

Leconte de Lisle y la escuela parnasiana en Rubén Darío. Grecia como corpus alegórico

Leconte de Lisle and the Parnassian school in Rubén Darío. Greece as an allegorical corpus

PEDRO BAÑOS GALLEGO
Universidad de Murcia
pedro.banos@um.es

Résumé

Dans l'article suivant nous posons l'hypothèse de l'existence d'une influence directe de Leconte de Lisle et l'école du Parnasse en général sur la poétique de Rubén Darío. Cette correspondance artistique a été basée sur la certitude du contact avec le groupe parnassien que Darío maintint dans un voyage à Paris réalisé par ce poète en 1893. De même, nous proposons que cette influence se manifeste dans l'utilisation des images de l'antiquité grecque, thématique très commune chez les poètes parnassiens; Darío aurait implémenté son usage avec un caractère symbolique depuis le déjà mentionné voyage à Paris. Avec l'intention de prouver l'existence de cette influence, nous prendrons les recueils *Poèmes Antiques* de Leconte de Lisle et *Prosas profanas y otros poemas* de Darío, ayant élu ce dernier précisément par sa date de publication, 1896, juste après le séjour à Paris.

Mots-clés

Leconte de Lisle, Rubén Darío, influence, images, Grèce.

Abstract

In the following paper we suggest the hypothesis that there exists a direct influence exerted by Leconte de Lisle and the entire Parnassian group in the poetics of Rubén Darío. We lay the foundations of this artistic correspondence by referring to a travel made by the Nicaraguan poet, in 1893, in which he visited Paris and made contact with the Parnassian leaders. We contemplate as well that this influence is visible in the utilisation of images related to the Ancient Greece, a very common topic among the Parnassian poets; Darío would have implemented this subject with a symbolic role to his own poems since the formerly mentioned travel to France. In order to illustrate that, we will take as a reference the compilations *Poèmes Antiques* by Leconte de Lisle and *Prosas profanas y otros poemas* by Darío; Darío's book has been chosen because of its publication date: 1896, right after the stay in Paris.

Key-words

Leconte de Lisle, Rubén Darío, influence, images, Greece.

1. Introducción

Podemos aseverar que en la Francia del siglo XIX se sentaron las bases de la literatura moderna occidental: Victor Hugo, Baudelaire y Balzac traspasaron fronteras y se convirtieron en los tres grandes polos que dominaron el panorama literario europeo durante casi todo el siglo; además, las escuelas romántica, simbolista y realista (respectivamente) pueden ser consideradas como punto de partida fundamental de gran parte de la literatura de vanguardia posterior, ya sea en el aspecto artístico o en el teórico. En este contexto encontraremos un poeta que se desmarcó de las corrientes estéticas que lo rodeaban para gestar una teoría artística propia: Théophile Gautier. Padre por excelencia del “arte por arte”, defendía una poética descriptiva y sin utilidad, libre de sentimentalismo o compromiso sociopolítico (ambas tendencias en boga debido a los románticos). Estas ideas fueron recogidas por el entonces aún desconocido Charles Marie René Leconte de Lisle, uno de los dos autores principales del presente estudio.

Llamado habitualmente por su apellido, Leconte de Lisle fue un poeta nacido en Reunión en 1818 pero instalado muy pronto en Francia, donde estudió historia, derecho y diversas lenguas. En su juventud viaja por el océano Índico; fascinado por la antigüedad helénica, estudia también griego: estos dos hechos influenciarán claramente su obra. De vuelta a París, intenta labrarse una posición en el mundo de la política, pero los constantes vaivenes que vivió Francia a mediados de siglo (la revolución de 1848, sin ir más lejos) le hicieron desistir y centrarse en su verdadera pasión: la poesía. Fuertemente atraído por las teorías de Gautier, Leconte de Lisle bebe de ellas para llevarlas a otro nivel: en 1852 publica *Poèmes Antiques*, poemario con el que saltará a la fama y que consistirá en la descripción de diversos paisajes o escenas de la historia antigua, mayoritariamente helénica e hindú.

A este poemario escribe Leconte de Lisle un prefacio, siguiendo la costumbre imperante del siglo en el que el autor “explicaba” su obra en un breve texto precedente a la misma. El correspondiente a *Poèmes Antiques* será de especial importancia ya que se convertirá en el manifiesto del Parnaso: Leconte de Lisle lo redactará aglutinando las teorías estéticas de Gautier y dando su toque personal, focalizando su interés en el trabajo duro sobre el texto, la historia antigua y la liberación de la poesía con respecto a la emoción y el sentimiento. Estas son las tres bases sobre las que se cimentará toda la escuela parnasiana, compuesta por jóvenes que tomarán como punto de partida y referencia necesaria el *Préface de Poèmes Antiques*.

No obstante, la revolución artística se dio en todos los países de influencia occidental; en toda Europa y América emergieron determinadas figuras que se convertirían en estandartes de diversas corrientes estéticas, tanto de propia creación como por imitación de los modelos observados en otros países. En este contexto veremos surgir, en el último cuarto de siglo, al gran iniciador de la modernidad hispanoamericana: el nicaragüense Rubén Darío.

Nacido en Nicaragua en 1867, fue un niño prodigio: versificaba desde su más tierna infancia, casi como un juego. Con un futuro prometedor como poeta, viajó por Hispanoamérica con el fin de perfeccionar su estilo y aprender de diversos maestros. Incluso pasó unos pocos meses en París; dicha estancia será narrada por el propio Darío en una recopilación de comentarios de autores que publica a la vuelta de este viaje, *Los Raros*. En este libro, el poeta nicaragüense da su visión personal de algunas figuras de la literatura francesa con las que pudo codearse en la ciudad del arte (simbolistas, románticos, decadentistas y, por supuesto, parnasianos), pudiendo conocer así al propio Leconte de Lisle, que habría de fallecer un año después de aquel encuentro.

El objetivo o hipótesis del presente trabajo será, a grandes rasgos, demostrar que dicha estancia en París fue decisiva para la poética de Darío. Tomando como referencia el primer poemario publicado a su vuelta a Buenos Aires, *Prosas profanas y otros poemas*, y el *Poèmes Antiques* de Leconte de Lisle, nuestros esfuerzos se concentrarán en demostrar que el viaje a Francia marca un antes y un después en cuanto a la madurez literaria del poeta hispanoamericano. Para ello nos centraremos en la utilización por parte de ambos poetas del corpus simbólico de imágenes de la antigua Grecia; estos elementos, tan explorados por Leconte de Lisle, verán su reflejo en *Prosas profanas*, recopilación cuyos poemas se escribieron tras esa primera estancia en París de Darío, realizada en 1893. Partiendo de la certeza de que hubo un contacto directo con la cúpula parnasiana en Francia, intentaremos demostrar que es de *Prosas profanas* en adelante que dicho corpus simbólico cobra un “sentido” en la poética de Darío, pasando de ser meras alusiones a la cultura grecolatina a un compendio de símbolos de uso y significado nítidos, gran parte de los cuales serán importados del poeta francés.

A través del estudio de diversos elementos teóricos trataremos de confirmar la hipótesis planteada en la presente introducción: el cambio sucedido en la escritura de Darío tras su estancia en París, transformación influenciada entre otros por Leconte de Lisle y ejemplificada en la utilización del corpus simbólico de imágenes y alegorías de la antigüedad griega.

2. Leconte de Lisle, poesía y la Hélade: *Préface de Poèmes Antiques* (1852)

El siglo XIX es, por excelencia, el siglo de los prefacios. En ellos, el autor correspondiente construye la teoría artística en la que fundamenta sus textos o la enmarca en su contexto histórico-cultural. Leconte de Lisle, como cabría esperar, también recurre a la figura del prefacio para explicar su obra; nos centraremos en el que escribe a su recopilación *Poèmes Antiques*, en la edición de 1852. Aquí, el escritor francés no solamente expone su teoría literaria, sino que elabora una crítica “total” que comprende desde contexto histórico y social a literatura o artes plásticas.

Leconte de Lisle comienza dando unas pinceladas generales sobre su obra: las emociones personales no tienen cabida en sus poemas, así como las pasiones o los eventos his-

tóricos de la época. Esto se debe, según el escritor, a que todo ello pertenece al “mundo de la acción”; podemos remitirnos sin duda a las ideas expuestas por Gautier en el prefacio de *Mademoiselle de Maupin* (Gautier, 2008, trad. Carlos de Arce: 18) ya que Leconte de Lisle estaría calificando su trabajo de meramente especulativo, sin visos de producir un efecto en el lector más allá del placer estético. Se desmarca así tanto de la vertiente romántica sentimentalista como de la comprometida sociopolíticamente. No obstante, el escritor sí asume que existe en el acervo del hombre y del poeta “un fonds commun [...], une somme de vérités morales et d'idées dont nul ne peut s'abstraire” (Leconte de Lisle, 1852: 6)¹, y estas sí estarían presentes en sus textos. Cabe suponer, como justificaremos a lo largo de este análisis, que dichas ideas grabadas en el hombre serían la fuente de inspiración de los poetas griegos, fuente que en ellos sería clara, sana y espontánea y que se habría desvirtuado con la época romántica. Observaremos más adelante que la nítida preferencia por los antiguos escritores helenos es el pretexto para la inclusión de dichas ideas en sus poemas.

Tras desprestigiar ácidamente a los poetas de su generación, Leconte de Lisle hace un repaso de los artistas que sí merecen encontrarse en el Olimpo de las artes. Como no podía ser de otra manera, todos ellos son de la antigua Grecia: Homero, Esquilo y Sófocles son los verdaderos creadores de la poesía, ya que ellos son “qui représentent la poésie dans sa vitalité, dans sa plénitude et dans son unité harmonique [...]” (Leconte de Lisle, 1852: 10). Desde ellos, no ha habido para el escritor francés más que barbarie y decadencia, y procede a un repaso de la historia literaria con el fin de justificar esta aseveración.

De este modo, Leconte de Lisle establece una clara frontera entre el arte en la antigua Hélade y todo lo que ha venido después: dado que los creadores, las fuentes de originalidad e inspiración se hallan en Grecia, cualquier creación posterior no será más que una vulgar copia, cada vez más deformada. Precisamente se debe esta decadencia, según el escritor francés, a la falta de conocimiento de las obras originales: “La source n'est pas seulement troublée et souillée, elle est tarie jusqu'au fond” (Leconte de Lisle, 1852: 12). La crítica se endurece haciendo referencia a la inspiración individualista romántica, a la que condena por su vanidad y por su exagerado aprecio a la inspiración.

Así pues, Leconte de Lisle concluye que en la poesía moderna no hay originalidad, sino una repetición y degradación del arte grecolatino; los maestros, que podemos entender como los artistas que sí han sabido mirar hacia la antigüedad griega, se han callado, cansados y olvidados, ya que su arte no ha dado fruto en un siglo en el que no han sido comprendidos. No obstante, y a pesar de la aparente espiral de devastación en la que se halla la poética en el siglo XIX, Leconte de Lisle nos habla de una escuela recién surgida, presumiblemente la escuela del arte por el arte promovida por Théophile Gautier. Esta escuela merece su atención y su aprecio precisamente por la “restauración” que lleva a cabo a contracorriente del siglo; sin

¹ En la edición de *Poèmes Antiques* de 1852 la numeración del *Préface* se encuentra fuera de la de los poemas, comenzando el texto en la página 5 y volviendo a la 1 en el primer poema del recopilatorio, *Hypathie*.

embargo y según el escritor, esta escuela, precisamente por el contexto en el que ha nacido, no tiene viabilidad y está destinada a desaparecer.

Podríamos resumir de este *Préface* que la teoría poética de Leconte de Lisle se fundamenta en el arte por el arte de Gautier y ahonda aún más en ella llevando la perfección formal al extremo. La impersonalidad de sus versos lo hace desmarcarse de la tradición sentimentalista romántica, lo que lleva al escritor francés a ser la cabeza visible del naciente movimiento literario parnasiano. Además, y como anticipábamos al principio de este análisis, hemos observado que Leconte de Lisle propone la presencia de la temática griega como parte de una especie de ideario casi intuitivo, propio del hombre y heredado en su cultura generación tras generación. Más adelante ahondaremos en la presencia de dicha temática en la recopilación *Prosas profanas y otros poemas* del autor nicaragüense Rubén Darío.

3. Rubén Darío: antes de París, después de París

No cabe duda de que Rubén Darío es uno de los autores más estudiados del último siglo. Prueba de este hecho son los innumerables libros, artículos e incluso tesis doctorales que se han dedicado a la figura del escritor nicaragüense, explorando en ellos hasta lo más recóndito de su obra, influencias y consecuencias; esto se debe a que dicho poeta fue el gran iniciador de la modernidad en las letras hispanoamericanas.

Considerando la obra del poeta nicaragüense en su totalidad, el lector avezado puede distinguir sin problema una serie de etapas que, como cabría esperar, se corresponden con la maduración personal y artística del autor. Las que son particularmente interesantes para nuestro estudio son las tres más tempranas: los primeros escritos de Darío, realizados hasta sus veinte años aproximadamente, agrupables en lo que podríamos llamar una poética “de juventud”; un *intermezzo* en el que ya comienza a verse una toma de distancia del autor con sus coetáneos y con los textos que él mismo había creado previamente y, por fin, el inicio de una tercera etapa con un estilo más afianzado y en el que sí se ve el genio poético que, desde entonces, impregnará toda la obra de Darío.

En este estudio planteamos la hipótesis de que hubo un evento determinante en la vida y en la literatura del poeta sin el que este no habría llegado a la que hemos llamado “tercera etapa”, a partir de la cual Darío se consolidará como cabeza visible de la modernidad literaria hispanoamericana. Dicho suceso es el viaje a París que realizó entre junio y agosto del año 1893, en el que tomará contacto con los círculos simbolistas, parnasianos y decadentes que por aquel entonces imperaban en las letras francesas. Las experiencias que tuvo en estos meses en la capital del arte fueron decisivas para la evolución artística del poeta nicaragüense, quien las recogió a su vuelta a Buenos Aires en la obra *Los Raros*. En el presente apartado recogeremos los datos biográficos que dan pábulo a nuestra hipótesis, cimentada además en la comparación entre el *Poèmes Antiques* del poeta francés y el *Prosas profanas y otros poemas* de Darío, poemario escrito y publicado justo después de la estancia en París. Las pre-

cisiones biográficas del autor han sido extraídas del magnífico prólogo que hace Ángel Rama a la recopilación de toda la poesía de Darío que lleva a cabo el editor Ernesto Mejía Sánchez.

La poética de Rubén Darío comenzó siendo una agrupación de imitaciones formales y estilísticas de diversos estilos ya trabajados en la tradición occidental. Podríamos aventurar, incluso, que en estos textos (de los cuales podemos destacar el recopilatorio *Epístolas y poemas* de 1885) no se ve aún la esencia personal de Darío; estos poemas, si bien están contruidos con la elegancia particular del que posee el genio poético (todavía por descubrir), no son más que ejercicios, prácticas, una manera de acostumbrar al joven escritor a versificar. En palabras de Ángel Rama, “si se leen los papeles que escribió antes de 1886 [...] no se encontrará a Rubén Darío. Sólo se oirá a un instrumento poético, escaso de acento original” (Rama, 1977: 14). Así pues, cabe afirmar que hasta su estancia en Chile (1886-1889) la poesía escrita por el aún estudiante nicaragüense puede ser catalogada como de juventud: no solamente por el evidente hecho de la temprana edad con la que compone dichos versos, sino porque no expone nada nuevo al mundo literario de entonces.

Es precisamente en Chile cuando el joven poeta comienza a desprenderse, siempre gradualmente, de la poesía romántica y costumbrista que imperaba en la sociedad en la que vivía; no obstante, aún no veremos plenamente definido su estilo. Durante estos tres años mantendrá estrechas relaciones con la élite literaria chilena; allí, además, tomará contacto con un buen número de textos de poesía entonces contemporánea francesa. Como expresa Juan Valera en una carta enviada a Darío en 1888 (Valera, 1889: 218) veremos en *Azul...* una clara influencia de autores que triunfaban en Francia en aquel momento, tales como Hugo, Lamartine, Baudelaire, Catulle Mendès o el mismo Leconte de Lisle. De esta época surgirán dos poemarios dignos de especial mención: *Abrojos* (1887) y *Azul...* (1888). Encontraremos en esta época tanto poemas realistas como textos mucho más líricos, en los que aún se observa una clara influencia romántica en la vertiente de Victor Hugo.

Tras un breve receso en su Nicaragua natal, entramos de lleno en el análisis del año que será determinante para la configuración del estilo personal y perfectamente reconocible de Rubén Darío: 1893. El joven poeta se embarca rumbo a París, ciudad en la que permanecerá desde junio hasta agosto de ese mismo año. Dicha estancia, como ya aventurábamos al inicio de esta sección, será fundamental para el desarrollo artístico de Darío. Allí, Darío entra en contacto con los grandes círculos literarios del momento, dominados por las corrientes simbolista y parnasiana: los herederos de Baudelaire y los capitaneados por Leconte de Lisle encauzaban la gran mayoría de expresiones artísticas parisinas (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, José María de Heredia...). Conoce personalmente el poeta nicaragüense a algunos de ellos, como Verlaine o Catulle Mendès, quienes le facilitarán multitud de textos de los cuales se empapará Darío. Participa, además, en algunos de los salones que estaban de moda en aquella época, como el del propio Leconte de Lisle.

Los Raros es un listado de Darío de las personalidades literarias con las que tuvo

alguna clase de contacto estando en París, como ya hemos adelantado: se trata de una crítica artística y personal de cada uno de los autores que lo marcan en esa estancia. El texto que Darío escribe sobre Leconte de Lisle (Darío, 1917: 33-49) puede ser considerado como un largo epitafio en el que el autor nicaragüense explora tanto su concepto del arte como sus obras más importantes o la vida social que llevaba a cabo el parnasiano. Este epitafio está basado tanto en opiniones personales de Darío como en narraciones de otros poetas franceses que conocieron a Leconte de Lisle y compartieron parte de su vida con él (aquellos que participaban en los cenáculos que el parnasiano organizaba en París). Leconte de Lisle será el primer autor francés que Darío considere en *Los Raros*, por delante del propio Verlaine. Podríamos considerar que el índice obedece a cuestiones cronológicas si atendiésemos tan solo a los tres primeros autores tratados, pero el índice global de la obra nos revela que fueron otras las razones para ese ordenamiento. En el retrato que de Leconte presenta el escritor nicaragüense podemos advertir una evidente profusión de términos que hacen referencia a Grecia y la cultura helénica, hecho que nos hace pensar en una relación directa del autor francés con dichos elementos culturales. También en la obra objeto del presente estudio, *Prosas profanas y otros poemas*, podemos advertir igualmente esa pervivencia del mundo clásico.

Sin embargo, no retorna Darío a su tierra natal, sino que de vuelta a Hispanoamérica se instala en la mucho más desarrollada Buenos Aires. Es aquí cuando da inicio la etapa que denominábamos al principio de este apartado como “tercera”: habiendo dejado atrás las imitaciones formales de juventud y el período chileno en el que ya se ve un comienzo de lenguaje poético propio, Darío se da a conocer en los bulliciosos círculos literarios bonaerenses con una serie de textos en los que se ponen de manifiesto las vivencias artísticas recién acaecidas en París. Desde su llegada en 1893 comienza a publicar escritos sueltos que en 1896 serán recopilados en el poemario *Prosas profanas y otros poemas*.

La transformación que se había producido en el ser artístico de Darío le llevó ya entonces a instaurarse (o ser instaurado por el resto de literatos, mejor dicho) como cabeza visible de una nueva poética hispanoamericana. La fascinación que causaron estos poemas se debió, principalmente, al trabajo que hizo Darío importando y explorando una tendencia artística que venía de Europa: presentar la naturaleza de una forma nueva. En lugar de descripciones realistas de paisajes o la tan manida asociación naturaleza – alma que se puso de moda con el romanticismo, Darío experimentó con lo que Ángel Rama denomina “reelaboración poética de productos ya acuñados por la cultura que nos ha deparado lo que Pedro Salinas analizó perspicazmente como ‘paisajes de cultura’” (Rama, 1977: 25).

Esta tendencia se estaba desarrollando entonces, sobre todo, en los círculos parnasianos del París que visitó Darío. Dichos poetas, alejándose de la tradición descriptiva de la naturaleza que ya hemos mencionado, optaron por presentar una serie de paisajes transidos de elementos culturales: nos referimos a, principalmente, la concatenación de referencias de la mitología grecorromana insertadas en un entorno natural que, entonces, se le “hace pro-

pio”, estableciendo así una conexión directa entre el espacio y el símbolo. Podemos utilizar como ejemplo para ilustrar esto el poemario de Leconte de Lisle que hemos seleccionado para nuestro estudio: *Poèmes Antiques*. En él, el poeta parnasiano alude constantemente a un corpus compuesto por imágenes de la antigüedad clásica; no obstante, la imagen deja de ser una simple mención cultural y se convierte en símbolo, actante y protagonista del poema, inserto a su vez en una naturaleza con la que se identificará en adelante. He aquí el motivo por el que se ha seleccionado *Prosas profanas y otros poemas* como recopilatorio a comparar con *Poèmes Antiques*: las recreaciones de paisajes helénicos que en él lleva a cabo Darío nos recuerdan indudablemente a las pintadas por Leconte de Lisle años antes.

Pero Darío no se conforma con asumir esta corriente europea y ponerla en práctica en sus textos: demostrando con ello su genio poético, el poeta nicaragüense “anima” los símbolos, pues “no asume una actitud artificial, ni se integra a una cultura europea, sino que vive naturalmente la captación del objeto cultural y por ende artificial” (Rama, 1977: 26). Podría decirse incluso, hablando sobre estos corpus de imágenes convertidas ahora en símbolos, que Darío “reconoce este tipo de materiales [...] tal como se le ofrecen: no como experiencias del arte sino como valores, [...] como un sistema de signos con significaciones establecidas”. Esta es la gran renovación que se produce en la poesía de Darío, el antes y el después cuyo punto de inflexión se puede identificar en el viaje a París: los elementos culturales, que aparecían desde sus primeros poemas, dejan de ser meras referencias para convertirse en piezas con significación individual integradas en su acervo artístico: “Venus, Pan, Margarita Gautier, Li-Tai-Pe [...] componen un sistema de signos, porque incluso la original energía simbólica con que algunos de ellos fueron manejados por el simbolismo europeo [...] da paso [en Rubén Darío] a significados precisos y fácilmente codificables” (Rama, 1977: 27). Para ofrecer un elemento contrastante que ejemplifique el antes y el después podemos tomar “El poeta a las musas”, de las *Epistolas*: si bien contiene alusiones a elementos de la cultura griega, no observamos una presentación estructurada de los mismos; parece Darío saltar de uno en otro simplemente por el placer de nombrarlos. Será en *Prosas profanas* y en los futuros escritos del poeta donde veamos la pintura del paisaje natural transida de elementos culturales.

Puede introducirse por tanto el concepto de “naturaleza antinatural”: observaremos cómo el paisaje (elementos naturales) irá irrevocablemente asociado a un conjunto de símbolos de la historia o la mitología (elementos culturales) que son de factura humana, artificial; no se pintan paisajes *per se*, sino que se establece una manifiesta relación entre la naturaleza expuesta y un símbolo cultural asociado a la misma. Como decíamos anteriormente, esta fusión de naturaleza y artificialidad ya está presente en Leconte de Lisle, con los cantos mitológicos de *Poèmes Antiques* en los que referencias a la cultura helénica inundan y toman posesión de espacios naturales.

Así, tras su estancia en París y Buenos Aires, Darío dará forma y sentido al corpus simbólico y alegórico de la cultura occidental (helénica en este caso), aprehendido de los

poetas franceses y usado mayoritariamente por simbolistas y parnasianos. Esto se verá reflejado en *Prosas profanas*, poemario escrito en su mayor parte entre 1893 y 1896, en cuya “Divagación” Darío afirmará: “Amo más que la Grecia de los griegos/ la Grecia de la Francia, porque Francia/ al eco de las Risas y los Juegos, / su más dulce licor Venus escancia”. De este modo, cabe afirmar que Darío, liberándose de una poesía de juventud que consistía en procesos de imitación más que de verdadera creación, fue capaz no solamente de importar tanto a su poética como a toda Hispanoamérica las corrientes artísticas literarias que proliferaban en Europa: también adaptó las estéticas simbolista o parnasiana (por mencionar las que fueron más influyentes en su obra) a la sensibilidad de su tierra, el erotismo casi místico del trópico que tanto juego dará en los años posteriores.

4. Análisis comparativo entre ambos autores

4.1. Afrodita / Venus

La figura de la diosa del amor, sea la versión griega o romana, es un elemento muy común en Leconte de Lisle. Si bien en las *Prosas profanas y otros poemas* de Darío no hay tantas referencias, en el escritor francés encontramos solamente en una pequeña selección de los *Poèmes Antiques* más de quince alusiones a la divinidad. La simbología que se le atribuye a esta diosa parece clara: Afrodita / Venus representa el amor carnal, el deseo, la belleza y, como última derivación de todo ello, el instinto reproductor. Ya desde una primera lectura se pone de manifiesto que estos atributos son utilizados a la manera de “categorías” que son aplicables a los individuos sobre los que se escribe como en el poema *Hypathie*: “Le souffle de Platon et le corps d’Aphrodite” (Leconte de Lisle, 1852: 6)².

Afrodita, dada su condición de diosa de la belleza, es para Leconte de Lisle la realización última de sus teorías estéticas expuestas en el *Préface* de los *Poèmes Antiques*. Como veremos más adelante en este análisis, Leconte de Lisle concede en el poemario un lugar privilegiado a la diosa y a sus acciones en el mundo de los hombres, acciones que acarrearán, en ocasiones, consecuencias de dimensiones titánicas. Este “lugar privilegiado”, así como los diversos usos del símbolo Afrodita / Venus en la poesía del parnasiano, serán la prueba definitiva de la victoria de la belleza sobre las vivencias del hombre, que no puede sino rendirse a sus pies y aceptar su condición de siervo de la misma.

Quizá la definición más clara del culto a Afrodita / Venus aparece en una estrofa del largo poema *Hélène* (Leconte de Lisle, 1852: 64) donde la diosa tiene un papel determinante y al que aludiremos en diversas ocasiones de este análisis. El coro de hombres, respondiendo al canto que a la virgen Pallas ha entonado el coro de mujeres, eleva esta plegaria a la diosa del amor:

2 Para la numeración de los poemas, véase nota 1.

Déesse, qui naquis de l'écume des mers,
 Dont le rire brillant tarit les pleurs amers,
 Aphrodite! À tes pieds la terre est prosternée
 Ô mère des désirs, d'Eros et d'Hyménée.

Podemos observar que Leconte de Lisle ha condensado en estos cuatro versos una gran cantidad de información sobre la simbología de Afrodita. En el primer verso se hace referencia a su historia, el nacimiento de la espuma del mar en la concha; no obstante, en los siguientes tres versos hay un cambio en la descripción y Leconte de Lisle nos deja entrever la capacidad para cambiar el curso de los acontecimientos que tiene en sus manos Afrodita. El amor y la belleza se presentarán, así pues, no solamente como fuente de regocijo espiritual y corporal, sino como elementos tergiversadores del ánimo de los hombres, motivo de disputa y, si la situación no es propicia, de tormento para los mismos.

En cuanto a Afrodita como actante histórico, cabe destacar el papel que desempeña en el poema *Hélène*, ya que es uno de los desencadenantes de la guerra troyana. Nos centraremos en la tirada de versos en que Paris relata su encuentro con las tres diosas, Hera, Palas y Afrodita. En estos versos, y además de hacer un catálogo de los atributos de la diosa, Leconte de Lisle nos cuenta cómo Paris, a pesar de los dones ofrecidos por Hera o Palas, se deja llevar irremediamente por la belleza de Afrodita y la promesa de la conquista de Helena. Este será el conocido hecho por el que se desencadenará la guerra de Troya.

Afrodita no necesita más que mostrar su belleza ultraterrena para ganarse el favor de Paris. Analizándolo con respecto a lo expuesto en el *Préface*, cabría comparar la elección del héroe con la teoría estética de Leconte de Lisle, en la que la belleza es lo único que importa y no ha de tener utilidad alguna; por tanto, Paris habría elegido a Afrodita con un trasfondo ideológico acorde al del parnasianismo. Todo ello podría explicar el trato preferente que Leconte de Lisle da al mito de Troya: *Hélène* es, en cuanto a extensión, el texto más largo de los *Poèmes Antiques* y, además, se estructura casi como una obra dramática más que como un poema épico. Tal y como adelantábamos al principio de este análisis, el papel decisivo de la imagen de la belleza (Afrodita) en dicho mito no haría sino encumbrar las ideas previamente expuestas por el escritor francés y asumidas por la escuela de poetas que le siguieron, quienes podrían verse identificados con Paris: a pesar de la posibilidad de elegir gloria, inmortalidad y poder (ofrecidos por Hera y Palas), el héroe sucumbe ante la inenarrable belleza de la diosa, don preferible a cualquiera de los anteriores. Nótese de nuevo la cercanía de la actitud de Paris con la poética llevada a cabo por Leconte de Lisle y sus acólitos, en la que lo útil es despreciable y se busca, por el contrario, lo bello *per se*.

Por último, Leconte de Lisle hace breve referencia (pero no menos importante) a la faceta más terrible de Afrodita y la belleza: las catastróficas consecuencias de abandonarse a ellas. Como anticipábamos unas líneas más arriba, la guerra de Troya se desencadenó por preferir Paris la oferta de Afrodita a las de Hera o Palas; en tal decisión hablaron únicamente

las pasiones, de manera que no intervino la racionalidad bajo ningún concepto. Afrodita no se muestra ahora como la diosa del amor y de la felicidad que este conlleva; la diosa puede ser, además, un ente caprichoso que no siempre juega en favor de los hombres.

A pesar de la menor presencia de Afrodita / Venus en el poemario de Darío objeto de nuestro estudio (poco más de diez frente a las más de quince de Leconte de Lisle), el autor nicaragüense se hace eco de tres de cuatro de los usos de este símbolo presentes en *Poèmes Antiques*. A lo largo de las *Prosas profanas*, Darío presenta a la diosa de la belleza como categorización física, en su faceta de divinidad a la que rendir culto y, por último, la misma dicotomía de belleza-tormento que en el autor francés. Las intervenciones históricas de Afrodita no tienen lugar en la obra de Darío, quien se centra (en un estilo incluso más parnasiano que el del propio Leconte de Lisle) en los aspectos formales de la deidad.

Como ya hemos observado en las citas de Leconte de Lisle, la mayor parte de las veces que se alude a Afrodita / Venus hay una alusión o relación directa con la fisonomía de la diosa. Así sucede en Rubén Darío; encontramos, en *Alaba los ojos negros de Julia*, “Venus tuvo el azur en sus pupilas” (Darío, 1917: 48), haciendo referencia a la intensa coloración de los ojos de la divinidad. Así, no solamente se repiten los símbolos en ambos autores, sino que comparten la focalización en algunos de los atributos físicos de Afrodita / Venus (los ojos azules y el cabello rubio, principalmente).

Para ilustrar la utilización de la diosa de la belleza como culto en Rubén Darío tomaremos como ejemplo un extracto del *Coloquio de los centauros* (Darío, 1917: 96), poema en el que parece haber una reescritura particular del rapto de Deyanira (Ruiz, 2000: 179 – 210). Con el fin de hacer ver la clara influencia de Leconte de Lisle en el texto del poeta nicaragüense podemos sacar a colación el comentario de Erwin Mapes, quien asevera que “jusqu’à là rien ne pourrait être plus parnassien” y que “les noms mêmes des individus viennent pour la plupart de Leconte de Lisle” (Mapes, 1925: 61). El fragmento seleccionado es una tirada de algo más de veinte versos en los que Quirón nos relata el acontecimiento mitológico del origen de Venus y, además, eleva una especie de canto de alabanza en el que la glorifica. Cabe destacar las siguientes líneas:

[...] los lóbregos abismos
Tuvieron una gracia de luz. ¡Venus impera!
Ella es entre las reinas celestes la primera, [...]
Ella es la más gallarda de las emperatrices; [...]

Solamente esta pequeña selección ya nos despeja las posibles dudas que pudiéramos albergar sobre la importancia del culto a Venus en Darío, ya que se la sitúa en una posición privilegiada sobre el resto de figuras femeninas del panteón. Dada la estrecha relación de los dioses con los hombres en las mitologías griega y romana, no es de extrañar que la elección ya comentada de Paris en *Hélène*, en la que Afrodita y los dones que ofrecía eran preferidos a los de Hera o Palas, nos recuerde estos versos de Rubén Darío. Locuciones como “[...] la

Reina nueva” o “Venus impera” nos llevan a pensar que los hombres están supeditados al poder de la belleza que ejerce la diosa: “Ella es entre las reinas celestes la primera, / pues es quien tiene el fuerte poder de la Hermosura”.

Saliendo de la imagería mitológica, parece claro que en esto Darío ha recogido el testigo de Leconte de Lisle; si, en el caso del autor galo, la elección de Paris era un reflejo de las teorías artísticas parnasianas, la declamación de Quirón en el *Coloquio de los centauros* es el equivalente en el poemario del escritor nicaragüense. Venus, personificación de la belleza, es para Darío la diosa más importante del panteón romano: la belleza está, por tanto, en lo más alto de la escala de valores. Si bien no podemos etiquetar a Darío como un poeta plenamente parnasiano, sería impropio negar las semejanzas entre los discursos de los dos autores; tanto Leconte de Lisle (de manera explícita en su *Préface*) como Darío por boca de Quirón abogan por la supremacía de la belleza ejemplificada en Afrodita / Venus, fin último del arte para el parnasiano y regidora de los hombres para ambos.

La diosa del amor y la belleza como elemento negativo para la vida del humano ya la encontramos en Leconte de Lisle: el hombre que se dejaba llevar por las tentaciones de Afrodita podía ser fácilmente engañado por la diosa, ya que el razonamiento de este se nublaba. Así, veíamos en el autor francés el ejemplo de los marineros que, embarcados por Paris camino de la guerra, habían sufrido las penurias de la tormentosa travesía en el mar. Para ejemplificar esta faceta de Afrodita / Venus en Darío, tomaremos un pasaje del ya citado *Coloquio de los Centauros*, en el que Hipea declama:

Venus anima artera sus máquinas fatales,
Tras sus radiantes ojos rien traidores males,
De su floral perfume se exhala sutil daño;
Su cráneo obscuro alberga bestialidad y engaño.

Podemos observar aquí unos matices importantes para la comprensión de este punto. A pesar de que en Leconte de Lisle solamente se hacía referencia a unas intenciones malignas de la diosa que supondrían la catástrofe para los marineros, aquí Rubén Darío da un paso más allá y, en unas construcciones plenamente antitéticas, establece una correlación entre los atributos físicos de la diosa y su mala voluntad. El poeta nicaragüense se muestra mucho más impetuoso que el escritor francés en su categorización de la divinidad, ya que llega a afirmar, más adelante en este mismo discurso, que “[...] entre sus duros pechos, lirios del Aqueronte / hay un olor que llena la barca de Caronte”, aludiendo a la cantidad de muertos que lleva consigo Venus.

Así pues, y concluyendo el análisis del símbolo de Afrodita / Venus y su condición de belleza personificada, consideramos que los paralelismos entre ambos poetas son palpables: no solamente escriben sobre las mismas facetas de dicha divinidad, sino que también coinciden en metáforas y categorizaciones, así como puntos de interés que son compartidos por ambos.

4.2. *Eros*

Eros es, sin lugar a dudas, la divinidad que más menciones cuenta en su haber en *Poèmes Antiques*. Hallamos cerca de veinte referencias a este dios, en poemas absolutamente dispares y que no comparten temática más allá del hecho de pintar un determinado paisaje helénico. Cabe cuestionarse, evidentemente, qué significación tiene Eros para Leconte de Lisle, dado el notable número de veces en que se le alude.

Una de las conclusiones extraídas del análisis del uso de Afrodita / Venus en estos dos poetas es que, además de como ente actante en varios poemas, la diosa funciona también como símbolo, representando la belleza física. De este modo, hemos observado que se desarrolla una especie de culto en el que diversos personajes son identificados con algunos de los aspectos del corpus simbólico de la diosa, estableciéndose así una relación directa “características del humano – atributos de la deidad”. Este es precisamente el más evidente uso de la figura de Eros en Leconte de Lisle; al igual que sucede con Afrodita, al dios del amor se le confiere una serie de atributos claros y definidos. Según el poema seleccionado, encontraremos un determinado personaje al que se relacionará con Eros por la existencia en él de alguno de los aspectos propios del dios.

Leconte de Lisle escribe en *Hélène* (Leconte de Lisle, 1852: 75 – 77) una especie de manifiesto en el que expone que es Eros precisamente el que mueve el mundo, pues con la influencia que ejerce con sus flechas es capaz de soliviantar los corazones tanto de humanos como de dioses; no en vano se repite dos veces la locución “dompteur du monde / dominateur du ciel”. También podemos observar entre los halagos al poder del dios niño un elemento que será objeto de análisis más adelante en el presente trabajo: la influencia de Eros como un aspecto negativo para aquel que la recibe: “Tout mortel [...] de tes flèches sans cesse atteint [...] a versé des larmes amères”.

Con respecto a la influencia que Eros puede ejercer en los corazones de aquellos a los que llega, Leconte de Lisle se hace eco desde un doble punto de vista: por una parte, el alcance de una flecha de Eros a una persona implicará el enamoramiento de esta; por la otra, se identificará directamente la virginidad y la pureza del individuo con la ausencia de la influencia de este dios. Como ejemplos de ello podemos aludir al poema *Thyoné* (Leconte de Lisle, 1852: 8) en el que se nos describe a una joven Sêmele virginal: “Et des flèches d’Éros l’atteinte toujours sûre / N’a point rougi ton sein d’une douce blessure”. En este mismo poema, en la cuarta sección, encontramos que la joven está “libre du joug d’Éros, libre du joug humain”. En multitud de ocasiones, la ausencia de la influencia de Eros suele ir acompañada de una mención al culto a Artemis / Diana, diosa cazadora y virginal a cuyo culto están asociadas las jóvenes aún puras y que desdeñan los placeres de la carne.

Del mismo modo, si bien Eros se presenta la mayor parte de las veces como una divinidad presta a conceder felicidad a aquellos a los que marca con sus flechas, puede acarrear

también consecuencias negativas en determinadas ocasiones (nótese, en este caso, el claro paralelismo existente con Afrodita / Venus, deidad a la que se atribuía también esta otra faceta perjudicial para el individuo). Además, este aspecto de la influencia del dios del amor como tormento está a menudo ligado a cuestiones históricas, como es el caso del poema *Hélène*: en dicho texto, la intervención tanto de Eros como de Afrodita desencadenan la tragedia histórica de la guerra de Troya.

Comenzábamos el análisis de la presencia del dios Eros como símbolo en Leconte de Lisle haciendo referencia al elevado número de ocasiones en que se le nombra en los *Poèmes Antiques*. Estas menciones pueden ser estudiadas por separado agrupándolas, como ya hemos planteado, en el propio culto a Eros y el amor que este representa (con la presencia de los atributos que le son particulares), la influencia de dicha divinidad como un elemento perjudicial para el individuo y, en comparación con Afrodita, la participación del dios como actante histórico. La suma de todas estas facetas del símbolo conllevaba una utilización masiva del mismo, pudiendo tener en cuenta más de veinte referencias solamente en dicho poemario.

No obstante, y como también sucedía con Afrodita, Rubén Darío hace criba de la mayoría de las utilizaciones del símbolo: el poeta nicaragüense lleva a cabo un proceso de refinamiento gracias al cual despoja a Eros de la personificación a la que había sido sometido por Leconte de Lisle; por tanto, la presencia de Eros en *Prosas Profanas y otros poemas* será más limitada. Leconte de Lisle había proporcionado a Eros una individualidad y voluntad propias de un humano. Con esto, el poeta francés se aseguraba la posibilidad de traerlo a colación en tanto que desencadenante histórico de diversos eventos, faceta que no habría tenido lugar de no haber aplicado estas técnicas a la divinidad. Darío va más allá: haciendo honor al manifiesto parnasiano de *Poèmes Antiques* incluso más al pie de la letra que su creador, el poeta nicaragüense no menciona a Eros más que como símbolo del amor repentino y pasional, eliminando de su haber toda función histórica o facultad de actuación (sin contar el consabido lanzamiento de flechas). Consideramos que Darío aplica las teorías parnasianas de manera aún más ajustada que el propio Leconte de Lisle ya que Eros no tiene en *Prosas profanas* un “propósito”, un objetivo que cumplir; no es más que un símbolo que se inserta en un entorno que le es propio.

En el poema *Era un aire suave...* (Darío, 1917: 17) se dice de la joven marquesa Eulalia:

Al oír las quejas de sus caballeros
Ríe, ríe, ríe la divina Eulalia,
Pues son su tesoro las flechas de Eros,
El cinto de Cipria, la rueca de Onfalia.

En este fragmento observamos cómo las flechas características de Eros son utilizadas como un símbolo de la capacidad de la joven para dejar prendado a cualquier caballero que

se le presente. Con este primer caso podemos empezar a justificar la afirmación de que Eros deja de ser un actante personificado con voluntad y motivación propias de un individuo cualquiera; cobra en Darío una significación puramente parnasiana de símbolo al que el autor recurre para calificar una serie de actitudes o situaciones. Asimismo, en *Friso* (Darío, 1917: 155) veremos que Eros se ha convertido, como lo fue Afrodita, en un referente que actúa como compendio de características físicas al que acudir para categorizar a un determinado individuo. El joven descrito se presenta como “garrido” y “risueño”, elementos que lo relacionan directamente con esa serie de atribuciones físicas propias de Eros. Podemos comprobar que Darío utiliza con Eros el mismo proceso que con Afrodita, en cuyo análisis también hemos observado una elevación del símbolo de la deidad a conjunto de características externas de un individuo, siendo posible de este modo una identificación humano-dios en cuanto al aspecto físico.

El siguiente fragmento corresponde al poema *Alaba los ojos negros de Julia* (Darío, 1917: 48)

Venus tuvo el azur en sus pupilas
Pero su hijo no. Negros y fieros
Encienden a las tórtolas tranquilas
Los dos ojos de Eros.

Partiendo de la referencia a la genealogía del dios, Rubén Darío nos presenta la capacidad de Eros para influir en su entorno. Al igual que Leconte de Lisle nos contaba en el poema *Hélène* que la divinidad era capaz de insuflar la llama de la pasión, en Darío los ojos de Eros “encienden a las tórtolas tranquilas”, pudiendo establecer una relación metafórica que identifique a la tórtola con la mujer. Así pues, y retomando términos del campo léxico del fuego (asociado desde tiempos inmemoriales al amor pasional), Eros tiene la habilidad de encender los corazones simplemente con su mirada. No obstante, no se menciona en ningún momento que estos actos del dios respondan a una causa u objetivo; solamente se narran como parte de la imaginería asociada a la divinidad.

Con el fin de concluir este apartado, podemos resumir que la figura de Eros en las *Prosas profanas* de Darío se ha concretado mucho más que la existente en los *Poèmes Antiques*: la divinidad ha pasado de ser un personaje que actúa con volición a un símbolo puramente parnasiano al que se alude para calificar, por medio de una relación directa, diversas actitudes, sentimientos o características físicas. Darío recoge el testigo de Leconte de Lisle y “depura” el símbolo de Eros, incorporándolo en su propio poemario como una figura mucho más definida, si bien con menos matices que en la poesía del escritor francés (siendo especialmente notable la ausencia de toda faceta histórica en los textos del poeta nicaragüense).

5. Conclusiones

Una vez desarrollados todos los apartados que hemos considerado necesarios para la confirmación de la hipótesis planteada en la introducción del presente trabajo, en la que se proponía la existencia de un cambio en la poética de Rubén Darío a partir del contacto directo con Leconte de Lisle y el parnasianismo, creemos que es pertinente afirmar la veracidad de dicha hipótesis.

A través del bloque teórico expuesto en el presente estudio hemos podido sentar las bases de las ideas artísticas de los parnasianos, tomadas de Théophile Gautier y desarrolladas por Leconte de Lisle en el *Préface* – manifiesto de *Poèmes Antiques*. Después de una breve mención a la biografía de Darío, en la que hemos centrado nuestra atención en el primer tercio de su vida, nos atrevemos a afirmar que fue durante su etapa en Buenos Aires cuando Darío afianzó su propia poética, apostando por la creación frente a la mera imitación. Esta etapa bonaerense coincide precisamente con la vuelta del viaje a París, el cual hemos desarrollado en el comentario a un fragmento de *Los Raros*.

Así pues, hemos seleccionado el *Poèmes Antiques* de Leconte de Lisle como obra representativa de dicho autor; de Rubén Darío se ha tomado como referencia *Prosas profanas y otros poemas*, ya que es el primer poemario publicado después del viaje a París (1896). La elección de *Poèmes Antiques* no ha sido en vano, ya que hemos basado la hipótesis de la maduración de la poesía de Darío al contacto con el Parnaso francés en la utilización de un corpus simbólico y alegórico de imágenes relativas a la antigua Grecia; este poemario de Leconte de Lisle destaca por la cantidad de paisajes helénicos que en él encontramos descritos.

De este modo, se ha comparado una serie de símbolos pertenecientes a la cultura grecolatina que están presentes en ambos poemarios, con el fin de constatar que el uso que da Leconte de Lisle a todos ellos tiene un reflejo claro en *Prosas profanas*. En cuanto a Afrodita / Venus, hemos concluido que no solamente se refieren los poetas a las mismas facetas de dicha divinidad, sino que se asemejan sus apariciones también en el terreno formal (metáforas, adjetivos...); hay determinados focos de atención con respecto al símbolo que se repiten, como ya hemos observado, en los dos poemarios. Algo similar sucede con Eros; esta divinidad es presentada de una manera mucho más rica en Leconte de Lisle, ya que el número de apariciones en Darío es considerablemente menor. No obstante, las similitudes entre ambos usos son palpables: comparten, sin lugar a dudas, tanto ambientes como categorizaciones, hecho que pone de relieve la influencia del parnasiano sobre el poeta nicaragüense.

Tras la presentación del análisis de estos dos símbolos, podemos resumir que Rubén Darío implementa en su poesía no solamente una serie de elementos ya existentes en la mitología clásica, sino que los recoge en un corpus alegórico al que le da una forma y una significación particular y única. Creemos que la hipótesis queda comprobada pues esta manera de tratar las diversas imágenes de la antigüedad griega ya estaba presente en Leconte de Lisle

y en sus pinturas de paisajes helénicos. Además, este corpus maduro y coherente no aparece en Darío hasta *Prosas profanas y otros poemas*, del que cabe repetir que se gesta y publica después del viaje a París del poeta nicaragüense.

Así, entendemos que la estancia parisina de Darío y el contacto con Leconte de Lisle y el resto de parnasianos supuso un punto de inflexión en la poesía de Darío: a partir de entonces, las alegorías a la mitología grecolatina no son ya simples marcadores de estilo, sino que formarán parte de un compendio de símbolos perfectamente definido e importado en su mayor parte de la escuela poética de Leconte de Lisle, como hemos ilustrado con la utilización de imágenes alegóricas de la antigua Grecia.

Referencias bibliográficas

- DARÍO, Rubén. 1917. *Los Raros*, en *Obras completas*, ed. Rubén Darío (hijo). Madrid, Mundo Latino.
- DARÍO, Rubén. 1917. *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid, Mundo Latino.
- GAUTIER, Théophile. 2008. *Mademoiselle de Maupin*, trad. Carlos de Arce. Madrid, Debol-sillo.
- LECONTE DE LISLE, Charles-Marie. 1852. *Poèmes Antiques*. París, Marc Ducloux et comp.
- MAPES, Erwin. 1925. *Influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. París, Slatkine.
- RAMA, Ángel. Prólogo a *Poesía*, por Rubén Darío, ed. Ernesto Mejía Sánchez. 1977. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- RUIZ SÁNCHEZ, Marcos. 2000. "El centauro y el rapto" en *Anales de la literatura hispano-americana*, n.º 29, 179 - 210.
- VALERA, Juan. 1889. "Azul..." en *Cartas americanas*. Madrid, Fuentes y Capdeville.