas de la poesía y el arte contemporáneos esta preocupación por su esencia, alcances y función. El fenómeno creador se constituye como objeto de investigación del artista en el marco de la obra, y la ciencia literaria contemporánea debe necesariamente interesarse por este acontecimiento nuevo si no quiere perder de vista la significación total de la obra.

1. Poética romántica y simbolista

Esta tendencia reconoce como antecedente principal la poética del romanticismo, aunque algunos críticos rastrean su origen en el Huma-

⁸ Jacques Maritain, *La poesía y el arte*. (Bs. As.: Emecé, 1955) y *La responsabilidad del artista*. (Bs. As.: Emecé, 1961).

⁹ Paul Bénichou, *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*. (México: F.C.E., 1984).

¹⁰ Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?* (Bs. As.: Losada, 1976).

¹¹ Pierre Bourdieu, *Campo del poder y campo intelectual*. (Bs. As.: Folios Ediciones, 1983), pág. 15.

¹² Jean-Louis Baudrie, «Freud y la creación literaria» en: Redacción de Tel Quel, *Teoría de conjunto* (Barcelona: Seix Barral, 1971), pág. 186.

nismo 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 generación entera de poetas y artistas, especialmente en Francia —Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Claudel— y en Alemania —Rilke, Hölderlin— que se esfuerzan por alcanzar una postura definida 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 una espacialidad donde la autoconciencia de la poesía, el repliegue de ésta sobre sí misma, ocupa el lugar central, y se constituye en el foco donde confluyen los diferentes haces de la cosmovisión poética total del autor. El poeta se lanza a un descubrimiento interior de sí realizando «el movimiento de actualización de conciencia de la poesía» por la cual ésta se autocontempla e indaga. Utilizando otra vez las palabras de Maritain¹³, «esta mutación formidable» alcanza con Baudelaire su más alta expresión de autoconciencia, planteándose la poesía como una «espiritualidad despótica» (Maritain, pág. 112), que subordina todos los elementos de la obra a su despliegue reflexivo y especular.

2. Poética hispánica: Fin de siglo y modernismo

En el ámbito hispánico el fin de siglo constituye un estadio fundamental de este proceso que hemos señalado. El acercamiento al tema de la función poética en un autor como Rubén 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 poético finisecular, es necesario mostrar la inserción del mismo dentro de la poética del simbolismo internacional, como ha llamado Anna Balakian¹⁴ a este común consenso epocal. 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 cos-

¹³ Jacques Maritain, «Del conocimiento poético» en: *ob. cit.* pág. 110.

¹⁴ Anna Balakian, *El movimiento simbolista* (Madrid: Guadarrama, 1969).

mopolita, expandiéndose hacia el mundo hispánico y adquiriendo así un carácter «internacional»¹⁵. La crítica hispánica tradicional no ha podido vencer 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 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 el mismo René 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, pág. 12).

Manuel Díaz Rodríguez¹⁶ apunta a una concepción del modernismo como el equivalente directo en el ámbito hispánico del simbolismo, y para Giovanni Allegra el modernismo encarna en el ámbito hispánico el sentimiento que el simbolismo asume¹⁷. 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 al modernismo como «la palabra interrumpida del romanticismo», por sus afinidades en cuanto a la visión o del universo y la poesía, pero además por su carácter decisivo de reacción¹⁸. El modernismo viene a ser no una repetición sino una «metáfora» del romanticismo; constituye una protesta contra una ideología materialista e igualitaria. El modernismo es la respuesta a una crisis y supone un profundo cambio de visión, ya Federico de Onís lo ha señalado y Donald Shaw lo ha definido como «the re-emergence, in a more conscious and pronounced form, of the crisis of ideals and beliefs which others have associated with one wing of romanticism»¹⁹.

Visto el fenómeno desde esta óptica y retomando el tema, en términos generales, el modernismo se plantea la cuestión de la función poética del mismo modo que el romanticismo y el simbolismo. Inmerso en una concepción espiritualista y trascendentalista del mundo²⁰ el modernismo va a trasladar progresivamente al arte las funciones de conocimiento y revelación del universo, atribuyéndole en muchos casos el ca-

¹⁵ Roland Grass and William Risley, *Waiting for Pegasus: Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters* (Illinois: Essays in Literature Book, 1979), pág. 9.

¹⁶ Manuel Díaz Rodríguez, Iván Schulman. *Martí, Darto y el modernismo*. Prol. C. Vitier (Madrid: Gredos, 1974).

¹⁷ Giovanni Allegra, *Il Regno interiore. Premesse e sembianti del modernismo in Spagna*. (Milán: Jaca Book, 1982), pág. 38.

¹⁸ Octavio Paz, «Traducción y metáfora» en Lily Litvak (ed.), *El modernismo*, (Madrid: Taurus, 1975).

¹⁹ Donald Shaw, «Modernismo, Idealism and the intellectual crisis in Spain». 1895-1910 en *Renaissance and Modern Studies*, XXV (1981), pág. 25.

²⁰ Ignacio M. Zuleta, *La polémica modernista* (inédito), 1983, pág. 11.

rácter de «religión». Este culto a la belleza y nueva mitología del arte²¹ nace del papel hegemónico que la reflexión poética adopta en el marco del texto propiamente dicho. Y así podemos verificar en el modernismo la continuación de este proceso de autoconciencia de la poesía, característico de la lírica moderna. Hans Hinternäuser ha definido este fenómeno del fin de siglo como una oposición y reemplazo del logos (positivismo) por el mito (hegemonía de la poesía y del conocimiento simbólico)²².

3. Rubén Darío como «caso tópico»

Esta renovación espiritual y expresiva que significa el modernismo hispánico «revela uno de los aspectos fundamentales de la gestación de la modernidad americana» (Zuleta, pág. 11), no en vano se lo ha considerado a Darío en América como «el formador de nuestra conciencia poética» (Jaime Concha, pág. 39). Y tal trascendencia nace principalmente del nivel de autoconciencia de su misión artística y del desarrollo y relevancia del tema de la función de la poesía en su obra. La reflexión metapoética ocupa el lugar central dentro de la jerarquía de valores de los que participa su arte y se orienta hacia «una organización simbólica del mundo apoyada en la idea que de lo lírico tiene el poeta» (ídem, pág. 40).

De este modo el estudio de Rubén Darío como *caso* representativo del fin de siglo nos permite, no sólo advertir la trascendencia que posee la cuestión en este período, sino que también, a través de una atenta relectura de su obra total, es posible advertir la importancia de su postura frente al tema dentro de la poética hispánica. Darío es en este sentido un claro exponente del desdoblamiento del artista contemporáneo en el cual, a la par que crece la creación, crece un programa estético y una organización de la vida poética²³. Esta consciencia de su función impulsa a Darío a realizar un permanente análisis de su propio mester, que no se configura únicamente en escritos teóricos o programáticos paralelos a la elaboración de su obra de ficción, sino que principalmente se imbrica en esta última como uno de sus temas medulares, sostén de su cosmovisión total.

El objetivo de este trabajo es poner de manifiesto este carácter medular del tema, 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, entendidos éstos como portadores de la significaciones básicas de la cuestión.

²¹ Raúl Castagnino, «No soy más que un hombre de arte...» en: *R. Darío (Estudios reunidos en conmemoración del centenario. 1867-1967)*. (La Plata: Fac. de Humanidades y Cs. de la Educ, 1968), págs. 128-137.

²² Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo* (Barcelona: Montesinos, 1983), pág. 90.

²³ Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo: Figuras y mitos* (Madrid: Taurus, 1980), pág. 12.

PLURALIDAD DE FUNCIONES: FUNDAMENTOS Y ALCANCES

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. Las constantes que surgen a partir de la reiteración y acentuación de ciertos aspectos constituyen a su vez la reelaboración de una tradición. Podemos inferir un pensamiento reflexivo explícito sobre el arte poética, desarrollada ampliamente en la totalidad de su obra, y creemos necesario insistir en la coherencia deliberada de su teoría estética, cuya fecundidad se pone de manifiesto al indagar las correlaciones latentes entre su obra de ficción en prosa y verso y sus artículos críticos, teóricos o ensayísticos, de modo tal que «el recurso a la intertextualidad refleja»²⁴ ilumina al devenir de expresiones poéticas a fragmentos críticos o, por el contrario, la generación de piezas poéticas a partir de postulaciones estéticas teóricas.

Existe entonces una verdadera autoconciencia de Darío como escritor y una meditación explícita sobre su propio quehacer poético, articuladas a partir de dos ejes centrales: el poeta y la poesía. Esta autoconciencia en general alude el sentimentalismo y la postura confesional directa propia del romanticismo para proponer una distancia objetivadora (como el uso de la tercera persona gramatical y el recurso simbólicos-cisne, príncipe, caballero, etc., para aludir al poeta), cuya función metafórica otorga carácter autónomo a la reflexión metapoética de la obra de ficción.

La multiplicidad de funciones de la poesía en la obra dariana nace de una doble concepción del arte. heredera del simbolismo y del arte por el arte francés, la utilización «intransitiva» de la palabra pone énfasis exclusivo en el trabajo de elaboración del lenguaje, en el proceso de creación, en la consideración de la obra 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 la cual la poesía es expresión de un referente exterior, representativa de una comunidad y vehículo de un testimonio personal y colectivo.

En 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 poético y el código utilizado para construir un mensaje poético satisfactorio. Esta *función estética* propiamente dicha está dirigida al goce y embriaguez sensorial y pone el acento en la belleza y cincelamiento formal, en la calidad musical del verso, en el ornamento y sinestesia de las imágenes, en el carácter de artificio del oficio poético. Se corresponde con una atención a la estética parna-

²⁴ Pedro Lastra, «Relectura de Los Raros» en: *Revista chilena de literatura*, 13 (1979), pág. 110.

siana y del arte por el arte, a través de sus postulados formales: el verso es «ánfora», la poesía «vino», el instrumento «buril divino», la experiencia «goce».

El discurso poético se constituye a partir de un proceso de «cristalización» 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 entre «cuerpo y «alma» de la palabra debe ser perfecta.

Darío adjudica además una *función gnoseológica y metafísica* a la poesía, entendida en principio como «culto e iniciación» del poeta, a través de su arte, en los misterios de la realidad, de la naturaleza, del cosmos, del infinito. El poeta puede interpretar los secretos de las cosas, vislumbrar sus esencias, entender el lenguaje de la naturaleza. Es un conocimiento intuitivo que provoca resonancias en el poeta, el cual es el único poseedor de las claves para trasponer tal misterio a la palabra y comunicarlo²⁵. El arte se transforma así en la caja de resonancia de un ritmo y una armonía cósmica, en virtud del «acorde» que percibe el alma del poeta. Este ámbito o «reino interior», como la llama Darío, es concebido por el fin de siglo como la custodia de la memoria individual y colectiva, por eso la clave de la iconografía modernista utilizada como símbolo del alma (cisnes, princesas, caballeros, etc.) constituye el despliegue de las distintas facetas de la memoria ancestral del poeta, ora como manifestación solitaria, ora como conciencia parlante de su gente²⁶.

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 en el fin de siglo XIX, agudizado por una expansión industrial que rechazaba y aislaba al poeta. Dos órdenes análogos —alma y universo— confluyen en la poesía y se confunden en un único ritmo que los une indisolublemente²⁷.

La poesía es así intelección del misterio, pero a la vez 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 si-

²⁵ Jacques Maritain señala en *Situación de la poesía* que esta es una forma peculiar de conocimiento que, desde una perspectiva filosófica se puede definir como «un conocimiento por connaturalidad afectiva que tiende a expresarse en obra (...), conocimiento o a manera de instinto o de inclinación, a manera de resonancia en el sujeto que expresa simultáneamente al mundo y a la subjetividad» (pág. 172).

²⁶ Giovanni Allegra, *ob. cit.* pág. 75.

²⁷ Giovanni Allegra, *ob. cit.* págs. 68-69.

glo 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, etc. La identificación del poeta con Orfeo o con Pitágoras, a través del ritmo de las esferas, regido por el número, afirma la adhesión consciente de Darío —pero a la vez ecléctica— 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. La relación del poeta con la divinidad, prefigurada desde un principio por la creciente contaminación de símbolos sacros y profanos, impulsa su meditación poética a una resuelta inmersión en categorías sagradas: la profecía apocalíptica, la plegaria letánica, las nociones de salvación por la cruz y martirio redentor, las apelaciones a Cristo como símil del poeta, a la Virgen, etc., en un contexto predominantemente cristiano.

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. Este, a través de sucesivas reencarnaciones, ha llegado a un estadio humano superior, desarrollando al máximo sus talentos expresivos y experimentando la armonía perfecta en la unidad con Dios y con el universo. Así la poesía cumple en la sociedad del fin de siglo «a compensatory function (...) in order to fill the void left by the loss of faith in traditional belief systems»²⁸.

La función redentora de la poesía es posible a partir de la homología Arte-Cristo, que la transforma en vía de salvación. La angustia y el dolor propios de su ejercicio son vistos como medios escatológicos de expiación. Para Jacques Maritain esta concepción del artista mártir y sufriente por el género humano es también producto del proceso de autoconciencia reflexiva de la poesía iniciado a partir del romanticismo. El yo entendido como «la profundidad sustancial de la subjetividad» se revela plenamente inmerso en la actividad poética y convierte a la figura del artista «en un héroe, en un sacerdote, en un salvador, ofreciéndose él mismo en sacrificio no tanto a su obra sino a la humanidad»²⁹.

²⁸ Cathy Login Jade, *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The modernist recourse to esoteric tradition* (Austin: Univ. of Texas Press, 1983).

²⁹ Jacques Maritain, *ob. cit.*, pág. 47.

Esta «naturaleza divina» del poeta y su «hermandad con Cristo» son reconocidos abiertamente por Darío como una pesada carga sobre el alma que condena al artista al martirio. En este carácter doloroso consiste el desafío de la divinidad poética que Darío enfrenta y asume. Pero otro aspecto que se agrega a esta experiencia angustiosa del arte es la peculiar visión del poeta que contempla los horrores de la vida con una sensibilidad extrema y exacerbada, reconociéndose a la vez su propia naturaleza humana y limitada, que interfiere permanentemente con su «destino supremo». 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, etcétera).

La poesía posee una función trascendente por ser una facultad creadora y a la vez vía de conocimiento y redención del mundo: visión de la realidad y «supervisión» del absoluto. Este sentido religioso implica que la poesía es la vía de comunicación directa del espíritu humano con el divino, participación del hombre en la armonía universal y manifestación en su alma de lo numinoso. La proclama dariana «*Et verbum erat Deus*» sienta las bases para una concepción del arte como una experiencia por la cual Dios accede al hombre y se hace elocuente a él, ungiéndolo como su elegido y sacerdote de su culto. Esta experiencia estético-religiosa presente en su obra nos obliga a considerar y compartir la salvedad que Hinterhäuser hace al comienzo de su obra sobre el fin de siglo: no es posible formular un juicio definitivo sobre los alcances y seriedad del sentimiento religioso de los poetas (en este caso de Darío), ya que ésta es una cuestión que sobrepasa los límites del análisis literario. Si es posible afirmar que su presencia en las obras de creación responde a un profundo anhelo de redención, manifiesto en el sincretismo típico de la época, en la fusión de credos y nuevas religiones, etcétera³⁰.

El ideal anhelado visto como belleza suprema es la vía privilegiada de acceso al absoluto como una de sus tres máximas virtudes. En Dios se realiza la identidad perfecta de Verdad, Bien y Belleza pero la vía de iniciación para el poeta es naturalmente estética y se realiza por medio de la belleza. Esta concepción arquetípica de la belleza está inspirada en las ideas madres del *Fedro* o de la escena IV de *El Banquete* de Platón, donde la belleza es una de las ideas o esencias preexistentes, de la cual son sólo reflejo las bellezas naturales. Darío humaniza, sin embargo, esta abstracción al fusionar la idea con la forma creada y real. Desde este ángulo es comprensible la configuración femenina de la belleza que permanentemente presenta (Venus, Dea, princesa, Eulalia, etcétera).

La cuestión de «la religión del arte», planteada por el romanticismo y

³⁰ Häns Hinterhäuser, *ob. cit.*, pág. 12.

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. Según Donald Shaw la religión del arte de los modernistas puede ser interpretada como «another attempt to overcome the general crisis of beliefs and ideals which they inherited in an intensified form from the romantics»³¹. Morse Peckham interpreta esta revalorización del arte que acontece a partir del romanticismo como una «adapational strategy» para superar tal crisis epistemológica³². Joan Lluís Marfany define con claridad la cuestión y despeja las dudas que la crítica se ha planteado: esta profesión estética no tiene nada que ver con la religiosidad o irreligiosidad de los artistas, que la proclaman. Lo que ella viene a reemplazar es a otras concepciones de la naturaleza y de la función del arte mismo, que habían demostrado su agotamiento o fracaso. Es una concepción del arte que le concede a éste una calidad superior a la de cualquier actividad humana y lo propone como el único medio auténtico de acceso y revelación de una esfera de categorías ideales, superiores a la realidad física. 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 artística³³.

Peckham analiza en el estudio citado el concepto de «religión del arte» y rastrea su formación histórica. La secularización propia del siglo XIX produjo un aumento de la conciencia religiosa en la sociedad que, desprovista de símbolos y ceremonias institucionalizadas, se orientó con mayor interés a la religión. El reconocimiento de la existencia de lo divino en el mundo, sin necesidad de tal mediación institucional, marcó un profundo cambio en el siglo XVII, que se acentuó posteriormente, «in the relation of the human to the divine» (pág. 209). 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 «the function that remains for art is the religious function» (pág. 220). 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, «the first conclusion that artists come to was that redemptive power lay in themselves (...), because they were artists. Art itself offered the experience of re-

³¹ Donald Shaw, «Modernismo: A contribution to the Debate» en *BHS*, XLIV, 3 (1967), pág. 197.

³² Morse Peckham, *Romanticism and behavior* (Columbia: Univ. of South Carolina, 1976), pág. 3.

³³ Joan Lluís Marfany, «Algunas consideraciones sobre el modernismo hispánico» en *Chips*, 382 (1982), págs. 115-7.

demption, explanation and validation (...) what was known as the Religion of Art» (pág. 347).

Desde esta óptica es comprensible la divinización del poeta y de su obra ya que él es quien interpreta los secretos del cosmos y «recrea» la belleza del universo; su obra desemboca necesariamente en Dios como primer Creador. Si bien se trata de un proceso estético 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 relacionado con el contexto esotérico y ocultista ya señalado). Esta tradición filosófica es precisada por Paul Bénichou en su obra *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, donde analiza la función del arte y de la poesía correspondiente a diferentes doctrinas de la época romántica. 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 transmite 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 en 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, etcétera)³⁴.

La poesía es vista por Darío también como una posibilidad de expresar a la comunidad en una *función social*, que excede la conocida categoría del arte como mera comunicación para proponer una relación binaria entre dos polos a menudo contrapuestos pero mutuamente necesarios: el *poeta* que actúa como portavoz y catalizador del otro polo, la *sociedad*, en una función catártica e integradora de la escisión tradicional del yo creador y los otros.

La funcionalidad transitiva de la palabra poética es resultado de una mediación que parte del examen de la figura paradigmática del poeta para plantearse el carácter de su oficio frente a la comunidad. Su condición de incomprendido provoca una relación problemática y conflictiva con

³⁴ Cfr. Paul Bénichou, *ob. cit.*

la sociedad industrializada y mecanicista de su época, que contribuye a su aislamiento y es motor de su anhelo por trascender su circunstancia histórica³⁵. Su vocación estética representa un «áristos» que lo hace partícipe de una aristocracia espiritual de la cual nace su individualismo artístico; pero es también su carácter de inspirado y su sensibilidad peculiar lo que lo singulariza de entre sus congéneres, transformándolo en paradigma de virtud y moral. Su obra es «guía», pues al penetrar el misterio de la realidad revela la verdad que puede conducir a los hombres a la perfección. El poeta visto como «intelectual» es «forjador de ideas que representan un bien social» y se convierte en «fuente de perfeccionamiento para los demás». El arte es un bien común y una tarea constante para el bienestar colectivo.

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 la obra de Darío 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 arte. La estética anarquista reconoce una función cognoscitiva de la poesía que deriva de su temática y mensaje esencialmente social. Los acontecimientos y objetos representados en ella siempre implican una interpretación personal y social pues el artista en el proceso poético «penetra la esencia social de la realidad», buscando así «producir o crear una nueva realidad» tomada la suficiente distancia para captar su verdad³⁶. 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 en un patrimonio humano común. Ya en «Dilucidaciones» afirmó categóricamente la doble dimensión de la poesía y del poeta: «Juntos para el templo; solos para el culto. Juntos para edificar; solos para orar», *solo* para realizar el buceo interior que permite la contemplación del misterio y del absoluto, pero también *junto* a la comunidad en una tarea de convivencia y edificación.

Estas funciones desplegadas en la reflexión dariana forman parte de la concepción poética del fin de siglo que concibe a la poesía como la vivencia interna de su creador, 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 consi-

³⁵ Gutiérrez Girardot apunta como característica común de todos los escritores de la época su reacción contra las presiones y moral de la sociedad y su consiguiente énfasis enérgico en el valor de los que esta sociedad rebaja: el arte y el artista» (en *Modernismo*, Barcelona: Montesinos, 1983, pág. 35).

deración estética de la obra en esta época está impregnada fundamentalmente por el idealismo, pues reconoce en la obra poética 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 «superrealidad» o ideas que exigen al poeta lo que Darío llamó «supervisión». Este contenido esencial sólo puede constituirse a partir de la forma poética en la cual se expresa, ratificando su mutua interdependencia y necesaria indisolubilidad. Como señala Max Wundt, al analizar las relaciones de las obras literarias y la teoría de la visión del mundo, «la forma de la obra de arte expresa el sentido de una concepción del mundo. La idea es plasmada aquí en su forma objetiva, y esto la convierte en la ley de formación que preside la estructura de la obra de arte, tanto en cuanto a su contenido como en cuanto a su forma»³⁷.

En referencia a la cuestión de la función de la poesía, podemos concluir que 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 que, al tematizar el nacimiento y constitución de su escritura (es decir, de sí misma) propone la ficción de su propio nacer y «constituirse»³⁸. El yo poético instaurado por el texto (y del cual sólo da cuenta fundamentalmente el texto) se presenta «disponible en busca de su enunciado y de su destinatario»³⁹. Este movimiento especular, característico de la lírica moderna, nos remite necesariamente a la perspectiva extratextual de la situación de Darío-autor frente a la constitución de su obra, a sus fines y alcances y frente a las características de su auditorio, conscientemente tematizado en el corpus total de su producción.

LAURA ROSANA SCARANO
CONICET

Universidad Nacional de Mar del Plata
(Argentina)

³⁶ Lily Litvak expone con amplitud los problemas en torno al anarquismo en su obra: *Musa libertaria: Arte, literatura, y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. (Barcelona: Bosch, 1981), pág. 311-312.

³⁷ Max Wundt, *ob. cit.*, págs. 427-452.

³⁸ Jean Louis Gaudry, *ob. cit.*, pág. 168.

³⁹ Sylvia Molloy, «Conciencia del público y concepto del yo en el primer Darío» en: *Rib XLV*, 108-9 (1979), pág. 445.