



Periplus.
la
Tradición clásica
en la
literatura
Hispanoamericana

EDITORIAL

 Caligrafías

Coordinadora: *daníela evangelina chazarreta*

Periplus.
la
Tradición clásica
en la
literatura
Hispanoamericana

Coordinadora

Daniela Evangelina Chazarreta

*Amalia Chaves, Daniela Evangelina Chazarreta,
Analía Costa, Alejandra Liñán, Sabrina Nair Roldán, Carolina Toledo,
Deimada Sofía Zamperetti Martín, Graciela Zecchin de Fasano.*

Chazarreta, Daniela Evangelina

Periplos : La Tradición Clásica en la Literatura Hispanoamericana / Daniela Evangelina Chazarreta; dirigido por Daniela Evangelina Chazarreta. - 1a ed. - Quilmes: Caligrafías, 2021.

Libro digital, PDF - (Nuestra América en su crítica; 2)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-28035-5-1

1. Literatura Hispanoamericana. 2. Tradiciones. I. Título.

CDD 809.04

Título: “Periplos”

Subtítulo: La Tradición Clásica en la Literatura Hispanoamericana.

Corrección estilística: Amalia Chaves y Carolina Toledo.

Colección: “Nuestra América en su crítica”, vol. 2.

Caligrafías, noviembre de 2021

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Arte de tapa: “Interior con columnas” (1951) de Amelia Peláez del Casal. Témpera sobre papel entelado (detalle). Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Diseño y diagramación: Manuel Páez, DG, UNLP, para Editorial Caligrafías

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

© 2021, Caligrafías.



ÍNDICE

LIMINAR

Daniela Evangelina Chazarreta..... 13

ALTERIDAD CULTURAL Y PRECEPTIVA CLÁSICA EN *VISTAS DE LAS CORDILLERAS* DE HUMBOLDT

Amalia Chaves..... 25

PROSAS PROFANAS: COSMOPOLITISMO, EROTISMO Y TRADICIÓN CLÁSICA

Sabrina Nair Roldán 51

DE LA ANTIGUA GRECIA A AMÉRICA: FIESTA GRIEGA Y MASCARADA DIONISIÁCA EN MÉXICO

Analia Costa..... 71

“EN FUNCIÓN AMERICANA”: EL VIAJE Y LA TRADICIÓN CLÁSICA EN ALGUNAS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER

Carolina Toledo 91

OPERACIONES DISCRETAS: LA TRADICIÓN CLÁSICA EN *EL ARCO Y LA LIRA* DE OCTAVIO PAZ. RELECTURA

Daniela Evangelina Chazarreta 111

EL MOTIVO CLÁSICO DEL VIAJE EN LA NARRATIVA DE HÉCTOR TIZÓN

Alejandra Liñán 129

ÉROS Y THÁNATOS EN “LAS VESTIDURAS PELIGROSAS” DE SILVINA OCAMPO

Deidamia Sofía Zamperetti Martín 153

PARODIA Y HUMOR EN APROPIACIONES RECIENTES DE *ODISEA*

Graciela C. Zecchin de Fasano 167

SOBRE LAS AUTORAS

Sobre las autoras 189



Prosas
Latinas:
cosmopolitismo,
erotismo
y
tradición
clásica

PROSAS PROFANAS: COSMOPOLITISMO, EROTISMO Y
TRADICIÓN CLÁSICA

Sabrina Nair Roldán

El cosmopolitismo y el lugar que la tradición clásica tiene allí es parte de lo novedoso del modernismo latinoamericano. Como explica Pedro Salinas en su libro, Rubén Darío creó su propia patria. Los viajes del poeta fueron una gran influencia para esta creación. Salinas lo expresa de la siguiente manera:

51

Superpuso a los elementos dados otros adquiridos en sus experiencias intelectuales y humanas. La patria, hecho natural, la convierte Darío en una decisión de orden cultural. Suma a las realidades materiales -paisajes de Chinandega, bulevares de París- realidades espirituales, interpretadas por su imaginación, Grecia entresoñada, Francia estilizada, España a lo Quijote. Y así accede a su patria, producto muy semejante a sus poesías, substancia, resumen de variadas patrias nacionales (1948: 42).^[1]

Frente a la denominación de “la latinidad de Rubén Darío”, Salinas propone otra: “Porque hay algo más que lo latino: lo griego tuvo alzado culto permanente

[1] Como también explica Imbert, los hispanoamericanos modernistas, sin ponerse de acuerdo, pusieron sus ojos en Europa, así fueron cosmopolitas y también exóticos (1967: 15).

en el ánimo de Rubén.”, por lo tanto decide llamarla “la patria humanística”. Los humanistas sean de donde sean tenían como patria *summa* y modelo al mundo greco-romano. Luego, Salinas redobla la apuesta conceptual y la llama magnipatria: “la patria creada, conforme a la sed espiritual del hombre, y sin otros límites que los mismos de la visión y del sueño del ser humano, los límites que se alcanzan, casi invisibles, al fondo de los horizontes” (1948: 44). La tradición clásica le permite al nicaragüense representar sus sueños que son: a veces la inmortalidad, la expresión del amor inmortal en los seres mitológicos o la representación de su naturaleza erótica.

Su patria de nacimiento fue Nicaragua, su primera patria extranjera fue Chile, de Argentina dijo que fue su patria maternal y que los colores de la bandera le renovaban su ilusión patriótica; España era para él la patria madre; y, finalmente, Francia, la patria universal (Salinas 1948: 31). A pesar de tener tantas patrias, cada una, para él, tuvo una significación especial. Una de las más importantes fue su estadía en Buenos Aires, donde publica *Prosas profanas* en 1896.

52

Sobre la idea del poeta en cuanto al cosmopolitismo y la urgencia de modernizar su literatura encontramos indispensable el análisis de Mariano Siskind, que aclara: “Para Darío, el mundo no es un universo plural de diferencias múltiples, sino una formación estrictamente francesa, un mundo visto a través de un lente francés que puede dividirse en dos bandos: uno moderno y otro premoderno” (2016: 247). Aquí se distancia su concepción de modernidad con la de Martí, por ejemplo, que insistía en la necesidad de conocer las literaturas del mundo, las diversas literaturas (Siskind 2016: 175-189). La literatura francesa de fin de siglo XIX era considerada mundialmente el sinónimo de literatura moderna, pero dentro de esta, para Rubén Darío, principalmente el simbolismo francés que interrumpe la tradición. Las demás estéticas son consideradas siempre que hayan sido matizadas por el lente francés, es el caso de la literatura griega clásica dentro de las estéticas premodernas, pero también las japonerías y chinerías, entre otras (Siskind 2016: 254). En estos casos el otro aparece como el impulso de cosmopolitismo, la necesidad de modernidad, justamente en esa apropiación encuentran la posibilidad de constitución de una autonomía literaria (Chazarreta 2016: 97). Volvemos a Siskind para dejar claro la postura de los modernistas frente a lo otro: “Otro cuya

extranjería representa algo que está más allá de la identidad particularista, en un momento en que esa identidad exhibe las marcas de su aislamiento y exclusión del orden de la modernidad” (2016: 176), ese otro presenta la falta, pero también, la posibilidad de modernidad. Un aporte igual de esclarecedor lo encontramos en Daniela Chazarreta que se refiere particularmente a la tradición clásica al decir: “Retomar la noción de tradición, pues, nos permite estimar los diálogos avalados por los procesos de hibridación (García Canclini 2001) entre tradición y novedad desde el carácter subalterno, marginal, de lo latinoamericano y la/s cultura/s hegemónica/s cuyo paradigma de alta cultura ha sido la cultura clásica o grecolatina” (2016: 97).

Profundizamos específicamente en las estrategias de resignificación de los conceptos de tradición y cosmopolitismo al conectarlos con el erotismo poético. En *Prosas profanas* (1896) la tradición clásica es paradigma de alta cultura adquiriendo un nuevo sentido al traducir la naturaleza erótica del poeta (Imbert 1967:88) y ya no solamente con el fin de universalizar su poesía o demostrar saberes.

Los bienes simbólicos referidos a la tradición clásica utilizados como portadores del erotismo se vinculan con la impronta cosmopolita de la escritura dariana, suerte de viaje o desplazamiento simbólico y constante. La tradición clásica, pensemos en los dioses, le permite al poeta contraponerse a la condición insoslayable de mortal; su pasión erótica se eterniza en la vida de esos dioses por su condición de inmortales. Pero, a la vez, potencia en la figura de los dioses las cualidades humanas, la transgresión que contiene el mito de Leda, por ejemplo, expresa un superlativo erotismo del poeta; o Venus, asimismo, será la portadora de esa belleza femenina eterna que se agota en un ser humano (Salinas 1948: 86).

Como explica Salinas, la concepción erótica de Rubén Darío es clásica, se considera al amor como una fuerza, un impulso vital de belleza propia, el que lo posee va de mujer en mujer, no hay una sola que prime sobre las otras porque lo que importa es el goce propio (1948: 61). Este erotismo que podemos llamar más elemental es el que destaca en la primera concepción dariana del tema amoroso, pero luego esto irá más allá y se tornará más profundo adquiriendo el estatus de religión. En palabras de Salinas: “Rubén, a quien ya no le basta para vivir su erotismo con la simple fuerza de sus sentidos, busca la potenciación, el esfuerzo

de su sensualidad elemental, en esas fuerzas que se ocultan tras las figuras míticas” (1948: 86).

Para trabajar nuestra hipótesis sobre el erotismo nos servimos del libro *El erotismo* de Georges Bataille. El autor propone que no se puede estudiar el erotismo sin tener en consideración al hombre mismo, a la historia del trabajo y a la historia de las religiones (2010:12). El teórico piensa una fórmula del erotismo “que es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (2010: 15), parte de la actividad sexual para el fin reproductivo que da vida y muerte a la vez y que es común a los hombres y a los animales, pero que se diferencia de estos últimos por una búsqueda psicológica independiente del fin natural que es la reproducción; este fin entendemos que se relaciona con el goce y el placer.

Ahora bien, el modernismo hispanoamericano pretende ser la respuesta al vacío espiritual de la religión y la metafísica del positivismo del siglo XIX (Imbert 1967: 14, Paz 2005: 114-116). Así, posan su mirada en la poesía francesa -una de las variantes de su cosmopolitismo-, donde encuentran su estética, pero que también los conduce a rever cierta tradición española en su afán cosmopolita (Paz 2005: 120). La revisión de ambas tradiciones se enlaza y prioriza la significación del ritmo poético al ser concebido como manifestación del ritmo universal; conectamos con lo ya dicho y vemos que lo universal es lo francés para Rubén Darío. El poeta contiene ese saber prohibido donde las religiones, mitologías y edades forman parte de ese ritmo universal.

Ricardo Gullón en su texto “Rubén darío y el erotismo” refuerza nuestra hipótesis al explicar que el erotismo parece ser una forma de trascendencia en el éxtasis del sentimiento y de los sentidos, que lleva post orgasmo a la extinción, a una “muerte chica” (1967: 143). La sexualidad, para él, funciona independientemente del amor y con otras leyes, el deseo es insaciable y puede completarse totalmente “en el extravío o en la muerte” (1967: 145-146). En cuanto al erotismo rubendariano plantea que es personal y de época o sea en consonancia con la concepción erótica del “clima universal” (1967: 146). Este erotismo finisecular tiene dos direcciones: “hacia la idealización de la mujer y hacia lo morboso de la cosificación de quien se deja gozar, instrumentalizando al gozador” (1967: 147).

Si el erotismo rubendariano es el de fin de siglo europeo, debemos

contextualizarlo y definirlo, para ello tendremos en cuenta el libro *Las hijas de Lilith* de Erika Bornay. Elegimos este y no el de Lily Litvak *Erotismo fin de siglo*, ya que coinciden en sus consideraciones generales, pero en el momento de referirse al erotismo de la Europa finisecular Bornay es más exhaustiva. El análisis se basa en las dos metrópolis más importantes del siglo XIX en cuanto a los procesos de modernización, que son Francia y Londres. Se dan varias circunstancias: una crisis espiritual y moral por el quiebre de la concepción positivista, principalmente en Francia de 1870; acelerados procesos de urbanización que trajo miseria, enfermedades y criminalidad; y el crecimiento de la prostitución especialmente en París que es un eco de la sexofóbica sociedad victoriana inglesa.^[2] Un cambio clave de la segunda mitad del siglo XIX es la denuncia de la doble moral^[3] y el levantamiento de la sumisión de la mujer. En estos años aparecen las primeras agrupaciones feministas,^[4] ver a la mujer en la vida pública y fuera de los papeles maternos y conyugales provocó miedo en los hombres que sintieron la amenaza de perder su propio estatus. Es esto, lo que produjo una misoginia en los miembros de la sociedad que veían peligrar la continuidad de las instituciones y de los derechos y privilegios que estaban establecidos con protagonismo de hombres, a su vez, se hace extensiva la misoginia en el arte, “se tradujo en la progresiva imagería literaria y visual del tema de la *femme fatale*” (1990: 7).^[5] Se consolida en esta época la dicotomía María/Eva: “La madre, la esposa, es aquella Virgen desexualizada de la que habla el Evangelio; Eva, por el contrario, es la que condujo al hombre

[2] La sociedad victoriana inglesa condenaba de tal manera el sexo que los hombres que formaban parte de la institución del matrimonio se veían obligados a consumir el sexo de forma extramatrimonial (Bornay 1990: Introducción).

[3] En relación a esta condena del sexo dentro del matrimonio, pero el consumo de la prostitución como una forma aceptada de vivir la sexualidad (Bornay 1990: Introducción).

[4] Algunos de los derechos que obtuvieron fueron poder trabajar en las fábricas, el acceso a la educación secundaria y universitaria, las primeras leyes de control de la natalidad entre los principales (Bornay 1990: Introducción).

[5] La misoginia se desarrolla bajo las siguientes circunstancias: el temor del hombre al nuevo papel de la mujer en la vida pública, la emergencia de los movimientos feministas, aumento de las comunidades de prostitutas, las relaciones extramatrimoniales que propagan las enfermedades venéreas, principalmente la sífilis, el mal del fin de siglo, y en la esfera intelectual las teorías antifeministas de escritores como Nietzsche, Schopenhauer, Lombroso, etc. (Bornay 1990: Introducción)

a la perdición” (Bornay 1990: 79). El hombre romántico y el artista finisecular tomarían este último arquetipo de mujer, su erotismo no podía ser canalizado con la mujer casta (Bornay 1990: 79).

Rubén Darío se sirve del mundo clásico para expresar muchas de sus obsesiones,^[6] ya que su estética es pagana y hedonista; el erotismo en el poeta ocupa el lugar de una religión. Así lo apreciamos, por ejemplo, en su poesía “El reino interior” (Darío 1996: 183).

En el poema inaugural de *Prosas profanas*, tan conocido y analizado, la marquesa Eulalia es el arquetipo de la *femme fatale*. Sobre “Era un aire suave...” Rubén Darío aclara: “Ella dice la eterna ligereza cruel de aquella a quien un aristocrático poeta llamara *enfant malade* y trece veces impura; la que nos da los más dulces y los más amargos instantes en la vida; la Eulalia simbólica que ríe, ríe, ríe desde el instante en que tendió a Adán la manzana paradisiaca” (1913: 141). Los grupos que tuvieron a la *femme fatale* como la imagen de la mujer que provoca el deseo sexual y, por lo tanto, el pecado y el mal y finalmente la muerte, fueron los prerrafaelitas, los simbolistas y el *Art Nouveau*, las principales influencias artísticas del poeta nicaragüense. En la evolución de esta imagen primero Eva fue matizada como modelo de las jóvenes casaderas frente a Lilith, la verdadera rebelde que abandonó a Adán en su matrimonio. Pero luego, Eva pasaría a ser otro ejemplo de mujer fatal frente a la Virgen María la real imagen de la mujer asexuada y pura. En las dos primeras estrofas se configura el paisaje musical y, por tanto, poético, preciso para que entre en escena la divina Eulalia. Otro elemento clásico propio del erotismo son las flores, según Litvak una influencia directa de los prerrafaelitas ingleses que llenaron sus cuadros de flores con significaciones alegóricas. En este caso “sobre el tallo erguidas las blancas magnolias” (1979: 79) en una clara significación fálica (Litvak 1979: 43) propicia la atmósfera erótica y de flirteo donde Eulalia será el centro de atención de dos hombres, “dos rivales”. Ya la cuarta estrofa comienza con una polisemia en la palabra “cerca”, como vallado o límite, o como el adverbio refiriendo proximidad. Se relaciona con el dios Término, que en el *Diccionario de mitología* de Grimal, aparece como una divinidad agrícola que se

[6] De las obsesiones de Rubén Darío habla Octavio Paz en *Los hijos del limo*.

identifica con las lindes de los campos (1981: 504). Aquí forma parte del paisaje de cultura que ronda a la divina Eulalia. El dios ríe tras su máscara observando cómo la mujer se disputa sus dos pretendientes. Calame diferencia los espacios, los integrados en la ciudad son propios de Eros y del género masculino, en cuanto a los espacios femeninos están los prados, confundidos con jardines, llenos de flores. En los prados comienzan los juegos eróticos para pasar a los jardines de Afrodita, donde se da la transición de la adolescencia a la madurez sexual ([1992] 2002: 160). En este poema se nos presenta un jardín delimitado por la cerca y metafóricamente por el dios Término, pero, evidentemente hay una especie de arquitectura, ya que la presencia de Eulalia se da en una terraza. Este ambiente sensual está compuesto también por Diana comparada con un efebo, sobre esto anota Barcia en su edición que es un adolescente, mancebo, con la ambigüedad propia de su edad. Diana en el diccionario aparece como la diosa romana identificada con Ártemis (1981: 136), ésta permaneció virgen, “eternamente joven, y es el prototipo de la doncella arisca, que se complacía sólo en la caza” (1981: 53). La significación de Diana como la mujer casta, en este caso, no se acerca a la considerada la contracara de *femme fatale*, la mujer del Eterno Femenino, ya que esta mujer pura no es ociosa, sino más bien activa y agresiva. Aquí podemos decir que se relaciona directamente con la expresión de la belleza sobrenatural, de la Belleza ideal que para el poeta siempre va a ser la poesía. “Cerca, coronado con hojas de viña, / reía en su máscara Término barbudo, / y, como un efebo que fuese una niña, / mostraba una Diana su mármol desnudo” (1996: 80). La comparación de Diana con el efebo podemos explicarla volviendo a Bornay que, vale la aclaración, no diferencia entre efebos, la figura del andrógino y el hermafrodita. El ser andrógino sería un protagonista destacado de los simbolistas en el siglo XIX: “[...] la perfecta fusión de los dos principios, el femenino y el masculino que equilibran y unen la inteligencia y la estética” (1990: 394). Pero también, es el ideal supremo de belleza, “Significaba la belleza absoluta, superior a la de la mujer que pertenece a la naturaleza; una belleza que se basta con ella misma y no tiene necesidad de nadie” (1990: 394). Aquí estos elementos no sólo construyen el jardín erótico rubendariano, podemos decir, el *climax*, sino también, puede referir a Eulalia, *femme fatal* que juega con los pretendientes y que terminará en brazos del paje/poeta, que personifica la sensualidad y el erotismo,

el enigma^[7] y la amenaza, que propicia los lamentos siguientes: “¡Ay de quien sus mieles y frases recoja! / ¡Ay de quien del canto de su amor se fie! / Con sus ojos lindos y su boca roja, / la divina Eulalia ríe, ríe, ríe” (1996: 81). La mirada^[8] y los labios maquillados de rojo son caracterizaciones típicas de la mujer fatal portadora del deseo. Entre otras presencias de la tradición clásica, está la de Filomela que aparece a medianoche: “Cuando a medianoche sus notas arranque / y en arpegios áureos gima Filomela, / y el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque / como blanca góndola imprima su estela”. Aquí, quizás como dice Grimal, que preferían los poetas romanos, Rubén Darío optó por la versión del mito que tiene a Filomela como ruiseñor. La otra versión dice que, luego que Tereo se enamora de su cuñada Filomela, la viola y le corta la lengua para que no diga nada. Ésta por medio de un bordado le cuenta la verdad a su hermana Procne, quien la venga matando a su hijo Itis y dándole de comer a Tereo. Las hermanas escapan, Teseo las busca y alcanza, ellas ruegan ayuda a los dioses y estos las convierten en golondrina a Filomela y ruiseñor a Procne (1981: 202). La elección dariana es claramente la relacionada con la música, Filomela ruiseñor que gime con arpegios áureos. Litvak analiza los diferentes elementos simbólicos de la erótica de fin de siglo entre ellos todos los que dan vida y los que cobijan a los enamorados, entre los primeros encontramos el agua que en este poema la hallamos en el estanque que pone en movimiento el cisne, a su vez ícono erótico por su referencia al mito de Leda, y el ruiseñor “vigoroso símbolo erótico masculino” (1979: 22); luego será bajo el bosque donde se encontrará Eulalia y el poeta. Litvak dice que los ramajes forman la intimidad que convierte el jardín en parque cerrado (1979: 34). Es interesante el final de la poesía que nos remite a la atemporalidad de la belleza de la poesía, del peligro de esta *femme fatale* que no es otra cosa que el peligro mismo de la

[7] La *femme fatale* es la mujer enigma, por esto fue personificada por seres sobrenaturales, esfinges, medusa, etc. (Bornay 1990), pero también el efebo es un ser considerado misterioso y enigmático para los simbolistas por su origen desconocido, la más antigua referencia se encuentra en el andrógino del relato de Aristófanes en *El Banquete* de Platón (Bornay 1990: 393-395).

[8] En Bornay es analizada con detenimiento en la iconografía plástica, ya que varias obras, principalmente de Moreau, expresan la llamada guerra de los sexos, en por ejemplo *Edipo y la esfinge*, donde Edipo y la esfinge se miran de forma desafiante, es un recurso típico de la *femme fatale*.

poesía, la provocación de la poesía dariana: “Yo el tiempo y el día y el país ignoro, / pero sé que Eulalia ríe todavía, / ¡y es cruel y eterna su risa de oro!” (1996: 83). En conclusión, no es la eternidad de la mujer del Eterno Femenino, pero sí, igualmente es eterna, vence a la muerte, y universal (país ignoro) la musicalidad de Belleza absoluta que termina en brazos del poeta.

En su poesía “Divagación” podemos acceder a la idea dariana de Grecia: “¿Te gusta amar en griego? Yo las fiestas/ galantes busco, en donde se recuerde, / al suave son de rítmicas orquestas/ la tierra de la luz y el mirto verde” (1996: 85). Barcia anota que el mirto es el símbolo del amor y que era consagrado a Afrodita. Grimal, por su parte, dice que la rosa y el mirto eran sus plantas favoritas (12). “Amo más que la Grecia de los griegos, / la Grecia de la Francia, porque en Francia / al eco de las Risas y los Juegos / su más dulce licor Venus escancia” (1996: 86). La selección de Rubén Darío en esta poesía confirma lo dicho más arriba por Siskind sus elecciones estéticas premodernas tenían que ver con la estética grecorromana leída a través de un lente francés. En *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo* el poeta escribe sobre “Divagación”: “Es el caso que en esos versos hay una gran sed amorosa y en la manifestación de los deseos y en la invitación a la pasión, se hace algo como una especie de geografía erótica” (142). Aquí también, como en el poema anterior, se presenta una *femme fatale* que ríe como Eulalia, y que el sujeto poético ve “en el gesto ritual de la bacante / de rojos labios y nevados dientes” (84). Encontramos redoblada la apuesta en cuanto al erotismo. Según Calame, las intervenciones de Eros y Afrodita tienen como finalidad la institución del matrimonio, el paso a la edad adulta, así como, reglar y hacer productiva la sexualidad. En tanto que, la presencia, en este caso, de una bacante^[9] cambia la cuestión, ya que la desviación del comportamiento sexual:

[...] se encuentran generalmente colocadas bajo el signo de Dioniso [...] este dios de la transición a un estado fuera de la realidad favorece también la transgresión sexual; bajo el efecto del vino [...] las pulsiones transforman a los convidados del simposio en sátiros de comportamiento animal o en ménades llevadas por el delirio

[9] Barcia la define como sacerdotisa de Dionisios y que formaban parte de las bacanales, las orgías de Dioniso (1996: 84).

báquico [...] Como han franqueado los límites de su propio ser y de lo humano, ya no tienen necesidad de las incitaciones de Eros y Afrodita ([1992] 2002: 135).

Sin embargo, no es sólo la orgía y el desenfreno sexual lo conjurado en la poesía, ya que en la sexta estrofa se comparan los dos arquetipos de mujeres de fin de siglo Eva/Virgen María, Lilith/Virgen María o *Femme fatale*/Eterno femenino: “Mira hacia el lado del bosque, mira/ blanquear el muslo de marfil de Diana,/ y después de la Virgen, la Heteraína/ diosa, su blanca, rosa y rubia hermana” (1996: 85). Tenemos la diosa casta, Diana, Virgen que puede referirse a la virginidad de la diosa, pero también a la Virgen María por la mayúscula, y la cortesana Hetaíra. Como explica Bornay, son alternativas a la tradicional misoginia de fin de siglo, entre esas la sublimación del papel de la mujer: “revistiendo de ideal y de misión las funciones a las que habían sido destinadas. A esta sublimación contribuyó, sin duda, la aparición de un feminismo paternalista” (1990: 97), bajo esta visión la mujer aparece como un ser delicado, débil y coqueto. De estas ideas crean la concepción del eterno femenino intelectuales franceses como Michelet y Comte: “van a proclamar su cristiana misión y cantar los elogios de una mujer-monja, cuyo convento sería el hogar de la familia burguesa” (1990: 98). Y para retomar nuestra hipótesis del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte, citamos a Cristina B. Fernández que dice sobre Diana: “emblema de una castidad que deviene en esterilidad y muerte, un eco, quizás, de las mujeres prerrafaelitas” (2002: 19). Entonces, podemos desentrañar en todas estas conceptualizaciones sobre las diferentes formas de significar lo erótico, que Darío se encuentra en el dilema de los dos arquetipos de mujeres, que ambos conllevan la muerte, ya en la esterilidad/castidad de la mujer virgen, como en la muerte que es el fin de la sexualidad, ya sea pensada como reproducción o como una sexualidad hedonista. La mujer, la *femme fatale*, lleva a la muerte por la conducción al abismo del placer insaciable o a la caída en su referencia religiosa y espiritual, pero siempre conducirá a la muerte, para el arte de fin de siglo XIX. Como Rubén Darío mismo dijo, el poema es una geografía erótica, en él aparecen todas las referencias e influencias que el poeta tiene en materia de erotismo finisecular, pero es a ella a quien exhorta a

formar parte de esas referencias culturales, a quien invita al placer y es, justamente, a quien no tiene. Finalmente, no es ni la mujer fatal ni la virgen, ya que es todas, porque el erotismo en Rubén Darío, consideramos es su forma de constituir su poética y su idea de poeta, y no de definir un modelo de mujer. La conjugación de estas imágenes arquetípicas de mujeres finiseculares también son resignificadas, podemos hasta arriesgar que son trascendidas, porque el poeta busca un amor que rompa con la idea católica de caída, del pecado original, como podemos apreciar en la siguiente estrofa: “Amor, en fin, que todo diga y cante, / amor que encante y deje sorprendida / a la serpiente de ojos de diamante / que está enroscada al árbol de la vida” (1996: 90). Por lo tanto ¿Podemos hablar de un poeta misógino al hablar de la poesía de Rubén Darío o, más acertadamente, esas ideas quedan diluidas en su idealismo poético?

En la poesía “Blasón” donde el poeta celebra al cisne, encontramos esta estrofa: “Es el cisne, de estirpe sagrada, / cuyo beso, por campos de seda, / ascendió hasta la cima rosada / de las dulces colinas de Leda” (1996: 96). Siguiendo la referencia de Grimal notamos que una de las variantes del mito dice, que Zeus se transformó en cisne para poseer a Némesis, que para huir de los amores del padre de los dioses transmutó en una oca. Fruto de esta unión quedaría un huevo de donde nacería Helena, este huevo fue entregado a Leda, quien lo cuidó y luego tomó a Helena como su hija. Otra versión dice que la poseída sería Leda directamente (1981: 311). Así como el cisne aquí ejecuta la fuerza genesíaca, sucederá algo parecido con la presencia de los centauros y del dios Pan en la poesía dariana. Siguiendo a Rama recuperamos que:

El machismo de Darío no cede al generalizado latinoamericano y nace del mismo autoendiosamiento de su potencia genesíaca. La mujer indistinta tiene algo de palestra para el ejercicio de esa energía, receptáculo de la fuerza. Y también, en este acto que a nivel del microcosmos reproduce al macrocosmos, la eventualidad de ascender por la posesión recuperando al ser y culminar en su pérdida y trasmutación (1985: XLV).

Tenemos en cuenta la concepción del erotismo vinculado al sexo y negador del amor que conlleva una cosificación del ser a quien es dirigido (Gullón

1967: 143), aun así, podemos salvar a Rubén Darío con la idea de un erotismo genesiaco, dice Gullón: “El erotismo suscitador de tanta sombra y tanta ansiedad se le convierte en fuente de energía creadora...” (1967: 156). Entonces, Darío se sirve del cosmopolitismo, ya sea el cisne y los centauros de la estética griega, la *femme fatale* de las estéticas finiseculares o la mujer del eterno femenino, todos estos elementos eróticos son fuerzas creadoras, todas confluyen en la creación de su poesía ideal y universal.

Parecida referencia al mito de Leda encontramos en el poema “El cisne”, también representando el nacimiento de la poesía y la belleza: “¡Oh cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena / del huevo azul de Leda brotó de gracia llena, / siendo de la hermosura la princesa inmortal, // bajo tus blancas alas la nueva Poesía / concibe en una gloria de luz y de armonía / la Helena eterna y pura que encarna el ideal” (1996: 154).

En “Alaba los ojos negros de Julia”, Rubén Darío convierte a Eva de mujer angelical a *femme fatale*, otra vez se conjugan las fuerzas contrarias que como el efebo portador de lo femenino y lo masculino es la Belleza Absoluta, ambas arquetípicas mujeres conjugan la naturaleza erótica dariana, Julia de ojos negros y labios rojos, seductora y que como las grandes reinas “daban los amores y las muertes”. En la segunda estrofa aparece la tradición clásica, siguiendo a Calame vemos que también son fuerzas contrarias, ya que Eros suscitaba el deseo, el prelude amoroso, y Afrodita aparecía para la consumación del amor: “Venus tuvo el azur en sus pupilas, / pero su hijo no. Negros y fieros, / encienden a las tórtolas tranquilas / los dos ojos de Eros” (1996:100). Son contrarios porque entendemos que Eros representa la vivacidad del deseo y la conquista, y Afrodita la realización final que conlleva una pequeña muerte. Eros, según el *Diccionario de mitología*, tiene muchas variantes genealógicas, pero aquí la selección de Darío está desde el primer verso, ya que elige a Venus como su madre (no a Ártemis por ejemplo). Es el dios del amor, que se divierte llevando el desasosiego a los corazones (1996: 171), la comparación cabe en el poema por tener los ojos del mismo color de Julia, característica que no aparece en el *Diccionario*. La fuerza sensual de esta mujer finalmente despierta hasta al propio Pan: “¡oh luz negra/ que hace cantar a Pan bajo las viñas!”(1996: 101). Este es el dios de los pastores y los rebaños, mitad hombre,

mitad animal de macho cabrío, tiene mucha agilidad y una gran actividad sexual, se lo ve persiguiendo ninfas y jóvenes (1981: 432-433).

En el soneto “Para una cubana”, esta mujer puede dar celos a Diana por su piel blanca: “Misteriosa y cabalística, / puede dar celos a Diana, / con su faz de porcelana / de una blancura eucarística” (1996: 106). La belleza de esta mujer, que se acerca más a la mujer angelical, está eternizada al ser posible causante del enojo de una diosa. Mas luego, transmuta en mujer fatal al sonreír y mostrar de esa manera “que fuese alma de una esfinge” (1996: 106), ya que la *femme fatale* fue representada, también, por mujeres monstruosas.

El poema “*Garconnière*” trata sobre la vida de soltero, donde leían al poeta Gabriele D’Annunzio, que los transportaba a las saturnales, fiestas consagradas al dios Saturno, en diciembre, a fin de año. Estas fiestas eran licenciosas, según aclara Grimal (1981: 475). La poesía concluye evocando al sátiro y al centauro, imágenes representativas del hombre y su poderío: “Y sobre sus frentes, que acaricia el lauro, / Abril pone amable su beso sonoro, / y llevan gozosos, sátiro y centauro, / la alegría noble del vino de oro” (1996: 114). Se relaciona estas reuniones con los cortejos a Dionisio, donde estaban los sátiros, que también tenían en sus inicios partes de animal, y luego mantuvieron sólo la cola de caballo o macho cabrío (Grimal 1981: 475). Los centauros, a quienes Dioniso dio una jarra de vino, también eran seres animalizados salvajes y brutales, salvo Folo y Quirón (96). El vino es un elemento muy afín al clima sensual y ritual teniendo en cuenta a Dioniso: el vino que perturba la percepción de los hombres, es fuente de placer, es elemento de los momentos festivos e incita a la transgresión sensual (Lejonagoitia 2002: 198). Aquí el placer, con elementos eróticos masculinos como los sátiros y centauros, y Venus, quien da musas a estos jóvenes poetas, es primordialmente el placer de la poesía compartida en reuniones de poetas.

En el extenso poema “Coloquio de los centauros”, podemos observar, otra vez, los centauros que tienen una gran carga erótica, el sujeto poético se refugia en esta tradición clásica para expresar y canalizar su erotismo: “Son los centauros. Cubren la llanura. Les siente / la montaña. De lejos, forman son de torrente / que cae; su galope al aire que reposa / despierta, y estremece la hoja del laurel-rosa” (1996: 127). Los elementos de la naturaleza se sienten interpelados por la

presencia de los centauros, se estremecen y despiertan: “Son los centauros. Unos enormes, rudos; otros / alegres y saltantes como jóvenes potros; / unos con largas barbas como los padres-ríos; / otros imberbes, ágiles y de piafantes bríos, / y de robustos músculos, brazos y lomos aptos / para portar las ninfas rosadas en los raptos” (1996: 127-128).

La descripción de los centauros y la forma de sus cuerpos lleva a un solo objetivo, el objetivo sexual de raptar a las ninfas, sus brazos y lomos eran aptos para el fin que buscaban. La idea del poeta canalizando su naturaleza erótica en estos símbolos clásicos también es advertida por el escritor Enrique Anderson Imbert en otro poema: “Aun en ‘Palimpsesto’ -el centauro que se roba una ninfa; Diana que, de un solo flechazo, mata a los dos- el poeta mira a las mujeres que se bañan desnudas en el río también con ojos de centauro. El centauro, el cisne, el sátiro, en Darío eran símbolos de su naturaleza erótica” (1967: 88). En la poesía “Palimpsesto” encontramos también resaltado el ritmo de los pasos de estos seres mitológicos: “[...] en grupo lírico van los centauros/ con la armonía de su tropel” “Uno las patas rítmicas mueve, / otro alza el cuello con gallardía / como en hermoso bajo-relieve [...]” (1996: 176). Según Fernández es una imagen sinestésica, “a la vez cinemática y auditiva” (2002:18), aquí son elementos que constituyen el ritmo universal de la poesía de Darío, que tiene, en este caso, como fuerza creadora una fuerza masculina.

Entendemos la importancia que Rubén Darío le daba a lo sonoro y encontramos analogías entre el sonido que hacen los centauros al correr y la risa de “la divina Eulalia”, como sonidos rítmicos y provocadores, que invitan a la imaginación erótica, son focalizados por el poeta en las respectivas poesías. Continuando con el poema “Palimpsesto”, vemos en el desarrollo de la escena el acercamiento del centauro, que dirigía el tropel en busca de las ninfas y en simultáneo tenemos la imagen de Diana bañándose desnuda: “Tanta blancura, que al cisne injuria, / abre los ojos de la lujuria: / sobre las márgenes y rocas árida s/ vuela el enjambre de las cantáridas / con su bruñido verde metálico, / siempre propicias al culto fálico” (1996: 177). Este cisne perdido en la desnudez de la diosa Diana es muy diferente al de “Acuarela” de *Azul...*, donde lo encontramos como símbolo de la belleza y el ideal que pretendía poetizar el modernismo. Aquí el cisne

no es un mero símbolo decorativo o estetizante, aquí tiene una presencia más fuerte y es un animal dominado por la lujuria provocada al ver la desnudez femenina, a su vez refuerza el contexto de las imágenes del poema. El centauro rapta a Europa, Diana sale en venganza y mata al centauro pero también por confusión a la ninfa, en el desenlace del poema se observa un momento trágico donde pasamos del erotismo a la muerte en una sola estrofa. Sobre esto Salinas indica: “Su poetización de lo erótico es de tamaña profundidad, que sacándolo del tono lúdico superficial, discreto de corte, o de grupo, lo convierte en palestra del juego más trágico, del gran problema del hombre” (1948: 59). Ambos poemas terminan evocando la muerte, el erotismo de Darío no tiene diferencia al planteado por Paz en *La doble llama*, es dador de vida y de muerte, escapa a la consumación del acto sexual por medio de la muerte y en otros casos la consumación será otro tipo de muerte. Hipea en “El Coloquio...” dice sobre la mujer humana: “De su húmeda impureza brota el calor que enerva / los mismos sacros dones de la imperial Minerva; / y entre sus duros pechos, lirios del Aqueronte, / hay un olor que llena la barca de Caronte” (1996: 133). A su vez, Medón dice sobre la Muerte: “A sus pies, como un perro, yace un amor dormido” (1996:137). Preciso es cerrar la idea con una cita de Bornay: “La mujer será, en conclusión, el ser fatal que atrae, persuade, y, finalmente empuja al abismo, que es el sexo, pero también la muerte” (1990: 452), en la época de fin de siglo XIX la muerte es representada por la mujer, tanto en la iconografía plástica como en la literatura.

El erotismo en *Prosas profanas* es representado por el mundo grecorromano y el cosmopolitismo, Francia como supuesta mejor heredera de lo griego, no sólo porque en sí mismo es un mundo sensual y cargado de belleza, sino porque le permite a Rubén Darío dar cuenta de su concepción pagana del amor, le permite eternizar sus pasiones de mortal, por medio de las figuras inmortales y son los canales de su fuerza creadora. El erotismo es lo que transmuta los deseos y placeres en la poesía misma y su ideal de poesía.

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique (1967). *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Bataille, Georges (2010 [1957]). *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Bornay, Erika (1995). *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- Calame, Claude (2002 [1992]). *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid, Ediciones Akal.
- Chazarreta, Daniela E. (2016). “Tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz”. *El hilo de la fábula*. Revista anual del Centro de Estudios Comparados 16: 95-108.
- Darío Rubén ([1896] 1996). *Prosas profanas y otros poemas*, Edición, estudio y notas de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Embajada de Nicaragua.
- (1977). *Poesías*, ed. De Ernesto Mejía Sánchez con prólogo de Ángel Rama y cronología de Julio Valle Castillo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, núm. 9.
- 66 ---- (1913). *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo/Historia de mis libros*, Edición digital.
- Fernández, Cristina Beatriz (2002). “Recorriendo el museo (sobre las *Recreaciones arqueológicas* de Rubén Darío)”, *ALPHA* n°18.
- Grimal, Pierre (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Buenos Aires, México, ediciones Paidós.
- Gullón, Ricardo (1967). “Rubén Darío y el erotismo”. *Los papeles de Son Armandans*, vol XLVI. pp. 143-158.
- Lejonagoitia, José Luis (2002). “El vino en la religión y en la fiesta”. *Douro- Estudos & Documentos*, vol. VII (13), 2002, 3º: 185-203.
- Litvak, Lily (1979). *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antonio Bosch editor.
- Paz, Octavio (2005 [1974]). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, México, Editorial Ligeia.
- (1993). *La llama doble*, Seix Barral.
- Salinas, Pedro (1978 [1948]). *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada.
- Siskind, Mariano (2016 [2014]). *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultural Económica.