

Asteriscos

* Enrique Foffani (comp.). La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío, 1905-2005, Buenos Aires, Ediciones Katatay, 2007, 244 p.

KATATAY

Revista Crítica de Literatura Latinoamericana

[< Volver al Índice](#)

*** Enrique Foffani (comp.). La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío, 1905-2005,** Buenos Aires, Ediciones Katatay, 2007, 244 p.

A poco de dar a conocer en Madrid sus Cantos de vida y esperanza, Rubén Darío afirmaba que en Francia todo animaba la canción. Los hijos improvisados de Orfeo, cuenta el poeta en *La caravana pasa* (1903), arrastran sus tonadas por las calles parisinas y la canción "vive en el cabaret, va al campo, ocupa su puesto en el periódico". Pero ocurre que esa tradición lírica, en la estela de la poética verlainiana –"de la musique avant toute chose"–, es decir la musicalidad corrompe, cuando sale a la calle. Pues aunque ese fenómeno castalio-periodístico resulte "útil a la economía de las musas", el tibio tono festivo en la prosa de Darío cede finalmente a la dialéctica opositiva del poeta modernista para recluirse y resguardarse del "embotellamiento": "la vieja lira – escribe– se ha vuelto un instrumento que hay que poseer a escondidas".

El volumen compilado por Enrique Foffani recupera esa tensión –esa compleja economía– y lo hace centrándose en un momento decisivo de la estética dariana: aquel que va de *Prosas profanas* a sus *Cantos...*, aquel en el que la lira abandona su escondite y sale a la calle, revestida de una singularidad que compromete la palabra empeñada y la marca con el símbolo de una enseña: su protesta queda escrita, dice el poeta en su prólogo, sobre las alas de los inmaculados cisnes. Sobre esa coyuntura particular, *La protesta de los cisnes* –cuyo título replica la paradoja del legado dariano– ofrece una serie de rigurosas lecturas de destacados críticos y profesores de Argentina, México y Uruguay, presentadas en un Coloquio realizado en Buenos Aires en homenaje al centenario de la publicación del memorable libro de Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, *Los cisnes* y otros poemas (1905). Estructuradas en cuatro ejes (sobre el presente, sobre el poema liminar, sobre la otredad, sobre la temporalidad) a las lecturas convocadas para esa ocasión especial se suman una indispensable introducción, un dossier que reproduce los agudos ensayos sobre el poeta nicaragüense que en distintas oportunidades escribieron Sylvia Molloy ("Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*"), Rafael Gutiérrez Girardot ("Rubén Darío y Madrid") y Hervé Le Corre ("Darío y la ruptura: el ejemplo de *Cantos de vida y esperanza*") y una exhaustiva bibliografía de y sobre el libro de Darío elaborada por Melina Gardella. El volumen constituye así un aporte significativo tanto al estudio específico de la poética rubendariana –en especial de sus *Cantos de vida y esperanza*– como al campo más amplio de los estudios sobre el modernismo y el arte modernista.

La introducción, escrita especialmente por Foffani para la edición del volumen, despliega una exégesis panorámica de rigurosa tesitura tanto sobre la poesía rubendariana como sobre el arte modernista y las vertientes críticas más significativas sobre el modernismo. Fundamental en varios sentidos –entre los cuales no es menor el de una escritura precisa que sabe descoyuntar su objeto con densidad crítica–, esta introducción se afianza justamente en el aspecto medular de la poesía dariana: el trabajo minucioso con la lengua. Ese es el aspecto que permite iluminar con justeza aquella sentencia de Pedro Henríquez Ureña cuando sostuvo que de todo poema en español podía indicarse si fue escrito antes o después del nicaragüense. Es en esa conciencia crítica donde radica el hecho singular de que el canto de (y en) Darío tenga una suficiencia diacrónica: la "sonoridad desbocada" que señala Foffani como marca de una trascendencia y al mismo tiempo como anticipo de la experiencia vanguardista (28). En este sentido, si es verdad que el legado dariano se constituye por fuerza de "la hora", no menos cierto es que se hallaba in nuce en la propia concepción de la poesía del nicaragüense, tal como sugiere Foffani al indagar en *El rey burgués*, relato en el cual la figura del poeta y la del cisne se imbrican en una composición de sentido que permite despuntar con más precisión la reapertura que provoca Darío a partir de sus *Cantos* (41). La diacronía de ese gesto se imprime en una frase cuyo poder sintético acompaña todos los trabajos del volumen: "al entregarse a la lengua –escribe Foffani–, Darío se entrega a su dimensión social" (20).

Ese legado es puesto en perspectiva por Hugo Achugar en su trabajo titulado "Leer Cantos

de vida y esperanza en el siglo XXI". Achugar retoma y reformula la pregunta de Rama: no ya –o no sólo– por qué sigue cantando, sino "cómo leer" el poemario del nicaragüense desde una perspectiva que no es –no puede ser– la del lector inocente: hay un archivo, acierta el crítico, que construye esas lecturas. De este modo, el punto central en esta lectura reside en pensar –o repensar– al modernismo inscripto en el fenómeno de una modernidad periférica pero cuyo contexto geopolítico es el de la globalización: de allí que puedan verse contenidos en el modernismo "de modo más que potencial algunos de los planteamientos estéticos que se desarrollarían a lo largo del siglo XX" (56). Agudamente, Achugar opta por inscribir su lectura en el marco de las discusiones sobre la llamada mundialización de la literatura –apelando a la problemática "internacionalización" pergeñada por Casanova en La República mundial de las letras, los trabajos de Moretti publicados en la New Left Review, y las polémicas que recupera el volumen América Latina en la "literatura mundial" (Pittsburg, 2006)– para mostrar que el punto álgido de esos debates ya se encontraba en "la obra poética dariana" puesto que se inscribió "dentro de las tensiones que presentaba la globalización de su época" (58). Mediante una sagaz confrontación que lleva a revisar la "universalidad humanista" de Darío, la lectura del crítico uruguayo señala en una doble dirección el problema central de todo modelo: "la fabricación del sistema de la literatura mundial –también del cosmopolitismo modernista– parte de un lugar de enunciación que presupone un 'a priori estético' donde existe lo 'auténticamente universal' y aquello que no lo es" (59).

El arduo problema de los paradigmas modélicos que bien discierne Achugar, aparece tratado en los trabajos de César Núñez y Marcela Zanin dedicados a los aspectos controversiales del hispanismo dariano. Pues tanto las ideas tópicas sobre España que serán reasimiladas por el hispanismo peninsular –como muestra Núñez– como el diálogo abierto con la cultura hispánica en afán de afianzar una política de la lengua frente al avance lingüístico del imperio sajón –como plantea Zanin– ofrecen las dos caras de una misma moneda: la problemática ideología del hispanismo. El capital simbólico adquirido por Darío permite el reaprovechamiento de sus ideas hispanistas por parte de los escritores españoles ligados a la derecha nacionalista, así como una forma de resistencia cuyo magisterio Darío donaría a los jóvenes poetas peninsulares en resguardo de un capital cultural, el de la lengua materna. Los trabajos de David Lagmanovich, Florencia Bonfiglio y Gabriela Mogillansky indagan, por su parte, algunos de los aspectos más significativos del poema liminar. El primero rastrea un "mapa de significaciones" que apuntan a superar una lectura lineal, o meramente temática, para demostrar, entre otras cosas, que el poema que abre el libro no puede ser considerado un ars poetica, ya que en él confluyen varios planos –temporales y espaciales– de la concepción dariana sobre la poesía, embebida de la doctrina pitagórica de la música que Darío manejaba a través de sus vastas lecturas, entre ellas las que remiten a la difusión del ocultismo a fines de siglo. Los núcleos de significación analizados allí prueban que en la vasta gama de los símbolos musicales de la estética dariana confluyen lo pánico y lo apolíneo, una resolución que aunque estructura el poema de apertura de sus Cantos muestra más bien el desarrollo de una concepción estética que atraviesa todo el libro, y aun, como sugiere Lagmanovich, toda su obra. Florencia Bonfiglio, partiendo de los argumentos de George Steiner en Lecciones de los maestros, analiza "una de las tensiones que afectaron al Modernismo latinoamericano: el problema de la pedagogía en una época en que las jóvenes naciones necesitaban de conductores espirituales" (86). La disputa entre comunicación y aislamiento –entre el *intérieur* del poeta y la condición de guía intelectual– es lo que, a raíz del conocido opúsculo de Rodó a Prosas profanas, Bonfiglio subraya en el poema liminar del libro, leyendo allí –más que una corrección de esa lectura– una respuesta dirigida a canalizar el reclamo del autor del Ariel. A diferencia de Molloy, Bonfiglio sugiere que Darío ha incorporado el mandato magisterial que, a distancia ya de la función letrada decimonónica, supone sin embargo el reaseguro de la estética en su función pedagógica, tal como podríamos pensarlo en Lugones para el caso argentino. La interesante hipótesis de Bonfiglio habilita a leer otra "respuesta" por parte de Darío: la asunción de otorgar su magisterio al formalizar su "experiencia de cultura" (aunque la idea de despersonalización del sujeto poético, tal como la plantea Molloy, parecería no desdeñar sino reforzar la posibilidad de transmisión "sincera" supeditada por el comentario de Rodó).

Esa "sinceridad" es leída por Mogillansky como estilo, apelando a algunas de las crónicas en las que Darío discurre sobre ese motivo para aclarar la forma que cobra en el poema liminar: la del actor, la del "yo poético y teatral". El trabajo de Mogillansky se aproxima así a la senda abierta por Julio Ramos al incorporar en su reflexión el material de las crónicas periodísticas y su cruce con el testamento poético dariano. Siguiendo a Barthes, Mogillansky resalta el modo en que Darío sostiene un discurso por el cual "se exhibe una persistencia (...) una intención de ser" (105): "Mi literatura es mía en mí", sería la forma en que Darío resuelve –y sostiene– un discurso inscripto en la escisión del sujeto moderno: el ser ("sincero") y el decir que se busca en lo formal, ya que la Verdad resulta "inaccesible".

Mónica Bernabé y Laura Pollastri ingresan a los Cantos darianos desde lo "otro". Lo "otro" que es también aquello sobre lo que la crítica no ha desmenuzado todas sus posibilidades de

sentido. La pregunta irritante que formula Bernabé ha molestado indefinidamente a la crítica desde la temprana regencia que apuntaló Rodó: si el "reino interior" –el sujeto poético que allí habita– se deshace a partir de Cantos de vida y esperanza, la pregunta entonces calibra ahora la imponderable relación del yo con el mundo –su "vida cotidiana"–: qué hay detrás de las "máscaras de una afectada sinceridad", "¿qué queda entonces de la relación entre poeta y la experiencia de vida?" (115). Esta indagación recorre –como dice la autora– la historia de las lecturas sobre Rubén Darío: algunas señalan un quiebre con lo que vendrá, otras afianzan la idea del umbral que permitirá la ruptura vanguardista. Acudiendo a Agamben, Mónica Bernabé muestra el desajuste –o habría que decir más bien la interpenetración– entre el yo poético y "el otro" –el de la "inquerida bohemia"–, que ingresa al espacio del poema para encastrarle a esa "armonía de las esferas celestes" "la dimensión temporal de la condición humana" (118). En el caso de Pollastri, ese desajuste es leído en "De otoño", poema en donde el sujeto lírico asume una confrontación con su propio decir –el "yo soy aquel..." que abre el poemario–; confrontación que Pollastri subraya como un momento de extrema conciencia de lo real y que se deja ver en la "dura sonoridad" del poema, en el cual el corte de verso y los encabalgamientos obturan la dicción musical propia de la poesía más representativa del nicaragüense. Esa obturación, además, se indica con la caída de la H mayúscula a la que recurre Darío en poemas anteriores para hablar de lo musical en sentido pitagórico: *Harmonía*. Lo que los otros no saben, como está dicho en el poema –"la obra profunda de la hora"–, es justamente lo que lleva a la "deslocalización del yo", esto es, "las tribulaciones de una subjetividad que comienza a mostrar el espectáculo de su descomposición" (128).

No quisiera dejar de señalar un mérito particular de este volumen: La protesta de los cisnes resulta ser un texto dialógico. Dialogismo que se percibe no tanto por el fructífero contacto que las distintas lecturas establecen entre sí –aunque también esto es cierto– sino más bien en el carácter heurístico compartido por sus estrategias interpretativas, esto es, en los modos de abordar la apertura de lo simbólico a lo que Fredric Jameson llamaría su *horstexte* o subtexto: las contradicciones o dilemas que el ideario modernista plantea en el marco del proceso de modernización finisecular. Al hacerlo, el volumen postula una feliz constatación que no por ser tal debe ser desatendida: el refinamiento de las herramientas críticas para medir las aristas de ese roce siempre conflictivo entre arte y sociedad.

Hernán Pas