

RUBÉN DARÍO Y LAS ESTÉTICAS POST-ROMÁNTICAS EN EL ORIGEN DE LA POESÍA MODERNISTA

RUBÉN DARÍO AND THE POST-ROMANTICS AESTHETICS IN THE BEGINNING OF THE MODERNIST POETRY

ELENA CALDERÓN DE CUERVO
Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza)

RESUMEN. Luego de los ya clásicos estudios de Ricardo Gullón, Lily Litvak, Gutierrez Guirardot, Raymond Skyrme entren tantos, la crítica literaria coincide en aceptar la unidad estética, moral y social del Modernismo y admitir en las tendencias disímiles y hasta aparentemente opuestas que lo integran, un mismo rechazo del mundo positivista y una misma aspiración a la Belleza, concebida esta como una entidad en sí y factible de ser *capturada* por el poeta. De acuerdo con esto, nos proponemos mostrar de qué manera las Estéticas post-románticas funcionaron de marco teórico en la concepción no solamente de sus fundamentos poéticos comunes sino también en relación con las perspectivas particulares que fueron adquiriendo las especies literarias y el arte en general.

PALABRAS CLAVE. Modernismo. Estéticas post románticas. Rubén Darío.

ABSTRACT. After the already classic studies by Gustavo Gullón, Lily Litvak, Gutierrez Guirardot, Raymond Skyrme, among many, literary criticism agrees in accepting Modernism aesthetic, moral and social unity. This criticism also admits that the dissimilar and apparently opposed trends that conform Modernism, constitute a rejection to the positivist world and an aspiration to Beauty, conceived this later as an entity in itself, feasible of being captured by the poet. According to this, we aim at showing the way in which post-Romantic Aesthetics functioned as theoretical framework in the understanding of the poetic basics as well as the relationships with particular perspectives that acquired the literary types and art in general.

KEY WORDS. Modernism. Post-romantics aesthetics. Rubén Darío.

1. Deslindes preliminares

A partir de *Azul...*, en 1888, Rubén Darío es considerado fundador del Modernismo, denominación, la de *modernos*, que ellos mismos se adjudicaron, con más intuición que certezas

«y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita».

Numerosas y en muchos casos contradictorias fueron las direcciones en que se proyectó el Modernismo pero, y aunque parezca obvio señalarlo, todas confluyeron en la transformación del lenguaje poético, tanto a nivel de la expresión como de su sentido. Bajo los auspicios del Positivismo se produjo la muerte de la Metafísica y con ella toda reflexión posible sobre el ser y las cosas. La poesía ocupó así, el lugar de una nueva «ontología estética» que no se cuestionó el problema de las causas tanto como el del lenguaje concebido como una suerte de convención tácita, cuando no de ilusión o de disfraz. De esta manera, esta «modernidad» asumida, puso en funcionamiento el discurrir esencialmente fragmentario, oscuro, la fascinación de lo extraño y del misterio, entendido más como una más-

cara que como un reflejo del mundo suprarreal. Mucho de esto se explica en ese juego poético que es el poema «Canción de carnaval» de *Prosas profanas*, 1896.

«*Le carnaval s'amuse!*
viens le chanter, ma Muse...
 (Théodore de Banville)

Musa, la máscara apresta,
 ensaya un aire jovial
 y goza y ríe en la fiesta
 del carnaval.

[...]

Únete a la mascarada
 y mientras muequea un clown
 con la faz pintarrajeada
 como Frank Brown;

mientras Arlequín revela
 que al prisma sus tintes roba
 y aparece Pulchinela
 con su joroba

[...]

Piruetea, baila, inspira
 versos locos y joviales;
 celebre la alegre lira
 los carnavales.

[...]

Y lleve la rauda brisa
 sonora, argentina, fresca,
 la victoria de tu risa
 funambulesca».

El lenguaje, así empleado, tuvo como finalidad propia la inconclusión y como efecto el repliegue del sentido sobre sí mismo.

En esta partida, el símbolo jugó la parte más compleja. Eliminada toda referencia de su significado a la naturaleza creada, refirió su código a sistemas clausos, privilegio de grupos de iniciados que se lanzaron desmesuradamente al encuentro con la Belleza concebida esta como una entidad en sí misma, «ideal», y factible de ser capturada por el poeta.

Atribuir esta actitud a los modernistas en general y a Rubén Darío en particular no es tarea difícil y solo basta reconstruir el marco conceptual que lo verifique. La presencia de esa multitud de signos de aspecto aparentemente muy diverso que invitan a probar esta propuesta, tales como el carácter demiúrgico del arte, su condición de elegido y, en este sentido el elitismo modernista, una cierta concepción de la mujer y la sexualidad, la reencarnación y toda la serie de símbolos mitológicos y pitagóricos no deben entenderse, a mi juicio, sino en relación con la amplitud de registros de la lírica rubendariana y no como motivos funcionales de su cosmovisión poética. Si hay una línea de argumentación apreciable en este sentido, habrá que buscarla, y esa es nuestra propuesta, en el espectro de las *Estéticas*, que a partir de Kant, produjo el pensamiento de la modernidad.

Para introducirnos en lo que se podía entender por Estética como ciencia, conviene recordar lo que señalaba Carlo Denina en su obra, *La Prusse Littéraire* (1790 y 1791) afirmando, con cierto tono irónico, que:

«Es Alexandre Baumgarten quien puso en boga esta palabra hacia el año 1750 [...]. La palabra *Aesthétique*, tan de moda hoy en la literatura alemana, en su sentido más general significa el perfecto conocimiento teórico de las letras y las artes [...] comprende no solamente sus fundamentos comunes, sino también los preceptos particulares de cada ciencia o género de literatura y de cada arte [...]. La palabra derivada del griego *aïsthanesthai*, sentir, significa más o menos: sentimental»¹.

1. Carlo DENINA, *La Prusse Littéraire Sous Frédéric II Ou Histoire*



Para hacer más comprensible a los franceses esta palabra «que el hábito de terminologías nuevas ha vuelto tan ininteligible en Alemania –continúa Denina– la *Décade Philosophique* hará prosperar más tarde un neologismo: *sentimentaire* como equivalente a Estética».

Por su parte, en el *Supplément* de 1770 de la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alambert se consignaba, a los artículos *Beaux-Arts* y *Esthétique*, dos largos espacios dentro del marco de la *Théorie Générale des Beaux-Arts* desarrollado por Johann Georg Sulzer² que significó posiblemente el primer ensayo de naturalización de la palabra extranjera.

En 1789, excusándose de adoptar *ce terme reçu par tous les savants d'Allemagne*, el *Recueil de pièces intéressantes, concernant les antiquités, les Beaux-Arts, les Belles-Lettres et la philosophie, traduites de différentes langues*, daba de Estética una noción más concreta:

«A proprement parler, esthétique signifie la *Théorie des sensations*, lesquelles sont nommées *aisthesis* en grec».

Y para evitar toda confusión con la *sensation* de la escuela inglesa, se traía a colación la acepción dada por Baumgarten, «el primero que enseñó la filosofía de las bellas artes, que la llamó *Estética*, a partir de un sistema fundado sobre principios filosóficos relativos a Kant». Acá entrábamos en el corazón de la Filosofía alemana y conviene, nuevamente, tratar de dilucidar en qué dirección de interpretaban las nociones del idealismo teutón.

El primer aspecto a resolver a la hora de enfrentarse con el pensamiento kantiano es que hay que abandonar la natural propensión realista del mundo latino que consiste en afirmar que el objeto

Abrégée De La Plupart Des Auteurs, Des Académiciens Et Des Artistes Qui Sont Nés Ou Qui Ont Vécu dans les Etats Prussiens depuis MDCCXL jusqu'a MDCCLXXXVI, vol. 2, n. 2 (2011). (La traducción es nuestra).

2. *Théorie universelle des beaux-arts* (elaborada y publicada en Suiza en 1772, en dos volúmenes y luego en 1792 en 4 volúmenes. Pensamiento altamente influenciado por Rousseau y por Kant).

pensado es primero objeto y luego pensado. La tesis fundamental de Kant estriba en que el objeto pensado no significa objeto que primero *es* y luego es pensado, sino objeto que *es* objeto porque es pensado; y el acto de pensarlo es al mismo tiempo el acto de objetivarlo, de concebirlo como objeto y darle la cualidad de objeto. Y del mismo modo, en el extremo del sujeto, no es que el sujeto sea primero y por *ser* sea sujeto pensante, sino que el sujeto es también producto del pensamiento: es sujeto en la correlación del conocimiento, porque piensa y en tanto y en cuanto que piensa. De esta manera, Kant consigue eliminar totalmente el último vestigio de realismo que aún perduraba en los intentos de la metafísica idealista del siglo XVIII. Pero al mismo tiempo que Kant remata y perfecciona la filosofía idealista, introduce dos conceptos que caracterizan y respaldan el pensamiento de eso que de alguna manera se denomina la «modernidad»: en primer lugar, la «cosa en sí» que Kant ha logrado eliminar en la relación de conocimiento no significa otra cosa que el afán de unidad, el afán de incondicionalidad que la razón humana siente y por el cual entabla relaciones, determina causas y, así, en esta red de relaciones, el afán cognoscitivo del hombre no descansará hasta hallar un objeto pensado que, luego de conocido, no le plantee nuevos problemas, sino que tenga en sí la razón integral de su propio ser y esencia y de todo cuando de él se derive. Se trata en definitiva, de un «afán de absoluto» que no se satisface con la ciencia positiva, la cual no da más que respuestas parciales, fragmentarias o relativas, mientras que lo que se anhela es un conocimiento totalizador. En definitiva, ese afán de absoluto, ese ideal de conocimiento al cual se aspira es el que da columna vertebral y estructura formal a todo acto continuo de conocimiento.

Los tres grandes filósofos que suceden a Kant: Fichte, Schelling y Hegel partirán de esa búsqueda de lo absoluto, que, además, adquiere una serie de propiedades particulares: es de carácter y consistencia eminentemente espiritual, se manifiesta, se fenomenaliza, se expande en el tiempo y en el espacio; de modo tal que tomado en su totalidad es eterno, fuera del tiempo, fuera del espacio y constituye la esencia misma del ser. Su manifestación da de sí, de su seno, formas manifestativas de su propia esencia y todas esas formas de su propia esencia constituyen lo que se llama mundo, historia, produc-

tos de la humanidad, el arte, el hombre mismo. De estos filósofos que llenaron la primera mitad del siglo XIX, el que más interesa es Hegel y, en particular, la *Estética* de Hegel.

Hegel toma la denominación de *Estética* no estrictamente en el sentido que le diera Kant, sino y precisamente, en el conferido a partir de Baumgarten como teoría de lo bello o teoría del arte y de la belleza. No obstante, trabaja y resuelve el problema de la belleza con el sistema de pensamiento kantiano, no sólo en lo que se refiere a la sistematización del pensamiento, sino a la pretensión de un conocimiento «absoluto» o totalizador:

«Únicamente la filosofía en su conjunto nos permite el conocimiento del universo como totalidad orgánica, totalidad que se desarrolla a partir de su concepto y que, sin perder nada de lo que la hace un conjunto, un todo, cuyas partes están unidas unas a otras por la necesidad, se encierra en sí misma y, en esta unión con ella misma, forma un mundo de verdad»³.

Más adelante establece la supremacía absoluta del espíritu sobre la naturaleza:

«Sólo lo espiritual es verdadero. Lo que existe solo existe en la medida en que es espiritual. Lo bello natural es, pues, un reflejo del espíritu. Solo es bello en la medida en que participa del espíritu. Debe ser concebido como un modo contenido él mismo en el espíritu, como un modo privado de independencia y subordinado al espíritu»⁴.

Considera la belleza como una objetivación en el sentido kantiano y, por lo tanto, creada por el espíritu:

«Lo bello producido por el espíritu es el objeto, la creación del espíritu y toda creación del espíritu es un objeto al que no se

3. Se maneja la edición siguiente: Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Lecciones sobre la estética*; traducción de Alfredo BROTONS MUÑOZ, Madrid, Akal, 1971, p. 14.

4. *Ibid.*, p. 8.

puede negar dignidad [...] solo es bello aquello que encuentra su expresión en el arte, en tanto sea creación del espíritu»⁵.

Cuando se refiere concretamente a la poesía, dice:

«La poesía es el arte en general, el más comprensivo, aquel que ha conseguido elevarse a la más alta espiritualidad. En la poesía, el espíritu está libre en sí, se ha separado de los materiales sensibles, para hacer de ellos signos destinados a expresarla. El signo no es aquí un símbolo, sino algo completamente indiferente y sin valor, sobre el cual el espíritu ejerce un poder de determinación»⁶.

De donde se infiere que el sentido de los símbolos es, también y fundamentalmente una creación del sujeto. Al hablar de la función del arte en el mundo moderno, confirma los principios de aislamiento y soledad, propios del poeta romántico:

«Para nosotros el arte no tiene ya el alto destino de que gozaba en otro tiempo. Se ha convertido para nosotros en objeto de representación, y ya no tiene esa proximidad, esa plenitud vital o esa realidad que tenía en la época de su florecimiento entre los griegos [...] se puede explicar por el aumento de las dificultades de la vida [...] y se puede lamentar que nuestra atención haya sido absorbida por mezquinos intereses y puntos de vista utilitarios, lo cual ha hecho perder al alma la serenidad y la libertad que únicamente pueden hacer posible el goce desinteresado del arte. Toda nuestra cultura se ha transformado de tal manera que está dominada por completo por la regla general, por la ley»⁷.

De este texto varios son los aspectos que conviene analizar. En primer lugar, la consideración de «goce desinteresado del arte», que propone, por un lado, un arte sin función política ni social, replegado sobre su propia naturaleza creadora: «el arte por el arte». En

5. *Ibid.*, p. 9.

6. *Ibid.*, p. 145.

7. *Ibid.*, p. 148.

segundo lugar la idea de «goce del arte», que remite inmediatamente a la noción de Estética que señaláramos más arriba, en el sentido de una ciencia de lo sensible. Por último, el disgusto, en el orden estético, del dominio de la regla y de la ley y, por consiguiente, la propuesta de una «estética acrática»:

«Porque proclamando como proclamo una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción»⁸.

Según palabras del mismo Darío. En el orden de la escritura, esto propagó el verso libre y el simbolismo hermético y replegado sobre sí mismo, que en lengua castellana se desarrolla con el Modernismo y que fue responsable, en gran medida, del hermetismo exógeno de las Vanguardias. Por otra parte, esta liberación del artista por el ejercicio de su arte, estaba sobreentendida por Hegel:

«La más funesta idea que atraviesa el espíritu de un hombre es mejor y más elevada que el mayor producto de la naturaleza, y esto justamente porque participa del espíritu y porque lo espiritual es superior a lo natural»⁹.

Hegel termina sus *Lecciones de Estética* con una frase en donde la idea del progreso o de evolución, que estaba instalada a partir de Kant, cobra una resonancia particularmente hermética:

«El arte aparece como un Panteón en el cual el espíritu de lo bello, aprehendiéndose a sí mismo es a la vez arquitecto y obrero, y no estará acabado hasta después de milenios de historia universal»¹⁰.

8. «Palabras liminares» de *Prosas Profanas y otros poemas*, Buenos Aires, 1896-1901.

9. HEGEL, *Lecciones...*, cit., p. 15.

10. *Ibid.*, p. 129.

2. Proyecciones de la Estética en el mundo hispánico

Que el pensamiento alemán fue conocido en España no cabe ninguna duda. Manuel García Morente dice al pasar:

«Los grandes oradores republicanos de los años 1870-75-80, de la primera República [...] Nicolás Salmerón [...] Emilio Castelar [...], Pi y Margall [...] conocían la filosofía kantiana y sobre todo las filosofías alemanas derivadas de Kant»¹¹.

Y José Ortega y Gasset, «cuyo pensares me halagan» diría Darío, fue el profeta del pensamiento alemán en España. El Positivismo, instalado en los ámbitos académicos, dejó sus huellas a través del Naturalismo. Pero de la Estética alemana se hizo cargo la poesía. Cómo penetraron los principios estéticos en la poética modernista no es una huella fácil de seguir. Si bien la filosofía alemana no era desconocida en el mundo hispánico, las fuentes, en Darío sobre todo, son siempre literarias: una vez más la poesía francesa de los epígonos del Romanticismo.

Según Henri Tronchon¹² la *Estética* provocó resistencias hasta hacerse adoptar, aun por la Academia francesa, en 1838. El término hacía referencia, de acuerdo con la filosofía kantiana, a un cierto trascendentalismo metafísico aplicado a las cosas de arte; noción que fue acoplándose al dominio de lo literario, gracias sobre todo a aquellos que se interesaban por lo alemán.

Por Estética, «sorte de philosophie spiritualiste de l'art et du beau», se reunía la crítica de arte en general. La adopción de la palabra significaba, para muchos una orientación nueva de los espíritus. Como ya se vio, estaba Kant en la base del razonamiento, Federico Schlegel, Hegel y Cousin –a un tiempo su profeta– y el mismo Schelling eran considerados el Cenáculo de iniciadores de esta teoría del arte inaugurada «sous les auspices d'une philosophie

11. Manuel GARCÍA MORENTE, *Lecciones de Filosofía*, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 329.

12. Henri TRONCHON, *Romantisme et Prérromantisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 125.

qui passait pour avoir inquiété la morale et méconnu la divinité»¹³.

Obviamente el contenido heterodoxo de las estéticas no les era ajeno. Charles Coran, en 1852 decía de Platón, *l'éloquent parleur, père de l'esthétique*. Y agregaba en la «Leçon d'Esthétique»

«Tel un éphèbe attique
dans un jardin d'Athènes
apprenait l'esthétique,
moi j'ai pour maître un cygne blanc»¹⁴.

donde aparecía ya la asociación de la *Estética* y el cisne, en una simbiosis semántica que apuntaba al enigma. Asociación, por lo demás, recurrente en Darío, sobre todo de esa estética como «religión de belleza», en la que el cisne «eucarístico» es su sacramento, como vemos en su poema «Blasón»:

«El olímpico cisne de nieve
con el ágata rosa del pico
lustra el ala eucarística y breve
que abre al sol como un casto abanico.

[...]

Es el cisne, de estirpe sagrada,
cuyo beso, por campos de seda,
ascendió hasta la cima rosada
de las dulces colinas de Leda.

[...]

Dad, Marquesa, a los cisnes cariño,
dioses son de un país halagüeño
y hechos son de perfume, de armiño,
de luz alba, de seda y de sueño».
(*Prosas profanas*, 1892).

13. *Ibid.*, p. 145.

14. *Ibid.*, p. 158.

Philarète Chasles, en su libro *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France* de 1847 afirmaba que la influencia que Alemania había ejercido en Europa a través de Lutero, Leibniz, Kant y Goethe era «esthétique, au rebours de celle de l'Italie, qui s'adresse moins á la pensée qu'aux passions»¹⁵.

Darío se reconoció romántico ante todo, él mismo nos lo dice en «La canción de los pinos»:

«Románticos somos... ¿quién que Es, no es romántico?
Aquel que no sienta ni amor ni dolor,
aquel que no sepa de beso y de cántico,
que se ahorque de un pino: será lo mejor...

Yo no. Yo persisto. Pretéritas normas
confirman mi anhelo, mi ser, mi existir.
¡Yo soy el amante de ensueños y formas
que viene de lejos y va al porvenir!».

En las largas *Dilucidaciones* con las que prologa *El Canto errante* de 1907, Darío es mucho más explícito con respecto a sus afinidades filosóficas. Dice haber escrito estas dilucidaciones a pedido del *El Imparcial* y gracias al «movimiento que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar, a pesar de mi condición de *meteco*, echada en cara de cuando en cuando por escritores poco avisados».

Afirma que «existe una élite, es indudable, como en todas partes, y a ella se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo. Mas en ese cuerpo de excelentes he aquí que uno predica lo arbitrario; otro, el orden; otro la anarquía; y otro aconseja, con ejemplo y doctrina, un sonriente, un amable escepticismo. Todos valen». Y frente a la acusación de *modernización* del verso, contesta:

«No es, como lo sospechan algunos profesores o cronistas, la importación de otra retórica, de otro *poncif*, con nuevos precep-

15. Philarète CHASLES, *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France*, Paris, Hachette, 2013, p. 39.

tos, con nuevo encasillado, con nuevos códigos. Y, ante todo, ¿se trata de una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas».

Es evidente que cuando Darío utiliza y poetiza ciertos principios de la estética romántica, no desconoce el marco conceptual al que pertenecen, pero, creemos que su Poética, si la tuvo, no puede remitirse a un sistema filosófico, aun cuando evidentemente parta de allí, sino, por un lado a esa afición por lo oscuro, por lo esotérico y, por otro a la necesidad de dar respuesta lírica a los grandes planteos del hombre: el ser, la belleza, el amor, la muerte, la eternidad.

«La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos: mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica [...] el verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia».