

El género poemático del *blasón* bajo el signo de Darío: artes poéticas de aves, naturalezas nativas y voces únicas en dos poetas peruanos*

Alexis Iparraguirre
Pontificia Universidad Católica del Perú

A Ricardo González Vigil

RESUMEN

El artículo explica las peculiaridades del género poemático denominado *blasón* que emplea Rubén Darío en el poema del mismo nombre. Muestra que la noción de blasón que asume Darío introduce modificaciones sensibles al género, que originalmente implica el elogio de un escudo, y lo emplea, más bien, como un arte poética. Así, en los poemas titulados “Blasón” de José Santos Chocano y José María Eguren, siguiendo a Darío, deviene en la expresión de un programa estético a través de tres imágenes recurrentes: la de un ave y/o la de la denominada “naturaleza americana” y/o de la voz poética, que se declara de una singularidad acérrima.

Palabras clave: blasón – arte poética – Rubén Darío – poesía latinoamericana

ABSTRACT

The paper explains the peculiarities of the poetic gender called *blasón* that Rubén Darío assumes in the poem of the same name. It shows that Darío’s notion of *blasón* introduces substantial changes to this gender, which

* Versión adaptada y corregida de “Blasón, Modernismo y poesía”, capítulo I de *Dos blasones en Trilce* de César Vallejo (2008: 13-43), tesis defendida por el autor para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica.

originally implies the praise of a shield, and uses it as an *ars poetica*. So the poems entitled “Blasón” of Jose Santos Chocano and Jose María Eguren, according to Darío, become the expression of an aesthetic program through three recurring images: a bird and/or the so-called “American nature”, and/or of the poetic voice that declares its fierce singularity.

Keywords: *blasón* – *ars poetica* – Rubén Darío – Latinamerican Poetry.

En el siguiente artículo explicaré las peculiaridades del género poemático denominado *blasón* al que recurre Rubén Darío en el poema del mismo nombre. Entiendo, para el caso, que el blasón es el tipo de poema de contenido explícitamente heráldico que tuvo su auge en Francia entre los siglos XV y XVI. No obstante, mostraré que la noción de blasón empleada por Darío introduce modificaciones sensibles que restringen el asunto original y lo convierten en un poema de *arte poética*, una composición que trata de la poesía misma. Como consecuencia de ello, en los blasones influidos por el ámbito de la poesía de Darío el asunto heráldico progresivamente desaparece, a la vez que se afirman en el género componentes asociados a la concepción dariana del blasón. Así, en este artículo mostraré que el poema deviene en la expresión de la condición y las características del quehacer artístico del poeta mediante tres imágenes recurrentes: la de un ave y/o la de la denominada “naturaleza americana,” y/o de la voz poética, que se declara de una singularidad acérrima. Para mostrar este cambio en la concepción del género poemático examinaré, en primer lugar, las características del “Blasón” de Darío, base del empleo nuevo del género; en segundo lugar, las de sendas composiciones de José Santos Chocano y José María Eguren, que escribieron en el Perú poemas de la misma denominación, a la vera del ejemplo de Darío. El objetivo de este artículo es establecer la nueva noción de *blasón* vigente como patrón de composición apreciable y seguido por artistas atentos a las modificaciones introducidas al género por el poeta modernista.

Si bien la recursividad del título “Blasón” en poemas modernistas y en otras propuestas estéticas de comienzos del siglo XX hace suponer la aparición de un modelo compositivo al que le corresponde un estudio debido, por el papel fundacional que a di-

cha estética se atribuye en la historia de la literatura continental, debe señalarse que los trabajos existentes sobre el poema de Darío solo explican su título en función del significado que se consigna en el diccionario, es decir, según “escudo de armas o el arte que los explica, u honor, actividad, técnica o cualidad”, que, por un desplazamiento metafórico, se considera como escudo de armas de la voz poética.¹ Sin embargo, conforme permite deducir la inclinación de su autor por la apropiación de composiciones poéticas originales de otras lenguas, “Blasón” remite desde su denominación al género poemático del *blasón*, de dilatada historia en la Francia de los siglos XV y XVI. Así, se trata de un tipo de composición que exhibe variedad estrófica y versal, pero que se ocupa invariablemente del encomio o el denuesto de asuntos de orden heráldico inicialmente, y luego de objetos o asuntos asociables a ello. En *The Sixteenth Century Blason Poétique*, Alison Saunders explica que se trata de un género derivado de “the conventional heraldic blason whose function is the description and interpretation of a given shield” (1981: 308). El vínculo inicial con los escudos de armas justifica que estos aparecieran complementando las miniaturas de las insignias de la aristocracia renacentista en manuscritos y pergaminos, a modo de aclaración de los méritos de nobleza acumulados en las respectivas iconografías. En el siglo XV, se añade el énfasis en el factor subjetivo de la operación analítica de los componentes del escudo, a lo que se suma el empleo de las figuras retóricas y de la argumentación clásica, de extrema utilidad para ampliar la potencia intelectual y patética del elogio o denuesto. Así dotado de nuevas armas, pasa rápidamente a ser el poema favorito para describir un objeto precioso, una escena sacra o profana, e incluso el cuerpo de la amada, a los que se ornamenta de la solemnidad y del brillo del lenguaje

¹ Para Pedro Salinas, “Blasón”, además del despliegue de suntuosidad, supone el erotismo como símbolo depurado de la poesía de Darío: “...porque el cisne consumió —entre la fuente de la arboleda— el milagro más ansiado por Rubén, inmortalizar lo erótico humano y pasajero. Esa es la grandeza del cisne...” (1968: 86). En opinión de K. H. Gaugell, “el poema celebra ‘el ave insigne’, se le dedicaba a una dama ‘propicia a los poetas’ y por eso se asociaba el cisne con la Marquesa [la dama de la dedicatoria, que era condesa y marquesa a la vez] y los vates” (1997: 211).

de la heráldica.² Luego, el género se integra a mediados del siglo XVI a los libros de emblemas, bestiarios y volucrarios, como parte de una tendencia por entonces en boga: la literatura con ilustraciones, en la que imagen y texto se conjugan con fines placenteros y/o edificantes. Si el género manifiesta tal maleabilidad, Saunders, sin embargo, se encarga de subrayar siempre el límite de su filiación: “The essential key to its origins lies in its descriptive and interpretative character, inherit from a clearly discernible heraldic source (albeit modified by later accretions)” (1981: 309).³

Se trata, pues, de una composición descriptiva con fines explicativos, vinculada a una entidad de implicancias heráldicas (en donde la implicancia puede entenderse como cualquier nexo apreciable). En estos términos, conviene examinar el poema de Rubén Darío que inicia la tradición del blasón en el Modernismo y en la poesía latinoamericana. Así, puede mostrarse que con Darío el género deriva de elogiar insignias de nobleza a elogiar el mérito del poeta mediante analogías con herencias culturales de carácter aristocrático, los que incluyen el lenguaje de la heráldica. En esta composición, Darío emplea la figura blasonada del cisne para hacer concurrir

² La ductilidad del género poemático es admirable. Saunders señala que admite la réplica por una composición semejante: el contrablasón o denuesto del blasón (que implica el recurso a la figura de la *refutatio* de la Retórica clásica); la especialización: el blasón anatómico (que analiza el cuerpo de la amada y explica cada uno de sus elementos en tanto objeto de la subjetividad del poeta); y la crítica: el blasón satírico o parodia humorística del género y el blasón doméstico, orientado a denostar la práctica del blasón anatómico; este llegó a alcanzar una práctica tan difundida como lo atestigua la antología *Les blasons anatomique du corps féminin* en sendas ediciones de 1536, 1537 y 1539 (Saunders 1988: 15-16).

³ Señala *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: “According to Thomas Sébillet, in *Art poétique françois* (ed. F. Gaiffe 1932), the b[lasón]. is a poetic genre devoted to the praise or blame of something [...] Sébillet is inclined to think (incorrectly) that the b. represented and effort to do in poetry what with heraldic art did with the armoral bearings” (Preminger 1993: 141-142). El artículo de la enciclopedia explica una doble fuente del género, dependiendo de sus variedades: la sátira latina para el blasón satírico y el epigrama griego para el meramente descriptivo. El estudio de Saunders, no obstante, confirma a Sébillet mediante la apelación a documentos de la época de los más tempranos blasones: “the aim of the authors of these early compilation basically to give factual information about the coats of arms of real leaving people...” (Saunders 1981: 17).

en su caracterización de un perfil específico de artista del lenguaje acorde con su visión estética. Se trata, por ello, de un *arte poética*, un tipo de texto sobre la poesía, que la concibe en torno de programas específicos (descriptivos, didácticos, normativos, cooptativos o teóricos) y cuya propia composición se presenta como modelo de sus afirmaciones (Popovic 1993: 105); mostraré también que esa es la relación del poema “Blasón” con el programa estético del modernismo dariano. A continuación presento el texto del poema:

BLASÓN

Para la condesa de Peralta

El olímpico cisne de nieve
con el ágata rosa en el pico
lustra el ala eucarística y breve
que abre el sol como un casto abanico.

5 En la forma de un brazo de lira
y del asa de un ánfora griega
es su cándido cuello que inspira
como prora ideal que navega.

10 Es el cisne, de estirpe sagrada,
cuyo beso, por campos de seda,
ascendió hasta la cima rosada
de las dulces colinas de Leda.

15 Blanco rey de la fuente Castalia,
su victoria ilumina el Danubio;
Vinci fue su barón en Italia;
Lohengrín es su príncipe rubio.

20 Su blancura es hermana del lino,
del botón de los blancos rosales
y del albo toisón diamantino
de los tiernos corderos pascuales.

Ritmador de ideal florilegio,
 es de armiño su lírico manto,
 y es el mágico pájaro regio
 que al morir rima el alma en un canto.

25 El alado aristócrata muestra
 lises albos en campos de azur,
 y ha sentido en su pluma la diestra
 de la amable y gentil Pompadour.

30 Boga y boga en el lago sonoro
 donde el sueño a los tristes espera,
 donde aguarda una góndola de oro
 a la novia de Luis de Baviera.

35 Dad, Condesa, a los cisnes cariño;
 dioses son de un país halagüeño,
 y hechos son de perfume, de armiño,
 de luz alba, de seda y de sueño.

El poema, titulado “Blasón”, está integrado por nueve cuartetos de decasílabos de rima consonante cruzada que exaltan la imagen del cisne. El empleo del ave se inscribe dentro de la transposición sistemática de escenas de las artes plásticas a poemas que Darío emprendió bajo el modelo de Verlaine, según la interpretación de Charles Morice sobre las estrategias compositivas del poeta francés. Así, Marasso Rocca señala que *Prosas profanas*, texto en donde aparece “Blasón”, responde a la influencia de la pintura renacentista, y a la lectura de Darío de *La mythologie dans l'art ancien et moderne* de René Ménéard, en el que se interpreta la pintura de tema mitológico (Marasso Rocca 1934: XVII). Ambos ámbitos, mitológico y plástico, confluyen en “Blasón”. Así, el cuadro “Leda y el cisne” de Leonardo da Vinci se traspone a la imagen del cisne con cuello curvo y ala desplegada de las dos primeras estrofas (Gaugell 1997: 214). La mención del pintor florentino en la cuarta estrofa solo confirma el procedimiento. Del mismo modo, la escena del beso entre

el cisne y Leda, luego de que este se desplaza entre los pechos de la mujer, repite la transposición, en este caso de la imagen del cuadro de título análogo de Miguel Ángel, que es idéntica a la descrita en la segunda estrofa de Darío. En la práctica de transponer el mito de Leda y el cisne del arte pictórico al lenguaje poético, Darío sigue al parnasiano Théodore de Banville quien, en “Una femme de Rubens”, evoca la imagen de seducción mitológica según el pincel de Peter Paul Rubens, aunque en el poeta francés el asunto sea elogiar la belleza de la modelo elegida por Rubens y no la imagen del cisne ni la de Leda (Gaugell 1997: 116).

Pero, en “Blasón”, Darío no solo ejerce la transposición sino que la somete a un modelo compositivo que facilita el elogio del cisne. Efectivamente, el vínculo con el género encomiástico del *blasón* luce de ortodoxia impecable si se tiene en cuenta que, según Marasso Rocca, el ave es el animal heráldico de la condesa de Peralta, dama a quien se dedica el poema, es decir, la dedicatoria establece el exigido asunto de la ciencia de armas que pide la tradición (Marasso Rocca 1934: 22). No obstante, este no es el nexo real del poema con el género. El animal heráldico del linaje de los Peralta no es el cisne; más bien, es un grifo rampante. Por otro lado, la condesa no tiene cisnes en su escudo como marquesa viuda de Gontaut-Biron ni en el de su linaje paterno Clérembault.⁴ En vista de ello, debiera descartarse la posibilidad de que el poema describa su escudo y que, por tanto, ese sea su vínculo temático con el género. Darío, en el poema, ejerce el género poemático de manera menos ortodoxa y lo hace a partir de la descripción del cisne extraído de las artes plásticas; así, la fuente heráldica no es

⁴ En *Nobiliario español: índice heráldico de apellidos españoles y títulos nobiliarios* de Julio de Atienza se indica: “Peralta.— [...] En campo de gules, un grifo de oro alado y armado de azul; bordura de gules, con ocho aspas de oro. Otros ponen en la bordura de gules las cadenas de Navarra, de oro. Otros traen: escudo de gules, con jefe de plata” (1948: 1071). Por otro lado, en el *Recueil d’armoiries des maisons nobles de France* de Gourdon de Genouillac, se lee: “Gontaut-Biron (de).— Écartelé, d’or y de gueules” (1860: 225) y “Clérembault.— D’argent à la croix alézée de gueules, cantonnée de quatre clous de sable en sautoir” (1860: 130) [“Gontaut-Biron.— Cuartelado, de oro y de gules”; “Clérembault.— De plata, con cruz alisada de gules, cantonada de cuatro clavos de sable en sautor” (Trad. de Anahí Chaparro, para este artículo)].

reconocible, de primera instancia, pero la pertinencia del título y sus vínculos con ella se establecen de otro modo. En este caso, mediante el empleo deliberado de voces de esta disciplina, que permiten discernir un escudo de armas que se configura paulatinamente conforme ellas aparecen en el encomio de alguna porción de la anatomía céntrica y sus filiaciones mitológicas, de carácter regio y aristocrático.

A continuación se aprecia el léxico con acepción heráldica en “Blasón”, según el *Diccionario de la Real Academia Española*:

Toisón. 1. m. Insignia de la Orden del Toisón, instituida por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, en 1430.

Armiño. 5. m. Heráld. Figura convencional, a manera de mota negra y larga, sobre campo de plata, que quiere representar la punta de la cola de un armiño.

Flor de lis. f. Forma heráldica de la flor del lirio, que se compone de un grupo de tres hojas, la del medio grande y ancha, y las de los costados más estrechas y curvadas, terminadas todas por un remate más pequeño en la parte inferior.

Azur. (Del fr. azur). 1. adj. Heráld. Dicho de un color heráldico: Que en pintura se representa con el azul oscuro, y en el grabado, por medio de líneas horizontales muy espesas. U. t. c. s. m.

Estos términos se imbrican en una descripción analítica que se focaliza en el pico, el cuello, el ala y el color del ave, de tal modo que a ella le corresponden calificativos concurrentes en un escudo de armas. La operación por sí misma no es extraña al género, que produce el efecto del elogio mediante los elogios de las partes (tal es el procedimiento del blasón anatómico, por ejemplo, el que exalta el cuerpo de la amada a partir de sus rasgos y formas). Sin embargo, Darío introduce una innovación cuando formula los elementos heráldicos en el ámbito de los encomios y no del objeto encomiado, los que configuran la imagen de la insignia en los procedimientos propios de la unidad compositiva del poema. Este escudo hipotético se delinea a partir de algunas acepciones especializadas del vocabulario escogido. Podría describirse así: en campo de azur, un cisne blanco que encorva el cuello y despliega el ala con el fondo de flores de lis; un manto de armiño rodea al escudo, a su vez inscrito en el collar

de la Orden de la Toisón de Oro. Así, el blasón disperso en el cisne es sucedáneo del requisito ortodoxo, lo que hace del escudo y el ave figuras correspondientes; es decir, son análogas.

En el poema de Darío, la división del cuerpo para el elogio —la descripción analítica—, la que lo segmenta en pico, cuello y ala, favorece la adhesión de múltiples historias de ascendencias meritorias, tanto de la realeza divina como de la aristocracia europea de pergamino. Los relatos implícitos cumplen el papel de encomio minucioso, pero también de explicación pretendidamente heráldica, a modo de fragmentos de una explicación de la excelencia del linaje del cisne que, de otro modo, resultaría hiperbólica y de difícil linealidad. En primer lugar, el poema consigue que la seducción de Leda por parte de Zeus, exaltada en las estrofas iniciales a partir del cuello y el ala, le imprima al ave no solo la apoteosis divina sino la primera dignidad real: su estirpe (soberano de los dioses). A ello se añade que el animal es el “rey de la Fuente Castalia”, manantial del Monte Parnaso, donde se reúnen las Musas, y, así, se le identifica con Apolo, divinidad solar y asume de modo expreso el patronato de las artes (vs. 13-14). También deviene, por la convergencia de ambos mitos, en figura artística y erótica: soberano de las artes y amante (de Leda). Así, como escudo elogiado, sintetiza la fuerza erótica de origen divino y la inspiración poética.

Por esa doble condición, la figura del cisne adhiere como príncipe, o adalid, a Lohengrín (v. 16), personaje de la ópera epónima de Wagner. Este es un legendario caballero andante enamorado, cuyo navío es conducido por un cisne. La ópera reúne poesía, mito, personajes míticos y una historia de amor, que también trasunta la naturaleza y la imagen del ave en términos lisonjeros (Gaugell 1997:123). Por tales condiciones virtuosas, Madame Pompadour, protectora de poetas y pintores, amante de Luis XIV, el Rey Sol, acaricia al cisne (vs. 27-28), en ademán que abarca, de modo análogo, al ave, al dios griego y al propio monarca Borbón, que, como es sabido, identificó su gobierno con la figura de Apolo. Así, en manos de la dama amante, el cisne se identifica como dios griego, rey francés, caballero enamorado y artista, y anuncia esta condición múltiple en su escudo diseminado en el poema.

En esta operación compositiva, la característica de mayor productividad artística del ave es el color blanco del plumaje, puesto que se lo menciona como su atributo central en muchos de los mitos reunidos. No obstante, provenientes de muchas tradiciones, las historias difieren en los sentidos que atribuyen al color (que incluso ha desarrollado connotaciones discrepantes durante siglos).⁵ Dentro de estas posibilidades de articulación, el género poemático facilita que las muchas cualidades destacadas en la descripción se entiendan como las de una unidad. En este caso, bajo el patrón compositivo del género, el elogio del ave puede armonizar incluso opuestos doctrinariamente acendrados. En “Blasón”, ello ocurre entre paganismo y cristianismo, dos concepciones sobre la naturaleza de la divinidad históricamente contrarias, cuya confluencia en el elogio del color logra una singular concepción de ella. Así, en su octava estrofa, se equipara, a través del blanco plumaje, el misterio de la Encarnación, anunciado desde el adjetivo “eucarístico” de la estrofa inicial, con el mito griego de Zeus encarnado en un cisne. De este modo, la figura del ave añade a la desmesura del dios, dispuesto a transformarse en bestia por satisfacer su pulsión erótica, la vocación del cristianismo por santificar el mundo de los hombres, carente de los dones divinos, a través de la inscripción de la divinidad misma en este. Bajo esta perspectiva, se aprecia una suerte de personalidad divina bifronte, exaltada y piadosa, apasionada y altruista, de la que proviene el linaje del cisne. Asimismo, en tanto responde a la misma estrategia compositiva del género, la divinidad concebida de este modo se añade a la imagen del rey divino, del poeta aristócrata, del glamoroso hedonista, la de hijo de una realidad imperecedera, señal de una naturaleza sobrenatural que bendice este mundo.

⁵ Así, en *Diccionario de símbolos* de Cooper: “Blanco. Lo indiferenciado; la perfección trascendente; simplicidad; luz; el sol; aire; iluminación; pureza; inocencia; castidad; santidad; lo sagrado; redención; autoridad espiritual... *Cristiana*: El alma purificada, la alegría; pureza; virginidad; inocencia; vida sagrada; luz; integridad. El blanco se usa en todos los sacramentos: bautismo, confirmación, primera comunión, matrimonio y extremaunción. Es el color de los santos que no sufren el martirio y de las santas vírgenes, así como de la Pascua, la Navidad, la Epifanía y de la Ascensión” (2000: 53-54).

En esta conjunción de identidades, las semejanzas centradas en el color blanco posibilitan la aparición de otras: así como sucede con el Dios encarnado, el cordero pascual, las obligaciones del cisne/dios/poeta aristócrata, lindan con la autoaniquilación a fin de cumplir su misión. El elogio del plumaje en las estrofas quinta y sexta (“manto de armiño”, “lises albos”) preside el suicidio del rey Luis II de Baviera, un mito contemporáneo a Darío, soberano que se ahoga en un lago luego de rendir un culto obsesivo a la imagen del cisne y admirar y proteger la música de Wagner, y, en especial, a la ópera *Lohengrin*, durante toda una vida (vs. 29-33). Se sabe que la extrema sensibilidad artística del príncipe lo desentendió de la política e hizo que se le juzgara desquiciado y, por tanto, incompetente para gobernar. En su tiempo se le tuvo por “el rey de los incomprensidos” (Gaugell 1997: 126). El blanco del ave se identifica aquí con la figura del espíritu artístico difícil y solitario, de entraña autodestructiva, cuya actividad colapsa por la vulgaridad del mundo. Así, la explicación del linaje del cisne en su poema insignia debe matizarse a partir de la historia que articula el plumaje: aunque el arte del cisne es divino, su figura entre los hombres es frágil. Su color blanco conjuga, a través de Zeus, Jesús y Luis de Baviera, la inmortalidad y la fatalidad de una corporización predispuesta, por su constitución y por la mayor adversidad del entorno, hacia la muerte.⁶

En síntesis, el poema identifica al cisne con un dios de las artes lascivo, que encarna también, no obstante, en un frágil aristócrata de la sensibilidad, condenado a la incomprensión. Como Luis de Baviera, se encuentra concentrado en el arte y en la entrega de este al

⁶ Por otra parte, “Blasón” solo es un caso de una expresividad que se basa en la conciliación de concepciones opuestas, sobre todo en el ámbito de las manifestaciones religiosas cristianas y paganas; ello se anuncia en el título del poemario en que aparece: *Prosas profanas*. En este caso, alude con el vocablo “prosa” a la tercera acepción registrada por el DRAE: “En la misa, secuencia que en ciertas solemnidades se dice o canta después de la aleluya o del tracto”. Así, hace susceptible a un canto solemne cristiano de participar de características que la religión católica ha atribuido secularmente a las ceremonias de los infieles y politeístas. Si tales cantos son los poemas de Darío, como lo anuncia el título, los rasgos conciliados son el erotismo manifiesto, el refinamiento aristocrático, y la extrema sensibilidad artística, de los que Zeus y Luis resultan ejemplos.

mundo a fin de conferir el brillo divino. Las cualidades, encomiables en uno u otro componente de la descripción analítica practicada, se expresan aquí como necesariamente convergentes, debido a la unidad en el elogio que asegura el antiguo género francés. Pero “Blasón” no se limita a promover la identidad de las distintas explicaciones que el poema ofrece sobre el cisne heráldico. Su composición también asegura la ejecución de uno de los lineamientos centrales del programa artístico de Darío y muchos modernistas. Para él, como para otros poetas, su entorno era de inteligibilidad problemática y solo cobraba claridad por medio del filtro de la poesía; ella construía armonías partiendo del plano meramente sonoro. Por tanto, para Darío, la poesía podía establecer identidades mediante analogías entre ámbitos distintos para descubrir y describir el difícil orden del mundo. Según Cathy Jrade, la inclinación de Darío por esta visión se fundaba en la creencia de que la variedad y el caos —que identifica en la vida cotidiana y en la historia— se remediaban mediante las correspondencias que establecía el lenguaje entre los múltiples ámbitos de la existencia humana; los dotaba de orden a partir de sugerir una semejanza íntima entre ellos, la que inicialmente la mirada poco dotada pasaba por alto o confundía en el laberinto de una visión poco esclarecida (Jrade 1986: 15). En la percepción de Darío, el poeta era un partícipe privilegiado del mundo signado por el caos porque gozaba de claridad para constituir analogías. Así, en “Blasón”, al cisne, que entre sus muchas identidades elogiadas destaca la de poeta, se le atribuye la posibilidad de rimar y ritmar, es decir, de crear armonía. Octavio Paz resume esta concepción en su ensayo sobre Darío, “El caracol y la sirena”: “El universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios; ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la analogía...” (1969: 28).

Por ello, en “Blasón”, el poeta se presenta como un agente especializado en la formulación de correspondencias en el lenguaje, de potencia catalizadora a favor de una imagen armoniosa de realidades múltiples que sugiere el cisne. Esta capacidad se prueba, como

no puede ser otro modo, en la composición del poema mismo. Así, las atribuciones elogiosas efectuadas a cada uno de los componentes del ave insignia implican su condición de análogas respecto del elogio de su totalidad, y viceversa. De su organización en atributos correspondientes resulta la descripción de un poeta en términos de Darío y la enumeración de las características que delimitan su quehacer: sensualidad, sensibilidad, incompreensión, exclusividad y dedicación en la obra.

Esta explicación sobre la identidad del poeta, cuyas características se distribuyen en la variedad de historias del poema y el empleo en ellas de vocabulario de asunto poético (“rimador del ideal florilegio”, “rima el alma”), refuerzan la convicción que brinda su concepción analógica sobre la correspondencia entre escudo blasonado y la noción de poeta dariano: aristócrata de sensibilidad divina al borde la muerte por su originalidad y la incompreensión de los otros. No obstante, Marasso Rocca abunda en un detalle adicional sobre el vínculo entre cisne y poeta que proviene de la tradición emblemática renacentista (1934: 22). Señala que el mote o lema del emblema CLXXXIII de la *Emblemata* de Alciato dice “Insignia Poëtarum” y que lo acompaña la imagen de un escudo con un cisne inscrito, de cuello encorvado y ala plegada.⁷ La información de

⁷ Bajo la imagen del cisne del emblema CLXXXIII de la *Emblemata* se lee:

Gentiles clypeos sunt qui in Iovis alite gestant,
Sunt quibus aut serpens, aut leo signa ferunt.
Dira sed haec vatum fugiant animalia ceras,
Doctaque sustineat stemmata pulcher Olor.
Hic Phoebos sacer, & nostrae regionis alumnus:
Rex, olim, veteres servat adhuc titulos.

Cygnus, poëtarum stemma, Phoebos sacer, candidus,
pro Rege habitus repraesentat conditionem
poëtarum, qui suos labores omnes ad literarum
praesidem Phoebum, id est disciplinarum liberalium
principatum referunt: quorum pura & candida debet
esse Musa, aliena ab omni fuco & spurcitie: qui
non minùs ordinatis beneque cultis versibus in animos
hominum imperium obtinent, quàm reget
ipsi armatis copiis.

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALc183>

Marasso Rocca refuerza una nueva lectura del poema en el sentido, más bien lato, del género francés; es decir, sugiere que “Blasón” es un poema ortodoxo sobre el ave heráldica del poeta, un encomio del escudoque le asigna la tradición emblemática.⁸ Aunque la sospecha de fidelidad al modelo parece fundada, no debe descuidarse que, a diferencia de los blasones renacentistas que ostentan su fuente heráldica, el poema de Darío elide de modo sensible la declaración explícita del nexo entre cisne y escudo, y escudo y poeta dariano. Se trata, pues, de una concepción del género poemático distinta al interior de una concepción de la poesía no renacentista, sino propia del siglo XIX y de Darío. De ambos modos, no obstante, ya sea debido a las estrategias analógicas del poema o la inmanencia del cisne como ave heráldica del poeta, “Blasón” elogia en el ave al artista y, de modo puntual, al artista del lenguaje, bajo el perfil específico antes consignado.⁹

Las referencias a leyendas de la Antigüedad Clásica en la glosa de la imagen, producto de la cultura erudita del siglo XVI, hacen verosímil la sospecha de Marasso de que las estrategias poéticas de “Blasón” tienen su origen en la *Emblemata*. A ello debe sumarse que Saunders señala la integración de blasones en libros de emblemas (1981: 309). La glosa no es un blasón, ciertamente, porque carece de descripción analítica de un escudo de armas, pero ello no niega la afirmación de Marasso de que pueden resultar asimilables por la apelación renacentista al mito. Aún queda por esclarecer el nexo preciso entre la *Emblemata*, Darío y el género poemático que me ocupa.

⁸ La misma tradición clásica que recoge la glosa de la *Emblemata* ha consagrado el vínculo entre el cisne, ave de Apolo, y el apelativo con el que se exalta a los mejores poetas, es decir, a los protegidos por el dios: Virgilio es el Cisne de Mantua y, en la Inglaterra isabelina, Shakespeare es el Cisne de Avon. De este modo, la persistencia del nexo entre animal y artista en determinados capítulos de la historia literaria constituye una prueba adicional de la identidad subyacente que esclarece el poema.

⁹ Según Gaugell, la obra del parnasiano Sully Prudhomme y del simbolista Charles Baudelaire vincula el cisne y la poesía en algunos pasajes de sus respectivos “Le Cygne”; Stéphane Mallarmé lo sugiere sucedáneo del poeta en “Le Vièrge, le vivace et le bel aujourd’hui”. Sin embargo, en ningún caso se trata de descripciones analíticas, de elogios y menos de blasones de fuente heráldica. Sobre poemas muy anteriores a 1890, el año de *Prosas profanas*, Gaugell señala únicamente: “Con estos breves detalles se puede dar una idea del cisne multiforme francés que llegaba a Hispanoamérica...” (1997: 122). Presenta así las posibilidades expresivas que ofrecía el ave para la poesía del continente y, como puede apreciarse, son considerables las distancias respecto de la apoteosis aristocrática del cisne blasonado por Darío.

Por esta apreciación (a saber: por la analogía entre la explicación del cisne como escudo y del poeta y su arte), “Blasón” se inscribe también en otro género de textos: el de las artes poéticas. En general, se puede decir que, como en el poema de Darío, son composiciones que explican la naturaleza de los programas estéticos explícitos o implícitos de los artistas del lenguaje. El origen de estas, su repetida invocación y autoridad, se remonta hasta la Grecia clásica. Sin embargo, la generalización oculta la dificultad de establecer características específicas para este tipo de texto. Bajo el rótulo de arte poética se ha reunido un conjunto de composiciones que, a primera vista, luce descompaginado, porque los distancian siglos de historia, el influjo de distintas epistemologías y porque, además, algunos carecen de declaración explícita de añadirse a la tradición. Para muestra de la complejidad de la caracterización, bastará decir que se ha denominado “arte poética” a textos artísticos y no artísticos, poemas líricos y novelas, tratados filosóficos y literarios, manifiestos estéticos y políticos, discursos en verso y en prosa, etcétera. No obstante, en el siguiente comentario de Pierre Popovic, autor de “Les deux ‘arts poétiques’ de Paul Verlaine”, se muestra un planteamiento que esclarece la caracterización del tipo de texto que es un arte poética, independientemente de su variedad, por seis intenciones que ellas invariablemente expresan:

Cependant que les formes sont extrêmement diverses, six types de visées principales peuvent néanmoins être circonscrits et attribués à cette théorie d’extraits: 1. des visées descriptives en acte lorsque les textes disent comment et de quoi est faite la poésie ; 2. des visées didactiques à l’oeuvre quand l’auteur se fait pédagogue et veut apprendre comment faire de la (bonne) poésie dans un texte qui pourrait avoir pour titre: ‘le poème, do it yourself’; 3. des visées cooptatives/exclusives perceptibles lorsqu’il s’agit d’affirmer qu’il faut faire ceci à l’exclusion de cela ou préférer ceux-ci à ceux-là dans les écrivains du voisinage ; 4. des visées législatives, normatives et prescriptives de mise lorsque sont énumérés les règles, critères et lois du goût, du talent, de l’efficacité, du désir et de l’art vivant, de la révolution poétique (etc.: le paradigme est touffu) ; 5. des visées théoriques ostensibles lorsque les textes cherchent à livrer un mo-

dèle de décodage, de consommation et de lecture du poétique; 6. des visées rétroactives et/ou prospectives opérantes lorsque les textes effectuent une saisie de l'histoire de la poésie et/ou conjecturent son avenir. Ces six visées composent la matrice pragmatique du genre de l' 'art poétique', la batterie de ses potentialités performatives, pour peu que ce genre et sa tradition existent. (Popovic 1993: 105-106)¹⁰

Desde luego, la estricta diferenciación de los propósitos señalados por Popovic es discutible. Por ejemplo, se puede cuestionar si la descripción que ofrece un arte poética es neutra respecto de la normatividad implícita de su época o si las prospecciones que formula carecen de perspectivas cooptativas. Sin embargo, el comentario delimita distinciones pragmáticas, es decir, no niega la dificultad de delimitar los propósitos en el campo teórico, ni el influjo de intenciones no expresadas en el campo práctico, pero no le competen en tanto formula de modo preciso el alcance de sus afirmaciones. Estas competen el ámbito de las intenciones, es decir, de los objetivos de las artes poéticas, y no el de sus presupuestos o resultados. Procediendo de esta manera, Popovic formula un principio de organización válido que extiende sobre la variedad de formas de textos y disciplinas divergentes a los que pertenecen las artes poéticas. Así, formula una descripción de ellas, acorde con las variedades del género tradicionalmente admitidas, a partir de señalar alguna o

¹⁰ "Si bien las formas son extremadamente diversas, seis tipos de intenciones principales podrían, sin embargo, estar circunscritas y ser atribuidas a esta teoría de extractos [la colección tradicional de artes poéticas]: 1. intenciones *descriptivas*, cuando los textos dicen cómo y de qué está hecha la poesía; 2. intenciones *didácticas*, cuando el autor se hace pedagogo y quiere enseñar cómo hacer (buena) poesía; 3. intenciones *cooptativas/exclusivas*, perceptibles cuando se trata de afirmar que hay que hacer esto excluyendo aquello o preferir estos a aquellos dentro de los escritores del vecindario; 4. intenciones *legislativas, normativas y prescriptivas*, cuando son enumeradas las reglas, criterios y leyes del gusto, del talento, de la eficacia, del deseo y del arte viviente, de la revolución poética (etc.: el paradigma está cerrado); 5. intenciones *teóricas*, cuando los textos buscan dar un modelo de decodificación, de consumo y de lectura de lo poético; 6. intenciones *retroactivas y/o prospectivas*, operantes cuando los textos efectúan un recuento de la historia de la poesía y/o conjeturan su porvenir. Estas seis intenciones componen la matriz pragmática del género del 'arte poética', de la batería de sus potencialidades performativas, por poco que ese género y esa tradición existan" (Trad. de Anahí Chaparro, para este artículo).

muchas de las finalidades recurrentes de las poéticas (y las desviaciones comprobables tras las finalidades distinguidas).

Así, sobre la base de formular descripciones de poéticas a partir de sus intenciones, como propone Popovic, “Blasón” es un arte poética de intenciones descriptivas respecto de la persona del poeta como entidad mediadora entre la poesía y la generalidad del mundo. Incluso cuando el poema desvía fugazmente sus intenciones en la última estrofa hacia la didáctica (los consejos a la condesa: “Dad, condesa...”) no se expresa sobre el aprendizaje de la poesía sino sobre el trato que debiera recibir el poeta por parte de otros individuos. La descripción se sintetiza a partir de las equivalencias que formula la analogía con el cisne: el artista de lenguaje es encarnación de imaginación y sensibilidad aristocrática, que devela, mediante el lenguaje poético, la naturaleza de las correspondencias. Como corolario, la poesía es una operación reveladora: su formulación en el lenguaje de las equivalencias permite la comprobación de la recóndita unidad del mundo. Por ello, la actividad rimadora del artista/cisne es una garantía de cualquier percepción abierta a la inteligibilidad. Su índole frágil solo reclama, a cambio, finura y benevolencia. La descripción del poeta en “Blasón” denota el cariz que, según Popovic, adoptan las artes poéticas del siglo XIX, distan de la intención legislativa de las artes poéticas renacentistas y neoclásicas, y modifican el afán antiguo por el conocimiento de la naturaleza universal del arte (Popovic 1993: 106). En el siglo XIX, se trata, más bien, de una declaración individual, circunscrita a la práctica poética que testimonia la visión del poeta que la formula, y cuya responsabilidad es exclusiva de este. Más bien, la designación de arte poética, algunas veces explícita en el título, ironiza la vieja pretensión de generalización de los tratados normativos de la Antigüedad.¹¹ Aunque el “Blasón” de

¹¹ Pierre Popovic atribuye el desplazamiento de las artes poéticas legislativas al impacto de la crítica ilustrada sobre la percepción clásica del conocimiento como estático y de sus objetos de estudio, siempre idénticos a sí mismos. El arte, que en el Romanticismo ha dejado atrás el ideal mimético, no puede ser declarado un objeto inmutable: “L’idée de recherche’ —se substituant au dogme classique de l’imitation— apparaît peu à peu dans les conceptions de la poétique des Lumières. L’introduction de cette dimension heuristique dans la matrice pragmatique susdé-

Rubén Darío no lleva por título “Arte poética”, resulta manifiesta la expresión de un plan estético y las restricciones impuestas a este. La poesía no es un conocimiento al alcance de la sensibilidad general. Es actividad exclusiva de los cisnes/poetas, una aristocracia que se funda en una genealogía mítica que se remonta a entidades divinas; constituye, por tanto, un bien de pocos y, restringiendo referencias a proyectos estéticos disímiles al que distingue el ave heráldica, responsabilidad única del propio Darío.

Como puede apreciarse, el “Blasón” de Darío introduce dos modificaciones en la ejecución del género poemático: la fuente heráldica explícita pertenece al elogio y no a la entidad elogiada y el texto manifiesta un arte poética. Ambas características son relevantes para la ejecución del mismo género poemático por parte de José Santos Chocano y José María Eguren en los que, de modo sensible, la fuente heráldica se hace difusa y desaparece, y se dedican casi con exclusividad a la exposición de los propósitos estéticos concernientes a las artes poéticas. En primer lugar, considérese el poema “Blasón” de Chocano (1972):

crite n'est pas sans conséquences: d'une part, elle s'oppose aux visées didactiques et législatives, amorçant un mouvement qui aura tendance à ne cesser de les amoindrir (du moins en apparence); d'autre part, elle modifie les visées descriptives, les déchargeant de leur statisme et les inclinant vers une axiologie du mouvement et du devenir. Par la suite, lue selon l'angle de la poétique historique, l'histoire de 'l'art poétique' au XIXe siècle offre deux caractéristiques: le genre se privatise et l'on assiste à la multiplication de ce que l'on a appelé des 'poétiques d'auteur' et qu'il serait plus juste de nommer 'poétiques de poète', lesquelles peuvent être tenues pour la forme variétale moderne du genre canonique 'art poétique' [“La idea de investigación’ —substituyendo al dogma clasicista de la imitación— aparece poco a poco en las concepciones de la poética de los ilustrados. La introducción de esta dimensión heurística [...] no queda sin consecuencias: por una parte, se opone a las intenciones didácticas y legislativas, fomentando un movimiento que tendería a no cesar de disminuirlos (por lo menos en apariencia); por otra parte, modifica las intenciones descriptivas, descargándolas de su estatismo e inclinándolas hacia una axiología del movimiento y del devenir. Por consiguiente, leída según el ángulo de la poética histórica, la historia del ‘arte poético’ en el siglo XIX ofrece dos características: el género se privatiza y se puede observar la multiplicación de lo que se llama ‘poéticas de autor’ y que sería más justo llamar ‘poéticas de poeta’, las cuales pueden ser entendidas como la moderna del género canónico ‘arte poética’” (1993: 106-107) (Trad. de Anahí Chaparro, para este artículo)].

BLASÓN

Soy el cantor de América, autóctono y salvaje:
 mi lira tiene un alma, mi canto un ideal,
 mi verso no se mece colgado de un ramaje
 con un vaivén pausado de hamaca tropical...

5 Cuando me siento inca, le rindo vasallaje
 al Sol, que me da el cetro de su poder real;
 cuando me siento hispano y evoco el coloniaje,
 parecen mis estrofas trompetas de cristal.

10 Mi fantasía viene de un abolengo moro:
 los Andes son de plata, pero el león de oro;
 y las dos castas fundo con épico fragor.

La sangre es española e incaico es el latido;
 y de no ser poeta, quizás yo hubiera sido
 un blanco aventurero o un indio emperador.

Como puede apreciarse, el “Blasón” de Chocano ignora los procedimientos del género poemático al cual se adscribe por título. No efectúa una descripción analítica de ningún objeto vinculado de modo directo o indirecto con el campo de la heráldica. Aunque su vocabulario incluye palabras como “abolengo”, “plata”, “oro”, “real”, “cetro”, “emperador”, estas distan de la especificidad del léxico de la disciplina de los escudos empleada por Darío. Más bien, el poema trata de una declaración sobre el quehacer poético que, de modo inequívoco, traslada su asunto y elogio a la personalidad específica del artista. Este se basta de la propia aseveración de sus méritos, de la autoridad de la primera persona del singular, para enaltecer su actividad de artista de lenguaje, puesto que la poesía por sí sola no es meritoria; ella es una herramienta al servicio de la voluntad autosuficiente del poeta. Así, puede afirmar: “Cuando me siento inca, le rindo vasallaje/al Sol, que me da el cetro de su poder real;/cuando me siento hispano y evoco el coloniaje,/parecen mis

estrofas trompetas de cristal” (vv. 5-8). Es decir, según “Blasón” de Chocano, las tradiciones culturales al servicio del poeta son instrumentos intercambiables que se doblegan ante su arbitrariedad libérrima. A diferencia del otro “Blasón” —en el que el poeta cobra relevancia porque manifiesta la sensibilidad de un orden superior— en este no señala más que su voluntad autónoma y prepotente como digna de elogio. Su autosuficiencia no puede quedar mejor declarada que en el emblemático “Yo soy el cantor de América, autóctono y salvaje”. Se trata de un exabrupto egocéntrico largamente comentado por la crítica. Julio Ortega dice en “Lectura de la tradición”: “quiere ser el cantor de América y quiere fundamentar un yo poético, que desea escribir con mayúscula, ese repertorio temático [...]. El poeta se convierte así en su personaje, el medio americano en su teatro” (1971: 143). En efecto, las circunstancias vitales del poeta son la geografía y la historia de América, pero no aparecen para justificar su valor o el de su poesía, o para fundamentar a través de su poetización la autoridad artística de la voz de la primera persona. En tanto son enumeración escenográfica, como sostiene Ortega, cumplen el papel de ornamento y no de prueba de méritos posibles.¹² La única entidad con presencia efectiva es el “yo” singular que establece a la poesía como mero instrumento, variable según la veleidad del artista y cuyas características dependen de los cambios de su sensibilidad. En consecuencia, se carece de un modelo de práctica artística que se formule como poesía preferible y también de un patrón para el elogio. Se trata del encomio de un artista cuyas facultades son ajenas a la verificación. Pero también es una poética irrealizada en cuanto descripción del poeta. La

¹² La enumeración de distintos estadios culturales del continente ciertamente pertenece a una presentación de carácter escenográfico, pero se inscriben en un debate intelectual sobre la naturaleza de poeta de América y los temas propios de este, planteado por José Enrique Rodó en un ensayo sobre la obra temprana de Rubén Darío: “Naturaleza soberbia, y las originalidades que se refugian, progresivamente estrechadas, en la vida de los campos. Fuera de esos dos motivos de inspiración, los poetas que quieran expresar, en forma universalmente inteligible para las almas superiores, modos de pensar y sentir enteramente cultos y ‘humanos’, deben renunciar a un verdadero sello de americanismo original” ([1899] 2005: 6-7).

crítica señaló tempranamente la ineptitud de la voz en el poema para sintetizar la cultura india y la española, como cuando señala “las dos castas fundo con épico fragor”. Como indica Mariátegui en sobre “El proceso de la literatura”: “Los antecedentes de la técnica y los modelos de Chocano están en la literatura española” (1992: 272).¹³ No es tal la actividad que la poética egocéntrica y autosuficiente de “Blasón” entiende para sí. Sin embargo, la síntesis que implica el término “fragua” supone en el poema la integración de procedimientos artísticos de dos o más tradiciones en una nueva posibilidad estética y no la mera conjunción de asunto local bajo cánones formales foráneos, como, en efecto, sucede. De hecho, la bastardad de la amalgama expresa más bien la dependencia irreflexiva de modelos artísticos ajenos a la pregonada autosuficiencia. Aunque cabe la apelación a señalar que el mérito se obtiene en la fidelidad al “ideal” que señala el poema, a fin de evitar la completa gratuidad de la declaración de mérito, tal término no refiere verosímilmente a ninguna proposición del poema, a menos que se entienda por “ideal” la voluntad de ser del modo que asegura la voluntad de tan singular primera persona. Dicha pretensión carece de sentido por la ineptitud antes señalada.

“Blasón” de Chocano, por tanto, es una declaración sin fundamentos que justifiquen sus alardes; no obstante, sigue siendo la proclama de una personalidad artística, un arte poética, según el modelo de Darío, que se conjuga con el género poemático del blasón. La diferencia, por ello mismo, es significativa: en el poema de Chocano, el arte poética se manifiesta de manera protagónica y exclusiva. Aunque el programa que defiende de modo explícito resulta de ejecución fallida, conviene señalar que concita en su favor

¹³ Según Jade: “His vision was Hispanic rather than Continental” (1998: 112). Fuera de los márgenes del proyecto de una literatura nacional, como el propuesto por Mariátegui, sino en el ámbito de las manifestaciones culturales características de la instalación de la modernidad en América, Chocano persiste como imagen de una poesía pasatista y conservadora: “Unlike the work of Eguren, the poetry of José Santos Chocano does not anticipate the future but rather looks back toward the past” (1998: 111).

una llamativa novedad: asumir su singularidad de manera radical en una declaración que restringe en una individualidad irreductible el ámbito de influjo de sus intenciones artísticas. Así, el verso “Yo soy el cantor de América, autóctono y salvaje” excluye de tal modo otras posibilidades de poetas y poemas para el mismo quehacer que cualquier intención poética solo puede tener por ejecutante a la primera persona del singular que protagoniza “Blasón”. En el verso citado, el ejercicio artístico sobre América nativa solo cabe para la voz singular que formula el poema. En Chocano, el arte poética se ha convertido en sinónimo de elogio de una actividad excluyente. Por ello, también es un desafío al mérito de otras personalidades así expresadas, aunque, paradójicamente, se carezca de este.¹⁴ En este aspecto, “Blasón” es semejante a las artes poéticas restrictivas del siglo XIX, que muchas veces constriñen su alcance a la figura de su mismo enunciador.

En “Blasón” de Chocano resulta evidente que el despliegue de esa voz que se manifiesta única ha excluido en su despliegue a la antigua tradición francesa que anuncia el título. El poema no es, aunque su rótulo haga suponer lo contrario, un deudo del género poemático inaugurado en el siglo XV. Más bien, su entroncamiento con la manifestación de un programa estético lo sitúa bajo el modelo modificado en el poema de Rubén Darío.

A continuación, considérese el poema de José María Eguren, poeta peruano contemporáneo de Chocano, que también emplea el mismo título que este para un poema suyo, y confirma la exclusión de los viejos rasgos genéricos y la consolidación del modelo dariano (1997):

¹⁴ Según Jade, “Chocano is driving by the idea of becoming ‘the poet of América’ and unself-consciously called up real and imagined images of South America in order to achieve this title —on that had been foreclosed to Darío by José Enrique Rodó’s early assessment of his work” (Jade 1998: 112). “Blasón”, que se inicia con una doble alusión —a la poesía de José Martí (“Yo soy un hombre sincero”) y a la de Rubén Darío (“Yo soy aquel que ayer no más decía...”) en un libro dedicado justamente a Rodó— confirma tal pretensión de supremacía y novedad.

BLASÓN

A niña que dulces amores sueña
la persigue el Duque de los halcones;
y si no mienten las fablas de dueña,
se acercan doradas tribulaciones.

5 En la roja almena canta el autillo
y con miriñaque beldad se asoma;
y tiene encendido el dulce carrillo,
murmura y tiembla como la paloma.

10 La urraca se oculta. La niña mira
con sus ojos zarcones la aspillera,
ya con aliento de rosa suspira,
ya el cintillo descoge lastimera.

15 Vienen la coja reina y los nobles;
raudo el Duque procura alejamiento;
pero las ayas de los fustes dobles,
la aurora predicen del sufrimiento.

De principio, el poema no descubre vínculos directos con fuente heráldica alguna (señala títulos de nobleza correspondientes con una corte, pero no usa el lenguaje de la ciencia de los escudos, y menos con vocación de elogio). Antes que una descripción, como el blasón francés, el texto es una anécdota de carácter sentimental, de protagonistas de sangre noble. Se trata de los antecedentes de una historia erótica elusiva y mal avenida entre el Duque de los halcones y una niña innominada. A su amorío se ha opuesto la custodia de una reina coja y de sus ayas, cuyos presagios son adversos, además de la caracterización rapaz del amante. Sin embargo, el examen léxico permite establecer una serie de regularidades que exceden la mera anécdota.

En primer lugar, el poema se constituye a partir de sutiles equivalencias entre los términos referidos a las aves y los personajes y sus acciones. No solo el Duque es calificado de “de los halcones”

sino la niña de “paloma”. La equivalencia es la existente entre el cazador y su presa, lo que, en el ámbito de las correspondencias, potencia el sufrimiento futuro de la infante. La composición a través de las analogías prolifera en el poema; sin embargo, en “Blasón” de Eguren sirven para un propósito distinto que en el de Darío. No son constituyentes de una imagen armónica del mundo sino que componen una escena de personajes signados por fatalidades. Así, el halcón y la paloma no son las únicas aves de carácter agorero; el autillo, una variedad de lechuza, y la urraca configuran un cortejo de pájaros que, según tradiciones populares inmemoriales, son de mal augurio.¹⁵ Su número par coincide con los fustes, o varas de castigo, de las ayas que, de modo análogo, predicen desgracia (v.16: “la aurora predicen del sufrimiento”). De este modo, la correspondencia dariana, en el “Blasón” de Eguren, no solo transforma el orden en desgracia sino que, superponiendo equivalencias, inviste también al futuro de fatalidad. Tal oposición antitética entre erotismo y desgracia, así como la de los personajes que la expresan, manifiesta una tensión de sentidos opuestos que metódicamente proyecta sus implicancias fuera de la anécdota específica del poema. Es decir, el texto de Eguren no ritma pares antagónicos para manifestar una visión unitaria del mundo sino para esbozar, en el ánimo de sus personajes, la irresoluta víspera del porvenir sombrío de la misma visión analógica.

Así, si se entiende a la última estrofa del poema como especular de la primera, dentro del entendido de la fundamental analogía de sus términos, se obtienen las siguientes oposiciones irresolutas: amores/sufrimiento (v.1/v.16), Duque de los halcones/ayas de los fustes dobles (v.2/v.15), dueñas/Duque (v.3, v.14), doradas tribulaciones/coja reina y los nobles (v.4/v.13). Del mismo modo, si se

¹⁵ Del autillo, dice el DRAE: “m. Ave rapaz nocturna, parecida a la lechuza, pero algo mayor, de color pardo rojizo con manchas blancas, y las remeras y timoneras rayadas de gris y rojo”. En tanto lechuza, el autillo junto con la urraca convergen en la tradición judeocristiana como augurios de muerte. Cooper señala sobre la urraca: “*Cristiana*: El demonio; disipación; vanidad” (2000: 182). También indica de la lechuza, o su alternante: “Satanás, los poderes de las tinieblas; soledad; duelo; desolación; malas noticias” (2000: 34).

entiende, bajo el mismo modelo, la tercera estrofa como correspondiente verso con verso con la segunda, se establecen los siguientes pares de proposiciones opuestas irresolutas: canta el autillo/ La urraca se oculta (v.5/v.9), miriñaque beldad/ojos zarcones (v.6/v.10), encendido el dulce carrillo/con aliento de rosa suspira (v.7/v.11), murmura y tiembla como la paloma/ya el cintillo descoge lastimera (v.8/v.12). Desde esta perspectiva, conviene atender la única simetría de semejantes en el poema que, paradójicamente, solo confirma que la resolución de la situación permanece indecisa. Se ubica en el cuarto verso de la primera y cuarta estrofa, es decir, entre la conclusión de la presentación de la anécdota y la conclusión del poema mismo: doradas tribulaciones/la aurora predicen del sufrimiento. En ambas expresiones, aunque con distintos matices gramaticales, se insiste en la conjunción de un ámbito favorable al erotismo (“dorada”, “aurora”) y otro oscuro (“tribulaciones”, “sufrimiento”). La tensión irresoluta en el seno de simetrías de opuestos no hace sino confirmar que Eguren las emplea para advertir que carecen de las cualidades integradoras —rimadoras— que pensó para ellas Darío. No obstante, su creencia solo se manifiesta como conjunción de sutiles señales porque, en este caso, pertenece al ámbito de las ansiedades y de las admoniciones pesimistas de los mayores.

Debido a ello, ajena a la potencial fatalidad de su propio devenir, la anécdota acontece en la torre o castillo, una arquitectura diestramente insinuada por las palabras “almena” y “aspillera”, que designan componentes indispensables de su estructura. Así, la residencia fortificada acoge el aposento de la niña y representa un significativo obstáculo para el arribo del amante y la realización de sus amores; por ello, simultáneamente, impide su consumación fatal dentro de los límites de la anécdota de “Blasón”. Pero la torre también acoge en Eguren una simbología análoga a la de la figura de la niña erotizada, cercada por impedimentos para concretar su íntima pulsión. Así, en otro poema del mismo autor, en que coinciden seducción, ansiedad y una edificación semejante, Ricardo Silva Santisteban indica que la torre es un símbolo ambivalente: emblema

fálico y elevación espiritual; el nexos remoto entre ambos sentidos se expresa incluso en las letanías, en las que María, madre de Jesús es *turris eburnea* (Silva Santisteban 2004: 68). Del mismo modo, en “Blasón” se establece la misma analogía, rasgo por rasgo, entre la simbología de la torre y la niña vigilada en su seno: la pureza de la condición infantil (v.1), la excitación amorosa (vv. 7 y 8), la persistencia en la condición núbil debido a la celosa custodia (vv. 14 y 15). Así, torre y niña expresan una misma imagen ambigua e irresoluta, que, según Julio Ortega, encierra la antítesis fundamental en la escritura artística de Eguren: “...la niña es síntesis trágica y apertura mágica del mundo antitético que hemos señalado en su visión poética. Anécdota, alegoría, y también profunda asociación: como otra Beatriz, la niña de la lámpara azul abre el misterio paradisiaco de la poesía, el desenlace iluminador” (1971: 109).¹⁶

De este modo, la niña puede conceptuarse como una situación tangible: la preadolescente etérea incita al amor, pero ostenta la pureza del refrenamiento y la inocencia. En esta dimensión resulta igual de ambigua que la torre; ambas figuras comparten la condición erótica (aposeno/amada) y su obstáculo (fortaleza/preadolescente). En el ámbito de la alegoría, la ambigüedad de una y otra confirman una constante del poema: en el entramado de las correspondencias irresolutas de “Blasón”, verifican la inutilidad de la visión analógica para conseguir la armonía idealizada. La constatación de naturalezas en sí mismas contradictorias, que en Darío implicaría la convicción de la unidad de los opuestos, formula en el poema de Eguren la

¹⁶ Ortega parte de suponer tres grupos léxicos tras la poesía de Eguren: uno vinculado con un “sentimiento festivo y diáfano”, otro vinculado con “un sentimiento de melancolía o pavor, tristeza y oscuridad”, y un tercero de “repertorio fantástico”, cuya finalidad es resolver la antítesis planteada por los dos primeros grupos en una convivencia solo posible en la poesía. En este tercer grupo incluye palabras “como ángeles, niñas, silfo, hada, vespertino, crepuscular, alba, sueño, opalino...” (1971: 110). Como puede seguirse del examen de oposiciones efectuado anteriormente, el tercer grupo de palabras de Ortega puede adquirir una naturaleza “festiva” u “oscura” dependiendo del lugar que estas ocupen en un verso o dentro de las simetrías planteadas por el poema. Por ejemplo, términos fantasiosos como *Duque, reina y ayas* adquieren un “sentimiento oscuro” en este poema, aunque no dejen de ser de “repertorio fantástico”.

discordia entre los protectores y el amante, entre inocencia y erotismo, entre felicidad y tragedia. Así, se fomenta una escalada de tensiones latentes que hacer prever de modo sutil, pero firme, el colapso en el poema de la visión del arte de corte dariano, aunque esta no se formule dentro de los límites de su anécdota.

Desde esta perspectiva, puede reformularse la afirmación de Ortega sobre la imagen de la niña en tanto suma del proyecto estético de Eguren: es un signo de ambivalencia que justifica analogías de opuestos, que potencia una sutil sombra de fatalidad para dicha práctica. Como consecuencia, se aprecia mejor el papel del Duque de los halcones, quien intenta, con suerte indecisa y perfil hosco, poseer el inasible atractivo de la niña, feminidad precisa y suma, como se ha indicado, del programa estético del poeta. El cortejo adverso actualiza una práctica artística que se intuye fatalmente inútil en su ideal de diseño meticulosamente armónico, pero que no puede sino efectuarse, solo para constatar que la actividad de las correspondencias, sobre todo en entidades de perfil contradictorio, amenaza siempre con carecer de efectividad.

Por tal empleo de la imagen de la niña y el cortejo del Duque de los halcones, se explica el título de “Blasón” del poema. Como en las composiciones de Rubén Darío y de Chocano, en él se expone el quehacer artístico de quien lo ritma y, por tanto, le corresponde el género textual de las artes poéticas. Es una descripción que se ocupa de la visión agorera del poeta sobre la poesía y su relación con la ejecución del poema. En este ámbito, el augurio fatídico de la anécdota compete también al proceso creativo: advierte del conflicto de oposiciones en toda la composición del poema y presiente paradojas irresolubles en una concepción analógica de dudosa validez. No obstante, el poeta merodea la poesía, aunque con la misma elusividad sutil con que esta se expresa, en una estrategia que la imita especularmente y, por ello mismo, amenaza con resultar insuficiente en el quehacer artístico. Así, reitera las disposiciones simétricas que suponen la fundamental unidad del mundo, pero, a la vez, indica con ellas el augurio de parejas de opuestos fatales (la no-correspondencia). Contrapunto de reticencias entre poeta y

poesía, la consecución de la representación analógica plena no puede conseguirse, así como el éxito del Duque de los halcones supondría acabar con la tensión al interior de la niña erotizada y virgen. Por tanto, la plenitud de la concepción analógica de la poesía, aunque venturosamente resultase posible, queda necesariamente más allá de la expresión poética porque se le intuye imposible. Como resultado de ello, en “Blasón” de Eguren se expresa una poesía necesariamente insuficiente ante sus metas y, el poeta queda atrapado en la paradoja de su oficio: aproximarse a una ejecución —la concepción analógica del mundo— deseada solo elusivamente, con un lenguaje que convoca solo sus vísperas.

En tanto arte poética, “Blasón” de Eguren guarda semejanzas con el poema del mismo título de Chocano. En ambos poetas peruanos, el propósito descriptivo de las artes poéticas que expresan solo tiene por ámbito al poeta que las enuncia. Eguren, como señala Ortega, ha restringido su proyecto al símbolo íntimo de la niña (1971: 107). En ambos casos, no implica afirmaciones sobre la totalidad de la poesía o un tipo de esta, como supone su caracterización como actividad analógica en el poema de Darío. En el “Blasón” de Eguren la analogía sirve para revelar antítesis irresolutas encerradas en la individualidad de la expresión. Y, como Chocano, ha excluido de su texto la tradición poemática del blasón francés, de la que solo persiste el título y algunos términos de alcurnia sin ningún vínculo bien definido con la heráldica (“Duque”, “reina”). No solo ello, distanciándose aún más del género poemático del blasón, ha obliterado su carácter de elogio. “Blasón” de Eguren no participa del encomio del mérito de ningún poeta o poesía. Tampoco de ningún escudo; se limita a sugerir la descripción de una actividad que, desde su enfoque, carece de buen término. A diferencia de la pretensión de Darío, en el que la figura del cisne se ofrece como cantor de la armonía subyacente del mundo, y la de Chocano, que concita sobre sí la singularidad de descubrir la poesía de América, esta poética prescinde de cualquier papel agente para el poeta fuera de la ejecución de un arte carente de mejor suerte. Sin embargo, en Eguren, como en Darío, la analogía persiste como estrategia de composición

y visión poética del mundo, aunque ello se destaque para indicar sus insuficiencias. Coincide con Chocano en la formulación de una circunstancia paisajística como ámbito para expresar sus principios estéticos. Así, halcones, paloma, urraca y, sobre todo, autillo, son fauna de la costa peruana, que vinculan una vez el arte poética con la figuración en el blasón de la naturaleza nativa. Pero difiere de Chocano porque recupera el empleo de la figura del ave en relación con la actividad del poeta, que Chocano ignora y que es central en el “Blasón” de Darío. Así, debido a la ceñida red de oposiciones que le da ese sentido en ese poema, el Duque de los halcones alude, en su actuación, a la práctica sinuosa del poeta tras la ambigua persecución de su proyecto estético.

Así, en los tres casos de poemas titulados “Blasón” examinados en este artículo se pierde progresivamente su peculiaridad de descripción analítica con propósito de elogio de un elemento vinculado a la heráldica. En Darío, ello deja de ser un propósito expreso de adscripción al género; en Chocano, persiste el título en tanto elogio de las pretensiones expresivas de una enconada voz singular; y en Eguren, el elogio no existe. El poema titulado “Blasón” ha devenido de modo cada vez más acusado y privativo en arte poética, lo que se manifiesta en una de la analogías que permite el texto de Darío, en la excluyente declaración sobre la naturaleza del poeta y de la poesía del texto de Chocano, y en la reticente referencia sobre el quehacer artístico en el texto de Eguren. Bajo el modelo de Darío, el género poemático se transforma en formulación de un programa estético cuya orientación descriptiva dentro del proceso de las poéticas modernas no excede el alcance individual, y su representación se consolida como relación de las características de una persona, animal o escena (“el cantor de América”, el cisne y la anécdota del Duque y la niña), en particular aves y/o la denominada naturaleza nativa, y/o expresada en una voz que se reclama única, siendo estos no siempre elementos concomitantes (el cisne y el halcón que merodea a la paloma, la escenografía americana o las aves de la costa, la identidad autosuficiente o la elusiva).

Bibliografía

ALCIATO, Andrea

[1584] “Insignia Poëtarum. Emblema CLXXXIII”. *Emblemata*. Consulta: 15 de agosto de 2007. <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALc183>>.

ARELLANO, Jorge Eduardo

1992 *Azul... de Rubén Darío. Nuevas perspectivas*. Washington D.C.: OEA/OAS.

ATIENZA, Julio de

1948 *Nobiliario español: diccionario heráldico de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*. Madrid: Aguilar.

COOPER, Jean C.

2000 *Diccionario de símbolos*. México, D. F.: G. Gili.

CHOCANO, José Santos

1972 *Antología poética*. Ed., Tomás Escajadillo. Lima: Universo.

DARÍO, Rubén

1967 *Poesía completa*. Ed., Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar.

EGUREN, José María

1997 *Obras completas*. Ed., Ricardo Silva Santisteban. Lima: Banco de Crédito del Perú.

GAUGELL, Karl Hermann

1997 *El cisne modernista*. New York: Peter Lang.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1991 “La anti-poética de Martín Adán”. En *El Perú es todas las sangres. Arguedas. Alegría. Mariátegui. Martín Adán. Vargas Llosa y otros*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 169-190.

GOURDON DE GENOULLAC, Henri

1860 *Recueil d'armoiries des maisons nobles de France*. París: E. Dentu.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max

1954 *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

JÁUREGUI, Carlos

2004 “Arielismo e imaginario indigenista en la revolución boliviana. *Sariri: una réplica a Rodó*”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 30, 59, 155-182.

JRADE, Cathy Login

1986 *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: el recurso modernista a la tradición esotérica*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

1998 *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*. Texas: University of Texas Press.

IPARRAGUIRRE, Alexis

2008 *Dos blasones en Trilce de César Vallejo*. Tesis de Licenciatura. Lima: PUCP

MARASSO ROCCA, Arturo

1934 *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata: Universidad de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1992 “El proceso de la literatura peruana. VIII. Chocano”. En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 57ª edición. Lima: Amauta, 270-275.

NIÑO, Vicente

s/a “Luis II de Baviera, el rey loco”. *Archivo Richard Wagner*. Consulta: 22 de agosto del 2007. <<http://archivowagner.info/2901.html>>.

ORTEGA, Julio

1971a “José María Eguren”. En *Figuración de la persona*. Barcelona: Edhasa, 89-116.

1971b “Lectura de la tradición. 2. José Santos Chocano”. En *Figuración de la persona*. Barcelona: Edhasa, 143-146.

PAZ, Octavio

1969 “El caracol y la sirena (Rubén Darío)”. En *Cuadrivio. Darío. López Velarde. Pessoa. Cernuda*. 2ª edición. México D.F.: Joaquín Mortiz, 11-65.

1986 *Los hijos del limo*. Bogotá: Oveja Negra.

- PREMINGER, Alex (ed.)
1993 *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*.
Princeton: Princeton University Press.
- POPOVIC, Pierre
1993 “Les deux ‘arts poétique’ de Paul Verlaine”. Trad., Anahí
Chaparro. *Études françaises*. 29, 3, 103-121.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
2001 *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- RODÓ, José Enrique
[1899] 2005 *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*. Ali-
cante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta: 21
de setiembre del 2006.
<[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/
dario/46805052434146942532279/p0000001.htm#I_0](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/dario/46805052434146942532279/p0000001.htm#I_0)>.
- SÁENZ CARBONELL, Jorge
s/a “Don Manuel María de Peralta y Alfaro (1847-1930), II
marqués de Peralta y embajador emérito de Costa Rica”.
Consulta: 12 de setiembre del 2006.
<[http://www.rree.go.cr/ministerio/files/Don_Manuel_
Maria_de_Peralta_y_Alfaro.pdf](http://www.rree.go.cr/ministerio/files/Don_Manuel_Maria_de_Peralta_y_Alfaro.pdf)>.
- SALINAS, Pedro
1968 *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas
del poeta*. 3ª edición. Buenos Aires: Losada.
- SAUNDERS, Allison
1981 *The Sixteenth Century Blason Poétique*. Berna y Las Vegas:
Peter Lang.
- SERNA, Mercedes
2002 *Del modernismo y la vanguardia: José Martí, Julio Herrera
y Reissig, Vicente Huidobro, Nicanor Parra*. Lima: El Santo
Oficio.
- SILVA SANTISTEBAN, Ricardo
2004 “El universo poético de José María Eguren”. En *Escrito en el
agua*. Vol. II. Lima: Fondo Editorial PUCP, 9-156.
- SUCRE, Guillermo
1985 *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispano-
americana*. México: Fondo de Cultura Económica.