



Departamento de Humanidades- Universidad Nacional del Sur

Tesina de Licenciatura en Letras

“O rinnovarsi o morire”: representaciones de artista en la poesía de fines de siglo XIX”

Yanina Paola Pascual

Bahía Blanca

Argentina

2013



## Prefacio

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Yanina Paola Pascual, en la orientación Literaturas Hispánicas, bajo la dirección del Dr. Sandro Abate, Profesor de Literatura Europea Moderna en esta misma universidad.

## Índice

Introducción.....	pág. 5
Estado de la cuestión.....	pág. 6
Hipótesis.....	pág.8
Objetivo general.....	pág. 8
Objetivos específicos.....	pág. 9
Plan de trabajo.....	pág. 9
Marco teórico y metodológico.....	pág. 11
Las representaciones de artista en la poesía de fines de siglo XIX.....	
.....	pág. 12
Los artistas dannunzianos: <i>Intermezzo di rime</i> (1884), <i>L'Isottèo</i> (1890) y <i>Poema paradisiaco</i> (1893).....	pág. 13
Los artistas lugonianos: <i>Las montañas del oro</i> (1897) y <i>Los crepúsculos del jardín</i> (1905).....	pág.29
Conclusiones.....	pág. 41
Fuentes literarias.....	pág. 44
Bibliografía crítica.....	pág. 44

## Introducción

En las últimas décadas se han ampliado y profundizado los estudios literarios y culturales referidos a la poesía de fines de siglo XIX. Con las revisiones críticas que se propiciaron con el cumplimiento de los sucesivos centenarios de los escritores que formaron parte de aquel período, se ha generado una suerte de reactualización, revisión y puesta en crisis de los principales conceptos y dispositivos de interpretación con los cuales la crítica literaria había diseñado las lecturas más canónicas de aquel corpus lírico.

En muchos casos esta revisión ha dado lugar a nuevas categorías de análisis que pretenden dar cuenta de una nueva aproximación al fenómeno<sup>1</sup>.

Tanto en la crítica literaria y cultural europea como en la latinoamericana se ha comenzado a dar lugar al análisis del problema de lo que aquí llamaremos “la representación del artista”, diferentes construcciones de la subjetividad del escritor que es posible encontrar configuradas en los textos. En algunos casos estas diferentes construcciones de la subjetividad han hallado una puesta en visibilidad a través de diferentes “alter egos” del escritor, como son los casos de Antonio Machado y Fernando Pessoa.

Pero en otros casos tales figuraciones han permanecido en cierta forma invisibilizadas, y las nuevas lecturas críticas han permitido darles forma y contenido. Nuestra propuesta de trabajo se orienta en esta dirección.

Partiendo del concepto de María Teresa Gramuglio de “imágenes de escritor” (Gramuglio, 1992) para dar cuenta de la cual “el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la construcción de su subjetividad en tanto escritor” (1992:3), proponemos aquí el concepto de “representación de artista” para referir a las operaciones, contenidos y prácticas con las cuales la escritura lírica de fines de siglo XIX construye algunas figuras a través de las cuales se presenta la condición de artista como un individuo particular dotado de atributos de distinción social, cultural o política. A través de tales configuraciones representativas de una condición de distinción se plantea una conflictiva relación con el espacio artístico y la situación concreta del artista a fines de siglo XIX, de forma tal que es

---

<sup>1</sup> El proyecto de investigación “La poesía europea de fines del siglo XIX: una nueva mirada” dirigido por Sandro Abate se inscribe en esta dirección; el proyecto de tesina que aquí presento está directamente vinculado con mi participación en dicho proyecto.

posible visualizar las formas de posicionamiento del poeta dentro del campo cultural (Ludmer, 1999; Gramuglio, 1988 y 1993) al igual que las formas de tramitar su vinculación con el campo de poder (Abate, 2007).

El propósito de esta tesina es analizar las representaciones de artista en la poesía de fines del siglo XIX, con particular atención a los casos de Gabriele d'Annunzio y Leopoldo Lugones.

### Estado de la cuestión

En relación con el rol del intelectual a fines del siglo XIX -esto es, desde el afianzamiento de las potencias capitalistas e imperialistas centrales europeas, en el último tercio del siglo XIX, hasta la primera Guerra Mundial -existe una amplia variedad de estudios sobre el tema. Son orientadores para establecer el estado de la cuestión que nos ocupa los trabajos de Raymond Williams y Pierre Bourdieu. La revisión de categorías y conceptos como *cultura*, *sociedad*, *ideología* entre otras que aborda el primero de ellos, así como también su comprensión de la cultura como un proceso sujeto a cambios y negociaciones entre formas residuales, emergentes y dominantes, constituye un aporte imprescindible para entender la forma en que los artistas se posicionan dentro del campo literario (Williams, 1977). Bourdieu señala además, con la introducción del concepto de *campo intelectual*, cómo tanto la posición que cada uno ocupa como su obra forman parte de un complejo entramado de condiciones sociales e históricas y demuestra cómo ese espacio no se habita sin establecer relaciones -a veces contradictorias y ambiguas- con el resto de los participantes del campo (Bourdieu, 1999). Otra contribución importante al tema por parte de este autor es la comprensión de las relaciones entre el campo literario y el campo de poder.

Los trabajos de investigación en relación a las “representaciones de artista”, cuenta ya con algunos antecedentes, sobre todo en Europa. Entre ellos, podemos destacar los de Paul Bènichou (1981) y Alain Viala (1985). Daniel Schiffer, desde una perspectiva filosófica, realizó estudios sobre la figura del dandy y su proyección en las obras literarias (Schiffer, 2009). Por otra parte, con respecto a los estudios específicos sobre Gabriele d'Annunzio, Giuseppe Petronio aborda la figura del poeta “decadente” en su obra poética,

(Petronio, 1990) mientras que Giorgio Barberi Squarotti trabaja con la figura del “artefice” dannunziano.

Los estudios de Abate sobre la poesía de fines del siglo XIX aclaran y precisan las relaciones y tensiones existentes en ese período entre el campo literario y el campo de poder, y se constituyen como aportes fundamentales para comprender la posición de algunos artistas –es el caso de D’Annunzio- en el cruce de problemáticas sociales, políticas y culturales (Abate, 2007). Por otra parte, en sus investigaciones sobre el autor italiano aborda la figura del “vate” en la obra poética del escritor publicada entre 1903 y 1933, es decir, los *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*. Esta condición del artista resulta de gran importancia en relación con el plan de trabajo que aquí proponemos.

En esta misma dirección, Graciela Montaldo en *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo* (1994), aborda la posición de los escritores argentinos en su relación con la lengua española y las tradiciones literarias extranjeras, su concepción de las prácticas de escritura y su relación con el público en un momento histórico de grandes cambios. Resultan relevantes los trabajos de Montaldo sobre las ficciones culturales y fábulas de identidad en textos de escritores de fin de siglo como Darío y Lugones.

Por otra parte, cabe destacar el trabajo de María Teresa Gramuglio sobre las “imágenes de escritor” en sus investigaciones sobre Leopoldo Lugones. Sus conceptos acerca de estas representaciones, así como también la definición de lo que ella concibe como “estrategias de escritor”, resultan orientadoras en nuestro trabajo (Gramuglio, 1988 y 1993). En este sentido, resulta relevante el trabajo de Adriana Rodríguez Pérsico, “El lugar (del) secreto: Leopoldo Lugones y las figuras de escritor” (Rodríguez Pérsico, 2006), quien retoma el concepto de Gramuglio e indaga acerca de una figura en particular: en varios textos del escritor argentino, tanto en verso como en prosa, la imagen de “poseedor y develador de lo oculto se sobree imprime a las demás” (2006:40). La autora se ocupa mayormente de la obra de Lugones posterior a 1910.

En relación con la figura del dandy, son importantes los aportes de Josefina Ludmer (1999), quien pone en relación la imagen europea con las representaciones que aparecen en la literatura argentina, sus contrastes y su filiación.

Es posible observar que si bien dentro de la crítica europea se ha trabajado el tema del escritor y su inserción dentro del campo intelectual, los estudios no se han centrado en

las representaciones de artista en autores como D'Annunzio, salvo en el caso de Bárberi Squarotti, quien sólo toma la figura del *artefice*. El trabajo de Gramuglio, por su parte, aborda las imágenes de escritor en Leopoldo Lugones, pero en su análisis no se profundizan las representaciones propuestas en nuestro trabajo.

El aporte que realiza esta tesina es una descripción y estudio de las imágenes de artista presentes en la poesía de fines de siglo XIX con particular atención a los casos de D'Annunzio y Lugones. Proponemos en este trabajo una lectura crítica orientada por conceptos que surgen de una mirada culturalmente situada en nuestra realidad latinoamericana. Esta lectura implicaría comprender la obra o un aspecto de la misma desde determinadas coordenadas históricas y culturales propias, que habiliten un punto de vista diferente de las interpretaciones dominantes. En este caso, como dijimos, proponemos una interpretación que parte desde un contexto cultural y social que nos es propio y que permite la apertura de la obra a nuevos significados, acordes con nuestras particularidades y visiones de la literatura.

### Hipótesis

Proponemos en este trabajo la construcción de un dispositivo conceptual al que definimos como “representaciones de artista”, es decir, figuras o imágenes a través de las cuales la escritura lírica de fines del siglo XIX presenta al artista como un individuo particularmente dotado con atributos de distinción social (en el caso del dandy), cultural (imagen del artífice) o política (la figura del vate). Este concepto se encuentra en estrecha relación con la particular situación del poeta dentro del campo intelectual a fines del siglo XIX, quien intenta diferenciarse del artista y del arte “burgués” a través de la recurrencia a códigos culturales del pasado, como una forma de recuperar un espacio de distinción.

### Objetivo general

Como ya se ha manifestado anteriormente, el objetivo de este trabajo es indagar sobre algunas representaciones de artista plasmadas en la poesía de fines del siglo XIX y establecer una relación entre la aparición de dichas representaciones y las condiciones contextuales, históricas, culturales y sociales del período considerado, dentro del corpus lírico abordado.



### Objetivos específicos

- Contribuir al estudio del tema de las representaciones del artista, más específicamente de las figuras o imágenes presentes en la poesía de fines de siglo XIX.
- Profundizar en el estudio de las representaciones de artista en la obra poética de Gabriele d'Annunzio del período romano, esto es, los poemarios que abarcan el período 1882- 1893.
- Establecer relaciones entre las representaciones de artista que aparecen como construcciones en la obra poética dannunziana y la lírica latinoamericana, en este caso, en Leopoldo Lugones.

### Plan de trabajo

Intentamos mostrar a través del trabajo con los conceptos teóricos de Williams cómo las diferentes representaciones de artista en la poesía de fines del siglo XIX se relacionan con determinados posicionamientos y roles dentro del campo literario, y en relación con esto, cómo estas representaciones están destinadas a concordar o confrontar con el sistema de relaciones imperantes en el campo intelectual de este período, ubicando así al escritor que produce dichas construcciones en una posición privilegiada- o bien diferenciada de algún modo- dentro del campo literario y en una relación de inclusión o exclusión con respecto al campo de poder.

En relación con los conceptos de María Teresa Gramuglio, como ya se ha dicho, seguimos sus definiciones de *imágenes de escritor* y *estrategias de escritor*, relevantes para el tema que nos ocupa (Gramuglio, 1992). La autora sostiene que

Los escritores, con frecuencia, construyen en sus textos figuras de escritor [...]estas figuras suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos. [...]En torno de esas construcciones se arremolina, generalmente en un estado fluido y no cristalizado, una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de cuestiones: cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad. (1992:3).

Con respecto a las *estrategias de escritor*, Gramuglio se refiere a ellas como “el conjunto de operaciones – discursivas y no discursivas- que los escritores realizan para hacer carrera; son estrategias que ponen en juego el estatuto social del escritor y definen, de acuerdo con las posibilidades que ofrece el campo, clases de trayectoria literaria (1992:15).”

Cabe destacar que Gramuglio cuando se refiere al lugar del escritor en la literatura y en la sociedad, toma como marco teórico los conceptos de Pierre Bourdieu de *campo de poder* y *campo intelectual* (2003), que serán retomados igualmente en nuestro trabajo en tanto implica la consideración del escritor como un sujeto involucrado en una red de relaciones y tensiones entre agentes que luchan por obtener una posición dentro de un campo literario que nunca está aislado o separado del campo de poder.

El corpus de trabajo está conformado, en el caso de D’Annunzio, por la obra poética publicada por el autor en el período 1882-1893, es decir, la producción previa a los *Laudi*. Se trabajará con poemas pertenecientes a los libros *Intermezzo di rime* (1884), *L’Isottèo*(1890) y *Poema Paradisiaco*(1893). En el caso particular de Lugones, se abordarán para su estudio algunas poesías incluidas en *Las montañas del oro* (1897) y *Los crepúsculos del Jardín* (1905). La elección de éstos últimos se basa en su correspondencia en fechas de publicación con el período ya delimitado para el estudio en este trabajo.

El desarrollo del tema se centrará particularmente en la construcción, dentro de la obra poética de D’Annunzio y Lugones seleccionada, de las figuras del artista “dandy”, del “artífice” y del “vate”. Cada una de ellas resulta relevante para comprender el proceso por el cual los artistas, a fines del siglo XIX, en el período que abarca- como ya se ha dicho- desde el afianzamiento de las potencias capitalistas e imperialistas centrales europeas, en el último tercio del siglo XIX, hasta la Primera Guerra Mundial, intentaron posicionarse en función de diversos intereses dentro del campo intelectual con el objetivo de situarse en un lugar de diferenciación y distinción. Las tres representaciones de artista encuentran su espacio tanto en la obra de D’Annunzio como de Lugones.

## Marco teórico y metodológico

En las últimas décadas han tenido un desarrollo destacado los estudios literarios de la obra de diferentes autores en el marco de la sociología de la cultura (Williams, 1977 y 1981; Bourdieu, 1992 y 2003). Esta lectura crítica considera a la literatura como un campo de estudio atravesado por factores históricos, políticos y culturales: la obra literaria se constituye como un producto cultural que surge en un contexto social determinado, si bien con propiedades y formas internas particulares. Dentro de este enfoque, se han realizado estudios que consideran a la cultura como un espacio de negociación (Williams, 1977). Pierre Bourdieu señala que la relación que un artista, un creador, un escritor, en este caso, establece con su obra, y por ende, la obra en cuestión, se encuentran afectados por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la composición, esto es, por la posición del autor en la estructura del *campo intelectual*, campo que define como “magnético”, ya que constituye un sistema de líneas de fuerza en tensión constante, que conforman un estado particular de ese campo en un momento determinado de la historia (Bourdieu, 2003: 3).

Este proyecto de tesis se enmarca en la línea de los estudios de Raymond Williams sobre sociología de la cultura, en los que revisa las categorías y conceptos tradicionales para reformularlos desde un enfoque “culturalista” que amplía el campo de los estudios literarios hacia un abordaje contextual, intertextual e interdisciplinario (Williams, 1977). Su concepción de literatura- y la que subyace en este trabajo- la entiende como el resultado de la composición cultural dentro de las propiedades sociales y formales del lenguaje. Entendemos, siguiendo estas premisas, que para realizar una lectura crítica del objeto literario es necesario atender a una serie de complejos factores políticos, sociales y culturales en que este objeto surge y se inscribe. La literatura entonces, no sólo debe entenderse por sus valores intrínsecos sino que puede abordarse en la complejidad que supone el hecho de ser un producto cultural, que surge en un determinado estado de la cultura y la sociedad.

Constituyen aportes fundamentales para este trabajo las nociones del crítico británico acerca de la cultura como espacio de negociación entre formas *dominantes*, *residuales* y *emergentes*, como parte de múltiples interrelaciones que existen dentro de ella (Williams, 1977:143). Estos conceptos resultan relevantes para nuestro estudio, ya que

entendemos que en la poesía de fines del siglo XIX es posible observar elementos residuales como parte de modalidades de diferenciación frente al poder hegemónico burgués, y en este sentido, la literatura se erige en sus formas y temáticas como un espacio contrahegemónico y de resistencia.

### Las representaciones de artista en la poesía de fines de siglo

Para poder comprender cuál es la particular conformación que adquieren las representaciones de artista tanto en la obra de D'Annunzio como de Lugones, se hace necesario caracterizar cada una de estas construcciones: las tres figuras poseen características y atributos que las distinguen y que hacen posible su identificación dentro de la obra estudiada.

El dandy representa a un individuo que posee atributos de distinción social: se trata de un creador que hace prevalecer la elegancia en la obra artística y comúnmente apela a recursos como la ironía o el cinismo. Su objetivo es lograr originalidad en lo que produce. La particularidad de esta figura es que transforma su vida en una obra de arte. Son los rebeldes y opositores a toda forma de arte burgués y se construyen a sí mismos y a sus creaciones a partir de la apariencia de originalidad, refinamiento y belleza. No intentan producir cambios en la sociedad a través de su arte, puesto que los inunda un profundo pesimismo. Su poesía presenta rasgos aristocráticos y está dirigida a una élite de intelectuales cercanos al artista<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Los estudios críticos en torno al dandy y la literatura son diversos y provienen de distintas disciplinas: algunos autores han considerado un error considerar esta figura sólo desde un enfoque literario o social y destacan un origen filosófico en la construcción de esta representación, como por ejemplo el análisis de Daniel Schiffer en *Filosofía del dandismo* (2008), quien toma la obra de Kierkegaard y Nietzsche y sus posturas con respecto a una estética del alma y el cuerpo y señala cuánto le debe la figura del dandy a estos intelectuales. Para nuestro propósito, y más allá de introducirnos específicamente en las corrientes filosóficas que el autor plantea, cabe destacar una idea con la cual Schiffer resume dicha representación de artista: el dandy es aquel en el que superado el dualismo platónico del alma y el cuerpo, muy por el contrario, percibimos una “suerte de espiritualización del cuerpo” y “materialización del alma” (Schiffer, 2008:11). Es una estetización del alma, una elevación del espíritu por medio del arte, más precisamente, el dandy es el artista que embellece su alma transformándola en una obra de arte, para así lograr una comunión y de alguna manera, un sentido de “trascendencia” (2008:13).

La otra cuestión que resulta reveladora la expresa Schiffer con estas palabras de Camus en *El hombre rebelde* (1951):

El dandi crea su propia unidad por medios estéticos. Pero es una estética de la singularidad y de la negación. *Vivir y morir frente a un espejo*, tal era, según Baudelaire, la divisa del dandi. El dandi es por función un oposicional. No se mantiene sino en el desafío. La criatura, hasta ese momento, recibía su coherencia del

El artífice es el creador que sólo se concentra en la forma de la obra de arte. Es aquel cultor del “arte por el arte”: su objetivo último es la perfección de la obra y a ello dedica todo su tiempo. Es un trabajador de la palabra que centra su atención en la materialidad del lenguaje. Su distinción es a causa de su conocimiento cultural y su reflejo en la obra de arte, con el fin de obtener un producto dotado de belleza. El culto de la forma requerirá “dilatarse” en el tiempo, elegir cada término, cada construcción, revisar y pulir las veces que sea necesario el texto literario: necesariamente el producto va a ser tardío, pero finalmente se rodeará de un brillo y una distinción única. Sólo quien domine los códigos culturales presentes en la obra podrá leerla en la clave correcta, por lo que sigue siendo una poesía destinada a un grupo determinado

Finalmente, el artista vate es aquel que se diferencia por poseer cualidades de profeta: es aquel que marcará a la sociedad el camino a seguir. Su distinción se centra en su poder de visión, da carácter positivo, de los tiempos futuros. Es quien a través de su obra señala una dirección a las nuevas generaciones. Su producción ya no es para unos pocos, sino que presupone un destinatario constituido por el conjunto de toda una sociedad.

### Los artistas dannunzianos:

*Intermezzo di rime* (1884), *L'Isottè* (1890) y *Poema paradisiaco*  
(1893)

La vasta obra poética de Gabriele d'Annunzio ha generado dificultad al momento de ser incluida en una categoría o trayecto de lectura debido a su heterogeneidad. Tanto el escritor como sus textos responden a la máxima “O rinnovarsi, o morire” (Lorenzini, 1993:17).

En su poesía, el autor italiano ha configurado- con diversos recursos- distintas imágenes del artista y del poeta, entre ellas la del dandy. Como ya hemos señalado, las

---

creador. A partir del momento en que consagra su ruptura con él, hela allí librada a los instantes, a los días que pasan, a la sensibilidad dispersa. Es preciso pues que se retome. El dandi se retoma, se forja una unidad, por la fuerza misma del rechazo. Disipado en tanto persona privada de regla será coherente en tanto personaje. Pero un personaje supone un público; *el dandi no puede instalarse sino oponiéndose*. (Camus en Schiffer: 157).

diferentes representaciones de artista en la poesía de fines del siglo XIX se relacionan con determinados posicionamientos dentro del campo literario; esto responde, asimismo, a las transformaciones que sufrió el campo intelectual al que los artistas pertenecían y que coincide con el período estudiado.

En relación con los cambios culturales y sociales que se produjeron ya a partir del siglo XVIII y que influyeron considerablemente a lo largo del siglo XIX, una gran cantidad de intelectuales y artistas reaccionaron de manera hostil y tomaron posición frente a lo que ellos sentían como una amenaza. Más precisamente, al modo de distribución de los bienes culturales. Con respecto a esto, resulta esclarecedor recordar lo que al respecto formula Raymond Williams, cuando refiere en su libro *Cultura y sociedad*, que el surgimiento de la industria y el ascenso de la democracia produjeron cambios cualitativos no sólo en los aspectos como la economía y la política sino también un viraje radical en las ideas sobre el arte, el artista y el lugar de ambos en la sociedad (Williams, 2001:42). Plantea cinco cuestiones importantes dentro de esto cambios: En primer lugar, cambia la relación entre los autores y su público; la transformación de esta relación está marcada, a fines del siglo XIX, por la institución del “mercado” como “el tipo de relaciones reales del escritor con la sociedad” (2001: 43). Esto resulta fundamental, porque producirá al mismo tiempo un giro en lo que respecta al valor de la obra artística: a partir de este momento se convertirá en un producto industrializado y el arte será una forma más de producción del mercado y sujeta a sus condicionamientos: esta nueva institución marcará de ahora en adelante una sujeción del arte a sus leyes y pasará a ser considerada un bien de consumo como cualquier otro, una mercancía. El nuevo estatuto del arte como producto de la industria iba a traer como consecuencia entonces, una nueva actitud de los intelectuales y artistas, que generaron una imagen del arte diferente para contrarrestar lo que entendieron como una pérdida de su lugar en la sociedad: el arte no puede ser un objeto más producto de la industria porque quienes se dedican al arte son “dotados”, seres que pueden ver aquellas cosas que otros no pueden y que por medio de la actividad artística acceden a una “verdad”. Es decir, frente a un mundo que empezaba a considerarlos reemplazables, ellos se presentaban como insustituibles. Ese modo de resistencia está estrechamente relacionado, además, con el lugar que los intelectuales ocupaban dentro del campo de poder y en qué medida éste los relegó a un espacio de diferenciación marginal: si bien el artista comienza a adquirir autonomía, al

mismo tiempo su obra pasa a ser un bien de consumo carente de originalidad-este no es un detalle menor, como veremos más adelante, para la constitución de la representación del dandy- destinado a degradarse y a ser en algún momento remplazado, como tantos otros productos de la economía. Como consecuencia de la consideración del arte como mercancía, el artista pierde de alguna manera su espacio instituido, en el cual se erigía como creador, con capacidad imaginativa, único capaz de percibir la esencia vital que esconden todas las cosas y los seres, y aquellos valores inmutables y eternos que estaban *en decadencia* producto de una sociedad enferma y prostituida (Barberi Squarotti, 1976:23). La acentuación de la “realidad superior del arte” será entonces producto de una sensación de abandono, desde el momento en que se relega al artista a un lugar de “productor” dependiente de las leyes del mercado. La sociedad está enferma, el valor de una obra “original” ya no es importante, y los artistas no son imprescindibles. Como forma de refugiarse de un sistema que no comparten y que no los incluye, encontrarán en su arte la forma de evadirse de esta realidad, de la cultura y la sociedad contaminadas, y lo establecerán como lugar de salvación: sólo a partir de la renovación artística se podrá recuperar la belleza que se ha perdido- en palabras de Benjamin, la pérdida del “aura” de la obra de arte. (Benjamin, 1989: 22).

En este punto, es importante tener en cuenta además, que las actitudes y reacciones que los intelectuales y artistas tuvieron a fines de siglo XIX frente a la creciente industrialización y al ascenso de la burguesía al poder, pueden ser explicadas teniendo en cuenta la posición que ellos ocupaban- más allá de haberse constituido el campo literario como autónomo-en relación, como bien lo muestra Bourdieu, con las “coacciones” y de acuerdo también a las “demandas directas de las fracciones dominantes de la burguesía” (2000: 33); es decir, a partir de cuál era la posición de la fracción que correspondía a los artistas dentro de la estructura de las clases dominantes. De este modo, para Bourdieu a fines del XIX podían observarse tres posiciones fundamentales alrededor del cual se conformó el campo intelectual, concretamente el sociólogo se refiere al período comprendido entre 1830 y 1850 pero que se extenderá luego hasta llegar a los años finales del siglo: estas son “el arte social”, el arte burgués” y el “arte por el arte” (Bourdieu, 2000:33). Cada una de estas posiciones se constituyó en relación o en oposición con una o las otras dos y conjugan a la vez una posición estética y política- con lo cual estamos

diciendo que el campo literario no es totalmente autónomo en relación con el campo de poder. La que nos interesa en relación con la construcción de la figura del dandy es fundamentalmente la del “arte por el arte”, ya que reunirá una serie de preceptos y normas tanto en la obra como en la vida que proporcionarán la base para que surja la construcción de esta imagen.

Los que sostienen las premisas del “arte por el arte”, a diferencia de las otras, van a ocupar dentro del sistema una posición “estructuralmente ambigua”, que:

Les condena a sentir de manera redoblada las contradicciones inherentes a la posición ambigua de la fracción intelectual y artística en la estructura de las fracciones de las clases dominantes. Porque su posición en el campo los coacciona a pensar su identidad estética y política simultánea o sucesivamente (según la coyuntura política) por oposición a los “artistas burgueses”-homólogos de los burgueses en la lógica relativamente autónoma del campo-, o por oposición a los artistas “socialistas” o a la bohemia-homólogos del “pueblo”, están condenados a formar imágenes contradictorias, tanto de su propio grupo como de los grupos a los cuales se oponen” (Bourdieu, 2000:34).

¿Cuáles eran los principios a los que adherían los artistas que rendían culto a esta forma de entender el arte? Postulaban la necesidad de un arte para nada, desligado de cualquier función social y se oponían tanto a los “artistas burgueses” como a los “artistas socialistas”, en función de criterios estéticos. El arte no debía producir sucesos inmediatos y plegarse al sistema de consagración “burgués”, así como tampoco debía identificarse con el pueblo, que no podía entender verdaderamente el valor de su arte. Por tanto, la posición que ocupaban estos artistas fluctuaba, dependiendo de los intereses y de los corrimientos de las distintas líneas de tensión presentes dentro del campo intelectual. Las obras producidas en este contexto, empiezan a superar la capacidad de recepción de la fracción dominante (el público burgués): en busca de un producto original y en función de la persecución de la autonomía dentro del arte, se escribe sólo para un cierto grupo, que posee la capacidad de valorar y descifrar esas obras sin utilidad algunas, trabajadas sólo a partir de la materia y sin ningún discurso subyacente. Según Bourdieu, además, los que se oponen al arte que se constituye en vehículo de algún tipo de función social, no admiten la relación simbólica



entre arte y vida, sometiendo en cambio la vida a la exigencia de la obra (Bourdieu, 2003:100).

Muchos de estos aspectos, aunque no todos, confluirán en una figura y una representación de artista que como ya se ha dicho en la primer parte de este trabajo, hace prevalecer la elegancia y la originalidad en la obra, la inutilidad del arte, la circulación de sus creaciones entre un grupo distinguido y selecto y como característica fundamental, su obra de arte extiende sus alcances a la vida personal, transformándose ésta en un producto artístico: nos referimos al artista dandy.

Con respecto a la lírica dannunziana, esta representación del artista la encontramos principalmente en la primera etapa de su escritura poética asociada a la figura del artista decadente, como refiere Petronio (1990:827). Desde los inicios de su carrera D'Annunzio tuvo contacto con los ambientes literarios y aristocráticos, y fue defensor de una clase social que consideraba capaz de llevar a cabo grandes ideales, oponiéndose a las clases pequeño-burguesas y proletarias que amenazaban con imponer un sistema democrático que no compartía. Esto lo llevó a buscar la restitución de determinados valores: aquellos universales que solamente podían encontrarse y redimirse en el arte, más precisamente, en una nueva poesía: la naturaleza habitada por la espiritualidad, divinizada; la belleza; la vida heroica, que busca diferenciarse de la mediocridad.. Esa fe en el arte como medio de salvación, dentro de la crisis de valores existente en la sociedad, justificó una tendencia de cierto grupo de escritores a reflejarlos en la escritura. Aquí nos referiremos a *Intermezzo di rime* publicado por D'annunzio en 1893. Dos sonetos que forman parte de la colección acogen entre sus versos al artista preocupado por la elegancia en el decir, por la originalidad y la distinción, por el lamento ante la decadencia de valores y al mismo tiempo como productor de una poesía selecta, trabajada y marcadamente estetizante: el artista dandy, que se ubica a sí mismo dentro de una élite que posee la clave de la belleza en la obra poética, así como también en la vida. Se trata del conjunto denominado "Ai poeti", en el que D'annunzio utiliza el contrapunto para delinear dos teorías diferentes con respecto a la actividad artística y a la tarea del artista: confrontación del artífice de la forma únicamente, vacía y obsoleta, destinada a morir - y que vamos a encontrar después en obras posteriores como una nueva representación de artista- con aquel otro que a través de su obra, puede además acercar al hombre a lo que la naturaleza tiene de imperecedero, la

sustancia profunda del ser, su parte trascendente. Este poeta puede, a causa de su sensibilidad particular, infundir vida a la palabra, puede hacer surgir aquello que se esconde en ella a la espera de ser descubierto:

Emerge lenta: atteggiasi la vita  
 anuove forme, e chiudeogniconchiglia  
 perle che ilsol non maivide, o poeti.  
 (*Intermezzo di rime*, 1995: 275)

El verso aparece aquí a través de una serie de imágenes sugestivas que se hallan en relación estrecha con la naturaleza. De esta manera, D'Annunzio otorga vida a “nuove forme”, producto éstas de un trabajo consciente con la palabra para poder expresar por medio de analogías, aquella esencia vital escondida.

D'Annunzio transforma la reflexión en obra, en verso, haciendo emerger ese “vind'amore” que es necesario liberar de la cárcel de la forma.

Conforma además, a través del lenguaje, un amplio campo semántico que relaciona arte y vida de una manera singular: sugiere el concepto de “crecimiento”, en contraste con el trabajo mecánico y repetido expresado en el primero de estos dos poemas. Podemos observar esto en varios versos del segundo soneto:

Un'isolafiorente  
 vaemergendosul'acque lentamente  
 germogliano i rosai  
 Emerge lenta l'isola, nutrita  
 da la immensa prolificafamiglia  
 de i molluschi

Emerge lenta: atteggiasi la vita  
 anuove forme  
 (1995: 274-275)

El poeta que produce nuevas formas, el poeta original, refinado y exquisito, el creador de un verso distinguido, encuentra su innovación en una isla: es la isla de la poesía y del arte, que le provee el lugar al artista dandy, como señalaba Camus (Schiffer,

2009:157), para concretar su voluntad de aislamiento, construirse a sí mismo como criatura solitaria que, distinta de las demás, observa desde lejos: la distancia le permite una mirada más precisa, el mar como metáfora de purificación, está presente en otras obras de este mismo período (Canto Novo I. I, 13 y 17- I. X, 30) y en la obra poética dannunziana en su totalidad. El artista dandy gusta de la forma elegante y renovada, pero ésta es el resultado de una grandeza de espíritu, de una moral estética. La estética y la ética, juntas: la poesía estetizante que sólo puede producir un poeta cuya grandeza es también del alma.

La representación del artista dandy que D'Annunzio construye se advierte en las imágenes de la naturaleza a las que que incesantemente recurre a para encontrar el camino que lo lleve a la utopía, al génesis de toda creación; no puede por lo tanto admitir la ruptura radical que implica la perspectiva del arte por el arte. La búsqueda de una experiencia estética sin función definida, el trabajo con la materia sin más objetivo que la belleza formal, es vista por D'Annunzio como nada más que un esfuerzo absurdo.

Inutilmente voi con lesnervate  
bracciasopra le incundinisonore,  
tristeartefici, il verso martillate;  
poi che non dáilmetallo anche un gabliore  
(1995: 275)

El artista que posee destreza, maestría, que es hábil para modelar y esculpir la forma, no siempre puede dotar a esa estructura de valor, si no posee determinadas cualidades:

Inutilmente i calicentate  
co'Imalferemocesello: ilvin'd'amore  
ne le fragilitazzeconstellate  
piú non ha il grande aroma avvivatore.  
(1995:275)

Aquí es donde surge, protegido en esta isla de la poesía aquel que le dará al mundo estas nuevas formas:

ma in grembo a un mare ignoto, ove non mai  
giunseronavi, un'isolafiorente

chiusa in cerchio da bianchipolipai  
vaemergendo su l'acque lentamente.  
(1995: 275)

La isla entonces se constituye como lugar de refugio y diferenciación, como grupo de élite de artistas distinguidos, creadores y no meros productores de objetos de consumo. La constitución de esta imagen de escritor se forja en clara oposición a un desarrollo del mercado de bienes culturales que los excluye de un lugar de poder donde antes habían residido, amparados por el sistema de mecenazgo. Ellos son diferentes y sus obras no son accesibles a las masas. Artista multifacético, creador de belleza tanto en su vida como en su obra, el dandydannunziano se recortará en su obra lírica en contraposición al artista de la forma.

En otras colecciones, sin embargo, D'Annunzio abandonará esta imagen de escritor para construir una representación que, al contrario de la anterior, reivindica principalmente al artista como artífice.

*L'Isottèò*(1890) constituye, dentro de la obra poética de D'Annunzio, la búsqueda por parte del escritor italiano de la belleza artística en su máxima expresión, a partir de innovaciones en los planos estilístico, métrico y temático. Surge en un período del artista, que podríamos llamar de experimentación y cambio: en dicha etapa las producciones de D'Annunzio se alejan de la naturaleza, -fuente propicia en algún momento para canalizar inquietudes expresivas de muchos intelectuales en el siglo XIX- y comienzan a orientarse ahora en torno al arte en sí mismo. Las formas poéticas- no sólo el contenido- adquieren particular importancia, construidas en base a un trabajo artesanal con la palabra. *L'Isottèò* conforma un conjunto de poemas centrado en la experimentación con la materialidad del lenguaje. El escritor recurre a figuras de un pasado prestigioso- pertenecientes al mundo medieval- y a la vez, a los elementos que formaban parte de esa cultura- como la expresión literaria a partir del uso de la alegoría- y los funde en su propia escritura: en el texto que presentamos aquí, D'Annunzio tomará una figura que representaría lo que se ha perdido en relación con la actividad artística; se trata de la mujer como prototipo de la belleza ideal, y por lo tanto, alegoría de la belleza en el arte. En relación con la función de la actividad artística, BarberiSquarotti, estudioso y crítico de la obra del escritor italiano, señala que la poesía aparece en *L'Isottèò* bastándose a sí misma, y como sinónimo de "pureza" (Squarotti, 1982:61). En definitiva, representaría un lugar de protección frente a una cultura y una

sociedad degradadas. D'Annunzio coloca en este libro lo formal en primer lugar, el perfeccionamiento del verso; la selección y el cuidado de cada palabra permitiría recuperar de este modo, la belleza perdida.

De la cantidad de poesías que constituyen este volumen tomaremos una en la que se puede observar claramente el culto a la belleza en el arte y la importancia del artista como creador y defensor de este valor: el texto en cuestión se encuentra en el volumen de *L'Isottèo-La Chimera* publicado en el año 1890. Cabe aclarar que este conjunto de textos resulta de una revisión del "Libro d'Isaotta", que constituía la sección inicial de *IsaottaGuttadàuroedalatrepoesie*, editado a fines de 1886 (Lorenzini, 1996).

Ya desde el comienzo se hace referencia a un trabajo artístico cuidadoso, refinado y artesanal, de manera que el artista adquiere una calificación que lo transforma en artífice de la palabra, con la única finalidad de obtener un producto bello:

"I nitidimercantialessandrini  
profumatti di cinnamo e d'issopo,  
bevean su la riviera di Canopo  
ne'calicide'loto i roseivini."  
(1996: 47)

La alusión a los mercaderes remite claramente a la poesía de aquellos cultores de la forma que fueron los poetas "alejandrinos", quienes privilegiaban la belleza del producto literario, el juego con la palabra y con los sonidos y la experimentación métrica. La elaboración de una obra de arte requiere de una reflexión y corrección continua de sí misma, y por lo tanto, la escritura aparece demorada a fines de lograr la perfección:

"Noilungoilfiume, ovesìdolciistanti  
indugiammo cercando per la via  
ilgrappolotardivo," (1996:47)

El trabajo que conlleva toda obra de arte, se manifiesta en un campo semántico amplio relacionado con un elogio de la lentitud.

"La man tualievecreaschiettirubini."  
(1996: 47)

Esta creación adquiere en la escritura la forma de una piedra preciosa, imagen coherente, a su vez, con el trabajo realizado por este orfebre del texto literario. La idea se sostiene además a lo largo de todo el poema, a partir del uso de una selección de términos que convocan imágenes áureas, relativas a la idea de una literatura de valor.

“Tuttos’accedeillido fugitivo  
a lo splendorvermiglio.  
Tu, ridendo, co’lcaliced’ungiglio  
attingi le bell’acquescintillanti”  
(1996: 47)

Términos como *accende*, *calice*, *scintillanti*, *splendor*, contribuyen a evocar imágenes que se acercan a la idea antes citada de la poesía como un metal precioso, símbolo de la belleza que constituye a toda obra de arte verdadera. Varias estrofas utiliza D’Annunzio para reafirmar su forma de considerar el arduo trabajo del poeta:

“Le gentildone, che fan gaia corte  
ate con gran sollazzo, in su’ minori  
legni, rapidamente  
seguonl’empio e con bianchifiori  
attingonl’acquad’or, ridendoforte.  
Tutte, in un tempo bevonoa’llucente  
vespero, inebriate,  
quasiBacco le linfeabbacangiate  
invin de Scio, da’ regni de la morte.”  
(1996:47)

Las bellas damas que rodean la figura de la Primavera, rozarán las aguas de oro, mientras disfrutan de una luminosa tarde. Cabe destacar la figura de las mujeres bebiendo como *enhebradas*, término que forma parte del conjunto semántico antes descrito.

El poeta en este caso, es un trabajador del arte calificado para cincelar las formas hasta obtener de ellas la obra terminada. Esta representación del artista se sostiene en aquel culto del arte por el arte que el mismo D’Annunzio condenaba en *Aipoeti*. Si bien el modelo estetizante ya estaba presente en *Intermezzo di rime*, es en *L’Isottè* donde se afirma como ideal: cabe preguntarse cuáles podrían ser las razones de esta acentuación y de la propuesta por parte del escritor de una representación de artista diversa de la anterior. Si bien en este

poemario se recogen tendencias y modelos líricos ya conocidos, cultivados por los parnasianos y prerrafaelistas, es posible pensar, como señala Abate, que:

En *L'Isottèo*, D'Annunzio practica el traslado a la poesía italiana de las nuevas tendencias líricas europeas y, al mismo tiempo, se asienta en una tradición cortesano- caballeresca de cuño aristocrático, pero hace ambas cosas motivado, en modo sustancial, por el propósito de consolidar su rol de intelectual de vanguardia y de posicionarse en el mercado literario italiano” (Abate, 2007: 34)

D'Annunzio junto a muchos artistas de su época se sentían como los “últimos representantes de una civilización agonizante”, y en consecuencia debían exaltar en la vida y en el arte los valores que la sociedad burguesa descartaba, como en el caso de la belleza (Petronio, 1990:824). Representa por otra parte, el intento de toda una generación de artistas por afirmarse dentro del campo intelectual de este período desde un lugar de alternativa y resistencia frente a una sociedad enferma (Lorenzini, 26).

Con la llegada de *Poema paradisiaco* (1893) y sus jardines que se configuran como lugares ideales, donde artista puede cumplir con su “voluntad de aislamiento del mundo” (Abate, 60), surge una nueva representación de artista, el poeta “vate”.

El *Poema paradisiaco* (1893) constituye, dentro de la obra poética dannunziana, una colección del todo diferente desde su estética a los anteriores poemarios del autor. Desde el léxico, hasta los motivos presentes en sus poesías, este volumen se recorta de la totalidad de la poesía anteriormente compuesta por el escritor italiano como un conjunto de textos de carácter intimista, que propone un retorno a la infancia, a la naturaleza, al origen, al nido materno.

Este deseo de reintegrarse al espacio perdido dentro del campo de poder que describíamos anteriormente alcanza su punto más alto aquí en la estructura del texto, en relación con la metáfora del jardín como espacio cerrado, un aspecto que ha sido abordado por la crítica dannunziana (Abate, 2007:59). Pero además, podríamos decir que es posible observarlo a nivel del estilo: el léxico utilizado, el modo coloquial, los temas sencillos y

familiares, estarían mostrando a nivel de la palabra esta necesidad de regresar a las pequeñas cosas, a través de una estética despojada, humilde.

El modo de expresión cercano a lo coloquial, por otra parte, remite a otro aspecto interesante como es la imagen del poeta, la figura del artista que se intenta destacar en este volumen: la del poeta “vate”.

La estructura del *Poema paradisiaco*, se conforma a partir de un prólogo seguido de tres partes (“HortusConclusus”, “HortusLarvarum” y “HortulusAnimae”) y de un epílogo. Nuestro propósito es en este caso centrar la atención en una de las tres secciones que componen el libro: “HortulusAnimae”, que en su traducción al español significa “Jardincito del alma” y analizar las características que hacen a esta imagen de escritor. En esta sección podemos encontrar textos que se diferencian del resto por su tono menor y su sencillez, tanto en los temas como en la elección de los términos, replicando en la escritura la idea de “humildad” que recorre todo este conjunto.

Ya desde el título observamos el acento en el paisaje interior, un intento de refugiarse en lo íntimo y personal, tal vez para buscar allí aquello que no se encuentra afuera.

El poema inicial reproduce en su nombre el título de la sección, y a manera de poética ya declara en sus líneas la necesidad de retomar los caminos perdidos:

Ti sieno cari gliumilisentieri  
 Ove nellungooblíol’erbagermoglia.  
 Una pace verráne’ tuoipensieri  
 nuova, e da te cadrál’anticaspoglia  
 comocadedal’albero la fogliaarida...  
 (Poema paradisiaco, 505)

Los humildes senderos son aquellos que llevan a los recuerdos de infancia, a los momentos en que nos sentimos seguros y protegidos: D’Annunzio propone en su poesía, a través de un lenguaje que remite a lo natural y al recuerdo, y también al olvido, un retorno a un tiempo pasado en el cual el artista recupera su lugar de privilegio, aquel tiempo en el cual el arte, en íntima relación con la vida, es todo, a salvo del avance de la sociedad industrial. La infancia como metáfora, el nido materno como espacio resguardado del desgaste del tiempo: el sitio donde los intelectuales pueden diferenciarse como respuesta a la degradación y desprestigio del arte en la escena burguesa.



La insistencia en recuperar la simplicidad y alegría de los tiempos pasados aparece en la repetición y conexión con otros poemas de la colección, como en “La buonavoce”:

Ti sien dolciquestiumilisentieri  
Ancora qualche rosa é ne' rosai  
Sarádomanipiel che non fu ieri.  
(1995: 523)

Lo nuevo se halla en la figura de la hierba que crece y se disemina con nueva fuerza, renovando la naturaleza. El poeta avizora un futuro promisorio, un lugar en el que el arte vuelve a tener preponderancia y recupera su antiguo prestigio:

“Non s'alzal'erba che iltuopiedepreme?”  
(1995: 523)

“La buonavoce” a su vez, tiende un puente hacia el próximo poema de la sección, que se titula justamente “L'erba”. Las conexiones, las repeticiones, la inclusión de ciertas marcas de diálogo, el regreso a motivos ya citados, recorren todo el conjunto poético imitando así la prosa -y en cierta manera- lo que es propio de la oralidad, con un lenguaje claro:

Erba che ilpiedepreme, o creatura  
Umile de la terra, tu che nasci...  
(1995: 524)

...e nulla puó distruggerequel seme...  
-Pensal'anima un carcereprofondo  
ovel'erbagermogliaumili in pace  
(1995:524)

En “Consolazione”, las promesas del regreso anunciadas en “La buonavoce”, así como en otros poemas de la colección (“Ilbuonmessaggio”) se cumplen: la esperanza de recuperar la pureza perdida y la inocencia puede entenderse como el intento de recuperación para el arte de un espacio alienado por el sistema de producción capitalista, que silencia la voz del artista y como señalábamos anteriormente lo desplaza del campo de

poder. El regreso a la sencillez de los “humildes senderos” tal vez nos haga avizorar un futuro menos hostil, y así recuperar las antiguas glorias reservadas al arte. El “hijo dilecto” vuelve al seno materno porque “nada está del todo destruido” (1995:511). Es posible recuperar el lugar que el arte tenía en un tiempo pasado, algunos vestigios de aquellas épocas quedan, aunque ya se desvanecen:

Vieni; usciamo. Ilgiardinoabbandonato  
 Serba ancora per noiqualchesentiero  
 Ti diró come siadolceilmistero  
 Che vela certe cose del passato.

Ancora qualche rosa é ne' rosai,  
 Ancora qualchetimidaerbaodora.  
 Nel' abbandonoil caro luogo ancora  
 Sorriderá, se tu sorriderai.  
 (1995: 510)

Nada es como antes, pero aún hay esperanzas: “Tanto accadrá, ben che non siad'aprile”. Otra vez, como en los poemas anteriores, la imagen de la naturaleza que renueva la vida, aparece aquí desplegada a través del léxico, conformando así un amplio campo semántico: giardino, rosai, erba, odora, sole, rifiorire, fiorisse, primavera, que alude al resurgir de la pureza del alma: es el tiempo de volver a las cosas simples, aquellas que nos eran importantes en la infancia tan lejana. El artista puede aún reencontrar su lugar, pero su obra se verá atravesada de aires nuevos: el poeta compone en “un antico metro”, pero “con una grazia che sia vaga e neglettaalquanto” y “tuttosará come al tempo lontano” (1995: 513). Es el momento de retomar antiguos caminos y músicas olvidadas, pero otorgando a la ejecución de esos sonidos un matiz diferente y revitalizado. Ya se alejan las viejas tristezas, la enfermedad del alma: es la nueva poesía y es una representación de artista también diferente.

Sogniamo, pi ch' é tempo di sognare.  
 Sorridiamo. É la nostraprivavera,  
 questa. A casa, piú tardi, verso sera,  
 vo' riaprireilcembalo e sonare.

Quanto ha dormito, ilcembalo! Mancava,  
 allora, qualhecorda; qualhecorda  
 ancora manca.

(1995: 512)

De esta forma el poema parece rescatar una estética de la sencillez, que vuelve a los recursos consagrados, pero con énfasis en un lenguaje cotidiano. La búsqueda entonces, el retorno al hogar materno, implica al mismo tiempo que la palabra sea consonante con dicho objetivo: los poemas antes citados, como muchos otros de esta colección, expresan el deseo de refugio en un tiempo primero en el cual nos sentíamos amparados precisamente con un lenguaje despojado de sentidos oscuros. Forma y contenido, la palabra dannunziana lleva en sí misma el mensaje del renacimiento.

Recordemos que el motivo de la purificación y del regreso al origen, recorre, en realidad, gran parte de la obra dannunziana, aunque con distintos matices: Desde esta perspectiva, el *Poema paradisiaco* constituye un eslabón más dentro de la vasta obra poética de D'Annunzio, en el camino hacia la recuperación y renovación de "i vecchilauri" para el arte. En este mismo sentido, es posible observar en el poema "L'esempio" presente en el epílogo, la figura del viejo que con su laboriosidad simboliza la fuerza y el trabajo necesarios al poeta para recuperar su lugar como "artesano" de la palabra.

En el mismo texto, es interesante la construcción del estilo a partir de un vocabulario sencillo y la incorporación del diálogo y las repeticiones propios de la oralidad:

Seguitó per i campi. Eranovasti  
icampi. Aquando a quando, di lontano  
io lo vedevachinarsi, rilevarsi.

Némairestava da l'affaticarsi  
per la suavia, quelveglio! E tu, mia mano,  
quale forma prostratasollevasti?  
(1995: 549)

El poema "La parola" perteneciente al epílogo del volumen y que continúa a "L'esempio", destaca el valor de la palabra poética como cosa misteriosa, de cierta profundidad y oscuridad que sólo el poeta puede develar:

Parola che l'amor da la rotonda  
bocca mi versa come unguenti e odori;  
Parola che da l'odioirrompifuori  
fischiando come sasso da la fionda;

solavirtú che da la carne inmonda  
alziglispirti e inebri di fulgori;

o seme indistruttibile' cuori,  
Parola, o cosa mistica e profonda.  
(1995: 550)

La palabra es portadora de la salvación: ese es el lugar del arte, aquel que nunca debería haberse perdido. La representación de artista en este último poema profetiza para ellos un regreso al lugar de privilegio del que se los había desplazado. Ahora el creador recupera el poder con su Palabra, y se presenta como “una nueva condición del artista capaz de interpretar la conciencia colectiva” (Abate, 2007: 67).

Con “I poeti”, el poema último de la colección, D’Annunzio afirma de manera clara el poder que a partir de ahora, recupera el artista: luego de hacer un recorrido por un camino de dificultades y desplazamientos, el poeta finalmente volverá a ocupar un lugar dentro del campo de poder: no es momento todavía, pero se presiente un futuro prometedor:

Or conviene il silenzio: alto silenzio. Oscuro  
É il sogno del futuro.  
Nuovamente ci attende. Ma in qual giorno supremo,  
o Fato, rivivremo?  
Quando i Poeti al mondo canteranno su corde  
D’oro l’inno concorde:  
-O voi che il sangue opprime,  
Uomini, su le cime  
splendel’Alba sublime!  
(1995: 554)

El poeta vate aparece aquí claramente: si bien el futuro aún es “oscuro”, se presiente la llegada de los nuevos tiempos para los artistas, aquellos que cantarán las glorias por venir. Es la representación de artista que avizora una nueva condición: “anuncia el nacimiento de una edad que lo integrará de nuevo en el territorio donde se legitiman las prácticas de la autoridad, el mismo territorio que lo había albergado en el pasado” (Abate, 2007: 66).

El poeta recuperará entonces el lugar perdido, y su mensaje llegará a un público más amplio. Es el artista que ocupa un espacio distinguido, no ya por su excentricidad- como en el caso del dandy- o por su calidad de artesano- como sí lo es el artífice- sino por su capacidad de conducir a los hombres a través de su palabra profética. De este modo D’Annunzio elige ubicarse en una posición acorde con los nuevos tiempos, y de alguna

manera se anticipa a una sociedad en la cual el poder está en manos del pueblo. A partir de ahora su poesía tomará un nuevo rumbo.

### Los artistas lugonianos:

#### *Las montañas del oro* (1897) y *Los Crepúsculos del jardín* (1905)

Leopoldo Lugones ha sido comúnmente objetado por sus constantes cambios ideológicos, así como también su obra- heterogénea en formas, géneros y estilos- ha sido motivo de cuestionamiento por parte de la crítica literaria. En lo que respecta a su obra poética, desde sus comienzos hasta sus últimas producciones experimentó con formas y metros diversos; en sus poesías aparecen caracterizadas también, al igual que en el caso de D'Annunzio, distintas representaciones de artista coincidentes éstas con el deseo del autor de configurar una imagen de sí mismo como escritor y, al mismo tiempo, de ser leído por sus pares.

Como ya hemos señalado, María Teresa Gramuglio indaga las imágenes de escritor en la obra de Lugones estableciendo relaciones entre dichas construcciones y la idea de nacionalismo (Gramuglio, 1993: 6). En este capítulo nos interesa destacar aquellas representaciones de artista de sus primeras obras, que no estaban ligadas a la construcción de lo nacional o bien, no estaban todavía dirigidas a conformar una imagen del “escritor nacional” como se lo consideró después, sino que estaban destinadas, según nuestra hipótesis, a que el autor se forjara un lugar dentro de la literatura y del campo intelectual de fines de siglo. De este modo, tanto en *Las montañas del oro* (1897) -el primer libro publicado por Lugones- como en *Los crepúsculos del jardín* (1905), aparecen claramente delineadas representaciones de artista que inscriben al poeta dentro de una tradición europea romántica y en un momento posterior, con aquellas llamadas parnasianas y decadentes, con lo cual Lugones se posiciona en un lugar de privilegio, al mismo nivel que los poetas ya canonizados por la crítica. Sin embargo, a pesar de haber sido calificado como un notable “imitador” de estas escrituras, es posible pensar que muestra “una adaptación simultánea de textos previos dentro de un contexto nuevo” (Kirkpatrick, 2005: 78).

En relación con las imágenes de escritor en la literatura argentina, cabe destacar el trabajo de Adriana Rodríguez Pérsico “El lugar (del) secreto: Leopoldo Lugones y las

figuras de escritor” (2006), que toma el concepto de Gramuglio de “imágenes de escritor” con el fin de analizar la obra de Lugones tanto en prosa como en verso; la autora se centra mayormente en las producciones del autor argentino publicadas entre 1910 y 1926. Rodríguez Pérsico configura para estas obras la imagen de un escritor que sería “poseedor y develador de lo oculto”; la importancia de dicha construcción reside en que culturalmente, el poseedor de un secreto es asimismo portador de cierto poder y por ende, capaz de imponer reglas y ejercer un dominio sobre los demás (2006: 41). Este estudio realiza un valioso aporte al tema que desarrollamos en nuestro trabajo, aunque como ya se ha señalado, nos ocuparemos en este caso de las primeras obras de Leopoldo Lugones, publicadas entre 1896 y 1905.

*Las montañas del oro* presenta una estructura bien diferenciada en la que conviven los más diversos estilos y temas. Está constituido por una larga “Introducción”, de la que nos vamos a ocupar en este trabajo detenidamente; un “Primer ciclo” compuesto por poemas que presentan rasgos marcados de erotismo, oscuridad y violencia; un “Segundo ciclo” donde predomina la descripción de la naturaleza; dos “Repositorios” y un “Tercer ciclo” encabezado con el título “El Himno de las Torres” que de algún modo retorna a los temas de la primer parte de la obra otorgándole coherencia y unidad al libro. Resulta de importancia destacar que la “Introducción” constituyó, antes de la publicación del libro, un poema independiente publicado con el nombre de “La voz contra la roca” en la revista *La Biblioteca* dirigida por Paul Groussac.

El extenso poema lugoniano ha sido considerado como la metáfora de un viaje en la que el protagonista es el poeta (Kirkpatrick, 2005: 99). Ese camino comienza en lo alto de la montaña, alejado del Pueblo; desciende luego hasta los abismos para elevarse finalmente, luego de un largo derrotero, y descansar en la “Torre de oro” junto a las tres virtudes teologales: el Amor, la Esperanza y la Fe. En la “Introducción” aparece la figura de un poeta con rasgos mesiánicos: es la representación de aquel artista que conduce a las multitudes y les transmite la fe en el futuro. Es la representación del artista Vate. En los versos iniciales aparece este Pueblo que no tiene la posibilidad de expresarse, sólo la voz del poeta se escuchará en esta primera parte: “Es una gran columna de silencio y de ideas/ En marcha.” (Lugones, 1947: 9). A esa masa le está vedado el acceso al lugar de privilegio al que sólo los grandes pueden aspirar, es decir, los artistas- “Las torres que no alcanza con

su talón triunfante/ La horda;” (1947:9)-. El poeta no se halla al mismo nivel que esa columna, sino que la “ve alzarse desde las hondas grutas” (1947: 10). De este modo aparece en la “Introducción” claramente construida la figura de un creador que ocupa un lugar diferenciado, elevado con respecto al común de los mortales y divinizado.

La descripción del Pueblo contrasta fuertemente con la de la figura que presencia desde la montaña las multitudes: mientras que para el profeta “el Sol es su vanguardia”, abajo se observa un “largo desfile de tinieblas informes” o una “procesión tenebrosa” (1947:10). La oposición luz/ oscuridad constituye una de las polaridades temáticas que recorren esta primera parte de *Las montañas del oro* (Kirkpatrick, 2005: 101). En la cima de la montaña, distanciado de la masa, el poeta “apostrofa con su clarín sonoro/ A la columna en marcha” (1947: 10) y sus palabras son recibidas como si fueran las de un dios. Esto es así en tanto guarda en sí mismo la dualidad contenida en todo ser divino, puesto que es “el gran luminoso y el gran tenebroso” (1947: 10).

La representación de artista que aparece en la “Introducción” conserva aún un lazo muy fuerte con el poeta romántico que convierte su tarea en un “sacerdocio”<sup>3</sup>

Por otra parte, si ahondamos en la tradición literaria europea, el poeta que aquí vemos conformado adopta la forma de un pájaro, figura que ya otros autores, entre ellos Baudelaire<sup>4</sup>, han utilizado para representar al artista. La imagen aparece de este modo revestida de atributos como belleza y fortaleza, incluso poder:

Tan fuertes son sus alas, que aquel sér de ancho aliento  
 Parece que en los hombros lleva amarrado el viento.  
 Es el gran luminoso i es el gran tenebroso.  
 La rubia Primavera lo elige por esposo.  
 Él se acuesta con todas las flores de las cimas.  
 Las flores le dan besos para que él les dé rimas.  
 (1947: 10-11).

---

<sup>3</sup> - Paul Bénichou, en *La coronación del escritor*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981., describe los orígenes de la consideración del arte como una religión, y cómo en respuesta a una cultura burguesa que despreciaban, los artistas e intelectuales franceses, a partir de mediados de siglo XIX, concentran en la poesía sus más altas expectativas. Así, “la poesía y el arte devienen maldición, más o menos radical, al mismo tiempo que sacerdocio”. Son los tiempos de la generación romántica. Lugones toma rasgos de este poeta/sacerdote para conformar la representación de artista en *Las montañas del oro*.

<sup>4</sup> - Véase: Baudelaire, “L'albatros” en *Les Fleurs du mal* (1859).

En los versos siguientes entra en escena el poeta alado en la figura de un cóndor, que en la cima escucha a los mortales, ignorantes aún, puesto que se creen a un mismo nivel con el artista. Pero éste es en realidad una montaña que al igual que los grandes hombres “es forzoso que siempre estén de pié” (1947:11). El poeta adquiere características sobrehumanas, de matices nietzscheanos, no lo tocan los comentarios de las multitudes, el dolor es heroico: “el hierro sufre en lo hondo de la fragua encendida, pero hasta hoy nadie ha visto las lágrimas del hierro” (1947:12).

Si bien la representación del artista en este texto -como ya hemos señalado- puede asimilarse a la figura del poeta romántico europeo, Lugones imprime una marca a su construcción que le otorga cierta originalidad con respecto al modelo: en los versos siguientes, aparece de pronto un rasgo de humanidad en esta figura divinizada:

El poeta es el astro de su propio destierro.  
 Él tiene su cabeza junto a Dios, como todos,  
 Pero su carne es fruto de los cósmicos lodos  
 De la Vida. Su espíritu del mismo yugo es siervo,  
 Pero en su frente brilla la integridad del Verbo.  
 (1947:12)

El poeta se muestra como un ser dividido, con un pié en la Tierra y otro en las alturas. El lugar que ocupa en el Cielo no le impide tener un contacto con las miserias terrenales. Esa ambigüedad de la figura lugoniana agrega un matiz que la distingue de las representaciones tradicionales del artista de fines de siglo. Lo acercan a la figura del poeta vate su función de “apostrofar” a las multitudes sumidas en la ignorancia con su “canto”, en sus notas se entrelazan las de aquella alondra del poema de Shelley<sup>5</sup>. La caracterización que la voz enunciativa hace de sí mismo como “astro” acentúa la condición de aislamiento del artista y del encierro en su soledad. Tal poder tiene este guía y tanto incide su canto en los hombres que mueve “el alma de las rocas y de los mares” (1947:13).

Aquí los versos que siguen se pueblan de nombres prestigiosos, especie de linaje en el que se inscribe la figura del poeta de *Las montañas del oro*: Hugo, Dante, Whitman y Homero.

---

<sup>5</sup> -Véase: Shelley, Percy Bysshe, “To a skylark” poema escrito alrededor de 1820.



Asimismo es quien predice los tiempos que vendrán: lo de la ciencia que “señala el paraíso de la grandeza humana” (1947:14) y los de la razón por sobre la religión:

La razón es el lábaro del ideal eterno;  
 La razón que no admite ni el cielo ni el infierno.  
 Dios es un viejo amo, desterrado monarca  
 Que agoniza en la inmensa desolación de su arca.  
 \_Substituir la noche por la aurora, i el falso  
 Culto por la evidencia de la luz; i el cadalso  
 Por el libro; ser astro, ser cumbre, ser progreso;  
 (1947:14)

Es el tiempo del final de los mitos, el nacimiento de una nueva fe centrada en el hombre:

¡He aquí el nuevo dogma! Dios, lacerante yugo,  
 Es el primer tirano i el primer verdugo.  
 La libertad le niega, la ciencia le suprime:  
 La libertad que alumbra, la ciencia que redime.  
 ¡A destronarle, picas! ¡Guerra á Dios! ¡Muerte al mito!  
 (1947:15)

La representación de artista presente en este extenso poema de Lugones es la de aquel que predice los tiempos futuros, señala el camino para la humanidad y avizora nuevos prodigios hasta ahora impensados: es el poeta vate, el profeta que anticipa y elogia los nuevos progresos tecnológicos, un nuevo elemento de poder para el hombre. El viaje que estructura el libro implica por otra parte la evolución del hombre hacia la cumbre.

Aparece así exaltada la función del arte y del artista, y ese espacio que ya no ocupa la religión tradicional, es conquistado por una nueva fe en el arte como redención:

Es un milagro eterno de fe. Lo que es fecundo,  
 O luminoso, ó bello -amor, estrella, rosa-  
 Certifica el imperio de una ley misteriosa  
 Que combina la trama de los destinos, i hace  
 Converger los esfuerzos de todo lo que nace  
 Sobre un eterno foco que ejecuta i que piensa  
 Tal como el haz de músculos de una derecha inmensa.  
 (1947: 16).

Entonces aparece, luminosa, la figura del poeta para transmitir su mensaje divino y alertar al Pueblo sobre las amenazas que se ciernen sobre él; un “Nuevo Mundo” está al

alcance de las masas si es que saben percibirlo. Esas formas nuevas de sentir son las que predice el artista:

Pueblo, sé poderoso, sé grande, sé fecundo;  
 Ábrete nuevos cauces en este Nuevo Mundo;  
 Respira en las montañas saludables alientos;  
 Destuerce los cerrojos del antro de los vientos;  
 Recoge las primicias de los frutos opimos;  
 Cñíete la corona de espigas i racimos;

(1947:16)

El Tío Sam es fuerte. Arraigada en su ombligo  
 Tiene la cepa de Hércules. En su vasta cabeza  
 Hay no sé qué proyectos de una informe grandeza;

(1947:17)

Kirkpatrick señala acertadamente la presencia de una combinación de lo orgánico y lo tecnológico en *Las montañas del oro* (Kirkpatrick, 2005: 97), aspecto que por otra parte podemos remitir a aquellas afirmaciones de Williams con respecto al artista romántico en *Cultura y sociedad*. El crítico cita a Young, un poeta inglés del siglo XVIII, quien en su obra *Conjectures on original Composition* de 1759 señala la diferencia entre un “original” y una “copia o manufactura” como la distancia entre lo que “nace” y lo que se “hace”, entre lo “orgánico” y lo “mecánico”. Afirma Young que “los escritores modernos tienen que tomar una decisión [...] pueden elevarse a las regiones de la libertad o moverse con los blandos grilletes de la imitación fácil” (Young en Williams, 2001:46). Lugones retoma esta metáfora para referirse al surgimiento del poeta, quien se destaca primero como una aparición difusa:

Algo, como una sorda germinación que abraza  
 Con sus potentes vástagos la carne de la Raza,  
 Algo que sobre el monte de tus espaldas pesa  
 Cual la triunfante garra de un cóndor que hace presa,  
 Pretende libertarte de tu peñón sombrío;  
 Salvadora borrasca que sacude al navío,  
 Obscuras expansiones del oculto renuevo,  
 Alas que se presienten en la eclosión del huevo...

(1947:17)

Puede observarse cómo los términos elegidos remiten a lo orgánico: *germinación*, *vástagos*, *carne*, acompañan la descripción de esta figura salvadora, que por otra parte,

nuevamente se asocia a un ave que surca las alturas, el cóndor. El Pueblo no puede aún reconocer sus virtudes y los alcances de su poder, aunque el momento se avecina. Nuevas metáforas orgánicas aparecen para predecir los tiempos venideros, en los que el Pueblo será protagonista:

Los siglos te desean, pero tu alma está oscura  
 Todavía; la llama divina que fulgura  
 Sobre el total esfuerzo de las razas, no brilla  
 En tu cabeza. El árbol duerme aún en la semilla.  
 Mas la semilla en lo hondo del porvenir vegeta.  
 (1947: 17)

En el discurso del vate vuelve a aparecer la figura de Dios, esta vez no para desmentirla, sino para poner al poeta a un mismo nivel con lo divino. Es el momento esperado por el Pueblo. La semilla germina:

De ella surgirá ese átomo, este sol: ¡Un poeta!  
 ¡Un poeta? Es preciso. Dios no trabaja en vano.  
 Cuando sobre las cumbres del pensamiento humano  
 La noche se constela de lejanos fulgores,  
 Cuando las grandes lenguas del viento dan rumores  
 Inauditos, ¡ cuando sobre esas cumbres flota  
 La inefable caricia de una armonía ignota,  
 La luz presente al astro, la fe presente al alma.

Dios trabaja en el seno de una inmutable calma.  
 Pero las grandes voces: el trueno, el mar, el viento,  
 Dicen las predicciones de aquel advenimiento.  
 (1947:18)

La representación del artista presente en el poema lugoniano lo coloca a éste en la cima de todos los logros: ser interlocutor directo de la figura suprema de Dios. Aparece aquí el Yo, la voz poética se manifiesta ahora de manera más clara:

\_Yo escuché esas tres grandes voces: Dios ha querido  
 Que estas tres grandes voces sonaran en mi oído.  
 Dios ha dicho palabras á la hoja de hierba:  
 (1947:18)

Lugones pone en primer plano nuevamente la imagen divina y sitúa al artista en un plano de igualdad con lo religioso. El poeta es la “hoja de hierba” a quien Dios elige como transmisor de su palabra. Surge allí nuevamente la voz del vate, que de manera opuesta y contradictoria con el inicio de la obra, ensalza la figura de Dios y le otorga poder al Pueblo, depositario de las esperanzas futuras.

En los versos finales, acompañado de los sonidos de la naturaleza, el poeta va solo, reviviendo el viaje de Dante hacia las profundidades interiores. Sólo él puede escuchar lo que le dicen los astros:

Nadie alzaba los ojos para mirar aquellas  
 Gigantes convulsiones de las locas estrellas;  
 Nadie les preguntaba su divino secreto;  
 Nadie urdía la clave de su largo alfabeto;  
 Nadie seguía el curso sangriento de sus rastros...  
 (1947:20)

De esta forma, el poeta de Las montañas del oro, el vate que anuncia los nuevos tiempos por venir, si bien coloca al Pueblo en un lugar de importancia dentro de la historia de la humanidad, deja en claro que no pertenece a la masa; por su propia virtud de predecir el futuro; porque escucha lo que otros no; porque la naturaleza sólo a él le habla y no sólo eso, sino que su voz es quien pronuncia la palabra divina; porque se convierte en un elegido entre los hombres; porque en definitiva, es él mismo un dios, es que se diferencia del resto de los mortales: “Y decidí ponerme de parte de los astros” (1947:20).

La representación del artista vate quedará en suspenso en los ciclos que siguen a la “Introducción”: si bien puede intuirse, no está presente de forma tan evidente. Volverá a emerger la voz enunciativa en “El Himno de las Torres” pero ahora con más fuerza, luego de haber atravesado las regiones inhóspitas de las tentaciones y la oscuridad tenebrosa. El poeta canta desde las alturas. No es un cuerpo con una materialidad, al igual que las cosas y hombres que describe sino un alma: se nombra a sí mismo “golondrina ideal”, recuperando de este modo el imaginario tradicional del poeta como ave que se eleva por sobre los hombres comunes. Desde allí ve ciudades prestigiosas, hombres que han hecho historia y a su vez aquellos que forman parte de las historias- santos, poetas, dioses, profetas-. Es quien canta los progresos de la ciencia. Ve el pasado, el presente y el futuro de la humanidad. Finalmente ve cómo Dios desciende sobre la Torre de Oro y el momento en que aparecen

“las virtudes seráficas” (1947:111), esto es, la Fe, la Esperanza y el Amor. Es posible observar entonces la representación de un artista con cualidades divinas que, por sobre el resto de los hombres, observa la evolución del mundo y el surgimiento de La nueva Fe.

Cabe preguntarse cuáles son las razones por las que Lugones configura una representación del artista de tal magnitud en *Las montañas del oro* –más allá de las influencias europeas que aparecen con cierta transparencia y a las que ya nos hemos referido en este trabajo- teniendo en cuenta que dicha imagen desaparece en la obra posterior del escritor para transformarse en una representación más concreta y real, alejada de la figura grandilocuente presente en este volumen de poesías. Gramuglio señala, en relación con el deseo de los escritores de ser reconocidos, que

La figuración de un escritor en el espacio literario compromete profundamente la estética del escritor, ya que allí se dirimen sus relaciones tanto con la tradición literaria en que se inscribe, o que pretende modificar, como con las tendencias presentes a las que adhiere y o rechaza, y con las formas de reconocimiento que ellas pueden brindar. Por otra parte, la figuración de un escritor en un espacio social implica imaginar una relación con instancias regidas por otras lógicas: con los sectores sociales dominantes o dominados, con los aparatos institucionales y con los dispositivos de poder. (Gramuglio, 1993:7).

En este sentido, Kirkpatrick afirma que *Las montañas del oro* es –si tenemos en cuenta la totalidad de las obras de Leopoldo Lugones- aquella en la que está presente de modo más categórico “su ávido deseo de estar en el primer plano de las empresas artísticas” (2005: 114). Llegado hacía poco tiempo del interior del país, su necesidad de posicionarse entre los escritores reconocidos en Buenos Aires lo lleva no sólo a tomar motivos y estructuras propias de las corrientes de la época, como el Modernismo, sino forjar en su literatura una representación de artista fuertemente marcada por la herencia romántica, con la cual se pone a la altura de los grandes creadores del siglo XIX. Como en el caso de D’Annunzio, su desprecio por lo burgués y su ideal aristocrático de la belleza en el arte cristalizan en una construcción imaginaria del artista como un ser elegido, privilegiado, ubicado en un lugar de superioridad con respecto al hombre común, cuya función social resulta relevante puesto que es quien conduce a las masas hacia la verdad de las cosas, de las que ocurren y de las que ocurrirán en tiempos no muy lejanos. Es el artista vate. La representación del artista que aparece muy claramente delineada en *Las Montañas del oro* se hará difusa en *Los crepúsculos del jardín*, que proclama la importancia de otro tipo de artista, aquel cuya obra es fruto de su trabajo, el artífice. Si bien la representación de un

artista visionario, portador de una sensibilidad superior es aún visible, en este poemario surge fuertemente la idea del poeta como trabajador de la forma que encontrábamos anteriormente en D'Annunzio. Las razones del cambio en la construcción de esta figura, diferente de la imagen religiosa y magnificente de *Las montañas del oro*, responden, según Gramuglio:

...a conflictos muy profundos generados por la aparición de las primeras manifestaciones de esa tendencia a la autonomía propia de campos literarios en formación, en los cuales la novedad como valor y el reconocimiento de los pares empieza a primar por sobre la subordinación a los modelos tradicionales y la búsqueda de formas heterónomas de consagración (1996:9).

Si bien la representación de artista de *Los crepúsculos del jardín* exhibe características similares al artífice dannunziano, Lugones construye una imagen que presenta algunas particularidades con respecto a la experimentación formal y al uso de los recursos poéticos. Es posible pensar que su deseo fuera alejarse de los modelos líricos convencionales.

Ya desde el comienzo del libro, en el “Prefacio”, el poeta se dirige al lector y se refiere a sus textos como un “ramillete”, lo cual evidencia un tono diferente al de la colección anterior, aparentemente con un objetivo más modesto. Desde los primeros versos de este prólogo observamos el uso de un vocabulario coloquial y de rimas con combinaciones extrañas: no estamos ya ante el poeta excelso de *Las montañas del oro*; el artista de esta antología no se presenta como aquel ser especial cuya función es transmitir un mensaje divino, sino que escribe para entretener:

Pasatiempo singular  
Tal vez, aunque harto inocente,  
Como escupir desde un puente  
O hacerse crucificar;

Epopeya baladí  
Que, por lógico resorte,  
Quizá sirva a tu consorte  
Para su five o'clock tea.  
(1926: 6)

En los versos siguientes, el poeta se presentará como un trabajador de la escritura, un obrero que elige cuidadosamente los términos que va a utilizar, un escritor preocupado por la forma de la obra que está componiendo

Mas yo sudé mi sudor  
En mi parte de labranza,  
Y el verde de mi esperanza  
Es primicia de labor.

Obrero cuya tarea  
Va sin grimas ni resabios,  
Mientras a flor de sus labios  
Un aria vagabundea...  
(1926 : 7)

La representación de artista que atraviesa todo el libro desde un principio es la del artesano que pacientemente trabaja con la materia lingüística y con los motivos para crear una obra original. La finalidad no es ya trascendente, sino que, como lo señala en el “Prefacio” se trata de deleitar al lector. Este objetivo sin embargo, aspira a conservar la diferencia con la escritura burguesa, por lo que en una gran cantidad de poemas se observa una recurrencia de temas mitológicos y un léxico erudito, como en el caso de “Los cuatro amores de Dryops”, de aliento griego. La preocupación por cada término y cada verso, responde a los preceptos de los parnasianos: “esculpe, lima, cincela” (Kirkpatrick, 2005: 123). El artífice lugoniano no es- a pesar de buscar la novedad en la escritura coloquial- un escritor vulgar. Se distingue de éstos por sus conocimientos y su manejo solvente del lenguaje, y en este sentido podríamos decir que reproduce algunos rasgos del artífice de las obras de D’Annunzio.

Por otra parte, en *Los crepúsculos del jardín* aparecen frecuentemente- a diferencia de lo que sucede en *Las montañas del oro*- reflexiones en torno a la actividad de escritura y al trabajo con el lenguaje. En el poema “A tus imperfecciones”, la voz enunciativa celebra una mujer que se diferencia del modelo tradicional, en una comparación que podría interpretarse en relación con la “nueva poesía” propuesta por Lugones

Amada mía, sé imperfecta  
A despecho del canon adusto,  
Y evita en la maceta de tu buen gusto  
La terca rigidez de la línea recta.  
(1926 :109)

Esta mujer que ya no coincide con los antiguos cánones no por eso es carente de valor; por el contrario, su calidad es la de una joya que se destaca del resto, de proporciones nobles:

En tu valiosa calidad de pepita  
 Hay una pompa de imperio,  
 Y en tus ojos de romántico misterio  
 Todo el furtivo encanto de una cita.  
 (1926:109)

El recuerdo de los rígidos modelos es descrito por el poeta con mínimos detalles, en versos saturados de adjetivos y referencias eruditas, densidad que pareciera sugerir la presencia de la misma cualidad en la poesía a la que se hace referencia. La forma traduce el agotamiento de las antiguas convenciones:

Bien me acuerdo cuando eras doncella  
 Alta y fría como el Himalaya,  
 Alta, fría y bella  
 En la altivez sajona de tu saya.  
 Bella, fría y pura,  
 Y conservando en el alcohol de tu cordura  
 Ideas de nuera y de aya.  
 Entre tu canario y tu begonia,  
 Tu virginidad erguía tu cetro,  
 Y en solemne fastidio te poseía el metro,  
 Hereditaria y rica como una colonia.  
 (1926:110)

Del mismo modo que D'Annunzio proponía a la mujer como representación de la belleza en el arte, Lugones recurre a la comparación entre dos arquetipos de mujeres, una ideal y otra de características más reales, para referirse a los cambios en su concepción poética. La novedad, y el cambio de modelo están marcados en el poema a través de una referencia temporal: "Cierta noche, por fortuna,/ Te traicionó la naciente luna" (1926:113) y a partir de ese momento la mujer pasa a cobrar un estado más terrenal y aparece nombrada en sus formas femeninas concretas, incluso aquellas que no se consideran propias de un léxico poético:

Alabadas sean tus manos tiernas



Que mulleron mi diván de viejo estambre  
(1926:114)

Alabada tu boca que ahogó en besos mi nombre.  
Alabado tu seno, doméstica paloma;

...Y la rosada miel de tus encías.  
(1926:114)

Como una forma de distanciarse de los modelos que le permitieron la consagración, y en un intento por posicionarse en un espacio diferenciado y novedoso, Lugones construye una representación de artista consciente de su escritura, preocupado por la originalidad de su obra, interesado en la belleza formal de lo que produce:

La literaria muñeca  
De los sonetos clásicos y postizos,  
Sucumbe al insurrecto poder de tus hechizos,  
Y el club del Parnaso cierra su biblioteca.  
Ni azabache, ni nácar, ni coral, ni marfil,  
Hay en tu cuerpo fragante como un pensil.  
(1926:115)

La estética propuesta por Lugones en este poema es la que anticipa lo que luego desarrollará más intensamente en *Lunario sentimental* (1909). Otro aspecto a destacar es que una parte de los poemas de este volumen contrastan por su brevedad con las largas tiradas de versos del libro anterior. El artífice trabaja sus poemas como un orfebre sus joyas, y frecuentemente el resultado son pequeños productos que concentran una gran belleza.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos visto -a partir de dos escritores que creemos representativos de este período- cómo en la escritura lírica de fines del siglo XIX aparecen frecuentemente figuras, imágenes o “representaciones de artista”- como proponemos en nuestro estudio- que muestran al productor de un trabajo creativo como un individuo dotado de cierta superioridad con respecto al hombre común, ya sea que esta distinción se

constituya en lo social, en lo político o en lo cultural. Estas representaciones están en relación estrecha con la particular conformación del campo intelectual del período abordado y principalmente, con el interés de los artistas por posicionarse dentro de dicho campo, en un momento en que se los había excluido del campo de poder. El lugar desde el cual se pronuncian es de oposición: como hemos podido observar a lo largo del trabajo, tanto el dandy como el artífice constituyen figuras que se oponen, desde un lugar de resistencia, al sistema hegemónico burgués. El poeta vate, si bien se dirige a las masas, creemos que, del mismo modo, se coloca en un lugar de superioridad con respecto al hombre común: su aislamiento tiene relación con el hecho de ser portador de un mensaje divino, tener la facultad de la palabra que otros no tienen y poseer la capacidad de conducir a la humanidad hacia su bienestar futuro.

En el caso de la obra poética de D'Annunzio que hemos tomado en consideración, es decir la que fue publicada en el lapso 1882-1893, aparecen tres representaciones de artista claramente diferenciadas: el dandy, el artífice y el vate. De ellas, sólo dos hemos observado en la obra poética de Lugones: la figura del artífice y la del vate. Sin embargo, creemos que este trabajo sólo constituye una primera aproximación a un tema que puede ser observado en otras obras no abordadas en nuestro análisis.

Con respecto a Lugones, es común a los dos libros abordados en este trabajo la presencia de lugares que propician el aislamiento del poeta, ya sea en una torre o las altas cumbres - como se puede ver en *Las montañas del oro*- o los jardines poblados de estatuas y fuentes que aparecen en *Los crepúsculos del jardín*. En el caso particular de *Las montañas del oro*, la situación de soledad y aislamiento tiene relación, como ya hemos señalado, con la capacidad que posee el artista de poder comunicar un mensaje que otros por sí mismos no pueden escuchar; es un mediador entre lo divino y lo humano.

Estos espacios son manifestaciones de lo que para Lugones, así como para otros tantos escritores de fin de siglo, constituye un refugio frente a la pérdida de su rol como portador de una función social relevante y trascendental; son ámbitos que corresponden al “añorado espacio donde el campo artístico encontraba inclusión en el espacio de poder” (Abate, 2008:26) y en los cuales el artista, como hemos señalado en el caso de D'Annunzio, siente que recupera el antiguo prestigio que lo distinguía en otros tiempos. El regreso a códigos clásicos en sus poemas, refieren a un deseo explícito de generar un “arte

aristocrático” y distinguido. En ese arte se refugian de un mundo que ya no los comprende ni los incluye. Refiere Kirkpatrick que Lugones “desecha el escenario americano por considerarlo demasiado primitivo para permitir el desarrollo de una expresión compleja y refinada” (2005: 81). Lo intentará posteriormente en su búsqueda de mitos nacionales, aunque los revista en algunos casos de ropajes griegos, como en el caso de *El payador* (1916). Lo cierto es que formó parte de un grupo de escritores de fin de siglo que, sintiéndose amenazados por la burguesía y por los gustos burgueses, intentaron ocupar un lugar y posicionarse dentro del campo literario y del mercado de bienes culturales.

Con este análisis creemos haber contribuido al mejor entendimiento de las distintas representaciones de artista que han configurado desde sus obras tanto D’Annunzio como Lugones, así como también qué relación existe entre estas construcciones y las complejidades propias del campo intelectual en el que los escritores estudiados producen su obra. Asimismo, el apoyo en las lecturas críticas de Gramuglio y Ludmer, nos permitieron ahondar en un autor extranjero como D’Annunzio desde una mirada propia, situada en nuestra realidad cultural latinoamericana, de las distintas representaciones en la literatura de fines de siglo XIX. En el caso de la primera de ellas, a través de su concepto de “imágenes de escritor”, a partir del cual elaboramos el dispositivo al que llamamos “representaciones de artista”, con el fin de indagar en la obra lírica de D’Annunzio y Lugones. En el caso de Ludmer, resultó de gran importancia puesto que la autora plantea un recorrido por las obras y artículos más destacados que refieren a la figura del dandy en la literatura, y revaloriza su imagen como una de las principales dentro de las producciones artísticas de fines del siglo XIX.

La noción de “representaciones de artista” que propusimos en este trabajo resulta relevante en tanto se transforma en una categoría que permite el análisis de este tema desde una perspectiva nueva, que destaca cómo la escritura lírica de fines del siglo XIX los presenta como individuos portadores de valores de distinción social, cultural y política. Asimismo, creemos haber contribuido a la comprensión de la situación de los poetas y la producción literaria dentro del campo intelectual en este mismo período.

## Fuentes literarias

D'Annunzio, Gabriele, *Canto novo-Intermezzo*, Treves, Milán, 1908.

D'Annunzio, Gabriele., *Elegie romane*, Mondadori, Milán, 2005.

D'Annunzio, Gabriele, *Versid'amore*, Einaudi, Torino, 1995.

D'Annunzio, Gabriele. *L'Isottèo. La Chimera*, Mondadori, Milán, 1996.

Lugones, Leopoldo, *Las montañas del oro*, Editorial Centurión, Buenos Aires, 1947.

Lugones Leopoldo, *Los crepúsculos del jardín*, Babel, Buenos Aires, 1926.

## Bibliografía Crítica

Abate, Sandro, “Darío y D'Annunzio: estudio comparativo de dos poemas” en *HispanicJournal*, Vol. 20, n° 1, Spring, 1999.

Abate, Sandro, *El último humanista. Estudios sobre la poesía de Gabriele d'Annunzio: 1882-1893. Antología bilingüe*, Ediuns, Bahía Blanca, 2007.

Abate, Sandro, *Los jardines del Vate: estudios sobre la poesía de Gabriele d'Annunzio 1903-1933 antología bilingüe*, Ediuns, Bahía Blanca, 2011.

Ara, Guillermo, *Leopoldo Lugones. Uno y múltiple*, Ediciones Maru, Buenos Aires, 1967.

BàrberiSquarotti, Giorgio, “Il símbolo dell'«artifex»”, en *D'Annunzio e la poesia di massa*, a cura di Nicola Merola, Laterza, Bari, 1979.

BàrberiSquarotti, Giorgio, *Invito alla lettura di d'Annunzio*, Mursia, 1982.

BàrberiSquarotti, Giorgio. *Poesia e ideología borghese*, LiguoreEditore, Napoli, 1976.

Baudelaire, Charles, “El pintor de la vida moderna”, en *Cuadernos para el estudio de la estética y la literatura*. Universidad nacional del Nordeste, Chaco.

Bènichou, Paul, *La coronación del escritor*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1972.

Borges, Jorge Luis, *Leopoldo Lugones*, Emecé, Buenos Aires, 1998.

Bourdieu, Pierre., *Campo de poder, campo intelectual*, editorial Quadrata, Buenos Aires, 2003.

Bourdieu, Pierre., *Intelectuales, política y poder*, Eudeba, Buenos Aires, 2000.

Bourdieu, Pierre., *Las reglas del arte*, Gallimard, París, 1992.

Casullo, Nicolás; F. Ricardo y A. Kaufman, *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*, Eudeba, Buenos Aires, 2003.

Chartier, Roger, *El mundo como representación; estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1995.

Darío, Rubén. "Impresiones y sensaciones" en *Obras completas*. Compilación de Alberto Ghirardo, Vol. XII, Editorial Fernando Fe, Madrid, 1925, pp. 139-144.

D'Aquino, Alida. *L'alchimia del verbo. Studidannunziani*, Coop. Universitaria editrice, Catania, 2000.

Droz, Geneviève, *Los mitos platónicos*, Editorial Labor, Barcelona, 1993.

Finotti, Fabio, "Prefazione" a *Intermezzo di rime*, Einaudi, Torino, 1995.

Fuentes Godo, Norma E. A. de, *El modernismo en 'Los crepúsculos del jardín' de Leopoldo Lugones*, Universidad Nacional del Nordeste, Facultad de Humanidades, Resistencia, 1971.

Goldman, Escarpit, Hauser y otros, *Literatura y sociedad*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977.

Gramuglio, María Teresa, "La construcción de la imagen" en *Revista de lengua y literatura*, Universidad Nacional del Comahue, n° 2, 1988, pp. 3-16.

Gramuglio, María Teresa, "Literatura y Nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor" en *Hispanamérica*, Latin American Studies Center, University of Maryland, n° 64-65, 1993, pg. 5-22.

Guidorizzi, Ernesto, "D'Annunzio e Goethe: le *Elegie romane*", en *Quaderni del Vittoriale*, n°23, 1980, pp. 143-154.

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Debate, Buenos Aires, 2002.

Iglesias, Claudio, « Prólogo », en *Antología del decadentismo*, CajaNegraEditora, Buenos Aires, 1997.

Kirkpatrick, Gwen, *Disonancias del modernismo*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2005.

- Lorenzini, Niva. *D'Annunzio. Tra estetismo e superomismo: i romanzi della rosa e del giglio*, Palermo, Palumbo, 1993.
- Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito*, Perfil, Buenos Aires, 1999.
- Lugones, Leopoldo, *La misión del escritor. El ideal caballeresco*, compilación y estudio preliminar por Pedro Luis Barcia, Ediciones Pasco, Buenos Aires, 1999.
- Lugones, Leopoldo (hijo), *Mi padre*, Editorial Centurión, Buenos Aires, 1949.
- Martinelli, Donatella, "Prefazione" e "note" a *Poema paradisiaco*, Einaudi, Torino, 1995.
- Meo-Zilio, Giovanni, "Rastros y resonancias dannunzianas en la poesía de Lugones", *Nueva revista de Filología Hispánica*, XXXVI, número 2, México, 1988, pp. 1231-1238.
- Montaldo, Graciela, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1993.
- Montaldo, Graciela, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1999.
- Montaldo, Graciela, *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1994.
- Petronio, Giuseppe, *D'Annunzio*, Palumbo Editore, Palermo, 1977.
- Petronio, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Pío del Corro, Gaspar, *Lugones*, Ediciones del Copista, Córdoba, 2005.
- Pueyo Casaus, María Pilar, "Nihilismo/Vitalidad en el decadentismo europeo y modernismo hispánico (Final siglo XIX- Principios XX)", en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n° 28, 2003, pp. 457-508.
- Roda, Vittorio, "D'Annunzio e le stetiche della fine del secolo", en *Quaderni del Vittoriale*, Vol. 8, aprile 1978, pp. 53-60.
- Rodríguez Pérsico, Adriana, "El lugar (del) secreto: Leopoldo Lugones y las figuras de escritor", *Cuadernos LIRICO*, 1, 2006, pp. 39-58. Disponible en *lirico.revues.org*/ 302.
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos, *Conceptos de sociología literaria*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993.
- Scarano, Emanuella, *D'Annunzio*, Laterza, Bari, 1990.
- Schiffer, Daniel Salvatore, *Filosofía del dandismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2009.

Teobaldi, Daniel G., *La plenitud de la palabra. El pensamiento poético de Leopoldo Lugones I*, Ediciones del Copista, Córdoba, 1998.

Terzoli, Maria Antonieta. “L’influenza classicanell’Intermezzo (1894)”, *Quaderni del Vittoriale*, número 8, pp.69-85, marzo-aprile 1978.

Viala, Alain, *Naissance de l’écrivain*, Editions de Minuit, Paris, 1985.

Williams, Raymond. *Cultura y sociedad, 1780-1950: de Coleridge a Orwell*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2001.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*, Barcelona, ediciones península, 1980.

Williams, Raymond. *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003.

Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1981.

Williams, Raymond, *La política del modernismo*, Manantial, Buenos Aires, 1997.

Zapata, Juan Manuel, “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”, en *Lingüística y literatura*, Facultad de Comunicación de la Universidad de Antioquía, Colombia, n°60, 2011, pp. 35-58.