

Ansiedad finisecular e hibridez cultural en el imaginario dariano de *Azul* (1888)*

Recibido: 9 de marzo de 2014 | Aprobado: 20 de octubre de 2014

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.6

David Solodkow**

dsolodko@uniandes.edu.co

Resumen El objetivo de este artículo es analizar la construcción de una hibridez cultural, política y estética en dos poemas de *Azul* ("Estival" y "Anagke"). En estos poemas, Rubén Darío presenta al lector una visión cultural compleja de América Latina a finales del siglo XIX. Al mismo tiempo, estos poemas muestran una cierta ansiedad cultural finisecular producto de la modernización capitalista, de los nuevos circuitos de consumo, del nuevo y cada vez más amplio público lector y, finalmente, de la moderna función del escritor en una sociedad en constante aceleración. Mi hipótesis es que las transformaciones culturales y políticas del período generan una mezcla de tradiciones literarias y de imaginarios culturales que repercuten en nuevas formas de escritura.

Palabras clave:

Hibridez, ansiedad cultural, modernización, tradición, capitalismo.

The Aesthetic Imaginary in Ruben Darío's *Azul* (1888): Anxiety and Cultural Hybridity at the Turn of the Century

Abstract

The aim of the article is to analyze the construction of a cultural, political and aesthetic hybridity in two poems of *Azul* ("Estival" and "Anagke"). In these poems, Darío presents the reader with a complex cultural vision of Latin America at the end of the nineteenth century. The poems analyzed show a sort of cultural anxiety as a product of the capitalist modernization, the new circuits of consumption, a new and wider reading public and, finally, the modern function of the writer in a society in constant acceleration. My contention is that the cultural and political transformations of the period engender a mix of literary traditions and cultural imaginaries that create new ways of writing.

Key words:

Hybridity, cultural anxiety, modernization, tradition, capitalism.

* Este artículo es resultado de la investigación asociada al grupo de investigación de Ciencias bajo el título de Discurso y ficción. Colombia y América Latina en el siglo XIX; grupo liderado por Carolina Alzate (Universidad de los Andes) y Carmen Elisa Acosta (Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá).

** Doctor en Literatura, Vanderbilt University, Nashville-Estados Unidos. Profesor asociado del Departamento de Humanidades y Literatura, Universidad de los Andes, Bogotá-Colombia.

Introducción

“Vale la pena recordar que Rubén Darío fue un temperamento creador de extraordinaria plasticidad, que demostró una sorprendente habilidad para la imitación y para el “pastiche” literario, siendo capaz de adoptar los recursos y formas expresivas de un escritor dueño de un estilo con toda facilidad”. Ángel Rama.

Rubén Darío y el Modernismo.

Azul (1888) es una obra que sin lugar a dudas puede ser catalogada como híbrida y fragmentaria. Ello no significa, sin embargo, que la obra carezca de coherencia interna. Creo que esta hibridez es producto de ciertas condiciones materiales e históricas de la cultura finisecular decimonónica responsables de modelar, tanto consciente como inconscientemente, las características particularísimas de este libro¹. Es un período singular y germinal para la obra de Rubén Darío (1867-1916) en el cual el impacto profundo de la metrópoli en su conciencia de escritor², la adquisición de nuevas lecturas (influencias literarias), y la búsqueda por hallar un lugar funcional —puesto de trabajo, relaciones sociales, amistades— dentro del marco cultural de la sociedad chilena, producen una repercusión multiforme en su obra que resulta en esa heterogénea conjunción entre una estética preciosista, ciertos remanentes naturalistas-realistas, la tradición romántica, los nuevos modelos europeos y la larga tradición de la narrativa hispánica en América Latina³.

En 1888, Rubén Darío publica *Azul* y dentro de este libro incorpora una *suite* poética bajo el nombre de “El año lírico”, en la cual encontramos, entre otros, los poemas “Estival” y “Anagke”. El

¹ Y no sólo de este libro sino, además, del movimiento modernista en general. Como afirma Ángel Rama: “En los hechos se produce una repentina superposición de estéticas. En el período de las dos últimas generaciones, la de 1880 y la de 1895, encontramos reunidos el último romanticismo, el realismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el positivismo, el espiritualismo, el vitalismo, etc., que otorgan al modernismo su peculiar configuración sincrética, abarrotada, no sólo en cuanto período de la cultura, sino, inclusive, en el desarrollo de la obra de los escritores individuales” (1985b: 42).

² Como señala Ángel Rama, Darío: “Encontrará una ciudad intensa, que está enriqueciéndose velozmente, que a pesar de su ubicación geográfica está en comunicación económica —y, por ende, cultural— con el mundo europeo, y que vive la exaltación que sigue a un gran triunfo: la Guerra del Pacífico. Encuentra al liberalismo en un momento exaltado de su entrada al continente hispanoamericano, que curiosamente tiene en el caso chileno una duración cortísima, menos de un decenio, que va del fin de la guerra, en 1882, hasta la revolución de 1891 contra Balmaceda, período dentro del cual se sitúa la estadía de Darío y su obra” (1985b: 84).

³ Entre otras, el género de las *Tradiciones* iniciadas por el peruano Ricardo Palma (1833-1919) y continuadas por Clorinda Mato de Turner (1852-1909).

objetivo de este artículo es explorar los modos de articulación de una hibridez poética, cultural, política, filosófica y estética en dos de los poemas de *Azul* (“Estival” y “Anagke”).⁴ Creo que estos poemas pueden leerse como muestras representativas donde se combinan intereses múltiples del joven Rubén Darío que cohabitan y se refunden para presentarle al lector un *telos* múltiple sobre el momento histórico que impone la modernidad capitalista en América Latina⁵.

Cuando afirmo que *Azul* es una obra construida sobre bases heterogéneas e impulsada por cierta ansiedad cultural del momento me refiero a que en ella puede encontrarse tanto poesía como prosa (hibridez genérica) y que, además, dentro de los subgéneros poéticos esta obra incorpora el *romance*, el *soneto*, la *silva*, y los *medallones*. Incluso, en la edición de *Azul* realizada en Guatemala (1890), Rubén Darío mezcla lenguas, incorporando a los poemas en español una serie de poemas en francés titulados “Échos” (“A Mademoiselle”, “Pensée” y “Chanson Crepusculaire”). En este sentido, Raimundo Lida (1984) señala que la narración y la poesía se mezclan en la obra de Rubén Darío⁶. Es posible ir aún más lejos y afirmar que en los poemas de *Azul* se mezclan desde los *imaginarios culturales* –la Grecia clásica, los Andes americanos, la zoología africana, las chinerías–, pasando por las tradiciones literarias –Walt Whitman, Catulle Mendes, J.J. Palma, entre otros–, hasta las *fantasías cartográficas* –bosques indianos, paisajes griegos, montañas americanas–, alcanzando, incluso, una vasta multiplicidad de *tiempos históricos* –el mundo griego, y los puertos comerciales de las nuevas metrópolis americanas, los salones parisinos, etcétera.

⁴ “Estival” fue publicado por primera vez en “La Época” de Santiago de Chile el 15 de Marzo de 1887 y fue incluido posteriormente en las tres publicaciones sucesivas de *Azul*. La primera edición fue publicada en Valparaíso, Chile por la imprenta Excelsior que terminó de imprimir el libro el 30 de julio de 1888. La segunda, más amplia y que incluía los tres poemas en francés, se editó en la ciudad de Guatemala por la imprenta de La Unión en 1890. La tercera y final, con el contenido reducido, se publicó en la ciudad de Buenos Aires por el diario *La Nación* en el año 1905. Tanto en la segunda como en la tercera edición se hicieron manipulaciones sustantivas, ya agregando material –como en el caso de la segunda donde se agregaron los cuentos “El sátiro sordo”, “La muerte de la emperatriz de la China” y “A una estrella”–, o quitándolo, como en la tercera.

⁵ Fidel Coloma González señala que la *suite* completa tiene temas diversos y rasgos múltiples: “los críticos han señalado como temas centrales en ‘El año lírico’ el amor, lo erótico (Valera, Salinas, Anderson Imbert), las variaciones de la sensibilidad poética por el cambio de las estaciones (Ferrero), la preocupación por la creación artística (Word). Además, se han señalado rasgos también importantes: panteísmo, adoración de la naturaleza, inconformidad frente a lo social, exotismo” (1988: 155).

⁶ Según Lida: “El empuje lírico llega por veces a moldear la forma exterior del relato acercándola a los ritmos reconocibles del verso [...] A esa penetración del verso en la prosa de los cuentos se añaden todavía, ocasionalmente, ciertas calculadas correspondencias y redobles de sonidos” (1984: 25-26).

Esta hibridez finisecular parece reactivar en la poesía de Rubén Darío las fantasías ovidianas de una *edad dorada*⁷; una edad sin guerras, sin dualidades, sin propiedad privada, sin conflictos culturales, concretamente, una ansiedad nostálgica por el regreso a una *unidad cultural armónica*, despojada de la dicotomía post-iluminista –y más tarde positivista– entre hombre y naturaleza⁸. De forma paradójica, esa nostalgia tiene como trasfondo la menos amena selva urbana decimonónica chilena, haciendo que tanto su poesía como sus cuentos de *Azul* no puedan escapar a una profunda reflexión sobre el presente latinoamericano y los efectos producidos por su incorporación al modelo de producción capitalista activado por los procesos de modernización⁹. Desde mi punto de vista es la falta de ese “algo” concreto en el presente histórico del escritor –la ausencia de una unidad armónica cultural y espiritual, las condiciones desfavorables para la circulación de la producción poética y, por último, la redefinición de la función del escritor en la nueva sociedad– aquello que articula la nostalgia y la utopía de lo armónico en Rubén Darío.

En “Estival”, por ejemplo, se configura una representación posible de los sueños de venganza del *salvaje* –del ser dionisiaco– en lucha contra la frialdad racional y apolínea del hombre contemporáneo –una oposición entre lo *primitivo* y lo *moderno*–, una lucha que se opone al pragmatismo burgués¹⁰. Se trata de una representación de la naturaleza como lugar sagrado que es interrumpido por la presencia destructiva y la violencia gratuita del hombre. No es casual que el tema central de este poema sea, justamente, la puesta en escena del quiebre armónico de la unidad natural por causa de

⁷ La “edad dorada” es presentada en la *Metamorfosis* de Ovidio como la primera edad. Una en la que el hombre no conoce reglas sino la razón incorruptible y persigue el bien sin ser forzado por el castigo o el temor pues la ley de los hombres está en su pecho. Es la edad de las bondades –simpleza, sinceridad, seguridad, felicidad– desprovista de cortes y opresión; carente de crimen, de armas y de querellas entre los pueblos. Es también la edad de la abundancia de alimento que la naturaleza ofrecía sin la cosecha del hombre.

⁸ Cathy Jade muestra que críticos importantes como Enguídanos y Salinas, ya habían señalado la disconformidad de Darío por la imperfección del mundo: “Enguídanos enfatiza el rechazo de Darío al mundo en que le había tocado vivir. Por lo tanto, ambos críticos resaltan indirectamente la continuidad simbolista y romántica de Darío por habitar el paraíso del cual ha sido expulsado el individuo moderno” (1983: 25; traducción del autor).

⁹ Lo cual desestima una lectura “escapista” de la obra de Darío. Lectura que ciertos críticos –Vicente Zamora es un buen ejemplo de este tipo de crítica– han querido atribuirle a la escritura del nicaragüense.

¹⁰ Como bien ha señalado Françoise Perus: “la actitud modernista expresa una evidente hostilidad al ‘materialismo’ burgués, ‘materialismo’ que para los modernistas resume el pragmatismo y el apetito de lucro de una burguesía fundamentalmente inculta, frente a la cual ellos se erigieron en guardianes del ‘ideal’ y la ‘belleza’ eternas” (1976: 77).

la irrupción humana, generando así una inversión del paradigma *salvaje/civilizado*. En este poema no asistimos a la representación de fuerzas antagónicas en colisión, sino más bien a la irrupción e imposición violenta de un orden sobre otro orden, a la imposición *racional* y *salvaje* del ser humano sobre la unidad armónica de lo natural/primitivo.

La elección de trabajar en un análisis comparado de “Estival” y “Anagke” se basa en el hecho de que el último de los dos poemas tiene similitudes *formales* y de *contenido* con “Estival”. En primer lugar, “Anagke” es el corolario de “El año lírico” lo cual hace sospechar que Rubén Darío lo ha puesto en ese lugar por una razón específica; segundo, el poema se conecta a través de un hilo ideológico-estético con ciertas tendencias inscritas en los otros poemas de “El año lírico” —el canto al amor, la escena natural representada nuevamente por la selva, la personificación de los animales, la irrupción de una violencia repentina que rompe la armonía constitutiva del escenario inicial, la utilización de la silva—. En tal sentido es posible notar que si para el caso de “Estival” era necesario apelar al *panteísmo dariano* para explicar ciertas inflexiones poéticas en relación con la *unidad múltiple* y vital de la naturaleza, en el caso de “Anagke”, por el contrario, asistimos a la representación de un Dios de tipo monoteísta, creador absoluto de la totalidad de lo existente. Un dios “demiurgo” cuyo plan ha sido “escrito”, un Dios lector de su propia creación. Mi objetivo central, entonces, es rastrear ciertas obsesiones darianas en estos dos poemas y, al mismo tiempo, intentar una articulación con el contexto cultural en el cual se movía el poeta durante aquellos años. De este modo, partiré del análisis de “Estival”, continuaré con el de “Anagke”, y finalizaré con un balance comparativo entre ambos.

1. Imaginarios múltiples: cartografías y zoologías heterogéneas

“Estival” forma parte de la *suite* poética titulada “El año lírico” que aparece al comienzo de *Azul*. Es un poema organizado en torno a tres bloques de versos, así: el primer bloque contiene ocho secciones de 105 versos, el segundo cuatro secciones de 30 versos, y el tercero una sola de 12 versos. Estos versos aparecen mezclados entre endecasílabos y heptasílabos con una rima irregular a lo

largo de todo el poema. Tenemos aquí una estructura poética que representa los ciclos de la naturaleza, sus estaciones; ciclos que han sido utilizados en la tradición literaria como alegoría de las edades del hombre (primavera/niñez; verano/juventud, otoño/madurez; invierno/vejez)¹¹. En el caso de “Estival” nos hallamos frente a una forma poética tradicional conocida como *silva*. Esta forma poética comenzó a ser utilizada en el Siglo de Oro y su ejemplo más famoso y divulgado lo tenemos en las *Soledades* (ca. 1613-1614) de don Luis de Góngora (1561-1627), aunque también fue practicada por Lope de Vega (1562-1635) en su teatro. A partir de allí continuó siendo utilizada por los poetas neoclásicos y románticos en Hispanoamérica como Andrés Bello (1781-1865) y José María Heredia (1803-1839). Los poetas románticos españoles no fueron una excepción en este sentido, siendo que autores como el Duque de Rivas (1791-1865), José Zorrilla (1817-1893), Gaspar Núñez de Arce (1834-1903), Campoamor (1817-1901), sólo por mencionar algunos, también la utilizaron. La tradición modernista heredera del Romanticismo y, con Rubén Darío, profunda indagadora de las tradiciones más antiguas de la poesía española, no podía ser menos e incorporó la *silva* dentro de sus formas de versificación.

De este modo, Gutiérrez Nájera (1859-1895) la utilizó en su oda “Dyonisos”, y Miguel de Unamuno (1864-1936) en “El buitre de Prometeo”. Incluso el propio Rubén Darío la modificó, como era de esperar, en su poema “Helios”, agregando a la combinación de once y siete, versos de catorce sílabas. De acuerdo con Tomás Navarro Tomás, una *silva* es:

La composición formada por endecasílabos solos o combinados con heptasílabos, sin sujeción a orden alguno de rimas ni estrofas. Era meramente accidental el hecho de que algunos versos dentro del conjun-

¹¹ Existen múltiples interpretaciones del sentido total la *suite* poética de Darío. Fidel Coloma González recoge al menos tres. La primera fue la de Valera, que hizo el prólogo a la primera edición de *Azul*; según el crítico, en “El año lírico”: “Hay en las cuatro composiciones la más gentilica exuberancia de amor sensual, y, en este amor, algo de religioso. Cada composición parece un himno sagrado a Eros” (citado en Coloma, 1988: 152). El propio Pedro Salinas quien, para gran parte de la crítica, acusa la influencia de Darío, comenta que: “Cuatro estaciones que son cuatro grados del amor; se empieza por la simple expresión biológica, la pareja de hermosas bestias feroces, se pasa por refinadas reminiscencias helénicas, y se acaba por una cierta idealización, la del otoño más descargada de sensualismo que ninguna” (citado en Coloma, 1988: 152). El crítico Anderson Imbert sostuvo que las piezas incluidas en “El año lírico”: “dan, en metros tradicionales de romance y *silva*, un tono afinado al diapasón romántico. Acorde dominante, el del amor. Amor a una mujer de carne y hueso, más deseable que las diosas; amor entre tigres; amor ansioso a la mujer ideal; amor nostálgico a la mujer distante” (citado en Coloma, 1988: 153).

to ofrecieran formas de pareados, tercetos, cuartetos. En algunos casos la correspondencia de los versos con los períodos sintácticos de cierta extensión presenta la apariencia de una serie de estancias distintas entre sí. Más corrientemente la trabada forma de la composición borra toda la idea de división estrófica. Los versos podían estar rimados en su totalidad o bien algunos de ellos, en mayor o menor número, podían quedar sueltos (1983: 254).

Como se puede apreciar, la silva le ofrece una amplia libertad de acción al poeta, bien sea porque no tiene divisiones estróficas concretas, o porque permite una división más libertaria de la rima. El hecho de incorporar versos endecasílabos y heptasílabos redundaba en una mayor fluidez dentro del poema y, en un nivel más estructural, permite una mayor distensión para el desarrollo y la presentación temática.

Como es común en su poesía, Rubén Darío, comienza “Estival” con la representación de un *escenario espacial* –generalmente asociado al paisaje natural– en el cual se desarrollarán los acontecimientos poemáticos o narrativos y en el cual se desplegarán los imaginarios cartográficos y zoológicos tan propios del Modernismo. Un espacio poético que se repetirá en el comienzo de “Anagke”. Se trata de un escenario selvático en el cual el poeta desplegará una serie de personajes conceptuales –animales y humanos– que serán partícipes de un conflicto singular. Veamos el comienzo:

La tigre de Bengala
con su lustrosa piel manchada a trechos,
está alegre y gentil está de gala.
Salta de los repechos
de un ribazo, al tupido
carrizal de un bambú; luego a la roca
que se yergue a la entrada de su gruta.
Allí lanza un rugido,
se agita como loca
y eriza de placer su piel hirsuta (versos 1-10)¹².

Varias cosas podemos anotar sobre esta primera tirada de versos; en primer lugar, se trata de la presentación de uno de los actores del

¹² Cito la edición de las *Poesías Completas* de la editorial Claridad, 2 t. (2005).

drama, la “tigresa de Bengala”. Rubén Darío nos presenta la acción en un puro presente (“está”, “salta”, “lanza”, “se agita”, “eriza”): ello genera un efecto de *presentificación* para el lector, esto es, que los hechos suceden en concomitancia con la lectura. La tigresa se nos muestra como un ser en toda la potencia de su vitalismo y en el esplendor de su belleza, belleza descrita a partir de adjetivos como “lustrosa piel”, “piel hirsuta”, o con descripciones como “está de gala”. La combinación misma del salto en la lectura desde los versos endecasílabos a los heptasílabos colabora con la vitalidad temática que el poeta quiere inscribir, generando una simultaneidad entre el movimiento del animal (salto) y el movimiento del ojo lector. Al mismo tiempo, el efecto de una rima un tanto áspera y sonora entre “roca” y “loca” o entre “gruta” e “hirsuta”, predispone al lector ante un ingreso imaginario y acústico al lugar selvático, a los ecos del bosque. La indicación “de Bengala” es una referencia a un espacio geográfico determinado, la India. Es importante anotar este dato puesto que dicho espacio forma parte de la *cartografía imaginaria* e intercontinental que utilizará Rubén Darío dentro de sus poemas y que colaborará en la articulación de la hibridez de los imaginarios culturales que señalo al principio de este estudio. Rubén Darío continúa apuntalando y demarcando el espacio imaginario donde desarrollará su drama, mediante la señalización temporal de ese espacio (el estío) y mediante la acumulación de una zoología extravagante:

La fiera virgen ama.
 Es el mes del ardor. Parece el suelo
 rescoldo; y en el cielo
 el sol inmensa llama.
 Por el ramaje oscuro
 salta huyendo el canguro.
 El boa se infla, duerme, se calienta
 a la tórrida lumbre;
 el pájaro se sienta
 a reposar sobre la verde cumbre (11-20).

El clima afecta de una manera muy particular a los seres naturales, de este modo “la fiera virgen ama”, “salta huyendo el canguro”, “El boa se infla, duerme y se calienta”, “el pájaro se sienta”. Todo está agitado en un estado de constante vitalidad. La selva misma parece estar viva, en una clara referencia al incipiente panteísmo da-

riano. Pero notemos que se trata de una agitación y de una vitalidad armónica; a pesar del calor, del movimiento de los animales, no hay violencia ni choque entre ellos; por el contrario, estos seres parecen habitar en una clara esfera de armonía. Y esto no es curioso si tenemos en cuenta la tradición pitagórica que anima el pensamiento de Rubén Darío. Como ha señalado Cathy Jade:

Como resultado de la confluencia entre las tradiciones esotéricas y literarias, las tempranas posturas de Darío comienzan a encajar en una concepción coherente del universo en tanto que un ser único, animado por un alma divina individual. Aquella creencia según la cual Dios, el único todo, es la fundación esotérica del pitagorismo y la clave para la visión de la unidad en Darío. El pitagorismo esotérico sostiene que todo el universo es Dios y, dado que la gran mónada está compuesta de armonía, el universo entero es considerado como un despliegue armonioso de su ser divino (1983: 26-27; traducción del autor).

Es interesante notar el modo en que Rubén Darío sumerge al lector en su escenario, en tal sentido la estructura lumínica de los versos colabora con la idea del calor y con la vitalidad del movimiento selvático. Tenemos esa “tórrida lumbre”, “el sol como inmensa llama” y el contraste en el “ramaje oscuro”. Calor, luz y sombra, la escena se nos aparece vibrante en toda su vitalidad, el lector ya ha sido capturado por la escena y ahora habita en ella. Esta suerte de ingreso imaginario a la selva por parte del lector también es impulsado, como se notó más arriba, por la utilización de los verbos en presente. En relación a los elementos zoológicos, podemos notar la mezcla continental que Rubén Darío opera, incluyendo al exótico –para la época– canguro australiano, y al boa amazónico que hiciera las maravillas en las primeras *relaciones* de los conquistadores del Río de la Plata¹³. Más avanzado el poema, Rubén Darío incorpora animales africanos como el hipopótamo y el elefante. Nuevamente esta

¹³ Ulrich Schmidl (ca.1510-1581?), uno de los primeros cronistas del Río de la Plata, anota en su *Derrotero y viaje a España y las Indias* [1567]: “Mientras estábamos con esos mocoretás, casualmente encontramos en tierra una gran serpiente, larga como de veinticinco pies, gruesa como un hombre y salpicada de negro y amarillo, a la que matamos de un tiro de arcabuz. Cuando los indios la vieron se maravillaron mucho, pues nunca habían visto una serpiente de tal tamaño; y esta serpiente hacía mucho mal a los indios, pues cuando se bañaban estaba ésta en el río y enrollaba su cola alrededor del indio y lo llevaba bajo el agua y lo comía, sin que la pudieran ver, de modo que los indios no sabían cómo podía suceder que la serpiente se comiera a los indios. Yo mismo he medido la tal serpiente a lo largo y a lo ancho, de manera que bien sé lo que digo. Los mocoretás tomaron ese animal, lo cortaron a pedazos, que llevaron a sus casas, y se lo comieron asado y cocido” (Schmidl, 1938: 151).

zoología intercontinental colabora en la mezcla y refundición de los imaginarios culturales propios de la literatura de la época y producto del contacto cultural con las literaturas europeas que Rubén Darío empieza a consumir y a incorporar en la metrópolis chilena¹⁴. Comienza a asomarse aquí el impulso cosmopolita en la incorporación de ciertos símbolos multiculturales de las tradiciones más remotas y hasta opuestas. Asimismo, la representación del elemento femenino, la tigresa, nos es presentada a través de la voluptuosidad misma de la selva y de un sensualismo vitalista:

Siéntense vahos de horno;
y la selva indiana
en alas del bochorno,
lanza, bajo el sereno
cielo, un soplo de sí. La tigre ufana
respira a pulmón lleno,
y al verse hermosa, altiva y soberana,
le late el corazón, se le hincha el seno.
Contempla su gran zarpa, en ella la uña
de marfil; luego toca
el filo de una roca,
y prueba y lo rasguña.
Mírase luego el flanco
que azota el rabo puntiagudo
de color negro y blanco,
y móvil y felpudo;
luego el vientre. En seguida
abre las anchas fauces, altanera
como reina exige vasallaje;
después husmea, busca, va. La fiera
exhala algo a manera
de un suspiro salvaje.
Un rugido callado
escuchó. Con presteza
volvió la vista de uno al otro lado.

¹⁴ La imaginaria orientalista le viene a Darío –según algunos críticos como Zamora Vicente– de sus lecturas de Leconte de Lisle, y de Judith Gautier, hija de Théophile Gautier, de libros como *El libro de jade* y *Perfumes de la pagoda*.

Y chispeó su ojo verde y dilatado
cuando miró de un tigre la cabeza
surgir sobre la cima de un collado.
El tigre se acercaba (21-49).

La tigresa está, producto del calor de la estación, en una suerte de agitación erótico-sensual. Ella “respira a sople lleno” como clara indicación de una plenitud, de un gozo de libertad, pero, además, se ve “hermosa”, “altiva” y “soberana”, le “late el corazón”, y se “le hincha el seno”.

Es la clara señal de una apertura, de una predisposición al encuentro libre, en un espacio abierto, con los otros seres. Pareciera que la voz poética estuviera fijando ciertas condiciones singulares para el encuentro amoroso proyectando su propio deseo –y construyendo el del lector– sobre un paisaje ideal. Es necesario notar cómo la voz poética va infiltrando el poema de nociones filosóficas sutiles pero contundentes; en tal sentido, el panteísmo que desplegará más tarde en *Las ánforas de Epicuro* (1899) ya se encuentra agazapado en el interior de “Estival”, más concretamente en los versos: “la selva indiana / en alas del bochorno, / lanza, bajo el sereno / cielo, un sople de sí”. Es claro que la selva se presenta como un *ente vivo* capaz de emitir un mensaje, un tipo particular de comunicación a través de su sople. Como señala Coloma González: “Rubén Darío es pitagórico [...] Según la doctrina de las correspondencias atribuida a Pitágoras, todas las cosas tienen un alma, incluso los animales [...] El animal, pues, participa del alma universal” (1988: 159). Sería posible arriesgar una interpretación según la cual la selva misma es otro personaje conceptual más del drama estival.

Estos versos presentan, al mismo tiempo, un paralelismo entre la disposición abierta a la comunicación de la selva y la libertad y soberanía de la tigresa, ambas ofrecidas al encuentro con los elementos circundantes. Los sentidos del animal están despiertos y vigilantes, olfato, vista, oído: “husmea”, “mirase el flanco”, “Un rugido callado escuchó”. Una suerte de ansiedad mueve el verso a la par del animal. La tigresa: “contempla”, “toca”, “prueba”, “rasguña”, “azota”, “abre”, “husmea”, “busca”, “va”, “exhala”. Es posible notar la gran cantidad de verbos que el poeta incorpora para generar esa noción de movimiento agitado, de ansiedad, que acelera la lectura y, al mismo tiempo, la propia ansiedad del lector. Asistimos también a una

inversión de ciertos paradigmas naturalistas en el sentido en que si el *Naturalismo* animalizaba a los seres humanos en sus descripciones más sórdidas de las sociedades metropolitanas¹⁵, Rubén Darío *humaniza la animalidad*. Al respecto, Rubén Benítez señala que:

Se identifica el yo poético con el ser de las fieras, proceso en el cual, por una parte, se humanizan los animales y, a la inversa, se acerca el hombre a lo animal, precisamente por lo que en él existe de bestial [...] La identificación se convierte, más bien, en una simpatía, en una proyección de la espiritualidad del hombre en el ser animal, al cual interpreta en función de valores humanos (citado en Coloma González, 1988: 156).

Este recurso es logrado por Rubén Darío por medio de la *personificación*, convirtiendo a la tigresa en una “reina que exige vasallaje” y, como veremos más adelante, transformando al tigre en un “gladiador de la montaña”, en un “don Juan felino” y, en paralelismo con el principio femenino, en un “rey”. Cuando el *clímax* de esa ansiedad provocada por el agitado movimiento de la tigresa llega a su ápice, se produce el encuentro, y aparece en escena el principio masculino en la representación del tigre:

Era muy bello.
Gigantesca la talla, el pelo fino,
apretado el ijar, robusto el cuello,
era un don Juan felino
en el bosque. Anda a trancos
callados; ve a la tigre inquieta, sola,
y le muestra los blancos
dientes; y luego arbola
con donaire la cola.
Al caminar se vía
su cuerpo ondear, con garbo y bizarría.
Se miraban los músculos hinchados
debajo de la piel. Y se diría

¹⁵ Claude Cymerman en su estudio sobre el naturalismo en la obra de Eugenio Cambaceres señalaba como procedimiento característico de esta escuela literaria la construcción de imágenes zoomorfas: “En esta asimilación del hombre al animal, hay, voluntaria o no, consciente o no, una degradación del primero que, de ‘animal superior’, se rebaja al nivel de la bestia. Parece como si el hombre abandonase su inteligencia y su sensibilidad para conservar tan sólo sus sentidos y sus instintos primarios. Las palabras ‘bruto’, ‘bestia’ vuelven a menudo para calificar al hombre o a la mujer [...] En este isomorfismo del hombre y del animal, volvemos a encontrar el pesimismo y el desencanto” (1993: 111).

ser aquella alimaña
un rudo gladiador de la montaña.
Los pelos erizados
del labio relamía. Cuando andaba,
con su peso chafaba
la hierba verde y muelle
y el ruido de su aliento semejaba
el resollar de un fuelle (50-70).

Al igual que sucedía con la representación de la tigresa, el tigre se describe portando una alta carga de sensualidad y erotismo: es “bello”, “anda a trancos / callados”, “arbola / con donaire la cola”, “Al caminar se vía / su cuerpo hondear, con garbo y bizarría”. Se trata de movimientos sutiles, de pasos callados, de gestos sinuosos. Pero esa sensualidad debe incluir los elementos que funcionen, a la vez, como principios diferenciadores de la masculinidad. Por ello, el tigre se nos presenta con una “gigantesca talla”, “apretado ijar” y “robusto el cuello”, “músculos hinchados”, “pelos erizados”, con “anchas garras”, una figura de hidalguía, de fina estampa, que impone una clara prestancia frente a los elementos adyacentes, es plenamente visible.

La maestría de Rubén Darío se manifiesta aquí en la construcción del juego de las miradas, haciendo de esta pieza un objeto de imágenes contundentes, claramente representables para el lector. Por un momento nos olvidamos de la mezcla, de las variadas especies exóticas, de las hibridez del imaginario, de la típica proliferación de objetos modernistas, estamos, de pronto, atrapados en la selva de imágenes darianas, en su selva de símbolos. La tigresa que chispea su “ojo verde y dilatado” buscando determinar de dónde proviene el rugido “callado”, el tigre a su vez mira a la tigresa y le muestra los “blancos/ dientes”, mientras que el lector descende su mirada, saltando de verso en verso contemplando simultáneamente, en su imaginación lectora, el juego de mirada de los tigres. Es un poema que consume al lector, que lo involucra con todos sus sentidos, que lo incorpora a su interior mediante la potencia de la imagen, el juego rítmico y la contundencia y claridad del escenario. La habilidad del poeta se relaciona, así, con la paulatina asimilación e incorporación de la mirada lectora: Rubén Darío, poco a poco, va seduciendo al lector, lo arrastra hasta su mundo creado, lo deja pa-

rado en él y luego, cuando el lector ya está en sus manos, desarrolla el drama, pinta escenas, construye secuencias y acciones, introduce personajes, todo ello bajo la atenta y fascinada mirada del lector, el cual ya es otro personaje omnipresente en el poema.

En esta sección Rubén Darío se encarga de construir un mapeo de las jerarquías naturales, otorgando lugares y posiciones dentro del reino animal, y si bien aparece el primer signo de violencia interna dentro del orden selvático “la ancha garra/ que se hinca recia en el testuz del toro/ y las carnes desgarran”, sin embargo, también parece que la organización de ese orden (¿divino?) se acomoda en una distribución que articula la unidad y la armonía propias de ese mundo. De acuerdo con Jade, estas jerarquías deben ser comprendidas dentro de los esquemas del pensamiento pitagórico: “Aunque los pitagóricos sostienen que Dios es omnipresente, imaginan que todos los elementos de la creación se organizan en torno a una jerarquía basada en su grado de espiritualidad y semejanza con Dios” (1983: 27; traducción del autor). Ello significa que la prestancia, elegancia, y fortaleza del tigre, por su grado de perfección en relación a los otros animales, le otorga su posición de poder y reinado. Veamos la secuencia:

Él es, él es el rey. Cetro de oro
[...]
La negra águila enorme, de pupilas
de fuego y corvo pico relumbrante
tiene a Aquilón; las hondas y tranquilas
aguas, el gran caimán, el elefante,
la cañada y la estepa;
la víbora, los juncos por do trepa;
y su caliente nido
del árbol suspendido,
el ave dulce y tierna
que ama la primer luz (71, 75-84).

Esto es, el tigre es el “rey” –en claro paralelismo con la tigresa que es reina– y se halla por encima del resto de los animales, pero a su vez, la “negra águila” tiene a “Aquilón”, las aguas tienen al “gran” caimán, la cañada al “elefante”, la estepa “la víbora”, y el “ave dulce y tierna” el árbol. Esto significa que hay “un” lugar para todos en la

naturaleza con jerarquías pero con espacio para una convivencia que, si bien no siempre es pacífica, al menos admite un cierto equilibrio para la vida. La violencia en la naturaleza no es arbitraria y se fundamenta, como en el caso del tigre y el toro, en la búsqueda alimenticia. De muy otra índole será la irrupción humana en el poema. Hasta aquí, Rubén Darío se encargó de presentarnos el escenario y los protagonistas, pero aún nos falta aquello que como lectores venimos sospechando, el encuentro amoroso:

Así va el orgulloso, llega, halaga;
corresponde la tigre que le espera,
y con caricias las caricias paga en su salvaje ardor, la carnícera.
Después el misterioso
tacto, las impulsivas
fuerzas que arrastran con poder pasmoso;
y ¡oh gran Pan!, el idilio monstruoso
bajo las vastas selvas primitivas.
No el de las musas de las blandas horas,
suaves, expresivas,
en las rientes auroras
y las azules noches pensativas;
sino el que todo enciende, anima, exalta,
polen, savia, calor, nervio, corteza,
y en torrentes de vida brota y salta
del seno de la gran Naturaleza (91-107).

Aquí se lee la construcción del acto de la unidad primordial de lo natural, la cópula, el apareamiento. El acto sublime a través del cual se engendra y perpetúa la vida. El tigre y la tigresa desplegarán su arte amatorio de seducción con halagos, caricias y con “salvaje ardor”. Sin embargo, en el medio de este acto sensual-sexual-erótico, la voz poética incluye un contraste sustentado por la descripción del acto en tanto que “idilio monstruoso” en la “primitiva selva” y oponiéndolo al de las musas que son “suaves” y “expresivas”. Asistimos de este modo a la inversión de un amor romántico y apolíneo por otro, más valorado por el poeta, de tipo instintivo, salvaje y dionisiaco. Es un idilio que “todo enciende”, “anima”, “exalta” y a partir del cual brotan “torrentes de vida”. Una construcción que se opone a la idea del amor aristocrático (rosado, suave) de las musas

y que estructura un orden más bien enfrentado a éste último y arraigado en las fuerzas irracionales e instintivas de lo natural. El poeta valora estas fuerzas naturales que se desarrollan sin una base en el cálculo económico sino, simplemente, en el juego de los placeres y los deseos. Ponderación de lo “irracional”, alabanza de las fuerzas primitivas, inversión del aristocratismo de las musas y, por último, homenaje al poder libertario e impulsivo de lo amoroso instintivo. Tenemos, de este modo, el conjunto natural representado en el escenario selvático, la convivencia entre los elementos de la naturaleza, el encuentro amoroso de las fuerzas salvajes y primitivas, todo en un marco de unidad, armonía y amor.

2. Reyes naturales y príncipes maquiavélicos: violencia y quiebre del orden armónico

Rubén Darío no iba a dejarnos extasiados en la armonía primigenia, en la *Edad Dorada* ovidiana. Como a los poetas románticos, la metáfora de la caída, el error y la vieja *hamartía* griega –“error”, “equivocación”– que conducía a los héroes humanos hacia un final trágico, son incluidas aquí, no tanto para la mostración de un contraste o de una oposición entre naturaleza y humanidad, como para la representación de la arbitrariedad de las acciones humanas.

Habiéndonos llevado hasta el interior mismo de la vida, ahora el poeta nos pondrá de frente con la muerte, habiéndonos dado la placentera imagen de un amor en ciernes del cual brotaban “torrentes de vida”, nos arrojará a la evaluación ética de nuestras acciones en la tierra.

El *viaje a lo idílico*, precedido por la flauta de Pan, terminará en muerte, violencia gratuita y sueños de venganza. De este modo, Rubén Darío, en la segunda parte del poema introduce al último de los participantes o personajes conceptuales de su *alegoría ética*, el príncipe de Gales¹⁶:

El príncipe de Gales va de caza
por bosques y por cerros,

¹⁶ Se han hecho varias interpretaciones de la figura del príncipe. Entre otras, la de Cecile Wood, quien sostiene que esta figura representa: “cualquier obstáculo, cualquier elemento intruso que destruye, en la vida del poeta, las posibilidades de una situación idílica, tan necesaria para su creación artística” (1977: 55).

con su gran servidumbre y con sus perros
de la más fina raza.
Acallando el tropel de los vasallos,
deteniendo traíllas y caballos,
con la mirada inquieta,
contempla a los dos tigres, de la gruta
a la entrada. Requiere la escopeta,
y avanza, y no se inmuta (108-117)

Escena colonial en la que el dueño y señor de unos territorios —¿americanos, de la India, africanos? ¿Todos estos?—¹⁷ va con sus vasallos a practicar un deporte aristocrático: la caza. A diferencia de lo que sucede en el reino animal donde el tigre clava sus garras y mata al toro para procurarse subsistencia alimenticia, el príncipe va a divertirse, a jugar a la muerte en sus territorios conquistados. La contigüidad entre la cohorte de vasallos y los perros vuelve a sorprender al lector: ¿están al mismo nivel? ¿Se equiparan los perros “finos” con los vasallos? Algo es cierto, los dos grupos obedecen al amo, le deben fidelidad, van tras él. Aquí la equiparación puede ofrecer una rica interpretación de la alegoría que nos quiere presentar Rubén Darío sobre la arbitrariedad del poder y su violencia. Una violencia que no se restringe a la utilización y devastación de los recursos naturales, sino que también apunta al domino de los cuerpos a través de la servidumbre. El príncipe va “acallando al tropel de los vasallos”; los vasallos son identificados de una forma irónica como animales bajo la denominación genérica del “tropel”, animales de carga, caballos. El príncipe, al igual que el lector, también contempla la escena amorosa, y su actitud —a diferencia de la del lector extasiado— es la de requerir a sus vasallos un arma. El príncipe encarna la representación de cierta frialdad racional como opuesta al caluroso encuentro amoroso de las fuerzas naturales. Esta postura es magistralmente representada por Rubén Darío por medio de una serie de acciones ejecutadas por el Príncipe: “contempla”, “requiere la escopeta”, “avanza” y, ante todo, “no se inmuta”. Son movimien-

¹⁷ Quizá se trate de un intento por universalizar el espacio poético y por señalar que la alegoría presentada bien puede ocurrir en todo el orbe. Esto es, que el escenario selvático, al contener animales de casi todos los continentes —tigres de Bengala de la India, los carrizales de bambú de la China, el elefante y el hipopótamo africano, el canguro australiano, la boa amazónica, etcétera— no es precisamente un lugar sino todos los lugares: la Tierra.

tos calculados, mecánicos, no hay vacilación en el príncipe. Y, de nuevo, para que la oposición y posterior irrupción violenta entre el mundo natural y el humano sea más visible, Rubén Darío vuelve sobre la escena amorosa dejando en suspensión la acción del príncipe:

Las fieras se acarician. No han oído
tropel de cazadores.
A esos terribles seres,
embriagados de amores,
con cadenas de flores
se les hubiera uncido
a la nevada concha de Citeres
o al carro de Cupido (118-125).

La voz poética, sutilmente, introduce aquí una ambigüedad que desdobra los órdenes. ¿Quiénes son los “terribles seres”? ¿Son los tigres “embriagados de amores”? O por el contrario, ¿el verso remite al “tropel de cazadores” que por oposición, están “embriagados” de sangre? Magnífica ambigüedad que moviliza el pensamiento y produce una pausa en la lectura, aquello que Roland Barthes señalaba como el gesto de levantar la cabeza en el acto de lectura. Rubén Darío genera un lugar intersticial, un *espacio intermedio*, una grieta significativa donde el pensamiento debe articularse para resolver la ambigüedad planteada por el adjetivo “terrible”.

Esta ambigüedad quedará resuelta hacia el final, pero en el ínterin, al lector le atañe reflexionar sobre el paradigma salvaje/civilizado, preguntarse qué es la civilización y qué cosa lo salvaje, reconstruyendo una y otra vez un dialogismo ético entre el texto y sus lectores. Por un lado tenemos la tierna escena amorosa y por otro, la irrupción armada de unos hombres que hacen del asesinato una diversión deportiva, un pasatiempo aristocrático. Por último, la voz poética detiene la suspensión introducida por la secuencia de versos ya citada, nos saca de la idílica contemplación y nos arroja de nuevo en las manos del príncipe asesino, calculador:

El príncipe atrevido,
adelanta, se acerca, ya se para;
ya apunta y cierra un ojo; ya dispara;
ya del arma el estruendo

por el espeso bosque ha resonado.
El tigre sale huyendo,
y la hembra queda, el vientre desgarrado.
¡Oh, va a morir...! Pero antes, débil, yerta,
chorreando sangre por la herida abierta,
con ojo dolorido,
miró a aquel cazador, lanzó un gemido
como un ¡ay! de mujer... y cayó muerta (126-137).

Rubén Darío nos presenta la acción principesca como pura reacción de frialdad a través de una serie de verbos que denotan lo maquinal en el hombre: “adelanta”, “se acerca”, “ya se para”. Esto es: el príncipe no piensa, actúa. El lector, por el contrario, debe pensar y, eventualmente, llegar a un juicio ético sobre la postura del príncipe. El por qué Rubén Darío eligió que la muerta sea la tigresa puede tener muchas respuestas, no arriesgaré aquí ninguna siendo que es claro que estamos ante un paradigma androcéntrico, sin embargo, también podría argumentarse que el efecto poético-retórico de conmover a la audiencia puede haber influido en la decisión de Rubén Darío sobre la muerte de la tigresa. Calculando que para la audiencia machista de la época el lado femenino era el más “débil”, ello puede haber operado como peso en la decisión de Rubén Darío, matar al más “débil” de los dos era, sin duda, aumentar el patetismo de la escena. Se trata de una heroína animalizada –da un grito como de mujer– que muere en las garras de su amante, una escena muy al gusto romántico. Rubén Darío finaliza el poema añadiendo una tercera parte a las dos ya descritas:

Aquel macho que huyó, bravo y zahareño
a los rayos ardientes
del sol, en su cubil después dormía.
Entonces tuvo un sueño:
que enterraba las garras y los dientes
en vientres sonrosados
y pechos de mujer; y que engullía
por postres delicados
de comidas y cenas,
como tigre goloso entre golosos,
unas cuantas docenas
de niños tiernos, rubios y sabrosos (138-149).

La violencia en el final no es gratuita, la misma se incorpora en los deseos de aquel que ha sido maltratado, vituperado, estúpidamente agredido. El sueño del macho, una vez muerta su compañera, representa los ímpetus de venganza, la preparación serena de la devolución de la agresión, que ya no será gratuita, que de ahora en más tendrá justa causa. Se trata, más que nada, de las consecuencias que la separación entre mundo natural y mundo humano han aparejado en el presente histórico dariano una crítica a los procesos de alienación social, cultural y económica. Los conflictos sociales de la época son producto de una lucha desigual entre órdenes antagónicos. Como bien ha señalado Françoise Perus, el Modernismo se desarrolla en una época que abre las vías para el auge del capitalismo:

... es una forma de transición del predominio de un modo de producción (feudal o esclavista según el caso) al de otro modo de producción (el capitalista) [...] tal vía no implica, por lo demás, una transición “pacífica”, ni ausencia de la lucha de clases; al contrario, los cambios se producen como resultado del desarrollo de un complejo de contradicciones, que desencadena conflictos múltiples en todos los órdenes y abre grietas profundas en el conjunto del cuerpo social (1976: 53-54).

La alegoría dariana parece apuntar a un orden doble, por un lado al filosófico, sustentado en la búsqueda nostálgica por la unidad esencial –por el espacio idílico anterior a la caída y al error humano– pero, por otra parte, dicha alegoría puede ser leída como las reflexiones del poeta sobre las relaciones conflictivas entre las clases sociales de la época, sobre el abuso sistemático de la aristocracia por sobre la clase obrera, y sobre los intelectuales sensibles y pobres como él que para ganarse la vida debían trabajar en la aduana del puerto de Valparaíso. Un tema que será retomado por Rubén Darío en forma contundente en cuentos como “El fardo”, “El rey Burgués” o “El pájaro azul”. Tampoco es casual que el macho sueñe con “unas cuantas docenas de niños tiernos, rubios y sabrosos”: ¿los hijos de la aristocracia?, ¿el sueño de la venganza del subalterno?¹⁸

A continuación me concentraré en el análisis de “Anagke”, para explorar el modo en el que Rubén Darío retoma algunas de las

¹⁸ Con esto no quiero significar que Darío era un subalterno, muy lejos estaba de serlo; lo que quiero implicar es que el poeta se identifica en esta fase de juventud y pobreza con las masas proletarias emergentes en la Chile finisecular.

reflexiones de “Estival”. Intentaré realizar un análisis en contrapunto entre ambos poemas para finalmente realizar un balance crítico en relación a la nostalgia Dariana por la unidad primordial perdida y sus ansiedades culturales representadas por la hibridez estética, política y filosófica que señalaba al principio de este estudio.

3. Del principio panteísta de “Estival” al Dios mono-teísta de “Anagke”

“Anagke” fue publicado por primera vez en el diario *La Época* de Santiago de Chile el 11 de Febrero de 1887. En la primera edición de *Azul...* aparecía escrito bajo la forma de “Anatk”, en lo que probablemente haya sido un intento fallido de Rubén Darío por reproducir la grafía de la palabra griega. Mi hipótesis de trabajo es que este poema cierra la *suite* poética por un motivo concreto: puesto que representa una visión filosófico-teológica cuyo marco engloba los esbozos fragmentarios y dispersos de doctrinas filosóficas que Rubén Darío había inscrito en los poemas que preceden a “Anagke” en el volumen. El poema, como señala Fidel Coloma González, “traslada a un nivel trascendente, ante la instancia de la divinidad, la existencia del bien y del mal en este mundo terreno” (1988: 151). Ahora bien, en “Estival” Rubén Darío presenta cierto panteísmo incipiente que contrasta con el Dios único de “Anagke”, generando una nueva tensión interpretativa ¿Cómo conciliar entonces el principio panteísta de “Estival” con el Dios mono-teísta de “Anagke”?

Si bien “Anagke” integra la *suite* poética de “El año lírico” poca atención le ha brindado la crítica a este poema. En general ello se debe a cierto protocolo de la crítica que basa sus construcciones en la ordenación sistémica de los elementos de una obra con el objetivo de generar cierta ilusión cientificista-ordenadora de sus procedimientos. Debido a dicha comodidad estructural, la *suite* poética de “El año lírico” se ha estudiado en relación con el entramado estacional –primavera, verano, invierno, otoño o niñez, juventud, madurez, vejez–, lo cual ha generado ciertos problemas para ubicar la reduplicación de la estación otoñal representada por los poemas “Autumnal” y “Pensamientos de otoño” y, a su vez, ha excluido del análisis a “Anagke” por considerar que el poema no tenía relación directa con lo climático-estacional o con la alegoría de las edades representada en el uso de las estaciones. Como bien señala Coloma

González: “Su tema, *aparentemente*, no coincide con el de la serie. Sin embargo, el autor lo situó en la misma secuencia, y lo ubicó en posición final, allí donde culminan y se condensan las ondas de pensamiento estético y de mensaje ideológico que se transmiten a través de los cuentos y prosiguen, en otra clave, en el curso de los poemas” (1988: 149; las cursivas son mías).

Por otra parte, ninguna atención ha puesto la crítica al vocablo griego que da título al poema “Anagke” y que es altamente significativo en la tradición del pensamiento religioso-filosófico occidental. Este vocablo se halla en estrecha relación con la intuición teológica de Rubén Darío y el mismo ha pasado por re-definiciones múltiples a través de la historia religiosa y filosófica. En principio, el vocablo griego “anagke” significa “necesidad” –en tanto que fatalidad– (Liddell y Scott, 1996), pero no se trata aquí de cualquier tipo de “necesidad”, sino de un principio que articula la acción de la divinidad. El término aparece en Platón (428-347 a.C.) en repetidas oportunidades y es un concepto soporte que sirve para definir *el principio de todo ser* –asaz significativo si pensamos que Rubén Darío articula, en la última estrofa de “Anagke”, el pensamiento divino en relación al origen de la creación del universo–, y si bien contiene un fundamento mítico ello no desestabiliza su estatuto de verdad, porque como lo señaló Barthes en el capítulo “El mito hoy” de su libro *Mitologías* (2005), el mito no se opone a la verdad sino que sirve como el andamiaje de su propia constitución. En Aristóteles (384-322 a.C.) el término es utilizado para la formulación del silogismo, procedimiento que prácticamente define el andamiaje de su sistema filosófico: en la frase condicional aristotélica, la apódosis –la parte que presenta la conclusión– va encabezada por el “es necesario que” en griego *anágke*, seguido de una frase de infinitivo.

El concepto aparece, además, relacionado con los gnósticos cristianos (siglo II d.C.). Estos constituían un grupo definido o una *áíresis* (del verbo griego *airéo*, que significa “tomar partido”, de donde deriva la palabra “hereje”). Los gnósticos planteaban un *ágnostos theós*, es decir, un “dios desconocido”. Este dios, de acuerdo con los gnósticos, era desconocido porque estaba por encima del conocimiento sensible y de cualquier otro conocimiento; era “indecible” (*árretos*); no “es” A ni es B, ningún predicado puede convenirle; es ajeno al ser; es “abismo” (*ábussos*, *buthós*). De hecho es un Dios que ha permanecido ignorado por los hombres hasta el momento de la

revelación cristiana (*apo-kalúpto*, Apocalipsis). El Dios del *Antiguo Testamento* es ese Dios *Desconocido* y no es verdaderamente el principio absoluto sino sólo un autor del mundo sensible, un “demiurgo” (¿un poeta?); es un ser “limitado” que ha hecho las cosas lo mejor que ha podido pero contando con una “anagke”, con algo que él no ha creado puesto que la “necesidad” (*anágke*) es un principio anterior a Dios o al principio creador. Hay muchas más definiciones de la palabra griega dado que la misma ha ido redefiniéndose a lo largo de la historia. Es una palabra que modifica su contenido semántico dependiendo del uso, la época y del autor (Aristóteles, Platón, Plotino, evangelistas, estoicos, gnósticos, etcétera).

Creo que es posible realizar un análisis comparativo entre las cualidades del Dios gnóstico y el poeta en Rubén Darío, pero mi objetivo al mostrar las definiciones de “anagke” ha sido de tipo filológico: sólo he querido apuntar y dejar señalado un vacío que los variados estudios críticos sobre *Azul* no han analizado en profundidad. Creo que el concepto mismo de “necesidad” es útil para explorar la concepción que el joven Rubén Darío está tratando de articular en *Azul*. Este concepto se asocia en el nicaragüense a una oposición entre el mundo deseado y el mundo real –tan evidente en “Invernal”–, ante la nostalgia por una unidad armónica y la ruptura ocasionada por la caída del hombre en el pecado, a las incongruencias entre el deseo y la realidad –una falta, o una herida–, ante la aspiración del eterno retorno a la unidad primordial¹⁹. Rubén Darío se está preguntando –a veces con mayor o con menor conciencia, con mayor o con menor precisión– ¿cuál es la *necesidad fundamental* (“anagke”) que organiza el estado actual del universo? Para ponerlo en los posteriores versos del poema “Ajedrez” de Jorge Luis Borges (1899-1986): “¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza / de polvo y tiempo y sueño y agonías?”. Más tarde en *Prosas profanas* (1896), más precisamente en el “Coloquio de los centauros”, Rubén Darío continuará apuntalando estas obsesiones a través del centauro Astilo, el cual afirma que “El Enigma es el soplo que hace cantar la lira”.

En la introducción afirmaba que “Estival” y “Anagke” mantienen entre ambos *similitudes formales* y de *contenido*: en ambos tene-

¹⁹ Como señala Octavio Paz: “Unos cuantos, Darío el primero, advierten que la modernidad no es sino un girar en el vacío, una máscara con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera. Esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen” (1965: 22).

mos un paisaje natural, en ambos hallamos parejas de animales en amores, en ambos acontece una irrupción violenta que cambia la escena primera y que rompe la armonía en ella contenida, en ambos casos se trata de una silva. Como diferencia, sin embargo, es necesario remarcar que las selvas son de muy distinto tipo en un caso y en el otro. En “Estival” se trata de una escena selvática *salvaje*, donde lo instintivo se desarrolla acompasado por el determinismo climático, es una escena más inhóspita y vibrante enmarcada en cierto *primitivismo* o *atavismo* naturalista. En “Anagke” se trata, en cambio, de una escena selvática idílico-pintoresca y mayormente estática cuyo centro se halla constituido no por el hálito panteísta de lo natural como un todo que se agita y respira en correspondencia, sino más bien por un solo elemento animal –humanizado, la paloma– que reflexiona en su interior²⁰. Mientras que los tigres de “Estival” representan un simbolismo de fuerza, coraje, dominio, la paloma, por el contrario, es un símbolo pacífico, frágil e ingenuo. Por otra parte, el tema amoroso es de muy distinta índole en un caso y en otro: en “Estival” asistimos a un amor erótico-pasional y en el caso de “Anagke” se trata más bien de un amor de tipo maternal, de un amor “pensativo” y no carnal. Comparemos estos dos fragmentos:

En el fondo del bosque pintoresco
 está el alerce en que formé mi nido;
 y tengo allí, bajo el follaje fresco
 un polluelo sin par, recién nacido.
 Soy la promesa alada,
 el juramento vivo;
 soy quien lleva el recuerdo de la amada
 para el enamorado pensativo;
 de los tristes y ardientes soñadores...
 (“Anagke”, 20-29)

Así va el orgulloso, llega, halaga;
 corresponde la tigre que le espera,
 y con caricias las caricias paga

²⁰ De acuerdo con Fidel Coloma González: “La selva de ‘Anagke’ ocupa un lugar intermedio entre la naturaleza de ‘Primaveral’ y la de ‘Estival’”. Muestra algunos rasgos de estilización, pero, en verdad, allí rige la ley del más fuerte, la lucha despiadada por la vida” (1988: 163).

en su salvaje ardor, la carnicera.
Después el misterioso
tacto, las impulsivas
fuerzas que arrastran con poder pasmoso;
y ¡oh gran Pan!, el idilio monstruoso
bajo las vastas selvas primitivas...
("Estival", 91-99)

De estos dos extractos es posible atisbar la gran diferencia en la presentación del amor en uno y en otro. Ello se debe a que ambos poemas apuntan –a pesar de sus similitudes– a la representación de dimensiones filosóficas diferentes. En el caso de "Estival" el punto de articulación filosófico-conceptual de Rubén Darío se relacionaba con el *quiebre del orden armónico* por la irrupción violenta del hombre en el escenario natural. En este sentido, podemos decir que se trata de una *inquisición antropológica* dado que es la presencia misma del hombre la que venía a generar un des-balance en el cosmos. En "Anagke", si bien la reflexión sigue girando en torno al equilibrio/desequilibrio de las fuerzas naturales, la pregunta del poeta es hacia la divinidad. La quiebra del orden universal, de la unidad primigenia ya no es producto o causa de la intervención humana sino del "error" o la "equivocación" divina. Por ello su *inquisición* es más bien *teológica*. Asimismo, la *irrupción* violenta que ocurre en ambos poemas y que determina y condiciona el ulterior desarrollo de los mismos y que en el caso de "Estival" podríamos llamar "externa", representada por el Príncipe y su séquito, en "Anagke" es por el contrario "interna" y está representada por un ser de la misma especie que la paloma, se trata de otra ave: un gavilán. De este modo, habiendo identificado las similitudes y las diferencias retornemos al principio de "Anagke" para observar la presentación –el marco inicial– desde el cual Rubén Darío construye su escenario:

Y dijo la paloma:
–Yo soy feliz. Bajo el inmenso cielo,
en el árbol en flor, junto a la poma
llena de miel, junto al retoño suave
y húmedo por las gotas de rocío,
tengo mi hogar. Y vuelo,
con mis anhelos de ave,

del amado árbol mío
hasta el bosque lejano,
cuando, al himno jocundo
del despertar de Oriente,
sale el alba desnuda y muestra al mundo
el pudor de la luz sobre su frente (1-13).

Tenemos al principio dos voces: la del poeta que oye el monólogo de la paloma y la voz de la paloma. Ésta última será la voz predominante a lo largo de los 78 versos de “Anagke”²¹. Es una escena idílica y pacífica apuntalada por Rubén Darío a través del estado de ánimo de la propia paloma “feliz”. Los árboles están “en flor”, la poma está “llena de miel”, los retoños son “suaves”. Hay tranquilidad, abundancia, belleza paisajista. Hay, además, al igual que en “Estival”, cierta personificación de la naturaleza en “el alba desnuda”. Una escena típicamente idílica, un “bosque pintoresco”:

Mi ala es blanca y sedosa;
la luz la dora y baña
y céfiro la peina;
son mis pies como pétalos de rosa.
yo soy la dulce reina
que arrulla a su palomo en la montaña (14-19).

Se trata de un elemento frágil, ella es “sedosa”; una blancura que representa la ingenuidad, y cuyo cuerpo es el fiel retrato de lo fino-sutil. Un cuerpo “dorado” por la luz y peinado por el viento —esto es: reverenciado por los otros elementos naturales—²², unos pies “como pétalos de rosa”. En el discurso de la paloma podemos identificar un ambiente idílico representado por la belleza natural y por la felicidad que expresa la paloma sobre su propia libertad al poder volar y tener un hogar confortable en la floresta. Vemos cómo se construye una imagen maternal de inocencia y fragilidad a partir de cierta ad-

²¹ Al igual que en “Estival”, Darío utiliza aquí la forma poética conocida como silva la cual intercala versos endecasílabos con versos heptasílabos. Como nos recuerda Tomás Navarro Tomás: “La composición formada por endecasílabos solos o combinados con heptasílabos, sin sujeción a orden alguno de rimas ni estrofas” (1983: 254).

²² En cierto sentido podríamos decir que se trata de la *idealización del principio femenino* tan utilizada por Darío a lo largo de su obra.

jetivación: “ala blanca y sedosa”, “pies como pétalos de rosa”, “lirio del viento”, “yo soy toda inocente, toda pura”, “me estremezco en la íntima ternura”.

Nuevamente, al igual que ocurría en “Estival” con la tigresa que era designada como “reina”, aquí la paloma es “princesa” y representa, por lo tanto, una tradición y un linaje noble. En el escenario que ofrece Rubén Darío hasta aquí, el lector puede hallar confort, relajarse, dejarse llevar por el canto de la paloma en un ambiente de belleza natural, con abundancia plena en el cual el elemento natural se presenta con toda su fuerza estetizante. La paloma es “el lirio del viento”, por así decirlo, un elemento que está supeditado a otra fuerza externa; ya veremos cómo este esbozo de “fuerza externa” representado en el viento es la anunciación de la violencia última a la cual están atadas las potencias jerárquicas de lo natural. El principio de *correspondencia* entre los elementos naturales es también utilizado por Rubén Darío en este poema, la paloma con su canto es agente de efectos en los otros elementos: “Yo despierto a los pájaros parleros”, y “derramo una lluvia de azahares”. La paloma tiene un gesto religioso en su “adoración” del *azul*, podríamos sugerir que ese azul es para ella como el Dios desconocido de los gnósticos, un principio ordenador, la fuerza de donde proviene la vida:

¡Oh inmenso azul! Yo te amo. Porque a Flora
das la lluvia y el sol siempre encendido;
porque siendo el palacio de la aurora,
también eres el techo de mi nido.
¡Oh inmenso azul! Yo adoro
tus celajes risueños,
y esa niebla sutil de polvo de oro
donde van los perfumes y los sueños.
Amo los velos, tenues, vagarosos,
de las flotantes brumas,
donde tiendo a los aires cariñosos
el sedeo abanico de mis plumas (44-55).

Estos versos constituyen una suerte de plegaria a un Dios natural, al Dios de los elementos que da cobijo a los seres de la naturaleza. Es posible ver aquí cómo el principio panteísta se condensa en una entidad que es el *azul*, que si bien es infinito, inasible, de

algún modo incognoscible por su vastedad –exactamente igual que el Dios de los gnósticos– ya no es referenciado a una multiplicidad de elementos sino a la singularidad característica que lo cubre: el *azul*.²³ Este principio creador entonces ya no es una unidad múltiple representada en el alma individual de cada uno de los elementos sino un principio identificable que, hacia el final del poema, se mostrará con toda su fuerza personal revelando su poder como creador total del universo. Una suerte de condensación desde lo múltiple-natural panteísta hacia el Dios monoteísta del Antiguo Testamento, hacia lo uno-primordial, el ser primigenio creador del universo. Rubén Darío genera una suerte de intensificación en la alabanza de la paloma, una cadena sintagmática hacia el éxtasis, hacia el punto máximo, el *clímax* poético:

¡Soy feliz! Porque es mía la floresta
 donde el misterio de los nidos se halla;
 porque el alba es mi fiesta
 y el amor mi ejercicio y mi batalla.
 Feliz, porque de dulces ansias llena
 calentar mis polluelos es mi orgullo;
 porque en las selvas vírgenes resuena
 la música celeste de mi arrullo;
 porque no hay una rosa que no me ame,
 ni pájaro gentil que no me escuche,
 ni garrido cantor que no me llame (56-66).

Las razones que esgrime la paloma acerca de las causas de su felicidad se van entramando a partir de la causalidad del “porque”: “porque es mía la floresta”, “porque el alba es mi fiesta”, “[porque] el

²³ Jaime Giordano en su libro *La edad del ensueño* (1971) señala que: “además del ‘teológico fuego’ o la directa representación de Dios en su poesía juvenil, hay otra imagen posible que pudiera confundirse con la representación absoluta de una luz eterna: el azul [...] el azul suele ser generalmente un azul encarnado, adjetivo, y que, en este sentido, puede ser tanto el azul de la noche como de las aguas o del cielo, del alba como del ocaso, etc., pero que en el más alto de los sentidos es, más que un tono luminoso, una imagen del vacío de las alturas hacia donde el ensueño intenta elevar su vuelo” (1971: 69). Sin embargo, a pesar de reconocer este principio de homología entre el azul y la divinidad, Giordano, termina desestimando esta idea: “Pero este azul no es la divinidad o la luz eterna, sino más bien el color de la ausencia de lo divino” (70). Yo sostengo, por el contrario, que no se puede realizar una generalización del concepto del azul para toda la poesía del libro homónimo y que, más bien, es necesario ver su significación en cada poema particular. Para el caso de “Anagke”, creo que es posible realizar una *analogía* entre el principio creador y el concepto azul que la paloma reverencia en su canto panegírico.

amor [es] mi ejercicio y mi batalla”, “porque de dulces ansias llena / calentar mis polluelos es mi orgullo”, y así sucesivamente. La sumatoria de las causas que se van esgrimiendo alcanza un punto máximo de elevación poética; en ese momento, Rubén Darío inserta de un modo magistral la irrupción violenta de la tercera voz poética, la del gavián. La similitud con “Estival” es sorprendente por el hecho de que Rubén Darío nos lleva hasta el medio de su selva-símbolo, nos deja contemplando extasiados la escena amorosa en “Estival” y el panegírico de la naturaleza en boca de la paloma en “Anagke”, y luego, de repente, nos suelta en una irrupción que nos estremece, nos conmueve, y nos saca de la apacible escena hacia la cual nos había transportado en el principio de cada uno de estos poemas. Ese punto de inflexión representa, de acuerdo con mi interpretación, el lugar donde se interrumpe el flujo poemático y donde el poeta nos obliga a reflexionar, a salir del poema, a levantar la vista. El “¿Sí?” del gavián es como un golpe que frena la ascensión exaltada de la paloma en su adoración panegírica del hábitat natural. El gavián representa un peligro agazapado, lo oculto que espera el momento del ataque, lo que se disimula en la naturalidad supuestamente armoniosa del paisaje, la maldad al acecho. De esta manera la naturaleza se nos muestra con su doble cara: una que se corresponde con armonía y belleza y la otra que se resume en la ley de supervivencia del más apto. El lector debe detenerse en este punto, algo ha ocurrido: el más fuerte se comió al más débil, el más fuerte se tragó la belleza, la pureza, detuvo, en un segundo, el canto poético del ser inocente y puro. ¿Crítica a la burguesía? ¿Similitud temática con el “Rey Burgués”? Sí y no. Sí en el sentido que esta interpretación es posible y ya se ha hecho,²⁴ pero “no” en el sentido de que la pregunta no se posiciona en la dimensión de las *relaciones humanas* sino en el plano más trascendente de la *pregunta a la divinidad*, de la interrogación íntima y religiosa ante la falta de respuesta frente a los hechos de la realidad social. ¿Cuál es la necesidad (anagke) que mueve el orden secreto de las cosas? La respuesta es Dios, pero el problema es que Dios, según el poeta, cometió un error cuando escribió su plan universal. Un error que es la causa de la risa de Satán:

²⁴ Noel Salomón, Ángel Rama y Fidel Coloma González consideran la protesta contra los valores burgueses de la sociedad chilena (en el caso de *Azul*) como el nervio ideológico de la obra.

Entonces el buen Dios, allá, en su trono
 (mientras Satán, por distraer su encono
 aplaudía a aquel pájaro zahareño),
 se puso a meditar. Arrugó el ceño,
 y pensó, al recordar sus vastos planes,
 y recorrer sus puntos y sus comas,
 que cuando creó palomas
 no debía haber creado gavilanes (69-76).

Este Dios imperfecto de Rubén Darío causó no pocos escándalos en la época. El famoso crítico español Juan Valera (1824-1905) se horrorizó con este poema *herético* en el cual no solo se daba el hecho de que Rubén Darío reprendía y amonestaba al plan divino sino que, además, se metía en la propia cabeza y en los pensamientos del creador universal. En la estrofa final, una nueva voz refiere el pensamiento de la divinidad sobre la creación. Esto último es significativo puesto que la voz poética se arroga a sí misma el conocimiento del pensamiento de la divinidad.

El poeta puede penetrar en el pensamiento de Dios y conocerlo. Esta visión teológica negativa –en el sentido de la equivocación divina– de Rubén Darío, como señala Coloma González, hizo que “tempranamente Eduardo de la Barra y Valera censuraran este poema. Y, muchos años después, Rubén Darío se retracta de ello” (1988: 152). Este poema es significativo puesto que muestra la *fractura interna* de Rubén Darío, las tensiones y contradicciones de un sujeto en tránsito por la modernidad periférica de América Latina. Sabemos que Rubén Darío era un hombre religioso y educado en una tradición católica –sus poemas se hallan plagados de alusiones a Cristo y a símbolos religiosos–, sin embargo, ya hay en el período chileno una suerte de inconformismo que lo llevará más tarde a las ciencias ocultas.²⁵ Dios juega un rol particular en esta relación entre el hombre y la naturaleza. Tenemos, de este modo, una tríada

²⁵ Como ha señalado Jrade en su artículo para la *Cambridge History of Latin American Literature* (1996), el desapego a las creencias religiosas, y el avance furioso del paradigma científico positivista, movió a los modernistas hacia una suerte de heterodoxia conceptual y filosófica representada por el “ocultismo” y la masonería. El ocultismo, combinación de elementos místicos y racionales ofrecía un modelo en el que los antagonismos tendían a conciliarse por la doble inclusión de órdenes contrarios, como el aspecto religioso y el científico. La mayoría de los modernistas reconocía el poder y el valor de la ciencia pero también sentían que ellos ofrecían con su poesía una visión alternativa que era genuinamente superior. Cuando la poesía hace su entrada para completar el vacío dejado por el colapso de los sistemas de creencia ortodoxos, encuentra sus modelos en la antigua tradición esotérica que había sobrevivido a través de los siglos en sectas herméticas y ocultistas.

conceptual que se encarna en 1) los elementos de la naturaleza, 2) el poeta, y 3) la divinidad y su creación imperfecta. La paloma y el gavilán, a su vez, son tomados como alegorías morales: tenemos el bien representado en la paloma y el mal representado en el gavilán, el cual es aplaudido luego de comerse la paloma, justamente, por Satán.

4. Consideraciones finales

En la introducción de este estudio he planteado que Rubén Darío incorpora en *Azul* una suerte de hibridación de los imaginarios culturales de la época. Es claro entonces que “Estival” puede leerse en múltiples niveles como una *alegoría cultural, política y filosófica* en la cual las variadas *fantasías cartográficas*, la *imagería zoológica intercontinental*, y un amplio juego de *inversiones temáticas y estéticas* –prosificación de la poesía a través de la narración de una alegoría, humanización de lo animal, civilización versus salvajismo, etc.– se estructuran para dar forma a la conciencia estética, filosófica y política del Rubén Darío chileno. Este proceso de hibridación, sin embargo, no creo que pueda leerse como un mero gusto artístico dariano que estaba más interesado en la unidad que en la dispersión, sino en la necesidad de sintetizar y sincretizar la polivalencia multi-cultural del momento en unas formas artísticas concretas.

Vemos en el Rubén Darío de *Azul* la pulsión por generar una *contigüidad de lo disperso*, por unificar dentro del espacio poético lo que en el afuera es pura dispersión y caos. Más concretamente, por generar un *espacio literario* en el cual lo disperso pueda ser (re)acomodado, la alienación suspendida y mostrada bajo un programa político, filosófico y artístico. Una sincronización estética del caleidoscopio cultural. Creo que dicha situación demuestra la presencia en Rubén Darío de una cierta *ansiedad cultural* producto de la modernización de los medios de producción, de las (re)definiciones inestables generadas en la nueva división del trabajo, en las grandes masas inmigratorias que transforman definitiva y rápidamente la fisonomía de las metrópolis sudamericanas generando una mezcla de tradiciones e idiomas y construyendo una Babel contemporánea. Así mismo, creo que Rubén Darío estaba intentando inscribirse dentro de la conflictiva tradición literaria hispanoamericana pero, además de buscar su propia voz en este proceso de inscripción en

una tradición, también buscó una proyección más universalista de su propia producción poética. Este conjunto de circunstancias históricas sumadas a las búsquedas personales e intelectuales de Rubén Darío y acompañadas por la necesidad de trabajar para poder alimentarse (profesionalización) generaron como consecuencia la hibridez política, artística, filosófica –y cultural– que leemos en *Azul*.

El concepto general de “belleza” que nos propone pensar Rubén Darío en “Anagke” es, en cierto punto, combatido por la idea más realista sobre las contradicciones propias del mundo natural. La idea misma de perfección es puesta en duda. El equilibrio universal está fracturado por la contradicción inherente al plan de la divinidad. Tal vez, esta conciencia de quiebre sobre las potencias naturales es lo que refuerza la idea de una *unidad interna* de la poesía que busque restablecer el balance a través de la armonía del ritmo. Pero esta operación es, en sí misma, contradictoria o paradójal puesto que, al mismo tiempo que se *persigue una forma* de equilibrio rítmico, se muestra el quiebre de la armonía natural y al plan divino como a un plan mal pensado.

La dicotomía entre naturaleza/hombre y el quiebre de la armonía primordial por parte de la arbitraria conducta humana han forjado un mundo hostil en el que la violencia destruye las relaciones pacíficas entre los seres humanos –pensemos en cuentos como “El rey Burgués” o “El fardo”– y de ahí la nostalgia dariana por la *Arca* perdida.

El resultado de ese quiebre es la inversión entre el salvaje y el civilizado. De este modo, Rubén Darío, tanto en “Estival” como en “Anagke”, ha creado un magnífico espacio para articular una reflexión y un balance sobre el estado histórico de una sociedad que vive en constante desajuste cultural y económico, en lo que David Jiménez Panesso ha llamado una “constante fluctuación”.²⁶ Al mismo tiempo, Rubén Darío ha generado la posibilidad de detener simbólicamente –dentro del espacio poético– las estructuras sociales de la época enmarcadas en una permanente dinámica de cambio. Ha logrado, asimismo, generar un espacio de reflexión personal en el cual se proyectan sus propias ansiedades culturales y sus deseos

²⁶ El libro de Jiménez Panesso es fundamental para comprender las destemporalidades de la modernidad en Colombia y, al mismo tiempo, para comprender las variadas soluciones literarias propuestas por los escritores de la época como respuesta a los procesos de modernización cultural.

de participación e incorporación a un conjunto social heterogéneo y cambiante. En suma, este espacio poético de representación no permanece atado a la potencia de lo que muchas veces se ha pensado como un cierto *solipsismo* sino que, por el contrario, dicho espacio de producción poética es ofrecido al público creciente de la época, puesto en manos del lector, el cual tiene ahora la impostergable responsabilidad de reflexionar sobre la ética de su propia conducta ante el mundo y ante los *múltiples otros* de la modernidad capitalista 

Referencias

- Zamora Vicente, Alonso (1973). «“Divagación”: aclaración sobre el Modernismo». En: Emilio Alarcos, et al. (eds.). *El comentario de textos*. Madrid: Castalia, pp. 167-193.
- Barthes, Roland (2005). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benítez, Rubén (1967). “La expresión de lo primitivo en “Estival” de Rubén Darío”. *Revista Iberoamericana*, 33, pp. 237-257.
- Borges, Jorge Luis (1972). *El Hacedor*. Madrid: Alianza.
- Coloma González, Fidel (1988). *Introducción al estudio de Azul*. Managua: Manolo Morales.
- Cymerman, Claude (1993). “Las imágenes zoomorfas y sexuales en la obra de Eugenio Cambaceres”. En: *Diez estudios cambacerianos*. Rouen: Université de Rouen.
- Rubén Darío (2005). *Poesía Completa*. 2 vols. Buenos Aires: Claridad.
- Giordano, Jaime (1971). *La edad del ensueño. Sobre la imaginación poética de Rubén Darío*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Jiménez Panesso, David (1994). *Fin de siglo. Decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura – Universidad Nacional de Colombia.
- Jrade, Cathy (1983). *Rubén Darío and the romantic search for unity: the modernist recourse to esoteric tradition*. Austin: University of Texas Press.
- Jrade, Cathy (1996). “Modernist Poetry”. En: Roberto González Echeverría – Enrique Pupo-Walker (eds.). *The Cambridge History of Latin American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 7-68.
- Lida, Raimundo (1984). *Rubén Darío. Modernismo*. Caracas: Monte Ávila.
- Liddell, Henry George – Robert Scott (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford UP.
- Navarro Tomás, Tomás (1983). *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. Barcelona: Labor.
- Paz, Octavio (1965). “La sirena y el caracol”. En: *Cuadrivio*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- Perus, Françoise (1976). *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*. México D.F.: Siglo XXI.
- Rama, Ángel (1985a). *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Arca.
- Rama, Ángel (1985b). *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas y Barcelona: Alfadil.

Schmidl, Ulrico (1938). *Derrotero y viaje a España y las Indias*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Wood, Cecil (1977). «Unity in Rubén Darío's. "El año lírico"». En: *Hispania*, Vol. 60, No. 1, pp. 51-60.