



## Metapoemas prologales: evolución y continuidades en la poética dariana

María Florencia Capurro<sup>1</sup>

Universidad Nacional de Hurlingham

florencia\_capurro@yahoo.com.ar

**Resumen:** En toda antología, la distribución de los textos no es casual. Los espacios de apertura constituyen secciones privilegiadas para la reflexión y la anticipación de formas, temas, motivos y procedimientos que recorrerán el resto de la colección. En el caso de los poemarios darianos, este gesto de introspección sobre la propia producción se da manera implícita en poemas o cuentos inaugurales autorreflexivos que ponen en funcionamiento la propuesta estética de todo el conjunto. Textos como “El rey burgués”, “Era un aire suave”, “Yo soy aquel que ayer nomás decía” y “El canto errante” constituyen verdaderos prólogos encubiertos que sientan las bases para la lectura del resto del poemario. En todos ellos se formulan preguntas sobre el rol del poeta y la relación con su oficio, el lugar que ocupa la poesía y las tradiciones y temas que a Darío le interesan.

**Palabras clave:** Metapoemas – Rubén Darío – Prólogos – Ars Poetica – Modernismo

**Abstract:** In any anthology, the distribution of texts is not accidental. The opening sections are privileged places for reflection and anticipation of forms, themes, motives and tropes that will appear in the collection. In the case of Darian poems, this gesture of introspection about one's own production is implicitly implied in self-reflective inaugural poems or short stories that perform the aesthetic proposal of the whole ensemble. Texts such as “El rey burgués”, “Era un aire suave”, “Yo soy aquel que ayer nomás decía” y “El canto errante” are hidden prologues that lay the foundations for reading the rest of the poems. In all of them, questions are asked about the role of the poet and the relationship with his profession, the place that poetry occupies and the traditions and topics that interest Darío.

**Keywords:** Metapoems – Rubén Darío – Prologues – Ars Poetica – Modernism

Los postulados de la estética de Darío pueden encontrarse no sólo en los textos prologales en prosa que acompañan sus principales obras y funcionan como “manifiestos”, sino también dentro de sus textos literarios.

---

<sup>1</sup> **María Florencia Capurro** Licenciada en Letras de UBA, docente en UNAHUR y estudiante de posgrado en UNTREF. También ha publicado tres artículos de investigación durante el 2018. En colaboración con Rodrigo Caresani, escribió para la revista *Guaraguao*, “Elegancias: la trampa de la ‘elegancia’ para las lectoras del modernismo latinoamericano”, en coautoría con Pabla Diab “Escuela y poesía latinoamericana: análisis de una relación en conflicto” en *Exlibris*, Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UBA y finalmente “Diálogos en verso: cruces entre el género lírico y el género dramático en Terrenal de Mauricio Kartun” para *Topología de la crítica teatral volumen V*, UNA.



En cuanto al género lírico en particular, es posible reconocer en sus antologías poemas que operan como *ars poéticas* encubiertas. En este sentido, resulta útil estudiar y analizar ciertos textos líricos de Darío como metapoemas<sup>2</sup> ya que estos reflexionan de manera más o menos implícita acerca de su estética personal y tratan temas clave como el rol del escritor, la construcción de un lector dentro del mercado de bienes simbólicos, el vínculo entre ambos y las competencias culturales que estos deben compartir. Dado que en toda antología los espacios de apertura constituyen secciones privilegiadas para la reflexión y la anticipación de formas, temas, motivos y procedimientos, el objetivo del siguiente trabajo será realizar un análisis contrastivo de algunos textos inaugurales – “El rey burgués”, “Era un aire suave”, “Yo soy aquel” y “El canto errante” –, los cuales constituyen verdaderos prólogos encubiertos y sientan las bases para la lectura del resto de las antologías. Leer en clave metarreflexiva a estos poemas y cuentos permite establecer continuidades y evoluciones en la estética dariana ya no desde una mera formulación teórica, sino desde la praxis concreta de la escritura de literatura.

### **El poeta: de empleado a dueño de su jardín interior**

Como primer eje de trabajo tomaremos la construcción del poeta dentro de estos textos. Esto incluye su posición frente a la obra y su público lector y su perspectiva acerca de las relaciones de poder que se establecen entre su creación artística y aquellos que son dueños de los medios de la producción literaria. Dentro de este corpus de poemas y cuentos prologales, la noción de “poeta” no sólo aparece en las formas enunciativas de narrador

---

<sup>2</sup> Sánchez Torre define los metapoemas como “aquellos textos poéticos en los que la reflexión sobre la poesía resulta ser el principio estructurador, esto es aquellos poemas en los que se tematiza la reflexión acerca de la poesía” (85). Lanz, por su parte, retoma esta definición y concluye que en consecuencia un metapoema contendría dos niveles de discurso en simultáneo: “un nivel que coincide con lo que habitualmente se entiende por poema; y un nivel donde el poema reflexiona sobre sí mismo” (85) y, por lo tanto, sobre la poesía en general. De esta manera, los metapoemas son considerados por estos dos autores como poéticas encubiertas.



o yo lírico, sino también se configura en algunos casos como personaje dentro de la diégesis. Así, el procedimiento performático es llevado a dos planos, el del enunciado y el del enunciador: un poeta externo narra, comenta y evalúa las acciones de un poeta-personaje. Esta puesta en escena del poeta en la obra abona a la lectura en clave metarreflexiva ya que el distanciamiento permite la auto observación.

Es importante destacar que la palabra “poeta” sólo se encuentra en los primeros dos textos prologales, “El rey burgués” y “Era un aire suave”, mientras que en “El canto errante” el productor de textos líricos aparece bajo el lexema de “cantor”. Por su parte, en el poema inaugural de *Cantos de vida y esperanza* el yo lírico nunca se autodefine ni como “poeta” ni como “cantor”, sino que se le deben atribuir ambas categorías a partir de la primera estrofa: “Yo soy aquel que ayer nomás decía/ el verso azul y la canción profana” (Darío Poesía 10). Estas formas de autodenominarse parecerían operar como sinónimas. En “El rey burgués” el poeta describe su profesión de la siguiente manera: “Señor, ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir” (Azul 37). De esta forma, es posible reafirmar dos aspectos clave de la estética dariana que perduran a lo largo de sus principales poemarios: la importancia del ritmo en la producción lírica y la dimensión performática de la poesía. En tanto “canto”, el poema encerraría necesariamente una condición apostrófica donde se ubica al poeta frente a un público, es decir un otro que escuche y, por lo tanto, tiene un rol importante dentro de la sociedad civil.

Por otro lado, el vínculo del poeta con su creación, sus materiales y los medios para producirla es representado de manera diferente a lo largo de la obra de Darío. Las relaciones de apropiación que tiene el cantor para con su arte difieren entre la propuesta de *Azul* y *El canto errante*. Si se rastrea el tópico del jardín en los textos darianos, se observa que representa un espacio donde el arte puede ponerse en escena y volverse carne. Sin embargo, este lugar no se configura como un *locus amoenus* tradicional donde el artista tendría a disposición sus materiales para dedicarse a la creación poética en un espacio edénico; muy por el contrario, el poeta en ocasiones aparece



representado como empleado de ese jardín y lo habita en tanto sujeto puesto al servicio de otro más poderoso. En “El rey burgués” estas relaciones de poder asimétricas entre el dueño del jardín y el poeta quedan explícitas: “Si lo permitís, señor, [el poeta] puede ganarse la comida con la caja de música; podemos colocarle en el jardín cerca de los cisnes, para cuando os paseéis” (Azul 38). En este pasaje queda de manifiesto que el poeta se ve obligado rebajar su don de la palabra al mero trabajo mecánico de la caja de música y es ubicado dentro del espacio del jardín como un ave doméstica y, por lo tanto, su forma de habitar ese lugar es la de una figura decorativa, un mero objeto fetiche de la expresión burguesa. Este proceso de animalización se ve luego reforzado por una fuerte idea de cosificación ya que el personaje muere congelado y deviene una estatua de hielo.

La autofiguración del poeta como habitante de un jardín que le es ajeno aparece nuevamente en “Era un aire suave”. La dueña del espacio es un personaje femenino caracterizado con rango aristocrático, la marquesa Eulalia. Por su parte, el poeta aparece bajo la máscara de un mero súbdito de la corte, un paje. No obstante, esta posición de subordinación del poeta a los dueños nobles del jardín aparece subvertida en el encuentro sexual del poema. Si se compara la tercera estrofa –“La marquesa Eulalia risas y desvíos/ daba a un tiempo mismo para dos rivales,/el vizconde rubio de los desafíos/ y el abate joven de los madrigales” (Prosa 99)– con la decimotercera – “la marquesa alegre llegará al boscaje,/ boscaje que cubre la amable glorieta,/ donde han de estrecharla los brazos de un paje,/ que siendo su paje será su poeta” (101)– es posible establecer una clara diferencia entre quiénes tienen acceso a la elusiva Eulalia y quiénes no, siendo sólo el poeta aquel que logra alcanzarla. Así, el personaje femenino pierde características humanas para transformarse en una mera figura retórica, ya que la mujer en tanto tema es la esencia de la poesía y su forma de acceso es semiótica –a través de la escritura– y carnal –siendo el sexo y el deseo disparadores de la producción literaria. Además, las relaciones de poder respecto al espacio y a la mujer, en tanto alegoría del arte, ubican al poeta



por sobre los aristócratas aunque desde la clandestinidad: él es el verdadero dueño del espacio edénico del jardín por más que nadie lo note.

Por su parte, en el poema inaugural de *Cantos de vida y esperanza* la relación de posesión sobre el espacio del arte se vuelve explícita y el tópico del jardín como metáfora de la creación poética se sintetiza en la segunda estrofa. “El dueño fui de mi jardín de sueño/ lleno de rosas y de cisnes vagos/ el dueño de las tórtolas y las liras en los lagos” (*Poesía* 10). En este pasaje queda plasmada en el uso del tiempo pasado “fui” una conclusión a un período de su estética para abrir ahora uno nuevo, donde la voz poética se puede autorrepresentar como dueña de su producción. La referencia al jardín interior luego continúa y configura no solo al poeta como dueño del espacio sino de estatuas que representarían el alma del poeta: “En mi jardín se vio una estatua bella/ se juzgó mármol y era carne viva/ una alma joven habitaba en ella / sentimental, sensible, sensitiva” (10-11). Aquí se puede observar una clara reversión de lo narrado en “El rey burgués”, el alma joven del poeta ahora es apropiada por el mismo cantor pero ya adulto el cual es finalmente dueño de su propio jardín.

La misma operación de apropiación aparece en el poema “El canto errante” pero llevada al máximo: el poeta ahora no sólo es dueño de su jardín interior sino de todo el mundo. En el decimotercer pareado los pronombres posesivos configuran esta postura que devora un espacio más amplio que el propio: “Y entra en su Londres en el tren/ y en asno a su Jerusalén” (*Poesía* 73). El poeta no sólo sería dueño de su jardín interior sino que ahora todo el universo semiótico y cultural le es propio. Así, la autofiguración del poeta en relación a su producción artista dista enormemente entre *Azul*, donde el poeta no tenía voz ni voto dentro del jardín, y *El canto errante* donde ya no hay límites para la recolección de material propicio para el arte.



## El arte: de profecía a triunfo

Como segundo eje de trabajo rastreamos las figuraciones sobre el arte en tanto práctica sustituta de la religión para la cultura moderna. Desde “El rey burgués”, la poesía y el poeta aparecen connotados por rasgos religiosos: “Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, todo agitación y potencia, y es preciso recibir su espíritu con el poema que sea arco triunfal, de estrofas de acero, de estrofas de oro, de estrofas de amor” (*Azul* 38). Aquí la participación del arte verbal cobraría funciones y dimensiones religiosas aunque externas a su propia esfera literaria. La lírica operaría como la profecía de un porvenir exitoso pero externo a ella. El poeta laico anuncia un futuro religioso condensado en la palabra “el mesías”, que solo puede ser cantado por quienes dominan los códigos estéticos del arte. Así, la poesía profana estaría al servicio de lo sacro y de allí obtiene su importancia.

Ese porvenir glorioso finalmente se hace carne en el texto prologal de *Cantos de vida y esperanza*, pero los límites entre lo sacro y lo laico se vuelven difusos y porosos: “El arte puro como Cristo exclama/ Ego sum lux et veritas et vita!” (12). En esta nueva configuración el poema no es un canto de alabanza a un mesías externo, sino que la propia creación estética tiene rasgos crísticos. La profecía anunciada en *Azul* se cumple pero la alabanza triunfal es para el mismo Arte. No es casual que el poema epílogo de la sección “Cantos de vida” sea justamente el metapoema “Marcha Triunfal” que anuncia la gloria de la estética modernista en el sistema literario moderno.

Las referencias a la vida de Cristo continúan tanto en este poema como en “El canto errante”. En el primero el texto cierra de la siguiente manera: “y hacia Belén... ¡la caravana pasa!” (13) anunciando el nacimiento de Jesús; mientras que en el segundo, se narra su próxima muerte y por lo tanto su realización última como mesías. Cito nuevamente: “Y entra en su Londres en el tren/ y en asno a su Jerusalén” (73). Si en *Cantos de vida y esperanza*, el arte



tiene la categoría mesianica, en *El canto errante* ahora esa cualidad es propia del poeta.

En conclusión, los teologemas bíblicos entre las poéticas planteadas en *Azul* y los poemarios tardíos funcionan de la misma manera opositiva que lo hacen en el “Antiguo” y “Nuevo Testamento”. En “El rey Burgués” se anuncia la llegada de un mesías mientras que las otras dos antologías narran la vida de Cristo. El arte ha devenido en triunfo y la matriz religiosa sirve como referencia para volver inteligible esta evolución de las relaciones de poder intrínsecas a la literatura.

### **Conclusiones**

A partir del trabajo contrastivo entre los metapoemas inaugurales de las antologías darianas es posible rastrear continuidades y reelaboraciones a los postulados estéticos que se encuentran por detrás de la escritura de este autor. El análisis de textos literarios que ponen en acto una poética a través de tópicos recurrentes y tradiciones fuertes que operan en clave alegórica permiten develar cómo Darío describe cambios profundos de su praxis como escritor. Las relaciones de poder entre el poeta, su producción y la nueva sociedad de fin-de-siglo no sólo son tratadas de manera teórica en manifiestos estéticos como “Palabras Liminares” de *Prosas Profanas* o “Dilucidaciones” de *El canto errante*. Darío dispone de manera ordenada matrices y redes de significado que ordenan su producción estética en textos metarreflexivos que operan como umbrales de sus libros.

### **Bibliografía**

Darío, Rubén. *Azul*. Buenos Aires: Saint Claire, 1979.

----- . *Poesía completa*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho, 1986.

----- . *Prosas Profanas*. Ed. Ignacio Zuleta. Barcelona: Castalia, 1993.