

IV Jornadas de Investigación en Humanidades

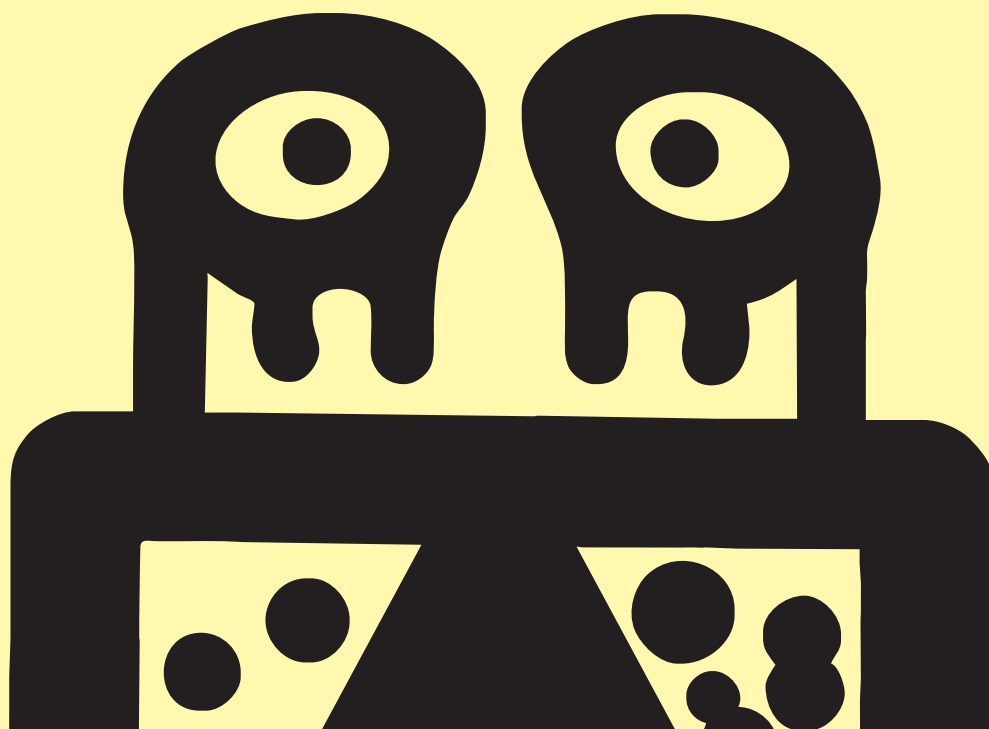
*Homenaje a Laura Laiseca*

29, 30 y 31 de agosto de 2011

Departamento de Humanidades

Universidad Nacional del Sur

ACTAS



# **ACTAS**

**IV Jornadas de Investigación en Humanidades**

**Homenaje a Laura Laiseca**

**Bahía Blanca, 29, 30 y 31 de agosto de 2011**

**Departamento de Humanidades**

**Universidad Nacional del Sur**

## Lugones y la poesía lírica europea: la metáfora del jardín

Mariel Rabasa  
Universidad Nacional del Sur  
marielrabasa@yahoo.com.ar

La creación poética de Leopoldo Lugones (1874-1938) ha sido estudiada por numerosos críticos, pero creemos que puede ser validada a la luz de una nueva perspectiva. Para esta lectura que proponemos tomamos como referencia los conceptos de Raymond Williams (1977:143-149) acerca de la diferenciación entre cultura *dominante* —la que se presenta como hegemónica y predominante—, *residual* —la que se formó en el pasado, pero todavía se encuentra activa dentro del proceso cultural— y *emergente* —aquella que crea nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones. Pensando desde este lugar, la cultura burguesa deviene en una cultura de la clase dominante con un interés significativo en producir cambios que en ocasiones provocan crisis y caos, y que lejos de conmocionar perturbando a la sociedad, sirven para fortalecerla. De este modo se perpetúa la dominación simbólica a través del consumo material y de una cultura estética muy particular.

En la época moderna, en la cultura burguesa, las relaciones entre lo necesario y lo bello, entre el trabajo y el placer, experimentaron modificaciones fundamentales: desapareció la concepción según la cual la ocupación profesional con los valores supremos era patrimonio de una determinada clase social (Marcuse, 1978). Aquella concepción fue reemplazada por la tesis de la universalidad de la “cultura”; y así la relación del individuo con el mercado se transforma en inmediata, dado que las características y necesidades personales solo tienen importancia como mercancías que deben incorporarse a la vida, y dejar que penetren e iluminen su existencia: el inmenso poder del mercado en las vidas íntimas de los hombres modernos, incluso —en las condiciones de la economía burguesa— el mercado del libro regula el trabajo creador.

En este marco de situación, el utilitarismo abre un espacio de referencia basado en la maximización cuantitativa de consecuencias consideradas como *buenas* para la población: utilitarismo que muchas veces se resume como *el máximo bienestar para el máximo número de personas*. La modernidad reúne entonces el valor de utilidad práctica y el arte burgués se convierte, como dice Habermas (Jay, 1994:198), “en el refugio de una satisfacción (...) de aquellas necesidades que se han hecho (...) ilegales en el proceso de vida material de la sociedad burguesa”.

Desde este modo, es posible sostener que la poesía de fines del siglo XIX constituye una modalidad artística identificada con formas de la cultura residual en el sentido que le otorga Raymond Williams (1977:144): “Lo residual (...) ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no solo —y a menudo ni eso— como un elemento del pasado, sino como efectivo elemento del presente”. En el momento histórico que nos ocupa, lo residual se identifica con formas de la cultura aristocrática, y la particular dinámica que asume esta

forma —junto con la dominante (cultura burguesa-capitalista) y emergente (cultura proletaria)—, dan vida a un constante proceso de negociación cultural en el que las tres variables se interrelacionan. En el marco de la sociología de la cultura que formula Williams, interesa observar la particular naturaleza de las vertientes para ir subrayando la dinámica interna que la poesía de Leopoldo Lugones es capaz de contener.

### ***Los crepúsculos del Jardín (1905)***

En el momento en que Leopoldo Lugones escribe *Los crepúsculos del Jardín*, el poeta ha tenido que construir una nueva identidad social a partir de su irreparable exclusión del campo de poder como consecuencia del sistema dominante burgués y capitalista que afectó la producción artística.

El mismo artista que en el llamado *Renacimiento* podía producir a partir de un proyecto en el que el campo intelectual y el campo de poder coincidían, ahora se encuentra fuera de ese sitio, inserto en un mercado regido por el consumo. Lugones — como otros poetas: Gabriele d'Annunzio con el *Poema Paradisiaco* (1893), John Milton con *El paraíso perdido* (1658-1665), Baudelaire con *Los paraísos artificiales* (1861) y Williams Morris con *El paraíso terrenal* (1868-1879)— busca refugio en las formas del pasado que se le presentan como la única posibilidad para construir un lugar de diferenciación respecto del arte burgués y de este modo recomponer el poder perdido, frente a la cultura dominante. Así vuelve la mirada hacia los modelos precedentes de la Edad Media y del mundo clásico, los que proporcionan un rasgo distintivo respecto de lo moderno.

Ambos códigos culturales —el clásico y el medieval— se articulan de una manera no contradictoria en la lírica europea de fines del siglo XIX —mirada original desde el punto de vista de la investigación— que podemos analizar en el autor nacional en una dimensión que va más allá de lo que la crítica ha marcado hasta el momento.

El poemario responde a la estética que la crítica literaria tradicional ha llamado *decadentista* y a la influencia de los denominados *parnasianos*, con un tono de alta sensualidad en varios de sus sonetos —aunque también utiliza el verso libre y la quintilla— a través de los que afloran sentimientos de soledad y tristeza en concomitancia con la condición en la que el poeta se encuentra: en el escenario moderno del “no lugar”, o al menos del lugar diferente en el que el artista quisiera posicionarse.

Los títulos otorgan huellas para seguir un camino y en este caso *Los crepúsculos del jardín* contempla un aspecto sintomático y elocuente en tanto lo crepuscular concentra *tiempo* no solo desde lo estrictamente temporal sino desde aquello que *declina*, otorgando la posibilidad de leer en ello la posición del poeta que se aleja del lugar de poder como artista, y jardín —a pesar de remitir a lo exterior— el juego de dualidades habilita pensar en lo interior sugiriendo una relación de intimidad con el afuera pero siempre de manera recortada, fragmentada y aislada en relación con la idea del poeta relegado del sistema hegemónico.

Proponemos un modo de leer que establezca qué relación se da entre el espacio del jardín tal como aparece en el poemario y el modo en que se resignifica en aquellos que lo transitan. Pretendemos sostener que el jardín se recorta metafóricamente como el lugar desde donde el artista ostenta su poder, ese poder que le concedió privilegios hasta el siglo XVI y que al perderlos se encontró desplazado del lugar social que le era propio.

El poemario se divide en seis partes además de un prefacio. Los poemas relacionados con el jardín se concentran en las tres primeras partes del libro<sup>1</sup> en la que focalizamos el análisis para este trabajo dada la importancia que releva allí el jardín como espacio metafórico.

En la primera parte, el cuarto poema, se denomina *Hortus Deliciarum*, El jardín de las Delicias, que lleva a recordar inexorablemente la obra de la monja alsaciana del siglo XII Herrada de Landsberg: la enciclopedia pictórica *Hortus deliciarum*, escrita en la época medieval y entre los muros de su convento. Iniciamos el recorrido por los jardines del poeta argentino con una referencia al pasado y con alguien —al igual que él— refugiado en un espacio circunscripto, ya sean los jardines o los muros medievales de un convento. Lo sintomático del título para el poema lugoniano —*Hortus Deliciarum* para un poema que se circunscribe a la cuestión amorosa-erótica— radica en aquello que el poeta quiere enfatizar: no es correspondido por su amada, no es posible acceder a ella y el jardín se convierte en el espacio en el que sufre, provocando vacilación, triteza e inquietud. Dentro de este espacio el poeta se presenta agónico y desvastado: así como el corazón de la mujer permanece cerrado para el amante, tampoco al jardín es posible acceder en una clara lectura de una poética de la imposibilidad.

En la segunda parte, el cuarto poema, también con título en latín: “*Venus Victa*” (Venus fue débil) refuerza la idea de vuelta al pasado en relación con los significados más originarios, que llevan a pensar en la etimología, en el código clasicista y, en sentido metafórico, en la debilidad del poeta frente a los cambios que le impone la época, una mirada al pasado y la imposibilidad que se consolida con la referencia a la muerte dada a través de términos referidos a lo funesto: *muerte, desprendiste, trágicos, ensangrentó y agonía* para llegar —promediando el poema— a dos sintomáticos versos: “A la hora en que el crepúsculo surgía / Como un vago jardín tras de los mares”, aquí la inaccesibilidad al jardín es extrema, y continúa con expresiones del mismo tenor: *cinclada, sepulcral, lecho de difunta, negro*; todos ellos subrayan esa condición inflexible que marca por un lado la mirada al pasado que deviene en la imposibilidad del artista de acceder al espacio de refugio y de poder, y por otro coloca al poeta en el lugar de los excluidos del centro de poder.

En la misma segunda parte, el poema undécimo: “Las manos entregadas”, nos remite a la idea de entrega que habilita a pensar que el poeta pone a disposición sus manos, aquellas manos con las que escribe, actualizándose en el uso del participio —en el sentido de acción perfectiva, acabada, culminada— que se ve reforzado por el contenido de la primera estrofa en la que se menciona “selva”, ese lugar lleno de dificultades y peligros en el que impera la ley del más fuerte, diferente de jardín en relación a sus dimensiones —entre otros aspectos— pero similar en cuanto a la cercanía con la naturaleza, a lo primigenio, aquello que la mano del hombre no ha podido aún domesticar. En este contexto ubica a la mujer, en medio de imágenes que aparecen con cierto velo fantasmagórico, impregnadas de aromas y movimientos, imágenes que en una suerte de asociaciones libres se convierten en *bruma* (al jugar con los términos *bramas* y *bruna*, palabras finales del primer verso de la primera y segunda estrofa respectivamente) con la intención de provocar la sensación de ensueño en la que seguramente el poeta se encuentra: entre las nieblas, en donde tampoco falta la mención a la muerte ni la referencia a “extraños panoramas”, es decir, la extrañeza de tener aún

---

1 Aunque en las restantes aparece un campo semántico relacionado con el jardín, como por ejemplo: macetas, glorietas, nombres de flores, etc.

esta poesía entre sus manos (si bien el poema refiere a las manos de la amada —en esta lectura metafórica— son transferidas al artista). En síntesis, todos los elementos contribuyen a delinear la figura del artista en el contexto histórico, social y cultural con un fuerte deseo de vuelta al pasado, un pasado deseado envuelto en el velo del ensueño.

En la tercera parte, el quinto poema: “*New Mown Hay*” (Heno recién cortado) muestra un paisaje de gran sosiego, en calma, apacible y con luces tenues, en un “jardín discreto”. Si hasta aquí pudimos leer en los poemas lugonianos la elaboración del duelo por el espacio de poder perdido en diferentes instancias: fracaso y ensueño, recuerdo y nostalgia, el jardín cerrado, íntimo y pasado que había sido habitado en algún tiempo por el poeta pero al que ya no se puede acceder, en este poema —con título en inglés y ya no en latín— muestra un posicionamiento diferente del que venía sosteniendo hasta este momento, un posicionamiento más optimista, más esperanzador, en una suerte de retorno del artista al espacio poético.

El último poema en el que aparece mencionado el jardín, el último poema de la tercera parte: “A tus imperfecciones”, anuncia la reintegración del artista en el campo de poder. En este extenso poema, el poeta recorre a través de la amada las vicisitudes del artista —“en su jardín y en su cementerio”— para llegar a los versos finales: “Cual inclinado tintero, / Prolonga hasta el horizonte un reguero / De tinta china con reflejos de oro. / Extraordinaria senda, / Que en vértigo remoto como el nadir, arroja / Hacia dolores de leyenda / Y regiones de paradoja... / El país que en mi alma te reservo”. Versos en los que el pasado se resignifica en la poesía presente; y es en el poema —y en el jardín como espacio metafórico— en el que el poeta tiene la posibilidad de habitar.

Lugones a través de este poemario y en el sentido en que lo hemos leído marca tensiones respecto del sistema cultural hegemónico, mercantilista y liberal, y manifiesta la hostilidad a ese modelo a través del aislamiento que asume por medio del espacio del jardín, espacio circunscripto, recortado y metafórico; reabre una posibilidad de reincorporación a la nueva cultura pero sin olvidar el pasado.

## Bibliografía

- Jay, Martín (1994), “Habermas y el modernismo”, en: Guiddens, Anthony, *Habermas y la modernidad*, Madrid, Catedra.
- Lugones, Leopoldo (1905), *Los crepúsculos del jardín*, Buenos Aires, Babel.
- Marcuse, Herbert (1978), *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, Sur.
- Williams, Raymond (1977), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.