

CENTROAMERICANA

32.2

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



EDUCatt

2022

CENTROAMERICANA

32.2 (2022)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Aix-Marseille Université, France)

Emiliano Coello Gutiérrez (UNED, España)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Michela Craveri (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Consuelo Naranjo-Orovio (Instituto de Historia-CSIC, España)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Universidad de Costa Rica)

Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Torino, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica del Sacro Cuore sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

© 2023 **EDUCatt** – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano – tel. 02.7234.22.35 – fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 979-12-5535-146-7

Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.

ÍNDICE

SARA CARINI

La narración de la esclavitud en el «Expediente de reclamación de libertad para una negra natural de Bahamas»7

EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ

*Algo más sobre el soneto “Venus” de Rubén Darío.
Una lectura desde la semiótica31*

DANTE LIANO

Las “tecunas” en «Hombres de maíz»55

VERÓNICA MALDONADO CABELLO

*Volver a África: memoria, raza e identidad
en narrativas afrolatinoamericanas69*

GUILLERMO MOLINA MORALES

*Tontos contra embaucadores: una lectura de «Bajo el almendro...
junto al volcán», de Julio Escoto87*

ENTREVISTA

DANTE LIANO

*La imprescindible y urgente necesidad de contar una historia.
Entrevista a Sergio Ramírez 113*

<i>Instrucciones a los autores</i>	125
Normas editoriales y estilo.....	125
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»	127
Política de acceso y reuso.....	128
Código ético.....	128

ALGO MÁS SOBRE EL SONETO “VENUS” DE RUBÉN DARÍO

Una lectura desde la semiótica

EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ
(UNED)

Resumen: El presente artículo estudia el soneto “Venus” (1889) de Rubén Darío en contraste con la tradición crítica precedente. Intenta comprender su heterogeneidad valiéndose de la herramienta teórica de la semiótica riffaterriana, la cual concibe el acto de escribir (y asimismo el de leer) como una alteración del uso mimético de la lengua. En este aspecto, el soneto “Venus” debe analizarse como un texto polisémico donde la modificación operada por la matriz semiótica puede colegirse gracias a las agramaticalidades que se hallan en la superficie textual del soneto, las cuales lo diseminan (de su sentido primario). Por muchas causas, el soneto “Venus” debe ser reconocido como un texto pionero.

Palabras clave: Soneto – Venus – Riffaterre – Semiótica.

Abstract «Something More about the Sonnet “Venus” by Rubén Darío. A Reading from the Semiotic Point of View». This article studies Rubén Darío's sonnet "Venus" (1889) in contrast to the preceding critical tradition. It attempts to understand its heterogeneity by using the theoretical tool of riffatterrian semiotics, which conceives of the act of writing (as well as reading) as an alteration of the mimetic use of language. In this respect, the sonnet “Venus” must be analysed as a polysemous text where the modification operated by the semiotic matrix can be inferred from the agrammaticalities found on the textual surface of the sonnet, which disseminate it (from its primary meaning). For many reasons, the sonnet “Venus” must be recognised as a pioneering text.

Keywords: Sonnet – Venus – Riffaterre – Semiotics.

Le poème est une forme
totalement vide de message
(M. Riffaterre)

Introducción

Un clásico como Rubén Darío, cuya aportación a la literatura en español no tiene paralelo (ni siquiera, quizás, en Garcilaso), ha suscitado, como es lógico, un sinnúmero de estudios críticos, y el soneto “Venus” (San Salvador, julio de 1889), el cual formará parte de la segunda edición de *Azul*, publicada en Guatemala en 1890, no es una excepción. Se seleccionarán aquí, no obstante, solo unos pocos, considerados suficientemente significativos¹.

Por ejemplo, Arturo Marasso, allá por 1934, y en un libro ya clásico², hablaba de la innovación métrica de este poema, compuesto en heptadecasilabos (versos de diecisiete sílabas formados por un heptasílabo y un decasílabo, separados por cesura).

Probablemente la aportación más valiosa, por su clarividencia, sea la de Pedro Salinas en 1948³, quien advierte con acierto la naturaleza dual del texto, que es un espacio de pugna entre tendencias contrapuestas. Si en un primer momento se concibe la vida bajo el patrocinio de la diosa Venus, que representa el Amor, el cual impera sobre todo, después se expresa la naturaleza equívoca de Venus-estrella, la cual se manifiesta, no con palabras, sino con su triste mirar. Se presiente, con melancolía, el final trágico. Por otro lado, Pedro Salinas avizora que este será un poema precursor de la lírica dariana posterior, donde se plantea la duda de si el amor es realmente gracia celestial o se trata más bien de un pérfido obsequio de los abismos⁴.

Por su parte, Keith Ellis, en 1967, escribe acerca del soneto, y concluye: «los dos últimos versos, como se verá, forman una unidad de sentido importante. De aquí que el soneto quede mejor dividido en tres cuartetos y lo que podría ser un pareado, como ocurre en los sonetos llamados

¹ R. DARÍO, *Azul. Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez, Cátedra, Madrid 2022. Las referencias al soneto “Venus” procederán de aquí.

² A. MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires 1934.

³ P. SALINAS, *La poesía de Rubén Darío*, Península, Barcelona 2005.

⁴ *Ivi*, p. 47.

shakespeareanos»⁵. Más allá de que este crítico haya advertido correctamente que los dos últimos versos del poema constituyen una unidad de sentido diferente, parece arriesgado, porque puede inducir a confusión, hablar de pareado en el último par de versos del soneto, ya que no existe tal.

Por último, y para no hacer más larga la cuenta, Antonio Lorente Medina analiza el texto ya mucho más recientemente⁶. El profesor Lorente se centra en la novedad técnica del poema, que es revolucionario tanto a nivel de rima (oxítona, paroxítona y proparoxítona) como a nivel estrófico (se sustituyen los cuartetos tradicionales de un soneto por serventesios) o a nivel rítmico (Antonio Lorente estudia muy bien la evolución de ciertos versos de la composición desde la armonía hacia la disonancia; así, por ejemplo, los versos segundo, tercero y el noveno antirrítmico, los cuales denotan el movimiento del poeta y su invocación a la diosa, rompen la regularidad acentual del poema). Existen otros trabajos que se han ocupado del texto desde el punto de vista de su relación con la analogía, el erotismo o la filosofía existencial. A ellos se hará referencia posteriormente.

Sería conveniente, asimismo, aludir al artículo de Jeanne Brownlow (1989), emblemático quizás de una cierta corriente crítica⁷. Con base en el análisis de algunos cuentos de *Azul*, la autora plantea que, en el seno de esta obra, la ironía tiene tanta presencia y representatividad como el idealismo y el 'pitagorismo': «*Azul* es una imagen "de doble faceta", que evoca en igual medida el consagrado idealismo del esteta en ciernes y la exuberante autoconciencia que inspirará en el mismo esteta el impulso discrepante de la ironía»⁸. Y: «es posible postular con seguridad la complejidad y la compenetración de la ironía en *Azul*»⁹.

⁵ K. ELLIS, "Un análisis estructural del poema 'Venus', de Darío", *Revista Iberoamericana*, 65 (1967), 33, p. 254.

⁶ A. LORENTE MEDINA – J. NEIRA JIMÉNEZ, *Doce escritores contemporáneos*, UNED, Madrid 2017, pp. 70-76.

⁷ J. BROWNLOW, "La ironía estética de Darío: humor y discrepancia en los cuentos de *Azul*", *Revista Iberoamericana*, 146 (1989), 55, pp. 378-393.

⁸ *Ivi*, p. 379.

⁹ *Ivi*, p. 390.

Sin negar la existencia evidente de una fluencia irónica en *Azul*, cabría sin embargo la posibilidad de poner en duda que la ironía tenga una pujanza equivalente a la que posee la voluntad analógica en *Azul*, al hilo de la lectura del libro y sobre todo al hilo del propio criterio del poeta, expresado con claridad meridiana en sus ensayos autobiográficos y críticos. No se olvide que, si en la obra aparece el peso de la Historia lastrando al ideal, también es cierto que la cosmovisión materialista (burguesa) es siempre zaherida (sin compasión) por un autor implícito que, si no es el propio Rubén, se le parece mucho. Del mismo modo, en *Azul* el estilo académico y culto prepondera muy por encima del registro coloquial, el cual pudiera vehicular una cierta ideología subversiva, que en ningún modo está presente, como tal, en el texto. En este primer gran libro dariano hay ejemplos claros de interartisticidad (sobre todo literatura-pintura y literatura-música), que son una muestra de la cosmovisión serena y consonante (no fragmentaria) del poeta por aquellos años. Y existe, además, un erotismo trascendente (en el convencimiento de que todo lo hermoso condice) y una visión mágica de la literatura y el arte, los cuales no solo están provistos de una función meramente mimética, sino que pueden influir en el mundo e incluso transformar la realidad gracias al conocimiento de las leyes de la armonía y del ritmo, como expresa muy bien el narrador al alabar a Orfeo en el cuento “El sátiro sordo”:

Cantó del verso, que baja del cielo y place a los dioses, del que acompaña el bárbito en la oda y el tímpano en el peán. Cantó los senos de nieve tibia y las copas de oro labrado, y el buche del pájaro y la gloria del sol. Y *desde el principio del cántico brilló la luz con más fulgores. Los enormes troncos se conmovieron, y hubo rosas que se deshojaron y lirios que se inclinaron lánguidamente como en un dulce desmayo. Porque Orfeo hacía gemir los leones y llorar los guijarros con la música de su lira rítmica. Las bacantes más furiosas habían callado y le oían como en un sueño. Una náyade virgen a quien nunca ni una sola mirada del sátiro había profanado, se acercó tímida al cantor y le dijo temblando en voz baja: “yo te amo”*. Filomela había volado a posarse en la lira como la paloma anacreóntica. No había más eco que la voz de Orfeo. *Naturaleza sentía el himno*¹⁰.

¹⁰ DARÍO, *Azul. Cantos de vida y esperanza*, pp. 165-166. El subrayado es mío.

En última instancia, los juicios y asertos del propio Darío también cuentan. En relación con "Anagke", donde puede traslucirse un determinado pesimismo existencial, dice el poeta:

"Ananké" es una poesía aislada y que no se compadece con mi fondo cristiano. Valera la censura con razón, y ella no tuvo posiblemente más razón de ser que un momento de desengaño, y el acíbar de lecturas poco propias para levantar el espíritu a la luz de las supremas razones. El más intenso teólogo puede deshacer en un instante la reflexión del poeta en ese instante pesimista, y demostrar que tanto el gavilán como la paloma forman parte integrante y justa de la concorde unidad del universo; y que, para la mente infinita, no existen, como para la limitada mente humana, ni Aremanes, ni Ormutz¹¹.

Y, en relación con el libro en su conjunto:

Si mi "Azul" es una producción de arte puro, sin que tenga nada de docente ni de propósito moralizador, no es tampoco lucubrado de manera que cause la menor delectación morbosa. Con todos sus defectos, es de mis preferidas. Es una obra, repito, que contiene la flor de mi juventud, que exterioriza la íntima poesía de las primeras ilusiones y que está impregnada de amor al arte y de amor al amor¹².

No obstante, y dicho esto, habría que aseverar que el soneto "Venus", del que va a hablarse seguidamente, sí es un texto intrínsecamente complejo y ambiguo. Es curioso que en "Historia de mis libros" el autor se refiriera a él de pasada, como al desgaire, y con una apreciación errónea, ya que confunde los heptasílabos de su poema con pentadecasílabos. Tal vez el maestro nicaragüense intuyese que dicho texto constituía ciertamente una sima que podía englutir su idealismo; seguramente Darío percibía que el soneto "Venus" representaba con toda seguridad una plaga por donde podía desangrarse la fe del poeta en el poder del arte y de las correspondencias.

¹¹ R. DARÍO, *Obras completas* (tomo I. Crítica y ensayo), Afrodísio Aguado, Madrid 1950, p. 202.

¹² *Ivi*, p. 203.

Precisiones metodológicas

El presente artículo partirá de dos fuentes teóricas. De un lado, se nutrirá de los postulados teóricos sobre el funcionamiento de la lírica (de los siglos XIX y XX y fundamentalmente francófona, aunque su teoría es aplicable dondequiera, naturalmente) que Michael Riffaterre estableció en su obra *Sémiotique de la poésie*, de 1978. Del otro, llevará a cabo un diálogo con las concepciones de la analogía y de la ironía del escritor mexicano Octavio Paz, las cuales están en la base de su comprensión de la poesía moderna. El libro de Paz que servirá de cimiento a las distintas reflexiones de este trabajo será el ensayo *Los hijos del limo*, publicado por vez primera en 1974.

El crítico francés Michael Riffaterre sostiene en el estudio antedicho que los lectores competentes van más allá del significado superficial en su lectura de las obras literarias. Si consideramos un poema como una cadena de enunciados, estamos limitando nuestra percepción a su 'sentido', que es simplemente lo que se puede expresar representado en unidades de información, esto es, en términos comunicativos. Al prestar atención únicamente al contenido del poema, lo reducimos (con toda seguridad, equivocadamente) a mimesis, cuando lo propio de la literatura es más bien la semiosis (aprehendida por la semiótica). Un aporte necesario parte de la constatación de que los elementos (signos) de un poema se apartan con frecuencia de la gramática o de la representación normales; el texto lírico parece establecer su significación solo de un modo indirecto, y con ello amenaza la plasmación consabida de la realidad. Para comprender su 'sentido', solo se necesita la competencia lingüística normal. Pero para hacer frente a las frecuentes 'agramaticalidades' que se encuentran en la lectura de un poema, el lector/receptor deberá poseer una 'competencia literaria'. Enfrentado al obstáculo de la agramaticalidad durante el proceso de lectura, el destinatario se ve obligado a descubrir un segundo (y más elevado) nivel de significación que explique (es decir, que 'sobredetermine')¹³ los aspectos agramaticales (disruptivos) del texto. Lo que al

¹³ «Cette catachrèse a comme corollaire la surdétermination. C'est une vérité d'évidence que, quel que soit le degré d'étrangeté que manifeste un poème par rapport à l'usage, sa phraséologie déviante s'impose au lecteur et apparaît non pas gratuite mais, au contraire,

final quedará al descubierto será una 'matriz' estructural que puede reducirse a una simple frase o, incluso, a una simple palabra¹⁴. Dicha matriz solo se puede deducir de modo indirecto y no se halla realmente presente como palabra o enunciado en el poema, con el que se relaciona mediante versiones reales de la matriz en forma de enunciados familiares, tópicos, citas o asociaciones convencionales. Tales versiones reciben el nombre de 'hipogramas'¹⁵. Queda por añadir que la matriz opera contra la gramática del poema a través de una estructura intertextual subyacente que tiene presencia en todos los niveles significativos del texto base.

Aplicado esto al soneto "Venus", podría afirmarse que el sentido del poema vendría ya inducido a partir del título del mismo, que aludiría a una relación amorosa entre el yo poético y la diosa, en representación de un cosmos henchido de luz (que en la filosofía platónica es sinónimo de bien). Ocurre que, si bien se mira (si bien se lee), existen una serie de agramaticalidades que subvierten este significado primario o primitivo en relación directa con una idea de 'pureza'. Tanto a nivel fónico como a nivel rítmico, léxico, gramatical¹⁶ o retórico, son palpables una serie de elementos que motivan que, a esta concepción de concomitancia cósmica, se superponga otra de 'desasosiego' (la cual constituye, sin lugar a dudas, la matriz textual). Esta matriz poética se expresa en el soneto "Venus" por medio de tres hipogramas: el primero en conexión estrecha con la idea de pecado (Venus no sería ya, a buen seguro, una

fortement motivée ; le discours semble jouir de sa propre vérité impérative. Plus le texte devient déviant et agrammatical, plus le caractère arbitraire des conventions langagières semble diminuer (on s'attendrait à l'opposé). Cette surdétermination est l'autre face du procès qui fait qu'un texte soit dérivé d'une seule matrice» (M. RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, Éditions du Seuil, Paris 1978, p. 35).

¹⁴ «Le poème résulte de la transformation de la matrice, une phrase minimale et littérale en une périphrase plus étendue, complexe et non littérale. La matrice est hypothétique, puisqu'elle est seulement l'actualisation grammaticale et lexicale d'une structure latente. La matrice peut se réduire à un seul mot, auquel cas celui-ci n'apparaîtra pas dans le texte» (RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, p. 33).

¹⁵ R. SELDEN – P. WIDDOWSON – P. BROOKER, *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona 2001, pp. 80-81.

¹⁶ El polisíndeton del monólogo del yo poético es igualmente un signo de destemplanza.

deidad de luz, sino más bien una hetaira); el segundo haría referencia al tópico de la amada muerta; y el tercero, solo tras los dos primeros, sumirá al yo poético en la total incerteza existencial («solo sé que nada sé»), en el abismo tan patentado y tan frecuentado por la literatura y el arte románticos¹⁷.

En lo que tiene que ver con Octavio Paz, el autor mexicano define perfectamente la antítesis analogía-ironía cuando afirma:

en su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el siglo XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como un doble del universo¹⁸.

Con el propósito de esclarecer el asunto, podría decirse que la analogía es tan antigua como la cultura humana, si bien la ironía está ligada, más bien, al racionalismo ilustrado. En nuestra tradición, la analogía viene codificada a través del legado cultural grecolatino y cristiano (que acaso sean lo mismo, visto el trasvase de la filosofía antigua griega y latina a la religión cristiana), mientras que la ironía es moderna (francesa, inglesa y alemana)¹⁹. Hay un

¹⁷ R. ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Acantilado, Barcelona 2012.

¹⁸ O. PAZ, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona 1993, p. 10.

¹⁹ La literatura romántica inglesa y alemana (y sus epígonos franceses, a saber: Baudelaire, los simbolistas y decadentistas) está repleta de contenido(s) irónico(s). Darío, como es lógico, se queda con la tradición analógica grecorromana, y esto lo expresa muy bien en un poema como “A los poetas risueños” de *Prosas profanas*: «Anacreonte, padre de la sana alegría; / Ovidio, sacerdote de la ciencia amorosa; / Quevedo, en cuyo cáliz licor jovial rebosa; Banville, insigne Orfeo de la sacra Harmonía (...) / prefiero vuestra risa sonora, vuestra musa / risueña, vuestros versos perfumados de vino, / a los versos de sombra y a la canción confusa / que opone el numen bárbaro al resplandor latino; / y ante la fiera máscara de la fatal Medusa, / medrosa huye mi alondra de canto cristalino» (R. DARÍO, *Prosas profanas*, edición de José Olivio Jiménez, Alianza, Madrid 2002, p. 148). Comoquiera que sea, y aceptado esto, es evidente que la poesía dariana está trufada, desde sus inicios, de ingredientes irónicos, como no podía ser de otro

momento privilegiado en la historia de las letras europeas, en el decir de Octavio Paz, en que ambas cosmovisiones se funden y coinciden, y no es otro que el Romanticismo, ante todo sajón y germano. El sabio mexicano lo expresa con una bella fórmula de alto valor tanto científico como estético:

Falta en el romanticismo español, de una manera aún más acentuada que en el francés, ese elemento original, absolutamente nuevo en la historia de la sensibilidad de Occidente, ese elemento dual y que no hay más remedio que llamar demoníaco: la visión de la analogía universal y la visión irónica del hombre. *La correspondencia entre todos los mundos y, en el centro, el sol quemado de la muerte*²⁰.

Pues bien, eso es precisamente el soneto "Venus".

El impulso analógico

Nun sah er bald nichts mehr
allein. In große bunte Bilder
drängten sich die
Wahrnehmungen seiner Sinne:
er hörte, sah, tastete und dachte
zugleich
(Novalis, *Die lehrlinge zu Sais*)

Un crítico como Ricardo Llopesa, profundo conocedor de la obra de Rubén Darío, cae en la cuenta del cariz idealista que es enteramente manifiesto en el soneto "Venus", e incluso llega a afirmar que, a partir de la escritura de dicho poema, la lírica dariana avanza hacia una concepción visionaria²¹. En efecto, hay similitudes entre el hipertexto dariano y el hipotexto de Víctor Hugo (el

modo, ya que su fuente primera de inspiración es la literatura de Francia, que es un híbrido de las tradiciones latina (y helénica, a través de ella) y germánica.

²⁰ PAZ, *Los hijos del limo*, p. 124. El subrayado es mío.

²¹ R. LLOPESA, "El soneto 'Venus' de Rubén Darío", *Magazine modernista*, 2009, 9, en <magazinmodernista.com/2009/03/14/el-soneto-%E2%80%9Cvenus%E2%80%9D-de-ruben-dario/> (consultado el 4 de junio de 2023).

poema “Stella”), ante todo en lo que tiene que ver con la contemplación maravillada de la belleza del astro por parte del yo poético en ambos poemas. Sin embargo, existen notorias diferencias entre ambas composiciones. El poema de Hugo es sin duda mucho más analógico. En él, la naturaleza tiende hacia la estrella de la mañana, se dulcifica gracias a su hermosura, responde concordemente a la cadencia («Le ciel s’illuminait d’un sourire divin (...). / L’océan, qui ressemble au peuple, allait vers elle (...). / L’herbe verte à mes pieds frissonnait éperdue, / Les oiseaux se parlaient dans les nids...»). Paralelamente, en el texto huguiano, la estrella toma la palabra y se hace vocera de un mensaje divino: «Debout, vous qui dormez; -car celui qui me suit, / Car celui qui m’envoie en avant la première, / C’est l’ange Liberté, c’est le géant Lumière»²². Contrariamente a esto, en el poema de Rubén Darío quien usa la palabra no es el planeta Venus, sino el propio yo poético, quien intenta establecer comunicación con la diosa-astro, si bien se queda sin respuesta.

Lo que no ha observado la crítica, y es sin embargo importante, es que el texto del autor nicaragüense advierte similitudes con la lírica petrarquista en lo que tiene que ver con el planteamiento de una escena amorosa en que lo meramente carnal debe ser trascendido hacia lo espiritual por medio de la virtud de la amada. Esta se describe como un ser luminoso y divino que elevará la condición del amante (el cual «dejará su crisálida y volará hacia ella») en la más neta tradición neoplatónica:

aunque es bien conocida la conexión teórica entre el petrarquismo y el neoplatonismo, conviene siquiera plantear aquí las líneas básicas de su dimensión luminosa en relación con la imagen de la dama petrarquista, pues el papel de la luz en la filosofía neoplatónica, central, por otro lado, en esta, explica la aparición del canon luminoso del cabello dorado, la piel blanca casi cristalina y los ojos brillantes. Así lo demuestra la tratadística amorosa de raigambre neoplatónica, como el *De amore*, de Marsilio Ficino; *El Cortesano*, de Castiglione; o los *Diálogos de amor* de León Hebreo. Podemos partir de una

²² V. HUGO, *Oeuvres poétiques II. Les châtiments. Les contemplations*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1967, pp. 178-179.

idea básica: el amor es deseo de belleza, en tanto que esta remite al Bien –“el amor es felicísimo porque es bello y bueno”- y, por ende, a la divinidad²³.

En el soneto “Venus” los términos paronomásticos («luz-lucía-luminosa»), los epítetos («rubia»²⁴, «sideral») y las metáforas («jasmín», «fuego» o la dilógica «nimbo») apuntan en esa dirección idealizante.

La ironía erótica

O Venus, schöne Fraue mein, / Ihr seid eine Teufelinne
(Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*)

El propio Marsilio Ficino hablaba de dos Venus, la una celeste, y la otra... vulgar. En nuestro poema, el hipograma de la Venus-meretriz se expresa de diversas formas. Son notorios una serie de atributos que apoderan al sujeto femenino y lo convierten en una amenaza para el yo poético masculino. Así, Venus se transforma en una reina oriental (metáfora) triunfante (epíteto) que se desplaza a hombros de esclavos (hombres) en un palanquín, como si esperase a su amante en un camarín (es palpable aquí la inversión de la sacralidad cristiana, en todo sentido). «Me miraba con triste mirar» podría comprenderse como una forma despreciativa de ver. Habría que añadir que ambos términos (‘camarín’, ‘palanquín’) no son particularmente eufónicos, a fuer de homófonos con respecto a diminutivos despectivos en nuestro idioma. Sea comoquiera, connotan de modo palpable un cierto tintineo de quincalla, el cual haría referencia al estatuto de mujer prostituida que adquiere Venus en el soneto.

Conviene ahora recordar lo que ya se sostuvo anteriormente, a saber, que en la estructura del poema los versos en que se produce la oración del yo poético (que no desea otra cosa que ser asumido por y ser subsumido en la dama) evidencian una alteración en la regularidad acentual: se trata de una

²³ G. TORRES SALINAS, “Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la filosofía neoplatónica”, *Revista de Filología*, 2019, 39, pp. 307-328.

²⁴ «La blondeur, c’est l’or, la lumière, la richesse, le rêve, le nimbe» (S. MALLARME, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1961, p. 251).

prueba más que proporciona el texto del *shift* desde el arquetipo femenino bondadoso al maléfico.

Por último, y para terminar con los aspectos formales, habría que aseverar que el abismo al que remite el último verso del soneto “Venus” no sería otra cosa que una alusión metafórica al sexo femenino, que ha sido tradicionalmente percibido como un precipicio, igual que en el poema del propio Darío “El poeta canta”, probablemente escrito entre 1882 y 1883:

¿Has entrado al secreto del abismo de amor?
Y en ese abismo, ¡oh pura!, y en ese abismo, ¡oh bella!
¿has asistido al brillo cirial de alguna estrella,
a la degollación de corderos rituales?²⁵

Michael Riffaterre, en su obra ya citada, subrayaba la naturaleza esquiva, huidiza, en cierta manera reprimida (*refoulée*) de la matriz textual, que solo en una lectura cuidadosa aflora a la superficie. Pues bien, podría postularse que en nuestro poema el hipograma de la Venus-prostituta (el cual construiría, junto con otros, la matriz semiótica del desasosiego o la angustia existencial latente y presente en el poema) podría poseer una motivación biográfica. En efecto, en la vida del gran poeta nicaragüense, Rafaela Contreras fue la esposa que quiso al hombre y comprendió al genio, fue aquella que le aportó paz y tranquilidad y la que, de no ser por su temprana muerte, hubiera cambiado el curso de la existencia de Darío. Opuestamente, Rosario Emelina Murillo fue la mujer que causó a Rubén Darío el mayor desengaño sentimental. Es sabido que el escritor estaba resuelto a casarse con Rosario en 1886 y, si no lo hizo y partió a Chile, fue a causa de «la mayor desilusión que pueda sentir un hombre enamorado»²⁶. Alberto Acereda lo explica bien:

de la mujer emana igualmente el bien y el mal, por lo que Darío tiene una imagen bifronte de lo femenino. Es la imagen de la mujer sirena, la que atrae y

²⁵ S. SOUTHWORTH, “Sounding the great *vacío*: the abyss in the poetry of Rubén Darío and Amado Nervo”, *Neophilologus*, 2001, 85, pp. 397-409.

²⁶ R. DARÍO, *Poesía erótica*, introducción, edición y notas de Alberto Acereda, Hiperión, Madrid 1997, p. 74.

la que agrada, la seductora, la amable y hasta la necesaria. Pero, a la vez, Rubén se enfrenta a la imagen de la mujer esfinge, malvada y destructora, ambigua y terrible. En la vida de Rubén Darío, Rafaela Contreras y Rosario Murillo sugieren las dos formas de la sirena y la esfinge respectivamente²⁷.

El soneto "Venus" sería entonces el espacio textual agónico (en el sentido etimológico del término) entre los arquetipos femeninos de la Beatriz-Diana-Virgen María, y la Venus-Lilith-Eva, las cuales tuvieron encarnación 'real' en la vida del poeta. La analogía del amor (que reclama correspondencia y unidad entre los amantes, y entre estos y el cosmos) se disgregaría entonces por mor del pecado (de ahí la ironía erótica, que rompe la concomitancia del yo con el Todo y reenvía al ser humano a su soledad primigenia).

En lo concerniente a los intertextos que engloba este hipograma de la Venus diabólica, y que posibilitan que el soneto se enriquezca en relación con el primer sentido mimético de la Venus-diosa del amor, habría que atesorar referentes tanto pictóricos como puramente literarios. Entre los primeros, se encontraría el cuadro "Salomé" (1876), de Gustave Moreau, por ejemplo, donde se agrupan los semas de la mujer envilecida, pero también poderosa y amenazante, como en nuestro soneto²⁸.

Se puede rastrear el origen de la demonización de Venus como representante del placer (así era comprendida esta figura divina en la Antigüedad clásica, sin connotaciones negativas) hasta llegar a la Edad Media. El estudioso Theodore Ziolkowski habla de una historia, incluida en la *Chronicle of the kings of England* (siglo XII), de William de Malmesbury, que presenta notables analogías con nuestro texto. Un joven y potentado noble romano acababa de contraer matrimonio. El muchacho, por descuido, pone su anillo de casado en una estatua de bronce que hay al lado suyo. Al volver por él al cabo de un rato, se apercibe de que no puede extraerlo. Como resultado de esta contrariedad, se ve imposibilitado de tener comercio carnal

²⁷ *Ivi*, p. 43.

²⁸ El personaje de Herodías como encarnación del mal (desde la perspectiva masculina) en obras como *Atta Troll* de Heine, *Hérodiade* de Mallarmé, *Hérodiades* de Flaubert o *Salomé* de Oscar Wilde ha sido ya bien estudiado por la crítica. Véase A. ROMERO LÓPEZ, "Herodías: la olvidada *femme fatale*", *Signa*, 2016, 25, pp. 1007-1027.

con su esposa. Una presencia se interpone, la cual le susurra al oído: «Abrázame, pues hoy te uniste a mí en matrimonio. Soy Venus, en cuyo dedo metiste el anillo que no pienso devolverte»²⁹. A tanto llega la desesperación del joven, que se ve urgido a recurrir a un tal Palumbus, un sacerdote de las afueras, experto en magia negra y exorcismos. Palumbus entrega al joven una carta y le dice que la lleve a cierta hora de la noche a determinada encrucijada, en donde podrá ver una increíble procesión de figuras de ambos sexos, de toda edad y condición, a pie y a caballo. Allí deberá entregar la carta a un hombre corpulento. Siguiendo las instrucciones dadas, el joven presencia el paso sorprendente de un desfile de carrozas (y aquí está el parecido con nuestro soneto), en el que Venus, «con porte de meretriz», monta en una mula y realiza «admirablemente gestos indecentes»³⁰. El muchacho entrega la epístola al demonio y queda liberado del maleficio.

En esa crónica inglesa puede observarse a una Venus perversa y pervertida en una cabalgata, como en nuestro poema.

Ziolkowski nos habla de una interesante variante con respecto a la *Chronicle of the kings of England* que tiene lugar en la recopilación germana de fábulas y leyendas (de mediados del siglo XII) conocida con el nombre de *Kaiserchronik*. En ese texto el protagonista Astrolabio se adentra en un templo en ruinas y se apercibe de una estatua de Venus, de enorme belleza. El joven queda enamorado y se promete a Afrodita, que es una encarnación del diablo. Solo con la ayuda del sacerdote Eusebio, Astrolabio puede descender a los infiernos y recuperar la alianza. Las diferencias entre el texto inglés y el alemán son significativas. En la versión germana, la historia ha adquirido un cariz totalmente demoníaco: el espíritu que anima la estatua ya no es la Venus pagana sino el mismo diablo en persona. En segundo lugar, existe el componente de la atracción erótica, ausente por completo en William de Malmesbury. Es un añadido nuevo: Astrolabio hace entrega del anillo a la

²⁹ T. ZIOLKOWSKI, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Taurus, Madrid 1980, p. 30.

³⁰ *Ibidem*.

estatua no de un modo casual, sino porque arde de pasión y deseos hacia Venus, precisamente como le ocurre al sujeto masculino de nuestro poema³¹.

Ziolkowski habla de varias reescrituras de esta historia en la literatura alemana: *El anillo de bodas* (1812), novela corta de August Apel; *Los romances del Rosario* (escritos entre 1802 y 1812), de Clemens Brentano; el poema "Die zauberische Venus" (1816), de Wilhelm Eichendorff; el cuento "Das Marmorbild" (1818), de Joseph von Eichendorff; en 1828 Willibald Alexis publicó su novela corta *Venus in Rom*; por último, también se alude a "Frau Venus", de Franz von Gaudy.

Para cerrar este apartado, es imposible resistirse a reproducir una divertida anécdota. Casi treinta años más tarde, en el post scriptum a su mejor libro de poemas, *Romancero* (1851), el poeta Heine nos cuenta, de forma algo teatral, su última excursión antes de acabar enfermo precisamente debido al mal de Venus:

con grandes dificultades me arrastré hasta el Louvre, y casi me desplomé cuando entré en la sublime sala en donde se levanta sobre su pedestal la bienaventurada diosa de la belleza, Nuestra Señora de Milo³². Durante un largo rato estuve allí postrado a sus pies y llorando con tal fervor que hasta una piedra se habría conmovido. La diosa me miró con complacencia, pero a la vez desconsoladamente, como si quisiera decirme: ¿pero no ves que no puedo hacer nada por ti? ¡Si no tengo brazos!³³

Con toda seguridad, Rubén Darío debió estar al corriente de todo esto.

La ironía fúnebre

L'Amour est plus fort que
la mort, son mystérieux
pouvoir est illimité
(Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*)

³¹ *Ivi*, pp. 30 y 49-50.

³² Recuérdese que Darío alude a ella en su famoso poema "Yo persigo una forma" de *Prosas profanas* (1896).

³³ ZIOLKOWSKI, *Imágenes desencantadas*, p. 52.

En el soneto “Venus” el hipograma (decadentista) de la amada muerta atenta igualmente contra la concepción idealista del amor. De esta suerte, los epítetos ‘tranquila’, ‘oscuro’, ‘callado’ o ‘pálida’, la metáfora ‘noche’ (y su correlato ‘ébano’), la metonimia ‘quietud’ (que es uno de los atributos de la muerte) o los políptotos ‘fresco / refrescar’ o ‘me miraba con triste mirar’ (es decir, con una mirada sin vida) se orientan semánticamente hacia el mayor enemigo de la cosmovisión analógica: el óbito, la no-vida. Son agramaticalidades que ‘apagan’, pues, cualquier luz o fuego amoroso (conspiran de modo flagrante contra ese primer sentido petrarquista y neoplatónico del texto). El poema no sería otra cosa, entonces, que un intento frustrado del yo poético de establecer comunicación con una amada (Beatriz-Venus) inerte, una tentativa (fracasada de antemano) en busca de ‘resucitar’ un cadáver.

Los intertextos también serían pictóricos y literarios en este caso. Hay que recordar cuadros como “Ofelia” (compuesto hacia 1852), del pintor John Everett Millais, o la “Venus emergiendo de las aguas” (1866), de Gustave Moreau, donde la diosa aparece en posición sedente, como en nuestro texto, y posee una mirada gélida y mortecina, igual que en nuestra composición.

La Venus de nuestro soneto sería, por tanto, un trasunto de Ligeia³⁴. Recordemos que en el cuento de Edgar Allan Poe (de 1838) un narrador poco fiable pierde a su amada Ligeia, a la que considera perfecta tanto física como espiritualmente. Como consecuencia de esto, se encierra en una abadía, un lugar tétrico que el protagonista decora macabramente. Lady Rowena, con todo, acepta desposarse con él, y se instala en la abadía. El hombre, totalmente desquiciado (entre otras cosas por el consumo de opio), aterroriza o directamente asesina a lady Rowena, a la que luego trata de resucitar, sin éxito.

³⁴ Nótese la presencia de este personaje en el poema “El poeta pregunta por Stella” de *Prosas profanas*: «Lirio real y lírico / que naces con la albura de las hostias sublimes, / de las cándidas perlas / y del lino sin mácula de las sobrepellices: / ¿Has visto acaso el vuelo del alma de mi Stella, / la hermana de Ligeia, por quien mi canto a veces es tan triste?» (DARÍO, *Prosas profanas*, pp. 85-86). Si la Stella (Ligeia) dariana está inspirada en la esposa del poeta, Rafaela Contreras, téngase en cuenta que esta murió en 1893, es decir, pocos años después de la escritura del soneto “Venus”, que es de 1889.

Presa de la droga o de la locura, cree ver al final que su amada Ligeia ha vuelto a la vida, y se dirige a él. Así termina el cuento, que inspiró, entre otros, al conde Villiers de L'Isle-Adam, tan admirado por Rubén Darío.

El nicaragüense alude elogiosamente a los *Cuentos crueles* (1883) en dos ocasiones en su obra *Los raros*:

Shakespeare y Poe han producido semejantes relámpagos, que medio iluminan, siquiera sea por un instante, las tinieblas de la muerte, el oscuro reino de lo sobrenatural. Este impulso hacia lo arcano de la vida persiste en las obras posteriores como *Cuentos crueles*, los *Nuevos cuentos crueles*, *Isis* y una de las novelas más originales y fuertes que se hayan escrito: *La Eva futura*»³⁵.

Y «En los *Cuentos crueles*, libro que con justicia Mendès califica de "libro extraordinario", Poe y Swift aplauden»³⁶.

En el cuento "Vera", de Villiers, el conde de Athol sufre la pérdida de su querida esposa, que da nombre al relato. Después de la ceremonia del entierro, se encierra con el cadáver en el mausoleo y, dispuesto a romper con la experiencia traumática, tras cerrar el sepulcro, arroja la llave en el interior del recinto mortuario y se marcha. Sin embargo, de vuelta en el palacio, todo permanece como cuando Vera vivía, y Athol se empeña en comportarse como si su amada difunta no hubiese fallecido, con lo cual causa el espanto de Raymond, el mayordomo, el cual termina acostumbándose a dicha excentricidad. El conde mantiene diálogos (que son monólogos) con su *douschka*, e incluso cree poder besarla, para luego darse cuenta de que acaricia sombras. Cuando cree perdida toda esperanza, la llave del sepulcro se desliza y cae desde el lecho nupcial.

Hay en el cuento de Villiers una escena que guarda una sorprendente semejanza con nuestro soneto:

Les heures passèrent. Il regardait par la croisée la nuit qui s'avavançait dans les cieux : et la Nuit lui apparaissait *personnelle* ; elle lui semblait une reine marchant, avec mélancolie, dans l'exil, et l'agrafe de diamant de sa tunique de

³⁵ R. DARÍO, *Los raros. Prosas profanas y otros poemas*, UNED, Madrid 2021, p. 157.

³⁶ *Ivi*, p. 165.

deuil, Vénus, seule, brillait, au-dessus des arbres, perdue au fond de l'azur. C'est Véra, pensa-t-il³⁷.

Igual que en nuestro soneto, el amante identifica a Venus, descrita cual una reina ricamente ataviada, como su amada. Y como en nuestro soneto, el conde de Athol, por más que intenta revivir a una difunta (insondable como el universo), se ve imposibilitado de conseguirlo.

La ironía existencial

It is a divine madness
which rages like a Tamerlane
and leaves not one stone
standing upon another its wake
(Sören Kierkegaard, *The Concept of Irony*)

Siempre se ha dicho, y esto está fuera de duda, que *Cantos de vida y esperanza*, el libro de 1905, es la obra en que mejor y más profusamente se expresa, dentro de la literatura dariana, la inquietud existencial y metafísica, al punto de que muchos de sus versos terminan sirviendo de inspiración a un nutrido grupo de poetas existencialistas tanto de España como de América Latina³⁸. Esto es así

³⁷ V. DE L'ISLE-ADAM, *Contes cruels*, Éditions Ligaran, Paris 2015, p. 13. «Las horas pasaron. Él miraba por la ventana cómo la noche avanzaba por el cielo, y la Noche tenía para él algo de familiar. Se le antojaba una reina desfilando, con melancolía, hacia el exilio y, con el broche de diamantes de su túnica de luto, Venus brillaba sola, por encima de los árboles, perdida en la azul inmensidad del cielo. Es Vera, pensó él» (la traducción es mía).

³⁸ «Entre tantos Rubenes como hay, uno de ellos, y el más importante, sin espejos que deformen la imagen, es el Rubén Darío de la lucha interior, de profundas minas psíquicas, de torturas y angustias ante la muerte y la vida diaria: un Rubén existencial veinte años antes de que Heidegger trajera las gallinas amargas de la doctrina (...). En su libro de 1986, *Poetas españoles de posguerra*, Mantero justificó la modernidad de Rubén Darío en poetas de la promoción de los años 40 como Blas de Otero, José Hierro, Ramón de Garciasol, Joaquín Crémer, Camilo José Cela y José García Nieto» (F. PEÑA BERMEJO, «El carácter existencial de la poesía de Rubén Darío y su presencia en la lírica española del siglo XX», *Alba de América*, 1993, 20, pp. 313).

en textos como "La dulzura del ángelus", los diferentes "Nocturnos", "Canción de otoño en primavera", el poema número IX de "Otros poemas", "Ay, triste del que un día" o, el más conocido, "Lo fatal", que ha sido unánimemente reconocido como uno de los poemas más perfectos de nuestro idioma.

En el soneto "Venus", el acicate existencial se expresa a través de metonimias ('nostalgias amargas', 'cielo', 'atmósfera', 'abismo') que muestran a las claras la imposibilidad del poeta para expresar (y lo hace a tientas, como si balbuciese) la inmensidad del cosmos, que está más allá de todo pensamiento. Esa catacrexis continuada se rebela también, y de qué modo, contra el fundamento de la analogía, que descansa en la posibilidad de conocimiento de las leyes del universo, y a partir de él, de esa sapiencia, otorga seguridad en la capacidad de acción y de salvación para el ser humano.

El soneto "Venus" se convertiría, empero, en un texto irónico, si comprendemos la ironía justamente como lo hacía el filósofo danés Søren Kierkegaard: «En el discurso ordinario se da muy a menudo una figura que lleva el nombre de ironía y cuya característica es decir lo contrario de lo que se piensa. Ahí tenemos ya una determinación común a toda ironía, a saber, que el fenómeno no es la esencia, sino lo contrario de la esencia»³⁹. Si comprendemos como 'fenómeno' la realidad (la naturaleza en la que estamos insertos e inmersos) y como 'esencia' el pensamiento, habría que aseverar que en nuestro poema queda patente, de un modo trágico, la distancia insalvable entre la inteligencia y la voluntad humanas, y aquello que nos rodea, que permanece en su estatuto ajeno, oscuro, arcano, inaccesible, abismal (y abisal). Venus no sería ya el emblema de la mujer querida, sino la "materialización" de aquello inconocible que, por serlo, causa angustia.

Según lo explica Graciela Reyes, el enunciado irónico posee cuatro niveles: el de un enunciador ingenuo que se dirige a un destinatario igualmente inocente, y el de un emisor avisado que se dirige a un receptor igualmente escéptico (o cínico):

³⁹ S. KIERKEGAARD, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Trotta, Madrid 2000, p. 275.

en este tipo de enunciación polifónica, el locutor no asume totalmente su enunciado: lo atribuye a otro, es decir, lo cita como enunciado de otro (pero sin marcar esa cita por medios sintácticos); crea de este modo dos significaciones en una sola enunciación: la significación del “otro” y la propia. La ironía es, sin duda, “only a special intertextual case”, pero la fricción de los textos relacionados produce disonancias. Hay, entre un significado y el otro, incongruencia o antagonismo⁴⁰.

En nuestro soneto, tan polisémico, hay razones de peso para creer que el interlocutor de los dos últimos versos (‘ese pareado’ sui géneris al que aludió la crítica) deshace en cierta manera el enunciado irónico (la candidez antigua) que constituyen los doce primeros versos del poema, en los cuales el yo poético se engañaba y engañaba... El universo, al contrario de lo que ocurre en el poema de Martí⁴¹, no ha respondido a los requerimientos del alma enamorada, mística, del poeta, que ríe amargamente (de su vana pretensión). Como decía de modo lacónico Octavio Paz: la correspondencia de los mundos y en el centro, el sol quemado de la ironía.

Conclusión

Se ha escogido el soneto “Venus” (1889) de Rubén Darío como materia de estudio porque su complejidad y su naturaleza en cierto modo ‘misteriosa’, intuida desde un principio por la crítica, predispone al ejercicio crítico.

Desde hace casi un siglo, distintos estudiosos han descrito de forma sucinta las innovaciones del texto, desde un punto de vista ante todo formal (a nivel de rima, de ritmo y de estrofa). El mismo Pedro Salinas constató la naturaleza dual del poema, pero no explicó la razón de la misma.

Con ayuda del instrumento teórico de la semiótica (codificado por Michael Riffaterre en 1978, en su libro *Sémiotique de la poésie*) se ha tratado en este artículo de dilucidar el porqué de la existencia de una serie de agramaticalidades que, alojadas en la superficie del poema, conspiran contra el sentido primario del texto

⁴⁰ G. REYES, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid 1984, p. 154.

⁴¹ «La noche es buena / para decir adiós. La luz estorba / y la palabra humana. El universo / habla mejor que el hombre» (PAZ, *Los hijos del limo*, p. 142).

(que se acerca a la tradición de la lírica petrarquista-neoplatónica de divinización de la dama). En efecto, se ha hipotetizado una matriz subyacente (relacionada con el desasosiego y la angustia existencial) que desvía el texto de su significado mimético en razón de tres hipogramas, que tienen que ver con tópicos literarios (intertextos) como la Venus-hetaira (el cual se remonta hasta el Medioevo), el tópico de la amada muerta (que está muy presente en la literatura decadentista francesa, pero que tiene su origen más bien en el Romanticismo europeo, pasando por Edgar Allan Poe y los prerrafaelistas) y el lugar común del abismo, tan presente en la creatividad romántica. El soneto "Venus" se alimenta de toda esta tradición cultural y hace de ella una lectura-escritura totalmente genuina.

Hay que ver en este texto de Darío un precedente de muchas cosas, por muchos motivos (y no solo desde la perspectiva existencial o existencialista). Se trata de un poema absolutamente moderno, precursor de la vanguardia, en lo que concierne a su simultaneísmo, que alterna la cosmovisión analógica y la irónica; en lo que respecta a su evolución desde la armonía a la disonancia (filosóficamente, pero también desde el punto de vista de la rima y del ritmo, y a escala retórica); en lo tocante a su polisemia, ligada estrechamente a su condición multigenérica, mezcla de verso y prosa (el poema es un diálogo entre el yo poético y el universo, el cual diálogo, de manera trágica, se transforma en monólogo); en lo que atañe a su condición abiertamente intertextual y metapoética (estamos ante un soneto que, como el famoso "Yo persigo una forma", se desconstruye a sí mismo: ambos, el soneto "Venus" y "Yo persigo una forma", remiten de modo evidente al ejemplo de Mallarmé); y, por último, para no extender más la nómina, se trata de un poema que carnavaliza la pureza y que comprende la ironía en su significado kierkegaardiano, esto es, como negatividad absoluta.

Hay que corroborar una vez más que, en nuestra literatura moderna, Rubén Darío es siempre un comienzo para todo.

Bibliografía

Argullol, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Acantilado, Barcelona 2012.

- Barría Navarro, José. "Erotismo satánico y muerte en la obra de Rubén Darío: una revisión de sus influencias", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1996, 25, pp. 125-141.
- Brownlow, Jeanne. "La ironía estética de Darío: humor y discrepancia en los cuentos de *Azul*", *Revista Iberoamericana*, 146 (1989), 55, pp. 378-393.
- Darío, Rubén. *Obras completas* (tomo I. Crítica y ensayo), Afrodisio Aguado, Madrid 1950.
- Darío, Rubén. *Poesía erótica*, introducción, edición y notas de Alberto Acareda, Hiperión, Madrid 1997.
- Darío, Rubén. *Prosas profanas*, edición de José Olivio Jiménez, Alianza, Madrid 2002.
- Darío, Rubén. *Los raros. Prosas profanas y otros poemas*, UNED, Madrid 2021.
- Darío, Rubén. *Azul. Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez, Cátedra, Madrid 2022.
- De l'Isle-Adam, Villiers. *Vera y otros cuentos crueles*, selección de Luis Alberto de Cuenca, Alianza, Madrid 2007.
- De l'Isle-Adam, Villiers. *Contes cruels*, Éditions Ligarán, Paris 2015.
- Ellis, Keith. "Un análisis estructural del poema 'Venus', de Darío", *Revista Iberoamericana*, 65 (1967), 33, pp. 251-257.
- Hugo, Victor. *Oeuvres poétiques II. Les châtiments. Les contemplations*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1967.
- Kierkegaard, Sören. *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Trotta, Madrid 2000.
- Lorente Medina, Antonio – Neira Jiménez, Julio. *Doce escritores contemporáneos*, UNED, Madrid 2017.
- Llopesa, Ricardo. "El soneto 'Venus' de Rubén Darío", *Magazine modernista*, 2009, 9, en <magazinmodernista.com/2009/03/14/el-soneto-%E2%80%99Cvenus%E2%80%9D-de-ruben-dario/>.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1961.
- Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires 1934.
- Marini Palmieri, Enrique. "Caracteres pitagóricos en 'Ama tu ritmo' (Rubén Darío)", *Río de la Plata*, 2005, 28, pp. 219-236.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona 1993.
- Peña Bermejo, Francisco. "El carácter existencial de la poesía de Rubén Darío y su presencia en la lírica española del siglo XX", *Alba de América*, 1993, 20, pp. 311-332.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid 1984.
- Riffaterre, Michael. *Sémiotique de la poésie*, Éditions du Seuil, Paris 1978.

- Romero López, Alicia. "Herodías: la olvidada *femme fatale*", *Signa*, 2016, 25, pp. 1007-1027.
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*, Península, Barcelona 2005.
- Selden, Raman – Widdowson, Peter – Brooker, Peter. *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona 2001.
- Southworth, Susan. "Sounding the great *vacío*: the abyss in the poetry of Rubén Darío and Amado Nervo", *Neophilologus*, 2001, 85, pp. 397-409.
- Torres Salinas, Gines. "Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la filosofía neoplatónica", *Revista de Filología*, 2019, 39, pp. 307-328.
- Ziolkowski, Theodore. *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Taurus, Madrid 1980.

finito di stampare
nel mese di settembre 2023
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 979-12-5535-146-7

ISSN: 2035-1496



€ 8,00