

# Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío

 Sylvia Molloy\*

Dos movimientos animan la poesía de Darío, escritor binario por excelencia: voracidad y solipsismo. Por un lado, la necesidad de penetrar y de incorporar: por el otro, la necesidad de cerrarse, de no dejarse incorporar. Los dos movimientos, las dos pulsiones, parecen compartir un mismo fundamento: fundamento que es el otro o lo otro, que es un vacío, espacio blanco donde la voz poética no se asienta y donde el yo —que tan a menudo entona esa voz en el texto dariano— *no es*. Espacio que es un no lugar, recuerda el umbral del yo de Valéry: “El Yo se mantiene en un umbral, entre lo posible y lo dejado atrás” (1965: 340).

Ansia. Es una palabra que aparece temprano en la poesía de Darío: “Una vez sentí el ansia / de una sed infinita” (1977: 165), escribe en *Azul...* Pero ya ha aparecido el ansia antes en la obra de Darío, o inscrita literalmente, o como actitud. El poema “El poeta a las musas”, de *Epístolas*, es ejemplo de esa sed. Texto de un Darío adolescente, quiere hacerse cargo, como otros poemas de juventud, de una pluralidad de voces, en un ejercicio de “loco afanar” (10) y de aplicada imitación. “Todo quiere imitar el arpa mía”, dice más tarde en el poema “A Ricardo Contreras” (15).

El ansia, por lo menos en esta primera etapa del recorrido de Darío, no es particularmente distintiva. Se la habrá de ver como sinécdoque del incipiente modernismo: Darío, como otros contemporáneos, opera a partir de un vacío cultural, practica el *remplissage* y la impostación para ir más allá de lo que le han dejado sus precursores, aquel eterno canto a Junín. Es necesario recordar que la poesía de un Olmedo o de un Heredia no es fundadora para los modernistas y para Darío como lo fue, por ejemplo, la poesía de Hugo para Baudelaire, su hijo rebelde. Sí hay en cambio, para Darío y sus pares, la sensación de un vacío que —por horror a ese mismo vacío— pide ser colmado.

Este vacío y esta necesidad de colmar —y más aún: de colmatar— es clave del modernismo, por ende se aplica a Darío. También es clave del modernismo la heredada costumbre dandista de creerse el único que dice. Es decir: voracidad y solipsismo son, dentro del modernismo, actitudes de ese contexto. Ver cómo un colectivo, en un momento de la historia cultural de Hispanoamérica, se observa en un solo texto. Y sobre todo: ver las articulaciones peculiares de la voracidad y del solipsismo ante

\* Artículo originalmente publicado en *Sin Nombre*, vol. XI, n.º 3, octubre-diciembre, 1980, pp. 7-15. Transcripción de Gina Del Piero. Sylvia Molloy autorizó gentilmente la reproducción de este texto.

el vacío (o blanco) en el texto del mismo Darío, sin por eso transformarlo en una muestra más. Aislar (particularizar) un texto que tantas veces postuló el aislamiento: tomarlo en su letra, en sistema provisoriamente cerrado.

La voz poética dariana parte de un no ser; acude al otro —a las musas, a los mecenas, a los mayores— para que le digan cómo ha de cantar. Dicho de otra manera: cómo ha de llenarse un vacío. Llenar y agradar no difieren demasiado en la obra primera, de niño prodigio: hay en ese primer Darío la noción (no sé cuán consciente) de compra y de venta, de contrato o trueque con sus benefactores y lectores. Lo que importa señalar es que esos benefactores mucho mayores que él no serán nunca piedra de toque literaria. Sí operan, en cambio, como referentes de un discurso que se busca y que también busca adecuarse. Hablo de textos muy anteriores a *Prosas profanas*, donde de pronto encuentra Darío —o más bien: parece reconocer— su voz; hablo de textos lacayos, que cortejan al otro complaciéndolo en sus ideas comunes (a menudo contradictorias)<sup>1</sup> buscando sobre todo *asidero*. (El aspecto lacayo perdurará aun después de *Prosas* y de *Cantos*: piénsese en “*Mater Admirabilis*” dedicado a Estrada Cabrera).

1. Así por ejemplo poemas ad *usum deiphini* tan diversos como “A la razón” y “El libro”, recogidos en Rubén Darío, *Poesía completas* (1968: 27-55).

En todo caso, a partir de las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, hay en Darío el reconocimiento y la aceptación de una voz. Y al mismo tiempo, como cosido en la entretela de ese reconocimiento, el desdén del otro, del lector. ¿Lectores? El anatema los descarta a todos, tanto a los viejos y reacios, como a esos “nuevos de América” a quienes Darío sitúa “en el limbo” (179). Quien lee hoy el texto (el lector no clasificado en nuevo o viejo de la época: el lector, por ejemplo, que somos nosotros) se pregunta cómo se conjugarían en el discurso de Darío el obvio orgullo de productor e incitador con el igualmente obvio *noli me tangere*.

Porque el *noli me tangere* es claro, en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*. Se manifiesta en dos momentos claves. En el primero se muestra (o más bien se escuda) en la figura de un monje artífice, recuerdo acaso de “*Le Mauvais Moine*” de Baudelaire:

Yo he dicho, en la misa rosa de mi juventud, mis antífonas, mis secuencias, mis profanas prosas. (Nótese: las está diciendo) Tiempo y menos fatigas de alma y de corazón me han hecho falta, para, como un monje artífice, hacer mis mayúsculas dignas de cada página del breviario. (A través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas, me río del viento que sopla afuera, del mal que pasa). Tocad, campanas de oro, campanas de plata: tocad todos los días, llamándome a la fiesta en que brillan los ojos de fuego, y las rosas de las bocas sangran delicias únicas. (180)

Me río del viento que sopla *afuera*. Me complazco en un *adentro* desde el que puedo ver ese *afuera*, gracias al *tamiz* de las vidrieras historiadas. Desde ese lugar protegido, gozo del espectáculo (“*Tocad, campanas*”). Y desde ese lugar protegido, además, desdeño a quien quisiera escucharme:

La gritería de trescientasocas no te impedirá, silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo, el ruiseñor, esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior. (181)

Ni *celui-qui-ne-comprend-pas*, ni el nuevo de América, ni las ocas, ni el ruiseñor. Dirá más tarde Darío, citando a Leonardo: “Y sí estás solo serás todo tuyo”.<sup>2</sup> Las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* es sin duda un texto desafiante, fiel a los poemas que los siguen, agresivos y solitarios. Texto de *pose*, ha dicho con desaprobación Max Henríquez Ureña (1962: 97). Texto de *pose*, sí, en el mejor sentido del término: no porque excluya al lector sino porque mantiene, en todo momento, la *pose*—la distancia, la teatralidad— de la palabra.

2. “E tu serai solo, tu serai tutto luo”, en “Bajo relieves. De Leopoldo Díaz”, Rubén Darío, *Obras completas*, T. 4 (1955: 786).

*Prosas profanas* es, ante todo, un texto teatral. Uso el término de manera algo suelta, retengo de sus posibilidades lo que veo que se cumple en el libro, sin falta, en la organización. Hay en *Prosas profanas* papeles claramente atribuidos, o más bien habría que decir *un* papel claramente atribuido: el de una voz —a menudo en primera persona— que opera como corifeo, procurando armar un lugar de representación privado. Esta voz que fabrica el lugar privado —como refugio y sobre todo como reserva— ya aparece en poemas anteriores a *Prosas profanas*. El caso más patente es “Ecce Homo”, recogido en *Epístolas y poemas*: luego de un tumulto burlón que curiosamente prefigura al postmodernismo (y esto antes del modernismo canonizado), el yo se reserva, al final del poema, un recinto aislado, “mí pequeño edén iluminado” (76). Ese recinto —resguardo, coto: como quiera llamárselo— es fundamento de *Prosas profanas*. La palabra se hace cargo de colmar, e iluminar, ese edén. O ese vacío.

¿Qué se colma en *Prosas profanas*? El espacio (edén o vacío) más obvio es el espacio erótico. Ya ha señalado Pedro Salinas la importancia del tema erótico en la obra de Darío: curiosamente lo describe en un momento como la atracción por “*la gran cualquiera*”. La elección del término es interesante —desde luego no se habrán de olvidar sus connotaciones más burdas— pero lo que no parece ver Salinas es que esa gran cualquiera es literalmente *cualquiera*, es decir, más precisamente: *cual quiero yo*. Ese *cualquiera* no se limita en Darío a la representación de lo femenino erotizado: es este uno de los muchos aspectos —acaso el más importante— del ejercicio dariano, vaivén entre la colmatación y el vacío.

Voracidad erótica en *Prosas profanas*: es siempre el *más, más* que ya aparecía en “Autumnal” de *Azul...* Pensemos en “Divagación”, por ejemplo, que Darío calificó de “geografía erótica” (1950: 207). El texto se construye, por acumulación, a partir del urgente “¿Vienes?” del primer verso. En él se recorren —como recorrería un *voyeur*— todas las posibilidades hasta agotarlas, todas las semblanzas de una figura femenina que por fin se rinde. La mujer es espacio blanco colmado por una voz que la somete, al final, a un doble proceso. Por un lado, a fuerza de colmatación, la vacía definitivamente de identidad, si es que alguna vez la tuvo:

Ámame así, fatal, cosmopolita,  
universal, inmensa, única, sola  
y todas... (187)

Por otro lado y acaso como consecuencia misma de esa colmatación que lleva al anonimato la vuelve lugar de descanso que propicia la posesión y la entrega. Es decir: el espacio por llenar que correspondía a la invitación “¿Vienes?” del comienzo ha sido llenado al final del texto: llenado y vaciado. Sólo entonces —y con otras sintaxis, y con otro ritmo— se anuncia la posesión y el yo (voz cantante, voz armante) se hace cargo del espacio/persona que ha creado. Sólo entonces, cuando aparentemente toda pasión ha sido agotada, erotiza de nuevo el texto:

Duerme. Yo encenderé los incensarios.  
Y junto a mi unicornio cuerno de oro,  
tendrán rosas y miel tus dromedarios (187)

Constituir al otro, vestirlo: es lo que ocurre con la figura femenina en “Divagación”, también con las diversas Mías que proclama Darío, siempre intentos de posesión: “Mía: Así te llamas / ¿Qué más armonía?” (198). Vestir al otro: se da de manera literal en “Otro Dezir” de *Prosas profanas*:

Ponte el traje azul que más  
conviene a tu rubio encanto.

Luego, Mía, te pondrás  
otro color de amaranto.

(...)

Un camarín te decoro  
donde sabrás la lección  
que dio Angélica a Medoro  
y Belkiss dio a Salomón;  
arderá mi sangre loca,  
y en el vaso de tu boca  
te sorberé el corazón (230).

Aquí una pregunta: ¿hay que ver la voracidad del texto de Darío, como la ha querido ver más de un crítico, en un plano sobre todo erótico? ¿Sólo se trata de vestir a la “hembra”, como dice Salinas? ¿O endiosar a la mujer que a su vez “endiosa al semen”, como querría Paz? (1965: 57) ¿Por qué no ver esa voracidad —sin duda erótica en el sentido más amplio— como lo que Lezama Lima llama una “voracidad de sentido”, como lo que el propio Darío llama necesidad de una “palabra como única representación” (305)?

Hay en Darío, en el texto Darío, un espacio, blanco, inerte, que pide ser llenado. A menudo ese espacio coincide, no hay duda, con el cuerpo femenino, pero es por sobre todo página blanca, hueco textual, lugar de poema. La voracidad de Darío no discrimina en cuanto a su objeto: quiere, eso sí, pasar la palabra, hacerla suya, para luego pasar a otra palabra y también domeñarla. Se repite, se acumula —como en “Divagación”— para dilatar, para prolongar el deseo verbal, para inaugurar una y otra vez el espacio que se llena y se posee con la palabra. Piénsese en “Heraldos”, también en *Prosas profanas*. El texto recurre al tópico de la procesión simbolista, a una serie de mujeres que convoca un corifeo. La serie es heteróclita; acaso responda a una serie privada cuyo código ignoramos; en todo caso lo que más importa es que no se la quiere agotar. Nada se pierde al final de “Heraldos”. Al contrario: la posesión se interrumpe con un *Ella* que por su mero carácter inubicable —tanto muerte como mujer a lo largo del texto de Darío— remotiva la serie dejándola en suspenso:

*¿Ella?*

(No la anuncian. No llega aun) (199).

Todo se colma en Darío, por ansia, por deseo. Nos vemos sin duda ante la primera *machine désirante* que hayan producido las letras hispanoamericanas, también ante el primer *bricoleur* deliberado.<sup>3</sup> Tenía razón Valera al decir que Darío lo había revuelto todo: el afán con que se colma, en el texto, es magníficamente ecléctico y magníficamente acumulativo. No hay hiatos ni distancias en el proceso de colmatación, urgente y continuo, no hay tampoco reflexión ni jerarquización: se echa mano de todo, para llenar, y todo cuenta para vestir el vacío.

Recuérdese “La página blanca”, perfecto ejercicio de *horror vacui*, deseo y colmatación. El texto comienza con la declaración de un vacío:

Mis ojos miraban en hora de ensueños  
la página blanca (213)

Se trata —como lo señala el uso de la palabra *ensueños*: sinónimo para Darío de actividad poética— de un vacío de letra. Pero a ese vacío no se le da tiempo de *ser* en el

3. Ver “Les machines désirantes” en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L’anti-Oedipe* (1972: 7-15).

texto, de asentarse como tal. Todo lo contrario: se lo llena con el típico recurso del desfile, como en “Heraldos”, pero un desfile que se va renovando, cambiando de contenido, a lo largo del poema. Desfilan primero mujeres; luego “extraños poemas”; luego —sin duda atraídos por la polisemia de “cascos de nieve”— los camellos en un “desierto de hielo”.<sup>4</sup> Tema de la caravana, del seguir adelante, más y más, tan frecuente en Darío. Pero en “La página blanca” —como no en “Divagación” ni (aparentemente) en “Heraldos” —se quiebra al final la *colmatación* entusiasta, cambia de signo. La última figura de la procesión se distingue inequívocamente: es la Pálida, la Muerte, montada en un dromedario.

Si la Pálida remite una vez más, al final del poema, a la página blanca (Pálida: Blanco), si muerte y vacío textual se equiparan, se observará que es desde un punto de vista muy otro del que inauguró el poema. Es decir: se recupera la página blanca que abre el texto —ahora ligada con la muerte— pero notablemente el yo que abrió el poema depone al final su autoridad, en un curioso ejercicio de alienación. El que mira por fin el blanco no es el yo a través del tamiz de los “ensueños” sino “el hombre, / a quien duras visiones asaltan”. Lo genérico pasa a ser defensa, el yo cantante, corifeo, queda obliterado.

En “La página blanca” la triple articulación del vacío —blanco disponible, blanco suprimido como tal por colmatación, y luego blanco recuperado, por así decirlo, contra la dicción del poema— ocurre simultáneamente con otro proceso: la anulación del yo. Porque cabe la pregunta: ¿quién dice este poema? No es —aunque así podría verlo quien no tiene presente todo el texto de Darío— un yo orgánico, una subjetividad amplificada y unificadora, como por ejemplo el yo de su precursor Víctor Hugo. No es un yo que se constituye a través de su deseo, de su voracidad textual; es más bien un yo que se desarticula por ese mismo deseo, por esa misma voracidad. (Hay metonimia, si se quiere, en “La página blanca”; el yo puede pasar a “el hombre”. Pero esa metonimia es mera ilusión de continuidad). El yo pierde (*se pierde*) en el juego voraz. El otro o lo otro —la mujer que yo proyecto, el escenario que me encargo de llenar, la página sin letra— es también yo, parece decir el texto dariano, es *sobre todo* yo. Pero de hecho el yo —el autor del deseo múltiple— se pierde, carente de instancia única; siempre al acecho, siempre en un umbral. No hay recuperación de ese yo salvo en la medida en que se deconstruye como voz cantante (deseante); de él puede decirse lo que Flaminio Rufo dice de sí en “El inmortal” de Borges:

Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy  
filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es  
una fatigosa manera de decir que no soy. (1974: 541)

El proceso de vaciamiento del yo, de un yo desarmado por su propia voracidad, no es privilegio de *Prosas profanas*; quizá sea más patente incluso en otros libros —*Cantos de vida y esperanza* y *El canto errante*— donde se multiplican, se fragmentan y más de una vez se contradicen las voces cantantes del texto dariano, siempre en nombre del deseo. La voracidad, el *más, más*, a menudo se sostiene. Piénsese en la movilización de lo otro, del blanco, que se da confiadamente a través del emblema de Pegaso. En el poema titulado “Pegaso”, justamente, un yo blanco (“y yo estaba desnudo”), montado sobre otro blanco —el caballo alado— se lanza a lo otro y lo llena con fe:

voy en un gran volar, con la aurora por guía,  
adelante en el vasto azur, siempre adelante! (255)

“Yo soy el caballero de la humana energía” se lee en el mismo poema. Pero no es difícil encontrar la contrahechura de poemas como este —llamémoslos poemas exaltados— en el texto dariano: poemas donde se acusa el blanco vacío como límite y pérdida, por fin como caída. Lo otro nunca deja de perturbar a Darío; pero llega un momento

4. ¡Qué cascos de nieve que pone la suerte!  
¡Qué arrugas precoces cincela en la cara!  
¡Y cómo se quiere que vayan ligeros los tardos camellos de la caravana!  
Los tardos camellos  
—como las figuras en un panorama—  
Cual si fuese un desierto de hielo, atraviesan la página blanca (214).

cuando se vuelve inasimilable, cuando persiste como amenaza pese al ejercicio de la colmatación. A ese momento corresponde “Sum”, de *El canto errante*, nuevo intento textual de autodefinición. El poema puede leerse como complemento tardío de “Yo soy aquel...”, cambiado de signo. El yo confiado, fuerte en su deseo, es reemplazado por el yo vaciado y que sin embargo sigue deseando:

Cuatro horizontes de abismo  
tiene mi razonamiento,  
y el abismo que más siente  
es el que siento en mí mismo.

“Sum” es acaso el poema de Darío (1968: 901) que mejor muestra el momento donde la voracidad pierde asidero, donde se vuelve pesadilla del deseo:

Aun lo humilde me subyuga  
si lo dora mi deseo.  
La concha de la tortuga  
me dice el dolor de Orfeo

Rosas buenas, lirios pulcros,  
loco de tanto ignorar,  
voy a ponerme a gritar  
al borde de las sepulcros.

¡Señor, que la fe se muera!  
Señor, mira mi dolor.  
*Miserere! Miserere!*  
Dame la mano. Señor... (333)

“Sum” no sólo señala a un yo desnudo: lo expone en su vacío, desmunido, umbral precario entre el “tanto ignorar” y el mucho desear. El deseo que dora se *vuelve contra sí mismo*, acusa las grietas tanto del *deseante* como de lo deseado.

Verter. Es un verbo que suele emplear Darío a la vez que emplea su complemento. Hay copas, hay urnas, hay ánforas en Darío: en apariencia se vierte en lugar seguro. Sin embargo, no siempre. Dos de los últimos poemas de Darío “Divagaciones” y “Triste, muy tristemente...” —muestran esa vertiente / versión como movimiento ciego, vuelto acaso mecánico. Se vierte, sí, se vierte algo— “Desde que soy, desde que existo, / mi pobre alma armonías vierte” (485) pero ya no se sabe dónde. Se vierte y se disemina.

Verter, fluir, diluir: son verbos de Darío, verbos insólitos en una economía estricta de una voracidad regida por el solipsismo. Acaso en el uso absoluto que ocasionalmente hace de ellos Darío se encuentre una clave para desmontar un texto tan prolijamente armado, un texto que por fin —más allá de espacios estancos— fluye, se diluye, se vierte.

Como se vierte —o fluye— la tinta. Ya lo había dicho muy temprano Darío en “El salmo de la pluma”.

*La tinta, sangre negra del cuerpo de la idea,  
riega con ansiedad.*

La ansiedad de la voz dariana —voraz, solipsista y extrañada— es, además de la voracidad de sentido anotada por Lezama Lima, básica ansiedad de tinta. La sangre negra marca tanto su texto que apela a su contrapartida como desafío: el vacío, la página blanca que es todo lector en quien se inscribe el texto dariano.

## Bibliografía

---

- » Borges, J.L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.
- » Darío, R. (1950). “Historia de mis libros”. En *Obras completas*, I. Madrid, Afrodisio Aguado.
- » ——— (1977). *Poesía*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- » ——— (1968). *Poesías completas*. Madrid, Aguilar.
- » ——— (1955). *Obras completas*, IV. Madrid, Afrodisio Aguado.
- » Deleuze, G., Guattari, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie. L’anti-Oedipe*. Paris, Editions de Minuit.
- » Henríquez Ureña, M. (1962). *Breve historia del modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- » Paz, O. (1965). “El caracol y la sirena”. En *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortiz.
- » Valéry, P. (1965). *Oeuvres*, T. I. Paris, Gallimard.

