

*Lecturas, malas lecturas y parodias:
desplumando el cisne rubendariano
(Enrique González Martínez, Delmira Agustini,
Vicente Huidobro, Nicanor Parra)*

INTRODUCCIÓN

Poetic history, in this book's argument, is held to be indistinguishable from poetic influence, since strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves.

My concern is only with strong poets, major figures with the persistence to wrestle with their strong precursors, even to the death. Weaker talents idealize; figures of capable imagination appropriate for themselves. (Bloom 1975, 5).

Así formula Harold Bloom la premisa básica de *The Anxiety of Influence*: una visión de la poesía como la lucha perpetua entre el poeta-padre y sus efebos, emprendidos éstos en una busca angustiada por desplazarlo, usurpar su lugar, huir de su influencia sofocante, y efectuar su parricidio mediante «malas lecturas». Bloom se refiere específicamente a la poesía moderna; no a esa edad «anterior al Diluvio», cuando todavía existía una influencia generosa, encarnada en la relación de Dante con su precursor Virgilio, quien estimulaba en su efebo no la «ansiedad de la influencia», sino el amor y la emulación (122). Después del «diluvio», y sobre todo a partir del romanticismo y las filas de movimientos que lo siguen, Bloom nos insta a dejar de interpretar el texto poético como una entidad autónoma, como la producción de un ego autónomo; al contrario, «let us pursue instead the quest of learning to read any poem as its poet's deliberate misinterpretation, as a poet, of a precursor poem or of poetry in general» (43). Leyendo así la historia de la poesía moderna inglesa, Bloom descubre la lucha de los poetas románticos por liberarse de la influencia de Milton, y el surgimiento entre ellos de dos «poetas fuertes», Wordsworth y Keats, a su vez convertidos en padres titánicos, y cuya influencia estremecería a toda la generación que los seguía.

En el contexto de la literatura hispanoamericana, no cabe duda de que Rubén Darío se perfila como el primer «poeta fuerte» de su continente.

Padre del modernismo, generador de la primera «moda» moderna que revolucionara la poesía hispana, su genio fue inimitable e imitadísimo; no quería discípulos, insistía en que cada uno buscara su propia libertad y su propia individualidad poéticas, pero surgió de sus huellas un millar de seguidores, repetidores *ad infinitum* de técnicas y símbolos que él había desarrollado con exquisitez a lo largo de su producción poética. Esa poesía que aborrecía el clisé se volvió, ella también, clisé; lo nuevo se hizo rutina; lo deslumbrante, opaco. Y así, en los años posteriores a la apoteosis dariana, posteriores al triunfo incuestionable de *Cantos de vida y esperanza* y al triunfo más parcial, más desigual, de *El canto errante*, y mientras los poetas menores seguían idealizándolo, empezaron a alzarse a su alrededor efebos rebeldes, resentidos con el padre, reacios a petrificarse en la sombra de su influencia: dispuestos todos a cometer el parricidio. Son los poetas fuertes de la nueva generación, esas «figuras mayores con la persistencia para luchar con sus precursores fuertes, incluso hasta la muerte».

En este estudio, considero la rebelión poética emprendida por cuatro «efebos» de Darío, en torno al símbolo plurivalente del cisne, ave predilecta de la primera época del nicaragüense, y cuya significación textual en Darío sería *mal* leída, *mal* interpretada, por todos los rebeldes que lo acechaban. Estos efebos son: Enrique González Martínez, Delmira Agustini y Vicente Huidobro; y también un cuarto, que se viste burlescamente de efobo retardado: Nicanor Parra. Mis interpretaciones no pretenden corresponder en forma estricta a la teoría poética de Bloom, que evita una detallada lectura de relaciones textuales, limitándose a esbozar las borrosas relaciones entre la Palabra y la «identidad imaginativa» del poeta-padre y sus efebos. Aquí aterrizan, se vuelven concretas las ideas de Bloom, articuladas en torno al símbolo del cisne: éste será el (inter)texto leído, mal leído, distorsionado y parodiado, fuente de manifestaciones que se inscriben claramente en la tradición de la ansiedad de la influencia, en la tradición de la ruptura, el afán de la originalidad: en fin, la modernidad.

EL CISNE RUBENDARIANO

En sus estudios sobre el cisne dariano, Pedro Salinas esboza —sin someterlas a la siguiente ordenación, que corresponde a mi interpretación— ocho categorías:

1) El significado principal del cisne dariano, según Salinas, estriba en sus asociaciones con *el mito griego de la violación de Leda*: «La obsesiva afición de Rubén Darío al cisne me parece inseparable del mito de Leda. Satisfacía éste los más caros apetitos del poeta americano, por su extraña combinación de dignidad y refinada y perversa sensualidad» (1948, 56). La cópula entre la bella mujer y Júpiter, convertido en ave, le permite a Darío la «divinización de su apetito erótico» (1978, 100).

2) Al mismo tiempo, la presencia del cisne en Darío convoca *el mito romántico de Lohengrín*, difundido en círculos culturales por la música —y sobre todo, por la fama de la música— de Wagner: «El cisne lohengriano era el príncipe encantado, doncel de leyenda nórdica, mito espiritualista y sentimental que complementaba a la perfección el otro mito sensual» (1948, 56).

3) El cisne es *enigma y cifra de lo blanco*, y, por lo tanto, de lo puro.

4) La curva del cuello del cisne se convierte en *signo de interrogación*, que procura arrancar su secreto a la Esfinge. Así *Prosas profanas* termina con el verso: «y el cuello del gran cisne blanco que me interroga»; interrogación que se retoma en los primeros versos de la sección de «Los cisnes» de *Cantos*, con la pregunta: «¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello / al paso de los tristes y errantes soñadores?»

5) El cisne se asocia con *la aristocracia*; es «el cisne marqués» de «El país del sol», en *Prosas profanas* (se trata, por supuesto, no de un linaje privilegiado, sino de «la aristocracia del pensamiento» y «la nobleza del arte», ambas señaladas en el prefacio de *Cantos*).

6) Es *el cantor de la esperanza*, en la última estrofa del primer poema de «Los cisnes»: «Y un cisne negro dijo: “La noche anuncia el día” / Y uno blanco: “¡La aurora es inmortal, la aurora / es inmortal!” ¡Oh tierras de sol y de armonía, / aún guarda la esperanza la caja de Pandora».

7) Es *una eterna fuente de inspiración estética*, que incorpora a Darío dentro de una larga tradición. Así el yo poético compara su canto al cisne con el de Ovidio, Garcilaso y Quevedo («Los cisnes I»); y en «El cisne», de *Prosas*, celebra su papel como procreador de una nueva poesía heredera de Grecia: «Bajo tus blancas alas la nueva Poesía / concibe en una gloria de luz y de armonía / la Helena eterna y pura que encarna el ideal».

Todos estos significados del cisne dariano trascienden la simple apariencia física del ave, y constituyen proyecciones simbólicas de sus rasgos materiales. Sin embargo, hay un octavo significado, que permanece en un plano más superficial:

8) El cisne se usa también «por su *puro valor plástico*, sin ir más allá de su forma bella y de las asociaciones de imágenes materiales que despierta» (57). Así le corresponde un lugar principal en la decoración de los «paisajes poéticos» o «culturales» de Darío.

ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ: TORCIENDO EL CUELLO DEL CISNE

El artículo de Salinas, «El cisne y el búho», que lleva el subtítulo significativo de «Apuntes para la historia de la poesía modernista», se centra en el soneto aparentemente iconoclasta de Enrique González Martínez, «La muerte del cisne», celebrándolo como un primer —y definitivo— tiro de gracia a la estética modernista.

Rubén Darío, emperador del alejandrino, monarca sin rival de la nueva escuela, lo patrocina (al cisne) como su ave áulica, truchimán ilustre de su pensamiento poético y príncipe de los pájaros. El prestigio del cisne parecía inconmovible. Y precisamente entonces, en pleno reino de lo cínico, salta un rebelde, la voz de un joven poeta mexicano, invitando no ya sólo al repudio del cisne, como ave del norte y símbolo, sino a la torsión de la más memorable y admirada parte de su ser, el cuello. Dado el cimero papel que llenaba el ave en la monarquía literaria, se podría calificar esa voz de excitación al magnicidio, y nada menos. (1948, 53).

El soneto, publicado en 1911 en *Los senderos ocultos*, y luego reproducido en el siguiente libro de González Martínez —al cual presta su nombre, *La muerte del cisne* (1915)—, es considerado como uno de los grandes hitos de la poesía hispanoamericana.

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...

El no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

Fue tanta la resonancia que provocó este soneto, que González Martínez sería estigmado para siempre con el rótulo de «matador de cisnes». En 1941, sin embargo, llegó a insistir en que no había tenido ninguna intención de atacar a Rubén Darío: «Con la mano puesta sobre el corazón, declaro que cuando escribí aquellos versos estaba muy ajeno de pensar en el autor de *Prosas profanas*. Quise en aquel momento contraponer dos símbolos... Nada más. El cisne, por más grato que haya sido a Rubén Darío, no es su exclusiva propiedad» (Michaelson 1964, 4). Hasta cierto punto, la posición inconspicua del poema en el centro del libro *Los senderos ocultos* podría indicar, efectivamente, que no existía una clara intención de desafiar al modernismo dariano, por lo menos en forma tan polémica¹. Sin embargo,

¹ No obstante, el primer poema de este libro, «Musa», parece remitir a «Palabras de la satiresa» de Darío. En el texto de Darío, la satiresa, ardiente en su lujuria, «sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta / en unir carne y alma a la esfera que gira». Al contrario, la musa del mexicano es una satiresa, «presa de erótica demencia», quien experimenta una «extraña conversión», cambiando «de rumbo y de doctrina». Así transformada, la satiresa se convierte en «extraño símbolo», y lleva adentro «una ansia viva / de tener alas y volar», que sólo se cumple

tal propósito sí existió, como observa Salinas, en la decisión de transformar el título del soneto en el de su libro siguiente, y de re-publicarlo allí, como el único poema de un primer apartado que llevaba la designación: «El símbolo». Además, muchos años después González Martínez llegó a titular su autobiografía, cuya primera parte se publicó en 1944, *El hombre del búho*. En tales circunstancias, es innegable que el poema encierra, por lo menos *a posteriori*, un valor intencionadamente iconoclasta.

Como se ha visto, el símbolo del cisne en Darío es plurivalente. ¿Cuál de los cisnes darianos es blanco del ataque del mexicano? El primer verso del soneto ofrece un clave, aludiendo al verso célebre de «L'Art Poétique» de Paul Verlaine: «Prends l'éloquence et tords-lui son cou». Esta alusión asocia la elocuencia aborrecida por el simbolista francés, con el sobreuso y desgaste del símbolo del cisne modernista. En el soneto del mexicano, el cisne «da su nota blanca al azul de la fuente», «pasea su gracia», y «no siente el alma de las cosas, ni la voz del paisaje». Esto muestra, para Salinas, que el «enemigo» de González Martínez es el cisne superficial: por un lado, el cisne mítico de Leda, símbolo del placer de los sentidos, «signo del goce jubiloso de la vida en las más hermosas superficies carnales», y por otro, el cisne estético de los paisajes culturales, ese «puro ornamento gracioso, que se desliza en sucesión de lánguidas posturas por las láminas de los lagos azules». Ambos son «cultivadores de superficies, seres que resbalan sobre las formas aparentes del mundo, sin más urgencia que disfrutarlas, ni otra misión que acrecer su belleza. Y, por ende, ignorantes o desdeñosos de la vida interior» (1948, 59)².

El búho, por el contrario, aunque carente de gracia, es «sapiente», tiene su inquieta pupila clavada en la sombra, e «interpreta el misterioso libro del silencio nocturno»; asimismo, posee los atributos negados al cisne: es decir, sí siente el alma de las cosas y la voz del paisaje.

La segunda estrofa rechaza la forma y el lenguaje «que no vayan acordes con el ritmo latente de la vida profunda». El símbolo cisne, desplegándose aquí para sugerir toda una manera modernista de poetizar, conlleva una forma y un lenguaje superficiales: la flexibilidad liviana, la adjetivación ornamental, la rima fácil, las innovaciones métricas. Por su lado, el soneto sugiere que la mirada inquieta del búho le otorga al poeta el poder de penetrar en las profundidades de la vida, y el don de la revelación, expresada en un lenguaje y una forma sobrios y graves.

Salinas señala dos limitaciones en el alcance de la «ruptura» de este poema. Por un lado, González Martínez, al escoger el búho como símbolo

con la renuncia al erotismo y a la carne. Esta supresión de los instintos eróticos como paso esencial en la búsqueda espiritual se refleja en la satisfacción del poeta, señalada en su autobiografía, cuando logró liberarse de la temática (modernista) de «puro erotismo sentimental» (1971, 699).

² Sin embargo, en otras partes Salinas se refiere a la sacralización, es decir, la profundización, de este «superficial» desco erótico en Darío, mediante el uso del mito de Leda (1978, 100).

antitético al cisne dariano, siguió al nicaragüense en su elección simbólica de un ave helénica. Frente al cisne de Venus y de Júpiter, el mexicano erige el búho, que baja al mundo desde «el regazo de Palas» en el Olimpo. La oposición búho/cisne así se ensancha para incluir la oposición Minerva/Leda, pero «todo se queda en casa, es decir, en el Olimpo, *domus aurea* de la poesía modernista» (61)³.

Por otro lado, Salinas muestra que el búho aparece también en la poesía de Darío, a partir de *Cantos de vida y esperanza*, en un verso del último poema de la sección «Los cisnes» («Se dio a los buhos sabiduría»), y en el poema «Augurios»⁴. Salinas interpreta estos textos como evidencia de la validez del tono crítico de «La muerte del cisne»: «¿No justifica el mismo Rubén Darío a González Martínez en esta patética llamada al buho? ¿No es ésta una declaración de la insuficiencia del cisne?» (62). Puede ser⁵, pero el búho no lo reemplaza. Habría que tomar en cuenta que los textos usados por Salinas para ilustrar este argumento han sido arrancados de su contexto. En el primero, mientras se dio a los búhos sabiduría, se dio también a la alondra la luz del día, al ruiseñor la melodía, a los leones la victoria, a las águilas la gloria, y a las palomas el amor. Y en «Augurios», pasaron no sólo el buho con su sabiduría, sino el águila con su fortaleza, una paloma con su arrullo encantador y su lascivia, un gerifalte con sus uñas, sus alas y sus patas, un ruiseñor, un murciélago, una mosca, un moscardón, y después nada: la muerte.

El intercambio simbólico que González Martínez efectúa entre el cisne y el buho se proclama con un tono fuertemente didáctico, manifiesto en el uso repetido del imperativo: «Tuércele el cuello al cisne...»; «huye de toda forma...»; «adora intensamente la vida»; «mira al sapiente búho». El hablante predica desde una posición de autoridad absoluta, imponiendo sus preceptos con certeza doctrinaria y con ciertos resabios de la Academia; lejos del tono de Darío, quien siempre buscaba (en vano) —y nunca imponía— certezas, y era reacio a formular manifiestos: «Mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal», afirmó en las palabras liminares a *Prosas profanas*. A pesar de ellas, el hechizo de la

³ Compárese el comentario de Huidobro, en los años más iconoclastas del creacionismo: «Ignoro si otros poetas, al igual que yo, tienen horror a los términos mitológicos, y si también rehuyen los versos con Minervas y Ledas» (1964, 686). Al unir la poesía de Darío y González Martínez, la vanguardia niega la relevancia de la ruptura de éste.

⁴ Salinas así recoge lo que Darío había dicho en su tardía *Historia de mis libros*: «en varias partes afirmo la sabiduría del búho» (1991, 121). En el mismo párrafo, Darío se refiere a un «crítico hispanoamericano» quien antepone «al ave blanca de Leda el ave sombría, aunque minervina: el búho». El desprecio que siente por este 'desafío' a su símbolo se nota cuando tilda a González Martínez de «crítico» en vez de «poeta».

⁵ Esta insuficiencia se ve en un verso del primer «Nocturno» de *Cantos*, que habla de «los azoramientos del cisne entre los charcos». Por otro lado, el cisne desaparece en la poesía de Darío posterior a 1905, con la única excepción de «Flirt», de *El canto errante*, un texto que se había escrito catorce años antes, en 1893.

poesía de Darío engendró todo un enjambre de imitadores, de «rubendarianos» —en el término de José Asunción Silva—, o de pajes y esclavos, en palabras del propio nicaragüense. Fue contra éstos que González Martínez reaccionó, según explica en la primera parte de su autobiografía, *El hombre del búho* (1944): la secta modernista «había tomado muy en serio su papel de abanderado de la nueva tendencia literaria, y se volvía cada vez más intransigente con lo que se apartaba del dogma en cuyas aras oficiaba» (1971, 681). En este sentido, se entiende que el tono dogmático de «La muerte del cisne» responde a un ámbito de escaramuzas literarias entre los jóvenes poetas mexicanos; no obstante, tal tono sería inconcebible en el espacio poético —y poco dogmático— de los «vagos» cisnes de Darío, y es sumamente cuestionable que constituya una «superación» del discurso modernista.

En este sentido, vale la pena volver al primer verso del soneto de González Martínez: «Tuércele el cuello al cisne de *engañoso* plumaje». ¿Qué sentido hay en esta palabra, «engañoso»? A mi juicio habría que interpretarla como signo de un fracaso, de una trascendencia malograda, en el uso dariano del símbolo císnico. Es decir, ese plumaje que daba su nota blanca al azul de la frente, pretendía trascender en cada una de las significaciones no decorativas que distinguió Salinas: pretendía trascender, divinizar, la pasión carnal, erótica; pretendía evocar un espiritualismo heroico en su encarnación lohengriano; intentaba representar la virtud en su blancura; procuraba convertir su cuello en signo de interrogación frente al misterio; quería eruirse en símbolo de la aristocracia, del ser superior, del élite; se lanzó a cantar la inmortal esperanza, blandiendo una fe inverosímil en el futuro; se ofreció como eterna fuente de inspiración, pero terminaba en los labios de toda una generación de imitadores de Darío. Y Rubén Darío, él mismo encarnado bajo la forma de su símbolo predilecto, terminaría desencantado con sus propias invenciones, secada su inspiración poética, acosado por las primeras señales de la vanguardia (Marinetti, etc.), y sumido, en su vida personal, en un estado deplorable de alcoholismo. Murió el cisne.

Y sin embargo... El gesto iconoclasta termina en el vacío. González Martínez buscó el parricidio pero fracasó. Comentó, en su autobiografía, unas circunstancias algo patéticas: «A pesar mío, sigo siendo, con demasiada frecuencia, el matador de cisnes y el devoto de los buhos, con cierta desatención crítica a muchos otros aspectos de mi obra ulterior» (1971, 706-707). Y la verdad es que el búho-intérprete, confiado en sus certezas, nos interesa mucho menos hoy que el cisne, preso de incertidumbre, anhelante de la verdad; y no sólo el cisne, sino también el búho, conlleva sus engaños, cuando su «inquieta pupila» se vuelve pupila dogmática de predicador. Por otro lado, González Martínez expresó su perplejidad con ciertos críticos que insistían en incluirlo entre los modernistas: «Por más que busco, no entiendo por qué en algunas críticas sobre mi obra y en algunas antologías, se me coloca entre los modernistas... dudo que la crítica severa y ajustada a la realidad, pueda llamarme modernista» (681-682). No obstante, la historia de

la poesía hispanoamericana que se está (re)escribiendo, sigue llamándole modernista al mexicano. Así es el caso, por ejemplo, de la *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* de José Olivio Jiménez, quien insiste que «su recta ubicación cae, y con alto grado de ejemplaridad, dentro de la estética modernista», observando que «el esguince que propone (hacia una poesía más natural, honda y preocupada por el destino esencial del hombre) había aflorado, aún antes que él y con más intensa gravedad, en el maestro mayor del modernismo y en su momento cenital —el Darío de *Cantos de vida y esperanza*» (1985, 278). Es decir, el efebo se diluye frente al maestro; a pesar de su rebeldía, su mala y reductiva lectura del símbolo císnico se desintegra, y quizás sea que González Martínez no haya sido el poeta fuerte que lucha con el precursor hasta la muerte, sino el poeta débil que, a pesar de todo, lo idealiza, y revolotea siempre en la nefasta sombra de su influencia.

DELMIRA AGUSTINI: ROMPIENDO EL MUTISMO DE LEDA

Delmira Agustini ofrece una voz única dentro de la poesía modernista de comienzos del siglo. Su originalidad estriba, en gran parte, en el enfoque de mujer que aporta a un movimiento —y también a toda una tradición poética continental— casi exclusivamente masculino. Dentro del contexto expansivo de la crítica femenina-feminista de los últimos años, mucha atención se ha prestado al encruzamiento del modernismo y de la escritura de mujer en Agustini, cuyos ejemplos tal vez más destacados sean los poemas «císnicos», en los cuales se des-cubre la perspectiva masculina que operaba en el tratamiento de este símbolo en Darío. Esta crítica rechaza la lectura «masculina» que se ha hecho de Agustini, por ser reductiva en su biografismo, y por su insistencia en una visión estereotípica de la mujer como ser intuitivo e irracional. Según tales lecturas, el valor de la poesía de Agustini existía principalmente en su *autenticidad*, y en los inconscientes arrebatos de su pasión crótica; quitaron, por lo tanto, importancia a una conciencia crítica que pudiera tener la uruguaya con respecto a los modos poéticos heredados del modernismo⁶.

Las apariciones del cisne en Agustini —o en cualquier poeta hispanoamericano posterior a *Cantos de vida y esperanza*— remiten al lector a la

⁶ Así, Manuel Alvar habla de la superficialidad de Agustini en su uso de un paisaje cultural modernista poblado por cisnes «ornamentales, sin la complejidad simbólica que tenían en Rubén: cisnes vagos que brillan sobre el azul del estanque, pero que ignoran la pregunta de nuestro fatal destino» (1971, 19). Esto corresponde a la visión de Alvar, según la cual la poesía de Agustini se desarrolla en un mundo de pasiones y no de paradojas intelectuales (35). Sin embargo: el cisne dariano también, a veces, tenían una función puramente ornamental; además, aunque este cisne ornamental exista en las primeras obras de Agustini, hay una notable complejidad simbólica en los poemas císnicos de *Los cálices vacíos*.

poesía de Darío, y exige una lectura doble que tome en cuenta los textos del precursor. Tres poemas de *Los cálices vacíos*, «Visión», «Nocturno» y «El cisne» se prestan a esta lectura doble.

Veamos las últimas estrofas de «Visión»:

Y era mi mirada una culebra
Apuntada entre zarzas de pestañas,
Al cisne reverente de tu cuerpo.
Y era mi deseo una culebra
Glisando entre los riscos de la sombra
A la estatua de lirios de tu cuerpo!

Tú te inclinabas más y más... y tanto,
Y tanto te inclinaste,
Que mis flores eróticas son dobles,
Y mi estrella es más grande desde entonces.
Toda tu vida se imprimió en mi vida...

Yo esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico: un abrazo
De cuatro brazos que la gloria viste
De fiebre y de milagro, será un vuelo!
Y pueden ser los hechizados brazos
Cuatro raíces de una raza nueva:
Y esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico...
Y cuando,
Te abrí los ojos como un alma, ví
Que te hacías atrás y te envolvías
En yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra!

Las críticas Margarita Rojas, Flora Ovares y Sonia Mora reconocen la importancia del cisne dariano en este poema como un intertexto erótico (1991, 101-102). A mi modo de ver, sin embargo, el poema se enriquece si el cisne es interpretado no sólo como figura erótica, sino también poética, una vaga ilusión a la figura del propio Darío. La visión correspondería tanto a un anhelo erótico; en este sentido, la serpiente, «glisando entre los riscos de la sombra / a la estatua de lirios de tu cuerpo!», reflejaría una «ansiedad de influencia», el soñado deseo de seducir y destrozarse al precursor; y la recepción erótica de éste («Y tanto te inclinaste, / que mis flores eróticas son dobles») conlleva también una recepción de su poder poético: «Y mi estrella es más grande desde entonces». El yo poético ve en el abrazo de los cuatro brazos las «cuatro raíces de una raza nueva». Encuentro muy forzada la idea de Rojas, Ovares y Mora de que ésta raza nueva se refiera a la figura de los Dioscuros, hijos de Leda. Mucho más probable es que sea señal de una doble fertilidad, materna y poética: fertilidad frustrada en sus dos formas, con la desaparición repentina de la visión al final del poema.

Esta lectura erótica-poética encuentra cierto apoyo en el «Pórtico» del libro, escrito por Darío mismo, el cual constituye, en palabras de Molloy, una invitación ejemplar a un «*misreading*», una mala lectura, y que proyecta la imagen que tenía el «*establishment* paternalista del modernismo» con respecto a Agustini, tratándola como «esta niña bella», aunque tenía ya veintisiete años (1984, 58). El prólogo de Darío realmente choca. ¿Hasta qué punto cabe referirse a una inocencia en estos poemas, o compararlos con la exaltación divina de Santa Teresa? ¿Y por qué lo usó Agustini? Seguramente porque mientras el libro gana prestigio con la firma de Darío, del poeta-padre, al mismo tiempo su contenido desarticula, incluso ridiculiza, las torpezas prologadas.

Por otro lado, de gran interés es la adoración y la pasión de las cartas escritas por Agustini a Darío, revelando en términos desgarradores su «soledad angustiada», su horror al mirar «la locura cara a cara». Halaga a su maestro, escribiéndole que él es el único en brindarle la «exquisita y suma sensación artística». «Y usted», continúa, «me la da siempre, en cada estrofa, en cada verso, a veces en una palabra. Y tan intensa, tan vertiginosamente, como el día glorioso que, entre la muñeca y un dulce, sollocé leyendo su 'Sinfonía en gris'» (Molloy 1984, 61-62).

Comentando estas cartas y la visita de Darío a Montevideo en 1912, cuando conoció a Agustini, Rodríguez Monegal aventura una hipótesis arriesgada sobre una inspiración secreta de *Los cálices vacíos*:

Unos años antes el poeta nicaragüense pudo haber sido ese príncipe sombrío con que ella soñaba, como lo revela una magnífica carta que ella le escribe más tarde. Pero el hombre que ahora está delante de sus ojos es, a pesar del encanto de su palabra, la cortesía de sus modales, la aristocracia de sus manos, una ruina borracha y carcomida. A los cuarenta y cinco años, Darío es ya un anciano que tardará sólo cuatro años más en aniquilarse del todo.

Pero si Darío es ya una ruina, (el escritor Manuel) Ugarte a los treinta está al comienzo de su plenitud viril... Produce estragos en el corazón de Delmira (1969, 59).

Desde luego, carece de interés (aquí) el amor biográfico que haya detrás de este libro, pero por otro lado, sí tiene relevancia señalar que el poeta (la poesía) que produce estragos en la conciencia de la uruguaya, puede también, por ser poeta erótico, convertirse en un arquetipo del hombre erótico, del amante. De este modo, se puede afirmar que «Visión» alude, sea consciente o inconscientemente, a la figura de Darío: hombre hecho una leyenda, fundador del modernismo, precursor indiscutible de la generación de Agustini; poeta que cantó la violación cénica de Leda, apareciendo ahora él mismo en forma de cisne-poeta-amante.

El segundo poema cénico de *Los cálices vacíos* es «Nocturno»:

Engarzado en la noche el lago de tu alma,
Diríase una tela de cristal y de calma
Tramada por las grandes arañas del desvelo.

Nata de agua lustral en vaso de alabastros;
Espejo de pureza que abrillantas los astros
Y reflejas la sima de la Vida en un cielo!...

Y soy el cisne errante de los sangrientos rastros,
Voy manchando los lagos y remontando el vuelo.

Otra vez, la relación con la tradición modernista-dariana es evidente. Sin embargo, la imagen del cisne de los «sangrientos» rastros, que va «manchando los lagos y remontando el vuelo», subvierte esta tradición. La última imagen, vista en términos estéticos, sugiere una poesía de mayor intensidad que la del precursor, que la supera (remontando el vuelo). La sangre conlleva la sensación de dolor, y por lo tanto una complicación del símbolo siempre blanco del ave dariana; al mismo tiempo, a mi modo de ver, sugiere una feminización del símbolo: la sangre puede leerse como un signo de la menstruación, de la fertilidad del ave errante y femenina, y de «su condición excelente para el placer» (para decirlo en palabras de Vallejo). El cisne se ha hecho mujer, y es símbolo de la incursión violenta de la poeta en los terrenos masculinos de la poesía. Sus sangrientos rastros son indicio del placer desgarrador en la búsqueda de una poesía arraigada en la sexualidad femenina y en el erotismo.

En tercer lugar, e inmediatamente posterior a «Nocturno», viene una de las obras maestras de Agustini, el largo poema «El cisne». Sylvia Molloy, en el artículo «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini», enfrenta este texto en relación explícita con Darío: «Quiero mostrar cómo Agustini... forzosamente tiene en cuenta —y corrige— el texto precursor de Darío». Esta lectura del cisne es, según la crítica, «tan sacrilega como el célebre soneto de González Martínez» (1984, 63). Para empezar, destaca cómo la poeta reduce el campo simbólico, refiriéndose no a *el* cisne «como hacía Darío» sino a *un* cisne; además, la escena del poema no parte del mito ya establecido de Leda, sino inventa su propio paisaje: así que, mientras «en Darío se escoge una escena ya construida, ya enmarcada —distanciada por el mito— para observarla, espiarla, celebrarla, y, eventualmente, reconocerse en ella», el texto de Agustini es más dinámico:

No se parte de una escena consabida, no se parte del mito (ni una vez aparece la palabra Leda) sino de una primera persona que activamente fabrica un ámbito personal, un paisaje puramente artificial —proceso frecuente en la poesía modernista— que es fondo metonímico del yo. «Mi parque», escribe Agustini: más abajo dirá: «mi lago» (65).

Después de la primera estrofa la pulsión erótica aumenta, desviando el cisne de su modelo, dotándolo con «dos pupilas humanas», y de un «pico de fuego», que contrasta con el «pico de ámbar, del alba al trasluz» de Darío, y llegando a un abrazo claramente sensual: «sus alas blancas me turban / como dos cálidos brazos». Esta turbación se experimenta no, como en Darío, en el observador externo al espectáculo (sea Pan, el hablante o

incluso el lector), sino en el yo mismo, autora y actora de la representación. De esta manera, la mujer es el sujeto deseante del encuentro, y «da voz a un erotismo femenino que en Darío se pierde, se desperdicia, por carecer de palabra». Y mientras en «Leda», de Darío, «Suspira la bella desnuda y vencida, / y en tanto que al aire sus quejas se van», el erotismo de Agustini se inscribe «no como queja de vencida que se pierde en el viento sino como triunfante —y temible— placer» (66).

Molloy opina que el yo deseante se ha vaciado de substancia al entregarle al cisne «todo el vaso de mi cuerpo», y que no hay plenitud en este encuentro: «el yo se gasta al darse (yo / blanca / exangüe) pero agota también al objeto (deseante) de su deseo» (67). Sin embargo, habría que observar que antes de quedarse «como muerto», el cisne «hunde el pico» en el regazo del yo poético, en un gesto cuasi sexual que conllevaría una «muerte» post-coital; y que en los últimos versos del poema, el cisne se llena de color: «el cisne asusta de rojo / y yo de blanca doy miedo». La blancura del yo parecería señalar su vaciamiento, como indica Molloy, pero el cisne rojo no corresponde a la imagen del ave agotada que ella señala. A mi juicio, tal como ocurrió en «Nocturno», cuando el yo se convierte en el cisne de «sangrientos rastros», aquí Agustini ofrece el cisne como el símbolo de un modernismo dinamizado, hinchado con sangre de mujer, fortalecido con dolor y pasión, gracias a su encuentro erótico y poético con el yo del poema. Y la vertiente poética de este encuentro queda manifiesta en la comparación, hecha al comienzo del texto y repetida en sus últimos versos, entre el estanque, el escenario del encuentro erótico, y una página:

Hunde el pico en mi regazo
Y se queda como muerto...
Y en la cristalina página.
En el sensitivo espejo
Del lago que algunas veces
Refleja mi pensamiento,
El cisne asusta de rojo,
Y yo de blanca doy miedo.

Desde esta perspectiva, no sorprende el hecho de que el yo del poema da miedo por su blancura: blanca y agotada, tras la lucha apasionada y parricida con el símbolo de su precursor, al final lo ha preñado con su sangre de poeta y mujer.

VICENTE HUIDOBRO: AHOGANDO EL CISNE

En la poesía de Vicente Huidobro, la ruptura con el modernismo nunca se expresa con la violencia que hemos visto en Enrique González Martínez, ni mucho menos con la agresividad empleada en las polémicas creacionistas contra rivales suyos de la vanguardia.

En sus primeros libros, de escaso interés poético, resalta la presencia de motivos modernistas, entre ellos la del cisne, que aparece en cuatro poemas de *Ecos del alma* («La muerte del poeta», «Nocturno», «Invernal» y «El payador»); en dos de *La gruta del silencio* («Tríptico galante» y «El poema para mi hija»); y en cuatro de *Canciones en la noche* («Ensoñación», «Apo-teosis», «Nocturno» y «Madrigalizándote»). Una muestra de estrofas del poema «Apo-teosis», escrito antes de la prevista llegada de Darío a Chile en 1912, muestra el respeto que sentía el joven Huidobro por el nicaragüense, y por su símbolo predilecto:

¡Gloria al poeta sembrador de soles!
¡Gloria al adusto soñador sombrío!
Gloria al que viene en nimbos de arboles,
Gloria al artista-luz Rubén Darío. (...)

Heraldo del Alba de un nuevo jardín,
Príncipe del ritmo, amante del arcano,
Viniste en el cisne del rey Lohengrín,
La luz en la mente, la lira en la mano.

Oyendo tus versos de rítmico ensueño,
Mirando tus cisnes, blancos alabastros,
Sentime invadido de un místico sueño;
Te vía cruzar persiguiendo los astros (1964, 154).

Es claro que Darío no sólo era, para el joven Huidobro, la fuente literaria más importante para sus primeros libros, sino también un gran ejemplo del poder de la libertad creadora («Heraldo del Alba de un nuevo jardín»). Dedicó un número de su revista *Musa Joven* a Darío, celebrándolo como «el que rompió las cadenas de la retórica, los férreos grillos de la métrica fija, el que nos enseñó a volar libremente». Según René de Costa, esta libertad orientó la escritura modernista de Huidobro, incitándolo a la búsqueda de lo nuevo, y terminando, inevitablemente, por llevarlo a París (Costa 1984, 19-20). La importancia de la innovación y la originalidad en el modernismo así pueden verse como precursores, o gestos preliminares, de la actitud vanguardista.

La ruptura creacionista con la estética dariana viene con la publicación de *El espejo de agua*, supuestamente de 1916, y en Buenos Aires⁷. Este poemario brevísimo contiene nueve poemas cortos, siete de los cuales se publicarían después, traducidos al francés, en *Horizon carré* (1918). Es legítimo creer que la exclusión en la versión francesa de «Arte poética» y «El espejo de agua» —los primeros y más destacados textos de la edición argentina—, se debía a su contenido específicamente ligado con el contexto literario hispanoamericano, es decir, con la necesidad de romper con el

⁷ El artículo de Admussen y Costa analiza la larga polémica acerca de la publicación de este libro.

modernismo⁸. Es el segundo de estos textos, «El espejo de agua», que interesa aquí:

Mi espejo, corriente por las noches,
Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.

Mi espejo, más profundo que el orbe
Donde todos los cisnes se ahogaron.

Es un estanque verde en la muralla
Y en medio duerme tu desnudez anclada.
Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,
Mis ensueños se alejan como barcos.

De pie en la popa siempre me veréis cantando.
Una rosa secreta se hincha en mi pecho
Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo.

La unidad del poema se formula en torno de una oposición entre elementos estáticos (orbe, estanque, muralla, duerme, anclada) y elementos móviles (corriente, se aleja, olas, sonámbulos, se alejan, barcos, cantando, se hincha, aletea). El yo poético destaca el carácter especial de su espejo («mi espejo»), que se dinamiza durante la noche, alejándose de los contornos de su vida cotidiana. Este espejo se distingue de los demás no sólo por su movilidad, sino por su profundidad: es «más profundo que el orbe / donde todos los cisnes se ahogaron». Esta referencia a los cisnes nos remite directamente al modernismo: son cisnes ahogados, muertos por una sobredosis de las aguas del estanque modernista; su orbe —el círculo especular e inmóvil del estanque, pero también el ‘mundo’ de paisajes culturales creado por el modernismo— es menos profundo, más superficial, que el espejo corriente celebrado por el yo poético. Continúa el poema: «Es un estanque verde en la muralla / y en medio duerme tu desnudez anclada»: el estanque es otra alusión al modernismo, pero no es el «lago de azul» de «Sonatina» de Darío, ni el «lago azulado» del poema «Leda», sino un estanque «verde», descuidado y cubierto de algas. El estanque cristalino se parece a un espejo en la función mimética de su reflejo, pero también es signo de una forma anacrónica (desde la perspectiva vanguardista) de poetizar: el mimetismo idealizador pero plagiarío del modernismo⁹. Afirma Huidobro en «La creación pura»:

⁸ Aseguran Admussen y Costa que estos dos poemas «contienen invectivas contra los excesos de las tendencias simbolistas entonces corrientes en Chile. Para los colaboradores de *Nord-Sud*, el simbolismo en 1917 ya era un asunto liquidado. Una vez en París, Huidobro tiene que haberlo comprendido así y tradujo sólo los poemas apropiados para la revista de vanguardia» (1972, 257).

⁹ Un poema juvenil de *La gruta del silencio*, «La alcoba», ofrece una visión parecida, aunque más ambigua, de un espejo. Mientras éste tiene «una noble experiencia de libro y de viejo», y conserva la nobleza de lo antiguo y lo tradicional, al mismo tiempo agota nuestros poderes creativos («Se absorbe nuestro ser el espejo, / Se bebe todos nuestros efluvios»); sólo duplica y copia una realidad inmóvil («tiene algo de estanque dormido»); y no es más que un «viejo plagiarío atrevido».

En una conferencia que di en el Ateneo de Buenos Aires, en julio de 1916, decía que toda la historia del arte no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios, y que al estudiar esta evolución uno veía claramente la tendencia natural del arte a separarse más y más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad, dejando atrás todo lo superfluo y todo lo que puede impedir su realización perfecta (1964, 658).

Este Hombre-Dios llegó anunciado en el célebre último verso de «Arte poética» —«El poeta es un pequeño dios»—, y podemos leer «El espejo de agua» como una instancia de esta evolución positiva, un esfuerzo de parte del yo poético por separarse de la realidad preexistente. En medio del estanque-espejo «duerme tu desnudez anclada». Este «tú» parecería referirse a la mujer desnuda y dormida, la musa perenne de la poesía tradicional, la rosa cantada por todos los poetas; aquí, sin embargo, el yo deja abandonada a la mujer, que no es más que otro objeto de la mimesis poética del hombre-espejo, y se entrega para siempre a un canto errante, de pie en la popa de sus ensueños-barcos. Con estos versos, empieza el motivo del viaje que será una constante en toda la poesía de Huidobro, a partir de su llegada en Francia. Y es un viaje plenamente poético: una rosa secreta se hincha en el pecho del yo, y un ruiseñor ebrio aletea en su dedo: son «imágenes creadas» las dos, palabras de tradición altamente lírica (rosa, ruiseñor), pero liberadas del espejo mimético mediante dos inverosímiles combinaciones.

Después de «El espejo de agua», el cisne vuelve a aparecer sólo tres veces (si no me equivoco) en la producción poética de Huidobro: en el primer canto de *Altazor*; en el octavo canto de «Hasta luego», en *Ver y palpar*; y en «Viajero sin fin», de *El ciudadano de olvido*. En cada uno de estos textos el cisne se asocia con la muerte o la desaparición. Como el ejemplo más cercano, se destacan estos versos de *Altazor*:

Silencio la tierra va a dar a luz un árbol
La muerte se ha dormido en el cuello de un cisne
Y cada pluma tiene un distinto temblor.

El árbol-poema (*¿Altazor?*) nacerá encima del cadáver del cisne. En todo caso, aunque el cisne siga asociándose aquí con la muerte del modernismo, es obvio que la urgencia de romper con ese movimiento rápidamente dejó de existir en Huidobro; ya en la época de *El espejo de agua*, el precursor agonizaba, física y poéticamente; y en tal sentido, la ruptura 'creada' en el poema homónimo de ese libro —que no era otra cosa que una ansiedad de la influencia frente al gran precursor hispanoamericano de Huidobro— dejó pronto de ser vigente. Así se explica perfectamente el hecho de que este texto no se tradujera para la publicación de *Horizon Carré* en Francia, donde los poetas- padres eran otros, y donde el cisne tenía otra carga simbólica.

NICANOR PARRA: LA CÓPULA BESTIAL DE LEDA

El poema «Coitus interruptus» se publicó por primera vez en la tercera parte de *Hojas de Parra*, correspondiendo así a un grupo de textos escritos entre 1975 y 1985. Parodia explícita del mito de Leda, igualmente puede leerse como una parodia del modernismo rubendariano, encarnado fatalmente en el símbolo del cisne.

Zeus se enamoró de una mortal
y no pudiendo pernoctar con ella
puesto que la belleza dijo nó
decidió transformarse en avechucho
desesperado por aplacar su pasión
aunque fuese bajo la forma de pájaro

ella que era aficionada a las aves
se enamoró locamente del cisne
y se le abrió de piernas al instante
sin sospechar siquiera la burla de que era objeto

la dureza del miembro sin embargo
la longitud y el diámetro del miembro
delataron a Júpiter tonante
en los estertores del acto sexual
y el ingenioso dios o lo que fuere
tuvo que eyacular en el vacío

Si la parodia es, como postula Linda Hutcheon, una repetición con distancia crítica, una imitación con inversión irónica (1985, 8), podemos señalar que la analogía de este poema con los textos «Los cisnes» III y IV, y «Leda» de Darío, existe en el tema común del mito de Leda; y que las diferencias, las inversiones irónicas, son múltiples.

Darío celebra el acto sexual: «Por un momento, ¡oh Cisne!, juntaré mis anhelos / a los de tus dos alas que abrazaron a Leda»; «¡Antes de todo, gloria a ti, Leda! / Tu dulce vientre cubrió de seda / el Dios...». En el poema de Parra, por el contrario, el lenguaje intensamente lírico de Darío se cambia por un lenguaje coloquial: la bella Leda, con su dulce vientre, es aquí «la belleza»; y el cisne, «olímpico pájaro herido de amor», con sus alas blancas, dulce pecho, y plumas de seda, se convierte en «avechucho».

El acto sexual se desrealiza y se embellece en Darío, incluso en la referencia directa del poema «Leda», cuando el cisne «viola en las linfas sonoras a Leda, / buscando su pico los labios en flor»; mientras tanto, los suspiros y quejas de «la bella desnuda y vencida» transmiten cierta ambigüedad de suave dolor, e incluso placer. En «Coitus interruptus», sin embargo, a partir del título burlescamente 'culto', el lenguaje se vuelve decididamente directo y 'antipoético'. Zeus no podía «pernoctar» —término prosaico, desprovisto de pasión— con Leda, y el acto sexual fracasa, puesto que la dureza y las proporciones inhumanas de su miembro delataron su

divinidad. Estas referencias explícitas a los detalles del acto sexual, considerados tabúes según las normas del «buen gusto» modernista —y según cualquier norma de «buen gusto», supongo— contrasta violentamente con los textos de Darío. Y la diferencia léxica apunta a uno de los claves del discurso antipoético: su insistente uso de un lenguaje de todos los días. «Nosotros conversamos / en el lenguaje de todos los días / no creemos en signos cabalísticos», como escribió Parra en su famoso «Manifiesto»¹⁰.

En los textos de Darío, se refiere al mito de Leda como un intertexto fijo y establecido: el acto de violación se observa desde perspectivas distintas como una manifestación de significación monumental y de belleza suprema. El antipoema, al contrario, se limita a una escueta narración del mito, articulando sus elementos en una cadena de eventos ligados entre sí por una lógica absurda, y poniendo al descubierto lo absurdo efectivo del mito. Esto se ve con claridad en la segunda estrofa: Leda era aficionada a las aves; *en consecuencia* se enamoró del cisne, «y se le abrió de piernas al instante / sin sospechar siquiera la burla de que era objeto». Esta Leda desmitificada no es violada; se ofrece de buena gana al cisne —a causa de su gran afición a las aves—, y sólo siente repulsa cuando descubre que el cisne no es más, en realidad, que «Júpiter tonante» con disfraz. Pedro Salinas comentó así el mito de Leda en Darío: «Fenómeno puro de bestialidad, si no se sabe el secreto: que entre las alas del cisne palpita nada menos que el deseo erótico del dios de los dioses» (1978, 95). En las manos del antipoeta, este secreto ha dejado de convencer; el mito se desmitifica, y vuelve a ser lo que realmente es: un fenómeno puro de bestialidad.

Hay otro factor que debería tomarse en cuenta en este texto. El poema anterior a «Coitus interruptus» también se titula en una lengua extranjera, subrayando su relación con una tradición cultural: «Canto primo». Mediante una breve parodia de Dante, la referencia al «gran Tomás» —identificado como Tomás Lago en una nota del propio poeta— nos permite interpretar el león, la loba y la pantera como los tres grandes vanguardistas chilenos, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda; la «tierra prohibida» de la «selva tenebrosa» como una referencia a su hermetismo; y la mirada de los tres animales («me miraban como queriendo desayunarse conmigo») como una alusión a la amenaza de la poderosa influencia ejercida por los tres poetas¹¹. Al yuxtaponer estos dos textos,

¹⁰ Publicado por primera vez en 1963, y luego en la sección «Otros poemas» de *Obra gruesa*.

¹¹ Tomás Lago «se transformó en el adalid» de una poesía de la claridad a finales de los años 30, y organizó la publicación de una antología de *Tres poetas chilenos*, entre los cuales figuraba Parra. Este explicó, años después, que fue una reacción contra «los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales» de la *Antología de la poesía nueva chilena* de Eduardo Anguila y Volodia Teitelboim, publicada en 1935, y en la que las tres figuras principales fueron Huidobro, Neruda y de Rokha (véase Parra, 1958, 47). Después, en «Manifiesto», el antipoeta rechazaría «la poesía de pequeño dios / la poesía de vaca sagrada / la poesía de toro furioso», con referencia bastante obvia a los mismos tres poetas.

«Coitus interruptus» y «Canto primo», el antipoeta —¿último de los grandes efebos iconoclastas?— une a los más fuertes precursores de su contexto literario inmediato, modernistas y vanguardistas, los fulmina en parodias simultáneas, y abre así el espacio de la poesía contemporánea para que él mismo se levante y se autoproclame como el efebo triunfante: Parra el parricida.

Esta unión, esta anulación de las diferencias entre Darío y la vanguardia chilena, se refleja en un hábil malabarismo de los últimos años, mediante el cual el antipoeta ha mezclado los conceptos del *modernismo* hispanoamericano y el *modernism* angloamericano —contemporáneo de las vanguardias europeas y latinoamericanas—, para anunciar su mutuo agotamiento, y luego para proclamarse a sí mismo como poeta *postmoderno*. En una entrevista de 1989-1990, Parra comenta la antología de Anguita y Teitelboim:

Este es el libro de las vanguardias, de alguna manera del surrealismo, y una negación del modernismo (...). Porque ahí, fuera de Angel Cruchaga, no hay ningún otro que sigue operando con la métrica tradicional. O sea, se viola el principio básico de ese modernismo. Ahora, sigue siendo modernista, porque los vanguardistas todavía están en el mito de lo nuevo: «Hundirse en el abismo para encontrar lo nuevo» (Piña 1990, 20-21).

Luego Parra afirma que el poeta vanguardista, tal como el modernista, se concebía «como un gallo de pelea», y «ocupaba el lugar de los sacerdotes, como intermediario entre este mundo y el otro». A esta divinización del poeta, se contrapone el punto de vista antipoético (es decir, postmoderno):

En cambio, en la postmodernidad el mundo no va más allá de nuestras propias narices, jugamos con las cartas del naipe tal cual las conocemos. La antipoesía no busca el engrandecimiento del sujeto, no se manda las porciones, no quiere pasar por vidente ni por hombre superior. Acuérdate de ese verso: «Yo también soy un dios a mi manera / Un creador que no produce nada» (32-33).

Esta visión de la vanguardia chilena como una superación parcial del modernismo no es una idea nueva en Parra, y ya se fermentaba antes de la publicación de *Poemas y antipoemas*. En una carta escrita a Tomás Lago desde Oxford, y fechada el «30 o 31» (sic) de noviembre de 1949, Parra se refiere a los poetas «románticos» chilenos (incluyendo entre ellos al «genial» Neruda, y al «bufón» Huidobro), e insiste en que ninguno de ellos logró superar el modernismo: «Los más despejados de ellos creyeron haber terminado con el «Cisne de nevado plumaje», pero en realidad no es así. La generación anterior a nosotros no hizo otra cosa que terminar con el argumento convencional en la poesía, con la anécdota, sin preocuparse de

revisar los principios mismos de la ciencia poética» (1993, 51). Las palabras citadas parecerían referirse al «cisne de engañoso plumaje» de González Martínez, así equiparando la incapacidad del poeta mexicano de superar a Darío con el pretendido fracaso de los vanguardistas chilenos. En este contexto, la yuxtaposición de «Canto primo» y «Coitus interruptus», al reiterar la equiparación del modernismo con las vanguardias, sugiere que el antipoeta se está presentando a sí mismo como el verdadero torcedor del cuello del cisne¹².

CONCLUSIÓN

Quería Harold Bloom que todos los poemas se leyeran como malas (intencionadamente malas) interpretaciones de un texto —o varios textos— de un gran poeta precursor. En este estudio, hemos visto cómo cuatro poetas hispanoamericanos han efectuado lecturas reductivas del precursor Rubén Darío: por un lado reduciendo la amplia gama de su obra a una poesía específicamente céntrica; por otro, enfocando el símbolo del ave sólo en sus manifestaciones más superficiales: es decir, en vez de «desplumarlo» en una lucha libre, con igualdad de condiciones, las críticas y las parodias de los efebos se han dirigido, en la mayoría de los casos, contra un cisne dariano ya desplumado —injustamente— de antemano, como si realmente no fuera más que un ornamento decorativo o una figura erótica en algún gracioso paisaje cultural: así ocurre, notablemente, en el soneto de Enrique González Martínez. Las lecturas más interesantes quizás sean las de Delmira Agustini, dado el diálogo apasionante que suscitan, la lucha vital y realmente visceral que emprenden, con y contra el símbolo del poeta-padre. Los textos de Huidobro guardan mayor distancia con los del precursor, tomando como un hecho consumado —y superado— el fin del modernismo. En última instancia, el antipoema parriano, escrito tantos años después de la muerte de Darío, resulta —comprensiblemente— todavía más distante, y mucho más lúdico que los demás textos: la herencia del nicaragüense ya no constituye una amenaza: a pesar de su consagración indiscutible como fundador de la poesía hispanoamericana moderna, a nadie, en estos últimos años del siglo veinte, se le ocurre escribir en estilo modernista. Los poetas fuertes de hoy son otros: acaso los grandes vanguardistas, Neruda, Vallejo y

¹² En *Mai mai peñi*, el discurso pronunciado en Guadalajara cuando recibió el premio Juan Rulfo en 1991, Parra declaró que «votaba» por Rulfo, que «se quedaba» con Rulfo: «por haber llevado a la práctica / las instrucciones de González Martínez / su compatriota de Guadalajara». En seguida recitó el famoso soneto «La muerte del cisne», anteponiendo «Punto uno:» al primer cuarteto, «punto dos:» al segundo, y «punto final» a los tercetos. El anhelo que se siente en todo el discurso, de mostrar puntos en común entre Rulfo y el antipoeta, confirma que éste se autorretrata, junto con Rulfo, como el verdadero matador del cisne (véase Parra, 1993, 365).

Huidobro. O bien, ahora que los conceptos de la originalidad y la novedad se hallan tan cuestionados por los teóricos —y los practicantes— de la postmodernidad, quizás la ansiedad de la influencia ya no se sienta como antes. Al fin y al cabo, ¿quién puede presumir de innovador, de independiente, cuando tantos «ismos» se han fundado y hundido en olas sucesivas, diciendo absolutamente todo en todos los modos concebibles? En ese sentido, las ideas de Bloom han servido para entender (parcialmente), y para encontrar uno de los hilos de (dis)continuidad en la poesía moderna de Hispanoamérica. Sin embargo, carecen de tanta relevancia cuando la tradición de la ruptura se agota, cuando las buenas intenciones de la modernidad se evaporan en el aire, y cuando la (anti)poesía incorpora, re-escribe y canibaliza textos ajenos con desenfado, con naturalidad, y sin complejo alguno.

BIBLIOGRAFÍA

- Admussen, Richard L., y René de Costa (1972): «Huidobro, Reverdy y la edición príncipe de *El espejo de agua*», Costa, ed., *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, 249-264.
- Agustini, Delmira (1993): *Poemas completas*, Madrid, Cátedra.
- Alvar, Manuel (1971): «Introducción», Delmira Agustini, *Poemas completas*, Barcelona, Labor, 9-57.
- Bloom, Harold (1975): *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press.
- Costa, René de, ed. (1984): *Huidobro: Los oficios de un poeta*, trad.: Guillermo Sheridan, México, Fondo de Cultura Económica.
- Darío, Rubén (1991): *Rubén Darío esencial*, ed. Arturo Ramoneda, Madrid, Tecnos.
- González-Martínez, Enrique (1971): *Obras completas*, México, El Colegio Nacional.
- Huidobro, Vicente (1964): *Obras completas*, volúmen I, Santiago, Zig-Zag.
- Hutcheon, Linda (1985): *A Theory of Parody*, London, Routledge.
- Jiménez, José Olivio (1985): *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión.
- Michaelson, Karl (1964): «Entre el cisne y el buho», Barcelona, Instituto Internacional de Cultura Románica San Ugat des Vallés.
- Molloy, Sylvia (1984): «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini», en *La sartén por el mango*, ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán.
- Parra, Nicanor (1958): «Poetas de la claridad», *Atenea*, 380-381: 43-48.
- (1969): *Obra gruesa*, Santiago, Editorial Universitaria.
- (1985): *Hojas de Parra*, Santiago, Ediciones Ganymedes.
- (1993): *Poemas para combatir la calvicie (Muestra de antipoesía)*, México, FCE, 1993.
- Piña, Juan Andrés (1990): *Conversaciones con la poesía chilena*, Madrid, Tecnos.
- Rodríguez Monegal, Emir (1969): *Sexo y poesía en el 900 uruguayo: Los extraños destinos de Roberto y Delmira*, Montevideo, Alfa.

- Rojas, Margarita, Flora Ovares y Sonia Mora (1991): *Las poetas del buen amor: La escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni*, Caracas, Monte Avila.
- Salinas, Pedro (1948): «El cisne y el búho: Apuntes para la historia de la poesía modernista», *Literatura española Siglo X*, México, José Porrúa, 2.^a ed., 45-65.
- (1978): *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 4.^a ed.

NIALL BINNS
Univesidad Complutense