

Arquetipos femeninos en *Prosas profanas* de Rubén Darío

Sabrina Nair Roldán*

Ar

1-15

Resumen

El presente trabajo analiza los arquetipos femeninos finiseculares europeos encontrados en la poesía de Rubén Darío. No es ni la *femme fatale* ni la mujer del eterno femenino el modelo de mujer elegido por el poeta para expresar su erotismo, sino la conjunción de estos arquetipos que resignifica para expresar su ideal poético.

Palabras claves: Arquetipos femeninos - Rubén Darío – *Prosas profanas*

Abstract

This article analyzes the European finisecular female archetypes found in the poetry of Rubén Darío. The model of woman chosen by the poet to express his eroticism is neither the *femme fatale* nor the woman of the eternal feminine but the conjunction of these archetypes that he resignifies to express his poetic ideal.

Keywords: Female archetypes – Rubén Darío – *Prosas profanas*

* Universidad Nacional de La Plata. Correo electrónico: sabrinaroldan3@gmail.com

Fecha de recepción

12 de junio del 2019

Aceptado para su publicación

14 de agosto de 2019

Arquetipos femeninos del siglo XIX¹

Contextualizamos y definimos el erotismo dariano a partir de *Las hijas de Lilith* de Erika Bornay y *Erotismo fin de siglo* de Lily Litvak cuyos análisis se basan en los procesos de modernización de París y Londres, las dos metrópolis más importantes del siglo XIX. Son varias las circunstancias comprometidas: una crisis espiritual y moral por el quiebre de la concepción positivista (principalmente en Francia de 1870); acelerados procesos de urbanización que acarrearón miseria, enfermedades y criminalidad y el crecimiento de la prostitución, especialmente en París. La retórica moralista de la década siguiente se explica como un eco de la sexofóbica sociedad victoriana inglesa (Bornay, 1990)².

Un cambio clave de la segunda mitad del siglo XIX es la denuncia de la doble moral³ y el levantamiento de la sumisión de la mujer; en estos años aparecen las primeras agrupaciones feministas⁴. Ver, pues, 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, su lugar de privilegio establecido culturalmente a lo largo de la historia. Es esto lo que profundizó la misoginia en los miembros de la sociedad que veían peligrar la continuidad de las instituciones y de los derechos que estaban establecidos con el protagonismo de los hombres. La actitud se extendió, entonces, como era esperable, al arte, “se tradujo en la progresiva imaginaria literaria y visual del tema de la *femme fatale*” (Bornay, 1990: 7)⁵. En esta época se consolida la dicotomía María/Eva: “La madre, la esposa, es aquella Virgen «desexualizada»⁶ de la que habla el Evangelio; Eva, por el contrario, es la que condujo al hombre a la perdición” (Bornay, 1990: 79). Este último

¹ El presente artículo integra la tesina de grado “Erotismo e imágenes femeninas en *Prosas profanas* de Rubén Darío. Una reinención dariana”, aprobada en el año 2018.

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

³ La doble moral consistía en, por un lado, la condena del sexo dentro del matrimonio, y por otro, el consumo de la prostitución como una forma aceptada de vivir la sexualidad (Bornay, 1990).

⁴ Algunos de los derechos que obtuvieron estas agrupaciones 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).

⁵ Entre otras circunstancias bajo las cuales se desarrolla la misoginia tenemos el 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, entre otros (Bornay, 1990).

⁶ Bornay se refiere a María que concibió sin tener relaciones sexuales, “sin el *pecado*”, con el término «desexualizada» (Bornay, 1990: 49).

arquetipo de mujer es el que toma el hombre romántico y el artista finisecular; su erotismo no podía ser canalizado con la mujer casta (Bornay, 1990). En el poema “Era un aire suave...” de *Prosas profanas* -tan conocido y analizado- compuesto en serventesios dodecasílabos, la marquesa Eulalia es el arquetipo de la *femme fatale*. 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 paradisíaca (Darío, 1913: 141).

Los grupos de artistas 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 específicamente los prerrafaelitas, los simbolistas y los pertenecientes al *Art Nouveau*. En la evolución de esta imagen, Eva fue matizada como modelo de las jóvenes casaderas frente a Lilith, la verdadera rebelde que abandonó a Adán en su matrimonio. Luego, Eva pasaría a ser otro ejemplo de mujer fatal frente a la Virgen María, la real imagen de la mujer pura. Todos ellos presentes de diferentes modos en la estética dariana de *Prosas profanas*.

Volviendo al poema inaugural, podemos notar que en las dos primeras estrofas se configura el paisaje -teniendo en cuenta la relación entre música y poesía en Rubén Darío- para que entre en escena la divina Eulalia cuyo nombre, como se sabe, subraya la musicalidad construida a lo largo del poema. Uno de los elementos clásicos que introduce el erotismo son las flores; según Litvak, representan una influencia directa de los prerrafaelitas ingleses que llenaron sus cuadros de flores con significaciones alegóricas y según Jean Perrot, las plantas eran símbolo de lo femenino en el decadentismo francés. En el poema se hacen presentes las magnolias: “sobre el tallo erguidas las blancas magnolias” (Darío, 1996: 79) que, si bien tienen una clara significación fálica (Litvak, 1979) propician, sobre todo, el espacio simbólico y de flirteo donde Eulalia será el centro de atención de dos hombres, “dos rivales”. La construcción del espacio también colabora en subrayar la presencia de lo erótico. La cuarta estrofa, ciertamente, comienza con la polisemia de “cerca” que ingresa tanto como vallado, límite o como proximidad. En su primera significación se relaciona con el dios Término, divinidad agrícola que se identifica con las lindes de los campos (Grimal, 2010) y que aquí forma parte del paisaje de cultura⁷. El dios -probable invitado de la fiesta galante- ríe tras su

⁷ Salinas es el principal teórico que aplicó el concepto de “Paisajes de cultura”: “Una de sus marcas distintivas es esa alianza de ardiente sinceridad erótica y hechizas figuraciones estéticas. Pero sería injusto acusar a Rubén de simple artificialidad. Lo que iba a buscar a un cuadro, a una escultura, era la forma bella de algo nada artificial, sino fatal en él,

máscara observando cómo la mujer coquetea con sus dos pretendientes. Sobre ello, Calame -a quien le dedicamos un apartado más adelante- distingue entre los espacios integrados en la ciudad como propios de Eros y del género masculino, y los espacios femeninos que están en los prados, confundidos con jardines y llenos de flores, propios de Afrodita. En estos primeros comienzan los juegos eróticos desde los cuales se pasa a los jardines de Afrodita en los que se da la transición de la adolescencia a la madurez sexual (Calame, 2002). En este poema se nos presenta un jardín delimitado por la cerca y metafóricamente por el dios Término, pero, evidentemente, hay también una casa o salón, ya que la presencia de Eulalia se da en una terraza.

El ambiente sensual está compuesto por Diana comparada con un efebo: sobre ello Barcia refiere que se trata de un adolescente, mancebo, con la ambigüedad propia de su edad. En el diccionario de Grimal, Diana aparece como la diosa romana identificada con Ártemis (Grimal, 2010) quien es virgen, “eternamente joven”, como el prototipo de la doncella arisca que se complacía solo en la caza (Grimal, 2010: 53). La significación de Diana como la mujer casta, en este caso, no se acerca a la considerada como la contracara de *femme fatale*, la mujer del Eterno Femenino⁸, ya que esta mujer pura no es pasiva, sino más bien activa y agresiva.

Cerca, coronado con hojas de viña,
reía en su máscara Término barbudo,
y, como un efebo que fuese una niña,

constantemente natural: el deseo erótico, infuso quizá hace muchos siglos, por el autor de aquella obra de arte, y por ende originalmente natural, también, en aquel hombre que la creó. Así son inseparables en Darío la experiencia vital directa y ese otro tipo de experiencia que Gundolf llama *Bildungerlebnis*, esto es, experiencia de cultura. En esta parte de su poesía, lo exótico integral, es donde da más frutos ese enlace. Crea entonces Rubén unos ambientes concretados en unos paisajes que no son naturales, sino «culturales» porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasados, casi siempre, a través de una experiencia artística ajena. Para componerlos se aprovecha de materiales de varias épocas y lugares, pero hay unas ciertas áreas exóticas, unas cuantas zonas histórico-geográficas, una sobre todo, favoritas de la imaginación de Rubén” (Salinas, 1978: 115). Estos paisajes de cultura están compuestos por elementos de diferentes expresiones artísticas y de diferentes culturas, su Versalles, como explica Salinas son: “Los palatinos, amándose entre los boscajes salpicados de bultos marmóreos, testigos, desde la mitología, de las escenas galantes” (Salinas, 1978: 116). Posteriormente afirma: “Los tres exotismos reunidos: Francia, el siglo XVIII y la Corte. Todos coadyuvando a la perfección de un clima erótico copiosamente adornado de representaciones de cultura” (Salinas, 1978: 121).

⁸ Anderson Imbert se refiere a este concepto: “También -ya lo dije al comentar «Era un aire suave»- en las «risas y desvíos» de la marquesa Eulalia la veleidad tiene su razón de ser: es la del eterno femenino. Fuera de un tiempo y un espacio determinados, esa Eulalia, «maligna y bella», es la mujer de todos los siglos y países que ahora, precisamente, está tantalizando a Darío” (Imbert, 1967: 87).

mostraba una Diana su mármol desnudo.
(Darío, 1996: 80)

Aquí podemos considerar 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. En esta estrofa la comparación del efebo remite a Diana. Haremos algunas consideraciones sobre la figura del efebo presentes en Bornay que no diferencia entre efebo, la figura del andrógino y el hermafrodita. El ser andrógino⁹, protagonista destacado entre los simbolistas, es “la perfecta fusión de los dos principios, el femenino y el masculino que equilibran y unen la inteligencia y la estética” (Bornay, 1990: 394). Es, además, el ideal supremo, pues “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” (Bornay, 1990: 394). En “Era una aire suave...” estos elementos no solo construyen el jardín erótico propio de las fiestas galantes¹⁰, sino que también podrían referirse a Eulalia, la *femme*

⁹ Julia Kristeva le dedica, también, un apartado a los seres andrógino: “La manía en *El banquete*, es menos poseerse (como en Lisias y el propio Sócrates en el *Fedro*) que unirse. Fusionante, daimónica, esta concepción amorosa parece más femenina, y parte de la imagen de una edad antigua donde evolucionaban seres esféricos y dobles, enteramente llenos de ellos mismos hasta el punto de hacer que los dioses tuvieran celos: eran los andrógino. Tercer género después del macho y la hembra, el andrógino «que participaba de estos dos» y «cuyo nombre perdura hoy en día aunque como género haya desaparecido. Era, en efecto, entonces el andrógino una sola cosa, como forma y como nombre, partícipe de ambos sexos, masculino y femenino, mientras que ahora no es más que un nombre sumido en el oprobio»” (Kristeva, 1987: 59). Luego, explica Kristeva que estos querían subir a los cielos y atacar a los dioses y por ello las deidades los cortaron en dos; esta división fue una sexuación por lo que cada parte pasa su vida buscando a su otra parte y esta búsqueda es el motor de la acción y el amor (Kristeva, 1987).

¹⁰ Explica Salinas que *Fêtes galantes* no solo fue el título de un libro de Verlaine -a quien Darío tomaba como uno de sus referentes literarios-, sino también a los cuadros de Watteau que las recreaba: “las fiestas galantes, tema pictórico y de sensibilidad, en general no las inventa el pintor francés. Arrancan de más lejos, de Giorgione, de Rubens. Sirven a otros artistas franceses del siglo XVIII, a Lancret, a Boucher, a Fragonard. Todo sucede en un jardín. Sobre la grama, sombreados por arboledas tupidas, una tropa de mozos y mozas -sedas, casacas, altos peinados, chapines menudos- discretean, descansan, se preparan a la caricia. Un caballero se gana la atención, al oído, de una dama, para sus conceptos. Están ya en camino de ser esos otros dos, la pareja que enlazada, se pierde, lánguidamente, de espaldas a nosotros, vueltos ya a ellos solos, entre el bosque. Unas mandolinas deslíen en el aire melodías que se nos escapan, consejeras sutiles, y persuasivas, con sus armonías, de los vacilantes. Blancas formas de niñas, de dioses, asoman entre mancha y mancha de verdura, ejemplos marmóreos para la carne de estas mocedades. Pero lo esencial de este cuadro no está en personajes, en detalles, en fondos. Es lo atmosférico, una esencia de erotismo, que es como el aire, que llena el espacio, y que en todos penetra, con cada aliento. Atmósfera no de amor, aún; de galanteos, de requiebro, juego de solicitudes que cercan a la persona, en busca de su final rendimiento. Más que el juego del amor, su preludio, la antesala de la seducción. Y todo ello concebido

fatale que juega con los pretendientes y que terminará en brazos del paje/poeta; personifica la sensualidad y el erotismo, el enigma¹¹ y la amenaza propiciando los lamentos siguientes:

como fiesta, a modo de puro recreo y diversión, lejos de toda profunda gravedad” (Salinas, 1978: 118-119). Hay un intertexto entre Eulalia que ríe y tiene una risa cruel y de oro, con la niña mala del poema de Verlaine “Colombine”: “Rit, chante/Et danse devant/Une belle enfant/Méchante/Dont les yeux pervers/Comme les yeux verts/Des chattes (...) Oh! dis-moi vers quels/Mornes ou cruels/Désastres/L’implacable enfant,/Preste et relevant/Ses jupes,/La rose au chapeau,/Conduit son troupeau/De dupes?” (Verlaine, 2011: 137). Por su parte Arturo Marasso al analizar “Era un aire suave...” presenta una anécdota. En París por 1893 Charles Morice, un teórico del simbolismo, le da a Rubén Darío un ensayo de 1888 sobre Paul Verlaine. Arturo Marasso considera que gracias a ese ensayo Darío descubre y estudia a Verlaine: “Al hablar de las *Fiestas galantes* de Verlaine, Morice nos hace imaginar «en un parque de Watteau, quizá en el *Jardín de amor* de Rubens», «des beaux groupes de jeunes hommes et de jeunes femmes assemblés pour écouter en des nonchalantes attitudes quelque Décaméron. Ce sont de grandes dames en fête, de marquis aux perruques de travers et de petits abbés qui divaguent». Darío conocía ya, por Gautier, por los Goncourt, el siglo XVIII, la creciente valoración del arte, de las costumbres de este siglo; lo había visto en los tapices, en la pintura, en la poesía lírica de los últimos años del romanticismo, pero Morice se lo hizo más visible al descubrirle el secreto de los pintores frecuentados por la imaginación verleniana” (Marasso, 1941: 40). Luego continúa afirmando que esta elaboración de estilo comienza en *Azul...* y principalmente en la parte llamada *En Chile* (Marasso, 1941).

¹¹ La *femme fatale* es la mujer enigma, por esto fue personificada por seres sobrenaturales, esfinges, medusa, etc. (Bornay, 1990), pero también el éfebos 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 y siguientes). El enigma, que como Bataille argumenta en su libro, *Breve historia del erotismo*, está en el origen prehistórico del erotismo, en las cavernas de Lascaux, donde se une la vida, la muerte y el erotismo. El enigma que engendra en las cavernas donde un hombre con cabeza de pájaro aparece dibujado como artífice de la muerte del bisonte y con su sexo erguido, relacionando el placer con la muerte, y la conciencia de la muerte como condición del erotismo (Bataille, 1976: 44). Carmen Ruiz Barrionuevo también se refiere al enigma en su texto titulado “Enigma, deseo y escritura en Rubén Darío”, de la siguiente manera: “el enigma que rodea al sujeto como impulso para la poesía se va afianzando en su obra, el enigma del mundo, el enigma de todo lo vivo y desde luego el enigma vinculado a la mujer. En *Azul...* (1888) no es muy amplia su presencia porque lo que domina es el erotismo, un erotismo de matices exultantes que tiene como centro a figuras femeninas cuyos elementos comparativos son Venus y las ninfas; es un erotismo sorprendente y apenas encubierto en su avasalladora felicidad, por ello no es raro que en los cuentos de la primera edición no se incluya el tema del enigma vinculado al ser, ni siquiera conectado a la mujer, porque su diseño entra, en su mayor parte, dentro de la *donna angelicata* del prerrafaelismo, conjunción de erotismo subyugante y virginal inocencia. (...) en *Azul...* dejará sentada la vinculación erótica de su poética en la que la mujer es centro, fundamento de diálogo con el arte, pero también de confusa y desconcertante otredad. Va a ser en *Prosas profanas* (1896) donde se establezca este motivo ofreciendo una concreción y una personalidad propia” (Ruiz Barrionuevo, 2006: 2).

¡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.
(Darío, 1996: 81)

La mirada provocativa¹² y los labios maquillados de rojo son caracterizaciones típicas de la mujer fatal portadora del deseo de la imaginería finisecular.

Otra figura femenina, esta vez proveniente de la tradición clásica, es la de Filomela. Aunque esta figura femenina refiere al ruiseñor, resulta significativo que aparezca en este contexto:

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,
(Darío, 1996: 81)

Rubén Darío opta por la versión del mito en la que Filomela se convierte en ruiseñor. Según Grimal, esta variante era la preferida de los poetas romanos (Grimal, 2010)¹³. Evidentemente, la elección dariana se relaciona con la música, pues Filomela es el ruiseñor que gime con “arpegios áureos” quien, además, forma parte del espacio de lo amoroso. Litvak considera diversos elementos, privilegiando los que dan vida y los que cobijan a los enamorados: entre los primeros encontramos el agua presente en el estanque en el que se pone en movimiento el cisne, ícono erótico por su referencia al mito de Leda. El símbolo¹⁴ del cisne junto al ruiseñor

¹² La mirada es un motivo muy considerado en torno a la iconografía plástica de fines del siglo XIX pues suele ser uno de los recursos típicos desde los que se introduce la *femme fatal*. Varias obras, principalmente de Gustave Moreau, expresan la llamada guerra de los sexos. Cf., por ejemplo, *Edipo y la esfinge*, cuadro en el que los personajes se miran de forma desafiante (Bornay, 1990).

¹³ La otra versión describe que, luego de que Tereo se enamora de su cuñada Filomela, la viola y le corta la lengua para que no diga nada. Esta, por medio de un bordado, le cuenta la verdad a su hermana Procne, quien la vengata matando a su hijo Itis y dándosele de comer a Tereo. Las hermanas escapan, entonces Tereo las busca y alcanza; ellas ruegan ayuda a los dioses y estos convierten en golondrina a Filomela y en ruiseñor a Procne (Grimal, 2010).

¹⁴ Introducimos aquí la aclaración de Jaime Giordano sobre la función alegórica, por ejemplo al interpretar a Filomela como la música (Giordano, 1979). Giordano no simplifica la escritura de Darío a la alegoría - es importante que esto quede claro- y nuestro análisis tampoco es un exceso de ese tipo de interpretación, por eso habla de símbolo en la línea simbolista finisecular: “La imaginación poética de Darío no es siempre igual a sí misma. Hay un claro desarrollo desde que la imaginación aparecía reducida en él a la función alegórica de se-

“vigoroso símbolo erótico masculino” (Litvak, 1979: 22) conjugan el bestiario, la fauna erótica de “Era un aire suave...”. Finalmente, como es propio de la temática, Eulalia y el poeta consuman su encuentro bajo el bosque. Los ramajes forman la intimidad que convierte el jardín en parque cerrado (Litvak, 1979); espacio propicio para la unión amorosa. Es interesante el final de la poesía que nos remite a la atemporalidad de la mujer fatal y a su peligro.

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!
(Darío, 1996: 83)

En conclusión, no es la eternidad de la mujer del Eterno Femenino, pero sí, igualmente la musicalidad de la risa es eterna, vence a la muerte y al tiempo, es universal, como notamos en la expresión “país ignoro”.

El tópico de la risa, que aparece como un estribillo a lo largo del poema, se vincula a algunas apreciaciones de Bataille. El filósofo francés le adjudica a la risa y al llanto significaciones relacionadas con la muerte:

La muerte está asociada a las lágrimas y a veces el deseo sexual a la risa. Pero la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo contrario a las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se vinculan a una especie de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas (Bataille, 1976: 26).

Lo que se destaca de la “divina Eulalia” es su risa que significa el punto saliente de la construcción de la *femme fatale*. Este tópico, por cierto, se destaca en la composición del ambiente:

ñalizar conceptos, hasta su renuncia al énfasis significativo a través de la ambigüedad y, por último, la condición enigmática que da fundamento al ensueño” (Giordano, 1979: 126). En esta evolución que analiza, Giordano aclara que: “Darío conservará su obsesión por el arte y, dentro de él, su asombro por la música, conservará su mito del porvenir y su admiración por el esplendor de las superficies (consideradas como «exposiciones» simbólicas). Pero todo ello dejará de ser postulado intelectual para transfigurarse en realidad de su imaginación” (Giordano, 1979: 129). Ángel Rama en su libro *La ciudad letrada* plantea en relación con las estructuras de significación que: “Dada la tradición urbana, no hubo mayor problema en trasladar la naturaleza a un diagrama simbólico, haciendo de ella un modelo cultural operativo donde leer, más que la naturaleza misma, la sociedad urbana y sus problemas, proyectados al nivel de los absolutos. Lo hicieron sagazmente los dos mayores poetas de la modernización, Rubén Darío y José Martí, quienes construyeron estructuras de significación, más engañosamente estéticas en el primero y más dramáticamente realistas en el segundo” (Rama, 1984: 93).

Era un aire suave, de pausado giros;
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos;
e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violonchelos.
(Darío, 1996: 79)

El símbolo del objeto del deseo hace una entrada abrupta y violenta con sus sonidos crueles y eternos “¡y es cruel y eterna su risa de oro!” (Darío, 1996: 83).

Otro poema muy conocido y rico en erotismo e imágenes propias de lo sensual es “Divagación” donde, también, podemos acceder a la idea dariana de Grecia. Se plantea en la estrofa octava la preferencia del poeta por las fiestas galantes, un ambiente erótico propicio al amor y al encuentro amoroso. La fiesta galante del poema se define desde el espacio cortesano y el *locus amoenus*; es un paisaje de cultura construido a partir de intertextos culturales (Watteu, Verlaine):

¿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.
(Darío, 1996: 85)

Darío se hace eco del aprecio por la tradición clásica presente en el fin de siglo francés, sobre todo, en el ámbito versallesco. Teniendo en cuenta esta premisa, agregamos otras significaciones importantes en nuestra línea de lectura: 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 las plantas favoritas de esta diosa (Grimal, 2010). El sujeto poético prefiere la Grecia de Francia que es más ligera, evasiva y más proclive a los divertimentos y los festejos:

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.
(Darío, 1996: 86)

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” (Darío, 1913: 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” (Darío, 1996: 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 bacante¹⁵ cambia la cuestión, ya que la desviación del comportamiento sexual está impuesta con la presencia de Dioniso:

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 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 (Calame, 2002: 135).

A esta lectura, agregamos la de Bataille, quien considera que la práctica de las bacanales en Grecia sería la superación de un erotismo libertino por constituirse principalmente, en prácticas violentamente religiosas (Bataille, 1976). Continuemos con el poema de Darío:

Y pues amas reír, ríe, y la brisa
lleve el son de los líricos cristales
de tu reír, y haga temblar la risa
la barba de los Términos joviales.
(Darío, 1996: 85)

De acuerdo con Bataille, el sentido del erotismo escapa a nuestra comprensión: "Su profundidad es religiosa, es terrible, es trágica, incluso inconfesable. Sin duda en la misma medida en que es divina (...) El único medio de aproximarse a la verdad del erotismo es el temblor" (Bataille, 1976: 70). Según el autor hay una retroalimentación entre la religión y el erotismo; nadie que no comprenda lo sagrado y religioso del erotismo podrá comprenderlo, pero tampoco entenderá la religión quien niegue el erotismo (Bataille, 1976). El erotismo y lo divino se encuentran unidos por un enigma terrible, pues el primero es la prohibición que necesita la religión para oponer actos culpables a los que no lo son, da valor a lo prohibido¹⁶. Bataille afirma que: "Al separar el erotismo de la religión, los hom-

¹⁵ Barcia la define como sacerdotisa de Dionisios, que formaba parte de las bacanales, las orgías de Dioniso (Darío, 1996: 84).

¹⁶ Es necesario agregar una cita del libro de Bataille que amplía la conexión de la religión y el erotismo: "Es banal afirmar que la religión condena el erotismo, puesto que en sus orígenes éste estaba asociado a la vida religiosa" (Bataille, 1976: 73).

bres la redujeron a la moral utilitaria. El erotismo, al perder su carácter sagrado, se volvió inmundo” (Bataille, 1976: 73). Precisamente lo que Rubén Darío hace es devolverle al erotismo su esencia sagrada y, agregamos, misteriosa en la musicalidad de la risa de la mujer. Ver a la mujer que ríe como una bacante, con las características de la *femme fatale*, es investir de sacralidad un erotismo superfluo propio de las fiestas galantes.

Sin embargo, no es solo la orgía y el desenfreno sexual lo conjurado en el poema, 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/femme angelical*.

Mira hacia el lado del bosque, mira
blanquear el muslo de marfil de Diana,
y después de la Virgen, la Hetaíra
diosa, su blanca, rosa y rubia hermana
(Darío, 1996: 85)

Tenemos, por un lado, a la diosa casta (Diana) y la Virgen (que puede referirse a la virginidad, pero también a la Virgen María por la mayúscula), y por otro, a la cortesana Hetaíra. Como explica Bornay, estas son alternativas a la tradicional misoginia de fin de siglo. La sublimación del papel de la mujer se produce luego del cese de actividades caseras; la mujer burguesa comienza a comprar la ropa y los alimentos después de la revolución industrial. Es una época sumamente ociosa para ella, por tanto se reviste de ideal y de misión a las funciones destinadas dentro del hogar (Bornay, 1990). Bajo esta visión la mujer aparece como un ser delicado, débil y coqueto. Es sobre estas ideas que intelectuales franceses como Michelet y Comte crean la concepción del eterno femenino:¹⁷ “van a proclamar su cristiana misión y cantar los elogios de una mujer-monja, cuyo convento sería el hogar de la familia burguesa” (Bornay, 1990: 98).

Para retomar la hipótesis de Bataille acerca 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” (Fernández, 2002: 19). Entonces, en todas estas conceptualizaciones sobre las diferentes formas de significar lo erótico podemos desentrañar que Darío utiliza los dos arquetipos de mujeres; 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, conduce al hombre al abismo del placer insaciable o a la caída en su referencia religiosa y

¹⁷ Erica Bornay en su libro *Las hijas de Lilith* no hace una distinción clara entre *femme angelical* y Eterno femenino.

espiritual. Para el arte europeo de fin de siglo XIX, siempre conducirá a la muerte. Como Rubén Darío dijo, el poema es una geografía erótica; en él aparecen todas las referencias e influencias de las que el poeta se apropia en materia de erotismo finisecular, y es a ella, a la mujer, a quien exhorta a formar parte de esas referencias culturales, a quien invita al placer y es, justamente, a quien no tiene.

Finalmente, la imagen femenina presente en el poema no es ni la mujer fatal ni la virgen, ya que son todas. El erotismo en Rubén Darío es una forma de constituir su poética, y no de definir un modelo de mujer. La conjugación de estas imágenes arquetípicas de mujeres finiseculares también son resignificadas. Podemos incluso arriesgar que estos tópicos tan conocidos son parte de su reinención novedosa. En una de las últimas cuartetas, el poeta busca volver a un tiempo anterior a la caída. Interpretamos un amor que tenga el poder de encantar, sin por eso ser el pecado que simboliza la serpiente; de esta manera, es un amor que no pierde su condición paradisiaca:

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.
(Darío, 1996: 90)

Por lo tanto, ¿podemos hablar de un poeta misógino al hablar de la poesía de Rubén Darío en *Prosas profanas* o, más acertadamente, esas ideas quedan resignificadas en su idealismo poético?

El sujeto poético al final del poema le pide a la mujer que contiene todas estas imágenes femeninas que lo ame¹⁸:

Ámame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola.
(Darío, 1996: 90)

Como también le ofrece todo de él en el último quinteto (única estrofa diferente del poema) con una imagen erótica potente ("Y junto a mi unicornio cuerno de oro"):

¹⁸ Sobre esta estrofa y la idea de las imágenes universales de la mujer en una sola mezcladas con la naturaleza, Marasso dice: "Valbuena Prat ve, en esta fusión, «el vaho panteísta del fin de siglo, de las últimas esencias del sentimiento de la naturaleza en el XIX»" (Marasso, 1941: 56).

Sé mi reina de Saba, mi tesoro;
descansa en mis palacios solitarios.
Duerme. Yo encenderé los incensarios.
Y junto a mi unicornio cuerno de oro,
tendrán rosas y miel tus dromedarios.
(Darío, 1996: 90)

Marasso la llama una geografía poética que contiene un conjunto de esbozos de tapices y pinturas que se enlazan en un solo rostro (Marasso, 1941)¹⁹.

Bibliografía referida

Anderson Imbert, Enrique (1967), *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Bataille, Georges (1976), *Breve historia del erotismo*, Barcelona, Caldén ediciones, [1954].

Bornay, Erika (1990), *Las hijas de Lilith*, [edición digital].

Calame, Claude (2002), *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid, Ediciones Akal, [1992].

Darío, Rubén (1913), *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo/Historia de mis libros*, [edición digital].

----- (1939), "Azul...", en Saavedra, Julio y Mapes, Erwin K., *Obras escogidas*, Santiago, Imprenta Universo.

----- (1996), *Prosas profanas y otros poemas*, Edición, estudio y notas de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Embajada de Nicaragua.

Fernández, Cristina Beatriz (2002), "Recorriendo el museo (sobre las *Recreaciones arqueológicas* de Rubén Darío)", *ALPHA*, n°18, pp. 11-41.

¹⁹ Los esbozos de tapices y pinturas que nombramos son detallados por Arturo Marasso: "Vemos los dromedarios de la reina de Saba y el unicornio del poeta: «unicornio, cuerno de oro». El unicornio, «unicornio familiar» de la princesa que pinta Herold, el de los tapices, el de los cuadros de Moreau, viene a Darío no solo del *Latín* místico de Remy de Gourmont, con su significación simbólica, con la aliteración del genitivo: cornibus Unicornium, sino también de la traducción de la Biblia de Cipriano de Valera: «Y sus cuernos, cuernos de unicornio», *Deuteronomio*, 33, 17, y del *Libro de Job*, 39, 12; «¿Querrá el unicornio servirte a ti, ni quedar a tu pesebre?». Está en los palacios del poeta" (Marasso, 1941: 56).

Giordano, Jaime (1979), "Rubén Darío a la luz del simbolismo", *El simbolismo*, Edición de José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus.

Grimal, Pierre (2010), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.

Kristeva, Julia (1987), *Historias de amor*, México, Siglo XXI editores.

Litvak, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antonio Bosch editor [edición digital].

Marasso, Arturo (1941), *Rubén Darío y su creación poética*, edición aumentada, Buenos Aires, Nueva Buenos Aires.

Perrot, Jean (1977), *L'Imaginaire décadent, 1880–1900*, Paris, PUF.

Ruiz Barrionuevo, Carmen (2006), "Enigma, deseo y escritura en Rubén Darío", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/enigma-deseo-y-escritura-en-rubn-daro-0/>].

Salinas, Pedro (1978), *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada.

Verlaine, Paul (2011), *Poemas saturnianos. Fiestas galantes*, Ed. bilingüe a cargo de Antonio Martínez Sarrión, España, Hiperión, [1869].

