

## RESEÑAS

**PÉREZ, ALBERTO JULIÁN. 2011.** *La poética de Rubén Darío: Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas.* Buenos Aires: Corregidor.

En rigor, pocos autores han intentado dar una visión completa de la obra del gran poeta nicaragüense. Este trabajo de Alberto Julián Pérez, primera edición argentina de una edición española de 1992, enfrenta con éxito esta labor y, apoyado en los aportes críticos de Mikhail Bajtin, analiza la poesía de sus años juveniles –particularmente *Azul...*, que Pérez cataloga como fundamentalmente romántica y en la que reconoce como modelo principal a Victor Hugo– tanto como los libros propiamente innovadores: *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. Así, y siempre desde el análisis de los textos, el autor va dando cuenta de las transformaciones modernistas que Darío imprime en la poesía hispanoamericana y que constituye, precisamente, eso que reconoce como la poética rubendariana. Ahora bien, esa Poética no surge sino en relación con otros movimientos estéticos que la empujan y la definen y que son el Romanticismo y las propuestas de los finales del siglo XIX de la lírica francesa: Simbolismo y Parnaso particularmente.

El punto de arranque del análisis que Alberto Julián Pérez hace de la poética de Darío y que ocupa el primer capítulo de su libro, parte de una concepción acertada y develadora de la imagen<sup>1</sup> en tanto que procedimiento esencial de la escritura poética, señalando que –si bien la poesía modernista no centra toda su “efectividad” literaria solamente en la imagen– es precisamente el tratamiento y hasta el uso casi obsesivo que los poetas dieron a este recurso el que resulta nuevo con respecto a la poesía romántica que la precedió: recurso que dio la preponderancia inusual a la forma (con sus colores, volúmenes, movimiento, perspectiva, sonidos y matices melódicos) sobre el fondo y el contenido del mundo evocado por el sujeto poético:

Para Darío la imagen poética no tiene sólo un valor expresivo [...] emplea los mismos procedimientos poéticos repetidas veces, de forma casi metódica. Es consciente de que en su sistema poético, este estado de “saturación” de la imagen y maximización de la comunicación de contenidos culturales e intelectuales favorece una concepción analítica, no espontánea de la creación

<sup>1</sup> Sobre la imagen, Pérez señala el estudio de W. J. T. Mitchell, “What Is an Image?” [*Iconology Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 7-52].

literaria, que es una de las conquistas hispanoamericanas, modernistas, de su literatura (conquista que tomarían de modelo sus discípulos más dotados: Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig) [27].

Ahora bien, dentro de la poesía posterior a *Azul...*, y siguiendo esta progresión de la imagen como soporte del análisis, Pérez reconoce en Darío dos períodos bien definidos: el primero, en el que prevalece la influencia del Parnaso, centrado –según nuestro autor– en *Prosas profanas*, y el segundo, en que “trata de incorporar sistemáticamente en su poesía elementos de la poética simbolista”, y está definido en gran medida en *Cantos de vida y esperanza*. No obstante, el autor insiste en que Darío “nunca abandona por completo (lo que él consideraba) los “hallazgos” de los autores parnasianos”, que quedarían permanentemente incorporados a su versión de Modernismo: de esta manera, el poeta nicaragüense se constituye en el *factor subjetivo* responsable de esa transformación en la historia literaria de la poesía hispanoamericana de finales del siglo XIX.

Si de todas maneras los movimientos literarios señalados empujan, por así decir, la producción de la obra dariana, Pérez advierte la necesidad urgente de encontrar un punto de apoyo para el trabajo de interpretación: “El estudio de la obra poética de Rubén Darío exige que el investigador tome las previsiones necesarias para poder penetrar en las complejidades de una producción literaria históricamente alejada del ‘horizonte de comprensión’ contemporáneo” [9].

Es así que todo el capítulo 2 (“El mundo evocado”) está dedicado a reconstruir la atmósfera histórico-social y literaria de finales del siglo XIX. Basado en las advertencias que hace Robert Jauss en *Toward an Aesthetic of Reception*<sup>2</sup>, considera de fundamental importancia para todo trabajo crítico la instalación de un “horizonte de comprensión” que permita explicar las limitaciones epistemológicas que afectan a toda tarea de conocimiento, particularmente cuando se trata de desentrañar el sentido de una producción literaria tan compleja como la del poeta nicaragüense, y sabiendo de antemano que esas aproximaciones serán, de todas maneras, parcialmente recuperables. Sin aplicar –expresamente– el método hermenéutico, ubica el momento de producción de la poesía de Darío en relación con las estéticas de su época e introduce al lector en el mundo de sus suposiciones y necesidades, para luego abordar el “cambio poético” de la propuesta modernista. De acuerdo con esto, Alberto Julián Pérez reconstruye el pasado en un sentido “escénico”, que atiende más al reconocimiento y sentido especial del imaginario dariano que a lo estrictamente histórico: si la mitología, lo exótico y lo “étnico”, el nihilismo y la “fiesta galante”, la actualidad y el pasado constituyen los tópicos poéticos parnasianos, la preocupación

<sup>2</sup> Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

sobre el sentido y los fines del arte y una actitud de introspección cada vez más profunda y “genialmente autocrítica”, señalada particularmente por nuestro autor en “Yo soy aquél que ayer nomás decía...” van denunciando la influencia simbolista y marcando la segunda etapa de la poesía de Rubén Darío.

Una nota aparte merece el tratamiento que Darío hace de lo femenino. “No se trata aquí – afirma Pérez– de la mujer como ‘musa’ inspiradora de la pasión del poeta, o del poeta lamentándose de la pérdida del ser amado”. Lo *femenino* para Darío y para los modernistas, constituye el tópico clave, el punto de apoyo sobre el que estos poetas entienden y decodifican estéticamente el *nuevo arte*: sensual, decorativo, superficial, formalizante, plástico, colorido, dual, novedoso, moderno en el sentido de “a la moda” y, como la mujer misma, cambiante. “La figura femenina es el centro de la fiesta galante (el salón de baile, la corte)”, ya que, según afirma Pérez, Darío entiende lo femenino en relación con el canto y las mujeres que pueblan sus poemas, alegres por lo general como en “Era un aire suave...” o tristes excepcionalmente como en “Sonatina”, aparecen siempre como *personae*, es decir, representando un papel, portando una máscara que para Pérez, las distancia de la psicología femenina real. “Lo femenino –concluye Alberto Pérez– tiene un sentido simbólico y lúdico, y evoca muchas veces (como sucede con las marquesas y princesas dieciochescas) un pasado decadente, extraño y refinado”.

Para configurar este universo poético, Pérez señala con especial cuidado la influencia de los autores franceses contemporáneos: los Goncourt, Herni Houssaye, Gautier, Pierre Loti, Verlaine; la de los pintores pre-rafaelistas ingleses como D.G.Rossetti, Arnol Bocklin, franceses como Puvis de Chavanes y Gustave Moreau; el Art Nouveau de Ludwig von Hofmann y Edgar Maxeuce, para concluir en este espacio de reflexión sobre el mundo y las imágenes de Darío, que, esa cosmovisión de la poética dariana obliga a considerar el diálogo implícito entre el sujeto que evoca y el objeto evocado, temas que son desarrollados en el capítulo 3.

Siguiendo los postulados de Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos*<sup>3</sup> y de Pierre Francastel en su artículo “Metamorphose de l’objet”<sup>4</sup>, Pérez señala que, si bien el objeto ocupa un lugar privilegiado en la poética modernista y que se trata en general de objetos creados por el hombre (artesanales o artísticos) más que de objetos naturales, lo que cambia en relación con la estética romántica o naturalista, es la manera de percibirlos que el sujeto propone, “apelando a sus sensaciones educadas, su cultura artística, su código literario específico para iniciados y exquisitos, para esos dandis de la literatura que fueron los modernistas”. Si en el período

<sup>3</sup> México: Siglo XXI, 1069.

<sup>4</sup> En: *Arts et technique au XIX<sup>e</sup>. et XX<sup>e</sup>. Siècles*. Paris: Gallimard, 1988. 97-144.

predominantemente parnasiano, la proyección de los objetos es “necesariamente” superficial porque el arte, para el Darío de esta primera época es principalmente *juego* y *forma*, la dimensión simbólica asumida en el segundo período proyecta –según Alberto Pérez– los objetos en un doble plano temporal: se refuerza la meditación sobre el futuro (“Pegaso”, “¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello...?”) y sobre el pasado y los orígenes (“Canción de otoño en primavera” o “Yo soy aquel que ayer nomás decía...”) enunciadas como una reflexión obsesiva y dolorosa sobre el propio destino. De todas maneras, nuestro autor señala con gran agudeza que la actitud, compleja y contestataria, con la que el sujeto lírico modernista proyecta los objetos, por momentos parnasiano y distante y por momentos simbolista confesional e íntimo, no acepta un lector “ingenuo” ni, menos aún, la práctica poética que expresa impulsivamente la emoción.

No deja de señalar Alberto Julián Pérez, en este análisis de los objetos, el interés que Darío y otros modernistas manifestaron por la situación histórica y política del mundo hispánico a partir de 1898 y que va dejando su huella en composiciones como “Salutación del optimista”, “Cyrano en España”, “A Roosevelt”, “Letanías de Nuestro Señor Don Quijote”. “Esta poesía pública, política, [...]–concluye Pérez– indica el deseo de Darío [...] de reconquistar el papel del poeta social, defensor de los intereses de su grupo, que no son los intereses populares ni proletarios, sino los intereses de la religión católica, la sociedad patricia y sus proyectos políticos”.

En “El enunciado poético modernista”, “Percepción y musicalidad” y “Estética y voces líricas”, que ocupan respectivamente los capítulos 4, 5 y 6 del trabajo, Pérez pone en juego la calidad de un análisis que no deja de tener en cuenta todos los aspectos acumulables –léxicos, históricos, semánticos y estilísticos– en el momento de intentar una interpretación:

El lenguaje poético modernista, en la medida que se aleja del lenguaje conversacional, comunicativo, va perdiendo sentido fuera de las convenciones de su género. Si se priva al lenguaje poético de la situación especial del contexto cultural en que se lee el poema, pierde toda su efectividad y su poder expresivo, hasta parecer incluso ampuloso o ridículo. Dentro de la convención el lenguaje poético es todo, fuera de ella no es nada [103].

Definiendo el estilo como el conjunto de “características recurrentes de un determinado discurso literario, que lo diferencia de otros”, Pérez desarrolla el capítulo 7 y comienza el enunciado de estas características al señalar la revalorización de lo marginal como dato esencial del modernismo: el estilo modernista –asegura– “tiene

a llenar los márgenes y *a decir desde el margen* (desde lo exótico, desde lo diverso, desde la alteridad)”; pero cuando el poeta modernista hace referencia a y desde el margen, no lo hace con un lenguaje espontáneo, sino con un lenguaje de estilo “alto”, que *mira* al lenguaje común o convencional desde afuera y que exige, por su parte, un lector “exquisito”: “un lenguaje *estético*, cuyo objetivo es ser *contemplado* y producir asombro por sus raras combinaciones, por su osadía, por sus hallazgos rítmicos”. Y, atendiendo siempre a esa relación exigente entre el poeta y su público, Alberto Pérez señala, como otro de los aspectos relevantes del Modernismo, la revaloración de lo ornamental en tanto que “parte indispensable de la representación sobre la cual recae la atención y el interés estético del lector”. La imagen recargada, la comparación difícil y hasta agresiva, la acumulación de referencias, desvían la atención del lector de la cosa total representada y dan a cada uno de los datos que la adornan, a cada figura (metáforas, símbolos, íconos, imágenes plásticas) una cierta autonomía estética al punto tal que pueden ser contempladas en sí, independientemente del sentido del poema en que se hayan insertas:

El cultivo de lo ornamental es una de las estrategias que emplea el poeta para dar preeminencia a la forma sobre el contenido. La acumulación ornamental tiene un efecto persuasivo sobre el lector modernista, lo convence de que el poema está efectivamente logrado como obra de arte, porque el ornamento, como objeto “autónomo”, moviliza su sensibilidad [...]. Contribuye a ese pacto estético entre autor y lector, por el que ambos acuerdan tácitamente y comparten un determinado concepto de lo bello por un lapso histórico, casi siempre breve [162].

Otro de los aspectos rescatados por Alberto J. Pérez en este punto es el estilo abierto o “poliestilismo” que pone a prueba el virtuosismo, la conciencia estética consumada del escritor hispanoamericano finisecular que se reconoce a sí mismo en la “summa” de estos estilos. Pero el procedimiento poético por excelencia que identifica de manera específica al Modernismo es, para Alberto Pérez, la intertextualidad, entendida ésta como la manera específica de integrar los modelos culturales y comentar críticamente, su propio contexto. El modelo entonces, opera como un paratexto modelador en relación con el texto modernista:

En el poema “Bouquet”, Darío se refiere intertextualmente al paratexto modelador: “La sinfonía en blanco mayor” de Gautier [...], de esta manera informa al lector sobre la ‘escuela’ poética de su texto, y crea un ‘entretejido’ intertextual con la tradición francesa reivindicada por los parnasianos” [165]

Pérez afirma que el paratexto modelador es siempre susceptible de ser continuado y perfeccionado considerando la posibilidad y la viabilidad de un proceso social transitivo que lo lleve a un más alto grado de *estetización*: “hay dependencia del modelo –continúa Pérez– pero también competencia con éste”.

Otros aspectos del estilo son revisados por Alberto Pérez como los emblemas icónicos (“Blasón”, “Los cisnes”) y los cambios operados en sus técnicas poéticas en cuanto al uso de metros, rimas, figuras que permiten profundizar los matices verbales estableciendo una dialéctica pendular entre la modernidad y el arcaísmo más vetusto.

El capítulo 7, si bien está avocado al estilo modernista, tiene en sí un carácter conclusivo. De hecho lo sigue un Apéndice histórico-filológico que aborda “La obra romántica de Darío. Sus inicios poéticos” y una Bibliografía completa que incluye estudios realizados hasta las últimas décadas del siglo XX. Antes de proponer estos dos apartados, Alberto Pérez afirma con toda certeza que:

El nivel de calidad y de exigencia poética de los modernistas cambió la historia de la poesía en Hispanoamérica y España. Gracias a esta conciencia estética consumada, los vanguardistas fueron capaces de elevar una poesía aún restringida a los límites de la lengua hispana, a un nivel internacional, y de ponerla inclusive (en el caso de Lorca y Neruda) al frente de las Vanguardias mundiales, transformando para siempre la historia literaria de nuestras sociedades [178].

Este trabajo de Alberto Julián Pérez es, sin dudas, una obra insoslayable para quien intente una investigación sobre el Modernismo y la obra poética de Rubén Darío.

ELENA CALDERÓN DE CUERVO

U. Nacional de Cuyo