

## LOS OJOS Y LOS DISCURSOS. CRUCES ENTRE LAS POÉTICAS DE RUBÉN DARÍO, LUIS DE GÓNGORA Y LA CULTURA VISUAL

La preocupación por el estudio de la cultura visual ha avanzado, notablemente, sobre todo a lo largo de la primera década del siglo XXI, en diversos ámbitos académicos. A partir de la publicación de *Visto y no visto* de Peter Burke (2001)<sup>1</sup>, se han incrementado las investigaciones que abordan las imágenes desde la historia política como testimonios documentales, desde la historia del arte como construcciones culturales y desde el análisis textual en cuanto resultados de transformaciones visuales de los discursos lingüísticos. Los estudios contemplan tanto los procesos de producción como los de recepción, y son frecuentes los cruces de las distintas especialidades.

Se trata de un avance promisorio que ya está redundando en un significativo enriquecimiento de concepciones más orgánicas de la historia cultural. Pero, asimismo, como era de esperar, este florecimiento no está exento de polémicas. Actualmente, parece revestir singular protagonismo la que constituyen diversas posturas respecto a si corresponde o no, atribuir a todas las imágenes producidas por distintas esferas de «el poder», la propaganda política como propósito excluyente. Es significativo lo ocurrido al respecto, en el Seminario que los días 25 y 26 de marzo de 2003, reunió a un grupo de estudiosos de la historia, la literatura y el arte en la Academia de Bones Lletres de Barcelona para reflexionar en torno a la función y los usos de las imágenes en la vida política de la Edad Moderna<sup>2</sup>. Los propios organizadores, Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, reconocen que «la convocatoria fue planteada deliberadamente en términos polémicos», y que esperaban «que varias contribuciones pusieran en cuestión algunos supuestos implícitos en la misma» (2008:10). Efectivamente, así ocurrió, y uno de tales cuestionamientos proviene de Fernando Bouza, quien considera que los historiadores reducen en demasiadas ocasiones las imágenes de la Edad Moderna a «un mero asunto de propaganda de poderosos» (2008:10). Por su parte, Joan Pau Rubiés subraya que «no se puede identificar sin más factores ideológicos con intenciones políticas» y solicita «mayor atención a la complejidad de un proceso de configuración de imágenes en

<sup>1</sup> Cabe señalar que la primera edición en castellano es del mismo año que la primera edición inglesa.

<sup>2</sup> Las Actas de este seminario constituyen una muy útil herramienta para el conocimiento del estado de la cuestión, de diversos ejes que recorren las investigaciones, y de propuestas que ilustran un espectro de variados resultados (Palos, Joan Lluís y Carrió-Invernizzi, Diana: 2008).

el que intervenían también presupuestos culturales, ideales científicos o perspectivas religiosas, entrelazados todos ellos con el complejo juego de las identidades individuales o colectivas» (2008:10)<sup>3</sup>. Es esta una postura que comparto plenamente, ya que considero que solo una perspectiva concebida con la amplitud postulada por Rubiés, será capaz de dar cuenta de lo que representa la pluralidad funcional, la espesa red semántica y la diversidad de actitudes receptivas que genera la «cultura visual». Cualquier planteo político o de otra índole que pretenda una interpretación unívoca está condenado a las limitaciones propias de un forzado condicionamiento.

Dentro de un punto de vista tan abarcador como el postulado, entiendo que es preciso subrayar la necesidad de considerar a la hora de investigar los procesos de recepción, aquellos textos literarios que han ido construyendo sus referentes poéticos como comentarios a imágenes visuales. De este modo, el discurso argumentativo y taxonómico propio de las abstracciones teóricas podrá avanzar en su tarea interpretativa complementado, convenientemente, por los lenguajes con los que símbolos, mitos y metáforas se sumergen en la densidad semántica de grandes cuestiones de base antropológica como el tiempo, la identidad o las prometeicas capacidades humanas. Como una contribución a esta propuesta, abordaré algunas composiciones de Rubén Darío y Luis de Góngora, donde a una serie de cruces intertextuales se suman dos hechos fundamentales para nuestros propósitos: uno es que se trata de discursos líricos cuyos referentes están contruidos alrededor de expresiones de las artes plásticas, y el segundo radica en que dichos discursos actúan como portavoces de ciertos aspectos propios de la recepción de las imágenes visuales, vigentes en los respectivos contextos históricos de dichos poetas<sup>4</sup>. Se despliega así, un vasto abanico de sugerencias acerca de los fecundos cruces entre «los ojos y los discursos»<sup>5</sup>.

El poeta nicaragüense publicó en Madrid, en la edición de la *Ilustración Española y Americana* del 15 de junio de 1899, tres sonetos agrupados bajo el nombre de *Trébol* (Darío: 2000: 226-228). El primero lleva por título *De D. Luis de Góngora y Argote a D. Diego de Silva Velázquez*, donde Darío finge que los versos han sido compuestos por Góngora para agradecer un retrato que acaba de hacerle Velázquez. En el segundo soneto, *De D. Diego de Silva Velázquez a D. Luis de Góngora y Argote*, el poeta vuelve a enmascarar su voz, esta vez como si fuera la del maestro de la pintura que responde a Góngora. La tercera composición no lleva título específico, y Darío habla sin recurrir ya a travestimiento alguno para manifestar su admiración por ambos artistas, a quienes aún en una imagen por la que «pasa Angélica sonriendo a las Meninas» (v. 13) (Darío: 2000: 228). Me detendré en el primero de estos tres sonetos, el ficticiamente atribuido a Góngora.

<sup>3</sup> El trabajo de Rubiés constituye un espléndido ejemplo de la aplicación de sus propuestas a un análisis riguroso y ampliamente documentado (2008: 327-358).

<sup>4</sup> El presente trabajo profundiza, actualiza y amplía las propuestas presentadas en el panel «Modernismo: España y América», en las Jornadas de homenaje a Rubén Darío organizadas por el Centro de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad Católica Argentina (Carrizo Rueda: 1998: 148-151).

<sup>5</sup> Me ha parecido apropiado para los propósitos de este trabajo, recurrir a una feliz expresión utilizada por Juan Antonio de Vera y Zúñiga, Conde de la Roca, en su misiva a Quevedo del 23 de noviembre de 1630: «El Duque [de Feria] queda ya en Génova cercado de ojos y discursos de a qué vendrá». (Astrana Marín: 1946: 240-242).

Mientras el brillo de tu gloria augura  
 ser en la eternidad sol sin poniente,  
 fénix de viva luz, fénix ardiente,  
 diamante parangón de la pintura,

de España está sobre la veste oscura  
 tu nombre, como joya reluciente;  
 rompe la Envidia el fatigado diente,  
 y el Olvido lamenta su amargura.

Yo en equívoco altar, tú en sacro fuego,  
 miro a través de mi penumbra el día  
 en que al calor de tu amistad, don Diego

jugando de la luz con la armonía,  
 con la alma luz, de tu pincel el juego,  
 el alma duplicó de la faz mía.

El poema se basa en un hecho real pues Velázquez pintó por lo menos, un retrato de Góngora. Hay uno en el Fine Arts Museum de Boston y otro, cuya atribución a Velázquez plantea algunas dudas, que se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Ya en un primer acercamiento, se percibe el magistral juego de guiños de Darío para establecer una intertextualidad gongorina. Entre los más evidentes están, sin duda, la elección del soneto como forma métrica, los violentos hipérbatos en el nivel sintáctico y el arranque con el adverbio «mientras» en los usos léxicos, para evocar en contrapunto con el primer verso de Rubén, aquel que inaugura el famoso soneto de Góngora, *Mientras por competir con tu cabello*. Pero el análisis no cesa de ofrecer muestras de un fino conocimiento de la poesía gongorina. Por ejemplo, en los recursos retóricos, entre los que se destaca la metonimia del «fatigado diente», donde confluyen la audacia y la ironía tanto del cordobés como del nicaragüense.

Pero en cuanto al tema escogido, es preciso recordar que las referencias a las artes plásticas, con particular atención a la pintura, también constituyen una presencia señalada en la obra de Góngora. Y resulta significativo, al respecto, examinar sus disquisiciones en el soneto «Inscripción para el sepulcro de Domingo Greco», donde como en muchos otros homenajes fúnebres, el cordobés recurre a la descripción del túmulo<sup>6</sup>. En el primero de los tercetos, el poeta manifiesta claramente la concepción del arte en cuanto una creación a través de los recursos que le son propios, de un mundo que no solo no es copia del de la naturaleza sino que, incluso, puede llegar a superarlo:

Yace el griego. Heredó Naturaleza  
 arte; y el Arte, estudio; Iris, colores;  
 Febo, luces –si no sombras, Morfeo–.

<sup>6</sup> *Esta en forma elegante, oh peregrino*, 140 [CH 1615] 1614. (Ciplijauskaitė: 2001: 219).

Esta concepción del arte como artificio capaz de ir más allá de cuanto ofrece el espectáculo del universo es la que recoge Darío en su terceto final, cuando pone la esencia de la pintura velazqueña en el acto de «jugar» con su herramienta –el pincel– y con un elemento cósmico –la luz–, subrayando esta acción a través de los dos penúltimos versos del soneto, con una derivación de gerundio y sustantivo en quiasmo: *jugando de la luz con la armonía,/ con la alma luz, de tu pincel el juego*. Pero este punto es uno de aquellos que no solamente dan cuenta del estudio minucioso y la singular maestría de Darío para recrear tanto la poética de Góngora como las concepciones artísticas del siglo xvii<sup>7</sup>, sino que también transparenta el proceso de identificación del modernismo dariano con postulados propios del período barroco. Resulta ilustrativa de este proceso, la página «Naturaleza muerta» (Darío: 2000: 133-134), incluida en una obra tan temprana como *Azul*, donde Darío describe la belleza sensual de un grupo de flores y frutas:

Las lilas recién cortadas resaltaban con su lindo color apacible, junto a los pétalos esponjados de las rosas de té. [...] Incitaban a la gula manzanas frescas, medio coloradas, con la pelusilla de la fruta nevada y la sabrosa carne hinchada que toca el deseo; peras doradas y apetitosas que daban indicios de ser todas jugo.

Pero una revelación final asume el rol de manifiesto de una estética defensora de la superioridad del arte sobre la naturaleza, muy cercana en algunos aspectos a la que tiene su punto culminante en *Contra natura* de Joris-Karl Huysmans: «Acerquéme, vilo de cerca todo. Las lilas y las rosas eran de cera, las manzanas y las peras de mármol pintado y las uvas de cristal».

Dentro de este marco general, tenemos que detenernos ahora en el soneto que el propio Góngora dedicó, efectivamente, a alguien que realizó un retrato suyo para ser colocado como portada de sus obras: «A un pintor flamenco, haciendo el retrato de donde se copió el que va al principio deste libro»<sup>8</sup>. Se ignora el nombre del artista y la pintura se ha perdido. No obstante, se la conoce porque se conserva el grabado realizado a partir de ella, en el manuscrito Chacón de la Biblioteca Nacional de Madrid. La referencia a la imagen como doble espiritual de la persona retratada, que Darío supo condensar en el último verso de su soneto, *el alma duplicó de la faz mía*, aparece en los tercetos del cordobés bajo el oxímoron de un «hurto noble» que otorgará al retrato la virtud de resistir a la caducidad de la naturaleza humana:

Belga gentil, prosigue al hurto noble;  
que a su materia perdonará el fuego  
y el tiempo ignorará su contextura.

Los siglos que en sus hojas cuenta un roble,  
árbol los cuenta sordo, tronco ciego;  
quien más ve, quién más oye, menos dura.

<sup>7</sup> Dámaso Alonso subrayaría al inicio de su clásico estudio sobre el cordobés: «En una y otra [supuestas etapas de la luz y de las tinieblas] Góngora sigue el mismo procedimiento de transformación irreal de la naturaleza. No Góngora solo: todo el siglo xvii». (Alonso:1935: 18-19)

<sup>8</sup> *Hurtas mi vulto y cuanto más le debe*, 45, 1620. ( Ciplijauskaité: 2001: 106).

Hay que observar que el gran tema barroco que desarrollan los versos de Góngora sobre la contienda entre la obra pictórica y las mutaciones temporales, donde éstas llevan las de perder, no está tampoco ausente del soneto de Darío. Se encuentra en el segundo verso del primer terceto, *miro a través de mi penumbra el día*, donde la función del verbo en presente testimonia que los ojos del retratado no cesarán ya nunca en la actividad de mirar por haber quedado detenidos en aquella expresión con la que en algún momento se dirigieron a su retratista.

Pero cabe señalar que en estas referencias a reflexiones surgidas por la recepción de las artes plásticas en el período barroco, el modernista Darío actuó también como continuador de una herencia desarrollada en Hispanoamérica. En efecto, las especulaciones sobre la relación de las personas con sus retratos constituyen un tema destacable en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, en quien las notorias influencias gongorinas adquirieron matices personales. Así, por ejemplo, el *burto noble* que para el cordobés realiza un artista al trasladar la imagen humana a un soporte material, y que en Darío se presentará como la acción de «duplicar el alma», en la décima dedicada a un retrato por la monja mejicana, «Copia divina en quien veo», es materia de la siguiente meditación:

Tan espíritu te admiro,  
que cuando deidad te creo,  
hallo el alma que no veo,  
y dudo el cuerpo que miro.  
Todo el discurso retiro,  
admirada en tu beldad:  
que muestra con realidad,  
dejando el sentido en calma,  
que puede copiarse el alma,  
que es visible la deidad<sup>9</sup>.

Los versos alaban la virtud de una imagen pintada porque es capaz de rescatar más allá de lo equívoco de las apariencias, el alma inmortal que están encubriendo. Y ante esta suerte de epifanía se aquietan las pasiones. Puede percibirse, en consecuencia, que aquí se introduce una interpretación quintaesenciada de los efectos espiritualizadores de la pintura, dentro de esa concepción del arte como superador de los límites de la naturaleza que antes hemos comentado. No obstante, no todos son elogios a las virtudes de los retratos en la poesía de Sor Juana. Encontramos, asimismo, una crítica dirigida a la propiedad celebrada por los dos otros poetas, de apartar las imágenes del paso del tiempo. Para la mejicana, ello no es más que una vana ilusión, y el primer verso de su soneto *Este que ves, engaño colorido*, condensa en el sustantivo toda una declaración que desarrollará luego a través de versos como *es cauteloso engaño del sentido* (4), *es un vano artificio del cuidado* (9), *es un resguardo inútil para el bado* (11) (Asún: 1983: 299).

Estas reflexiones en torno al engaño representado por la perdurabilidad de la pintura frente a la cierta decadencia de los seres vivos se inscriben dentro del problema gno-seológico que el siglo XVII se planteó respecto a las imágenes duplicadas por retratos y

<sup>9</sup> Cf. vv. 21-30 (Asún: 1983 : 253)

espejos: ¿qué capacidad tenían unos y otros de confundir? El mismo Góngora introduce el tema en una de sus obras mayores, la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Se trata del momento en que el cíclope se contempla en el mar, y la confusión de identidades entre el cosmos y su propio cuerpo que Polifemo atribuye a la superficie acuática, está en realidad en él mismo:

...espejo de zafiro fue luciente  
la playa azul, de la persona mía:  
mireme, y lucir vi un sol en mi frente,  
cuando en el cielo un ojo se veía;  
neutra el agua dudaba a cuál fe preste,  
o al cielo humano, o al cíclope celeste<sup>10</sup>.

Los reflejos del azogue y los materiales coloreados por los pinceles constituyen en el siglo XVII una dualidad bifronte cruzada por parejas opositivas: apariencia y realidad, arte y naturaleza, materia y espíritu, lo caduco y lo perdurable. Podría decirse que estas parejas convergen en los retratos y los espejos porque ellos se muestran como el gran campo de una *coincidentia oppositorum* para todas esas inquietudes sobre la condición humana tal como eran percibidas por la época y recogidas por los tópicos poéticos que hemos revisado ¿Darío se limitó al estudio de éstos para confeccionarse un convincente «disfraz barroco» que deslumbrara a su público por la fidelidad y la minuciosidad de los detalles? ¿Fue solo una muestra del «aprendizaje mimético» que acompañó toda su trayectoria poética (Darío: 2000: 33-34) o de un «virtuosismo» que fue su «rasgo definidor» (Rama: 1970: XVI)? Me atrevo a negarlo enfáticamente.

Ya hemos hablado de la concepción del «arte como artificio» en el barroco y el modernismo. Pero hay más. Señala Peter Burke que el notable incremento de retratos y autorretratos durante el Renacimiento constituye un signo de la agudización de la conciencia del individuo que se inició en dicho período, y continuó avanzando en el siglo XVII<sup>11</sup>. En una etapa ya madura de este proceso, se inscriben las composiciones de Góngora, y es posible señalar un paralelismo con el contexto histórico de Darío, donde también culmina un prolongado lapso de preocupaciones por la constitución de la individualidad. En efecto, el empeño del romanticismo durante la primera mitad del siglo XIX por celebrar la soberanía del «yo» tuvo sus derivaciones en la segunda mitad de la centuria a través de las investigaciones de la ciencia positivista sobre la psicología y el «ego». En este ambiente cultural se desarrolló la obra dariana. Pero hay otra significativa coincidencia porque puede establecerse un paralelo entre los efectos del auge de la pintura retratística en los siglos áureos y la irrupción de la fotografía en la sociedad decimonónica. No solo se trata en ambos casos, de novedades capaces de reproducir para siempre la propia imagen sobre

<sup>10</sup> Cf. vv. 419-424 (Ponce Cárdenas: 2010: 172)

<sup>11</sup> Pero advierte, asimismo, acerca de ciertos aspectos que hay que tener en cuenta, como que los retratos solían colgarse por grupos para celebrar a la familia o a los miembros de una institución más que a los individuos. Estos señalamientos son un verdadero llamado a la prudencia para no interpretar los hechos de la historia cultural como giros de 180 grados sino como transformaciones casi siempre paulatinas. Cf. «Cómo interrogar a los testimonios visuales». (Burke: 2008: 37-38).

una superficie, sino que se dan también correspondencias sociológicas. Hay que considerar que si durante el período barroco los encargos de retratos se ampliaron definitivamente desde el ámbito de la nobleza hacia el de la alta burguesía, durante el siglo XIX, «hacerse un retrato» dejó de ser cosa de minorías con medios para pagar una obra pictórica, y amplias capas sociales pudieron contemplarse en los testimonios fotográficos. Pero se reabrieron, entonces, viejas cuestiones que habían dejado de importar en aquellos ámbitos de la sociedad ya acostumbrados al retratismo. Darío vivió el resurgimiento de esas inquietudes cuyos ecos llegan hasta nuestros días. Respecto, por ejemplo, al tópico de la poesía barroca sobre la presencia de las almas en las imágenes que reproducen el cuerpo, hay que recordar que los exploradores decimonónicos se encontraron con la negativa de muchas culturas a ser fotografiadas por creer que ese acto se apropiaría de sus espíritus, actitud que aún persiste en ciertos grupos. Y la confrontación del tiempo detenido para siempre en una imagen con el ritmo de la existencia que continúa sin pausa hasta su consumación, sigue despertando reflexiones. Se atribuye a la escritora Susan Sontag haber dicho que ante una vieja fotografía es inevitable pensar que esas personas ya no están<sup>12</sup>.

El retrato como materia que accede al alma, el retrato como memoria de lo que ya no está o dejará de estar. Las coincidencias entre cuestiones relacionadas con la representación pictórica y con la toma fotográfica cristalizan, además, en costumbres cuya vigencia puede comprobarse en la época de Darío. Recordemos, en principio, que los cuadros del siglo XVII donde aparecen reunidos todos los miembros de una familia haciendo gala de una atractiva vitalidad, incluyen a quienes ya habían muerto. Eran, por lo general, algunos de aquellos rozagantes niños. Puede establecerse un paralelo con un género de fotografía que surgió durante el siglo XIX, que es el de los «niños dormidos». En realidad, se trataba del último –y a veces, único– retrato que iba a quedar a la familia. El dolor de la pérdida era disimulado bajo la apariencia del sueño mientras algunos juguetes y objetos que rodeaban a los pequeños intentaban rescatar a través de la imagen algo de su personalidad.

Coincidencias en la concepción del arte como artificio, en procesos de ahondamiento de la conciencia de la individualidad y, asimismo, en el desarrollo de una cultura de la imagen con muy variadas implicancias. Parecería que son razones suficientes para comprender la identificación que pudo lograr Darío con la poética gongorina, más allá del reconocido virtuosismo con el que sabía practicar un aprendizaje más o menos mimético de diversas poéticas. Sin embargo, considero que todavía queda un aspecto pendiente.

El barroquismo como un rasgo capaz de caracterizar los aspectos más definitorios de la cultura hispanoamericana constituye un capítulo fundamental en la obra de sus estudiosos y, también, de sus artistas. Para citar solo dos ejemplos dentro de una inagotable lista, pueden recordarse *Sor Juana Inés o las trampas de la Fe* de Octavio Paz y la novelística de Alejo Carpentier. Pero mi intención es referirme aquí no a las elaboraciones propias del ensayismo académico o de la producción artística ante distintas circunstancias existenciales, sino a las experiencias de tantísimos habitantes del continente americano

<sup>12</sup> La presencia del alma en un retrato y la perdurabilidad en conflicto con el devenir temporal dio lugar, por medio de un proceso de inversión, en la época de Darío, al surgimiento del mito literario de Dorian Grey.

<sup>13</sup> Cf. vv. 36-40 (Darío: 1967: 27).

que, sabiendo poco o nada de las épocas históricas, de sus características y de sus denominaciones, vivieron o viven aún inmersos en manifestaciones de la herencia barroca. Una de ellas es la fiesta, y por este camino retornamos a Darío. Cuenta Federico Sáinz de Robles que en la Metapa natal del poeta, durante la procesión del Domingo de Ramos, una granada se abrió para dejar caer una lluvia de poemas sobre la imagen del Señor del Triunfo. Y entre aquellos poemas, llegaron a estar los de un poeta-niño llamado Félix Rubén García Sarmiento (Sáinz de Robles: 1945:13). Creo que estas antiguas vivencias de una espectacularidad de raíces barrocas deben de haber influido de algún modo, en el acercamiento adulto de Darío a la poética gongorina. Y al respecto, hay que subrayar que el nicaragüense fue un precursor de la reivindicación artística de Góngora que culminó con el homenaje decisivo de la generación del 27.

También la obra del mismo Darío transitó un largo recorrido hasta llegar a ser apreciada en toda su plurivocidad, complejidad y profundidad. Y a lo largo de ese proceso, el grado de relevancia de las influencias provenientes de la literatura española ha suscitado diversas posturas. Estas van desde la pura y llana negación de tales influencias hasta llegar a considerarlo, indiscutiblemente, un poeta español. Una serie de hechos extraliterarios, propios de ciertas coordenadas históricas, influyeron fuertemente en la conformación de este espectro de posturas. Pero desde el punto de vista de la metodología crítica, hay que señalar que en todos los casos se recurrió al principio de tomar como testimonios definitorios ciertas declaraciones explícitas de devociones o de rechazos por parte del «yo» lírico. Y lo cierto es que de éstas hay para todos los gustos, al punto de llegar a contradecirse. Así, por ejemplo, en *Cantos de vida y esperanza*, en el poema «Al Rey Oscar», la esperanza puesta en la pervivencia de valores espirituales hace que el poeta afirme:

«Mientras haya una viva pasión, un noble empeño,  
un buscado imposible, una imposible hazaña,  
una América oculta que hallar, vivirá España!<sup>13</sup>

Sin embargo, en *Los cisnes I*, augura sombríamente:

La América española como la España entera,  
fija está en el Oriente de su fatal destino!<sup>14</sup>.

Puede comprobarse que, además de contradictorias, son referencias que no se relacionan con lo literario sino con un «espíritu de los pueblos» de raíces románticas o con determinismos de raza propios del positivismo. Influidas, por añadidura, por coyunturas históricas como las condiciones impuestas por Estados Unidos en Puerto Rico y en Cuba después del Tratado de paz con España. Pero cuando se trata de describir la génesis de su propia poética, Darío suele recurrir a imágenes que hablen de mixturación. Por ejemplo, cerrará con estos versos su «Cyrano en España»:

<sup>13</sup> Cf. vv. 36-40 (Darío: 1967: 27).

<sup>14</sup> Cf. vv. 29-30 (Darío: 1967: 52).



Nosotros exprimimos las uvas de Champaña  
para beber por Francia y en un cristal de España<sup>15</sup>.

Por eso, más allá de declaraciones explícitas –y muchas veces, enfáticas–, de distinto tenor, interesa continuar confrontando las circunstancias históricas con los niveles más profundos de los poemas, como el léxico, el métrico, el retórico o el semántico, para poder apreciar qué aspectos de la tradición literaria española fueron realmente asimilados por Darío, y por qué vías contribuyeron a su construcción del gran edificio del Modernismo. Para internarnos en una pesquisa<sup>1</sup> de esta índole, las únicas herramientas válidas de que disponemos son, evidentemente, las del análisis textual. Y a través de éstas considero que puede llegarse a la conclusión de que dentro de su universalismo, Darío supo integrar una serie de aspectos de la poética del barroco español, más concretamente de la de Góngora, merced a una serie de afinidades como la concepción de un arte superador de la naturaleza, la pertenencia a momentos históricos atravesados por ciertas cuestiones relativas a representaciones pictóricas o fotográficas y una particular estética centrada en la teatralidad, de la que Darío llegó a participar activamente ya en sus primeros años. Más allá de cualquier declaración del «yo» lírico, la constitución de los versos devela, más ponderadamente, qué aspectos asimiló tanto de la poesía en su lengua natal como de rasgos de la cultura en la que creció, para transmutarlo todo en un muy personal universo lírico.

Todos los elementos que he ido exponiendo, involucrados tanto con la génesis de poemas gongorinos como darianos, en los que ambos poetas desarrollaron temáticas relativas a imágenes visuales, demuestran que un análisis preocupado solamente por la utilización de dichas imágenes en cuanto herramienta propagandística de «el poder», cercena muchos aspectos de la historia de la cultura. En los casos revisados, se superponen la ansiedad provocada por la propia caducidad, los interrogantes sobre la posibilidad de acceder a las profundidades del individuo, el debate sobre el arte como mimesis de la naturaleza o como producción de referentes autónomos, la búsqueda de una identidad basada en una tradición lingüística y cultural. El lenguaje de los artistas tiene mucho que aportar, sin lugar a dudas, a las investigaciones sobre los receptores y sus maneras de actuar ante los discursos visuales.

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA  
UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA/ CONICET

<sup>15</sup> Cf. vv. 71-72 (Darío: 1967: 31).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1935). *La lengua poética de Góngora (Parte primera)*. Anejo XX de la *Revista de Filología Española*, Madrid.
- ASTRANA Marín, Luis (ed.) (1946). Quevedo, Francisco de, *Epistolario completo*, Madrid, Instituto Editorial Reus.
- ASÚN, Raquel (ed.) (1983). Sor Juana Inés de la Cruz, *Lírica*, Barcelona, Bruguera.
- BURKE, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica (1ª. ed. inglesa, 2001).
- (2008). «Cómo interrogar a los testimonios visuales», en Palos, Joan Lluís y Carrió-Invernizzi, Diana, directores, *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 29-40.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (1998), «La mirada que no cesa: un retrato de Góngora y un soneto de Darío» en *Jornadas de homenaje a Rubén Darío*. Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, pp. 145-151.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė (ed.). (2001). Góngora, Luis de, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia.
- DARÍO, Rubén (1967). *Cantos de Vida y Esperanza, Los Cisnes. Otros poemas*. Estudio preliminar y edición de Juan Carlos Ghiano, notas de Ana María Lorenzo, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- (2000). *Azul...*, *Cantos de vida y esperanza*, introducción, edición y notas de Álvaro Salvador, Madrid, Espasa Calpe.
- PALOS, Joan Lluís y Carrió-Invernizzi, Diana (dir.) (2008). *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- (2008) «El estatuto de la imagen en la Edad Moderna», Introducción a *La historia imaginada...*, ed. cit., pp. 7- 25.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (ed.) (2010). Góngora, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra.
- RAMA, Ángel (1970). *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia sociológica de un arte americano)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- RUBIÉS, Joan Pau (2008). «Imagen mental e imagen artística en la representación de los pueblos no europeos. Salvajes y civilizados (1500-1650)». En Palos, Joan Lluís y Carrió-Invernizzi, Diana, directores, *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 327-358.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico (ed.) (1945). *Rubén Darío, Obras completas*, Madrid, Aguilar.