LA EROTOLOGIA EN LA POESIA DE EUGENIO DIAZ ROMERO

P O R

MIRTA SUSANA MATILLA

Universidad de Mar del Plata, Argentina

EL «EROS» DEL ARTE FINISECULAR

Surge como una preocupación de la crítica actual la obsesión por el sexo que manifestaron los escritores, y, en general, artistas y filósofos de fin de siglo. «La crítica literaria moderna / ... / ha dejado / ... / sin tocar el análisis de este aspecto del modernismo, aun cuando es uno de los *leitmotifs* de su plástica y su literatura»¹. Indudablemente, una de las bisagras que articulan la problemática finisecular es su manera peculiar de expresar lo erótico. En este punto conviene puntualizar la diferencia que establece Octavio Paz entre «erotismo y sexualidad»: «Un mismo acto puede ser erótico o sexual, según lo realice un hombre o un animal»². La primera distinción que hace Paz es atribuir al erotismo una complejidad de que la sexualidad carece; mientras ésta se basa en el instinto que incita al animal a perpetuar la especie, aquélla, propia del género humano, enfrenta al instinto humano con las prohibiciones culturales (recordemos la clasificación psicológica: yo, ello y super-yo). La confluencia del impulso instintivo con el sistema adquirido confieren complejidad al acto erótico y, agrega Paz: «frenan la sexualidad»³. Georges Bataille diferencia sustancialmente los conceptos de «sexualidad» y «erotismo» cuando expresa:

La simple actividad sexual es diferente del erotismo: la primera se da en la vida animal, y sólo la vida humana muestra una actividad que

¹ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo* (Barcelona: Bosch, 1979), pp. 1-2.

² Octavio Paz, «El más allá erótico», en *Los signos en rotación y otros ensayos* (Madrid: Alianza, 1971), pp. 181-203.

³ *Ibid.*

define, tal vez, un aspecto «diabólico», al cual conviene el nombre de erotismo ⁴.

Con estas ideas presentes podemos observar en nuestro poeta su formulación del impulso erótico, frustrado por la conciencia de culpa según la moral imperante a comienzos de siglo.

Volviendo al clima que se vivía en los países europeos, que consideraremos en adelante como punto de partida para el desarrollo histórico de nuestra poesía «modernista», la moral burguesa europea era sexualmente represiva. La Iglesia, junto con el Estado, se manifestaba abiertamente en contra de toda muestra sensual desligada de la procreación y, por consiguiente, de la institución matrimonial. La sensualidad y el erotismo quedaban al margen del puritanismo imperante; «la familia conyugal la confisca y la absorbe por entero en la seriedad de la función reproductora», dirá Foucault ⁵. Según el mismo Foucault, esa represión «partió en el siglo XVII, y en el XIX, con la sociedad burguesa, se articuló con la regulación de un único tipo de sexualidad susceptible de reproducir la fuerza del trabajo y la función de la familia» ⁶.

Paradójicamente, de esa misma sociedad burguesa procede una forma artística peculiar y erótica con voluptuosas y sensuales formas, que se va a llamar «Art Nouveau» ⁷. «Las fachadas de las casas, joyas, telas, / ... / forman un mundo de invasora sensualidad cotidiana por las acariciadoras ondulaciones de sus motivos» ⁸. Los temas y símbolos recurrentes en las obras de escritores que trataron este tema —anteriormente, en Europa, un Baudelaire, un Valle-Inclán, y en esa época en Hispanoamérica, un Darío— configuran un Eros que expresa a la vez una actitud frente a la vida y ante el destino. La mujer adquiere en esta simbología erótica una función relevante: es el símbolo más importante en su encarnación de la sensualidad, la perversidad, la castidad, la posesión del espíritu por el cuerpo, la caída y finalmente la muerte. El demonio toma forma de mujer para seducir al varón. Salomé es la protagonista de «Anitra» ⁹, una princesa de un lejano reino oriental, quien, en medio de una sensual danza,

⁴ Georges Bataille, *Breve historia del erotismo* (Bs. As.: Caldén), p. 17.

⁵ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*. I: *La voluntad de saber*, trad. de Ulises Guinazú. Tít. original: *Histoire de sexualité*. I: *La volonté de savoir*, 1976 (México: Siglo XXI, 1977), p. 93.

⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁷ Lily Litvak, *Transformación industrial y literaria en España (1895-1905)* (Madrid: Taurus, 1980).

⁸ L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 2.

⁹ E. Díaz Romero, «Anitra», en *El templo umbrío* (Buenos Aires: Cooperativa Editorial Limitada, 1920).

hiere de muerte con un puñal al rey enamorado. En este poema de Díaz Romero, incluido en *El templo umbrío* (1920), cabe destacar, además, un tema fuertemente relacionado con la atracción diabólica que ejerce la mujer y es el de la mujer «serpiente» o «mujer fatal», que describiremos más adelante; pero mencionados aquí a propósito de la danza que ejecuta la princesa, cuyos movimientos envolventes y su actitud asesina connotan la asociación. Retomando el aspecto demoníaco, aparece otro nombre tradicional entre las mujeres que lo encarnan: Eva. Eva, que fuera la primera de las pecadoras, resume a todas las figuras femeninas del poema «Las pecadoras», de *La lámpara encendida* (1911). Las mujeres entregadas a la prostitución no escapan al castigo divino, pues llevan dibujados en sus rostros la tristeza:

Esta lleva macerada las facciones
/ ... /
La honda huella
De esas sordas agonías
De la carne y del espíritu se dibuja en su semblante ¹⁰.

Epoca de omnipresente sensualidad, donde conviven lo bello y lo triste en una sensualidad complicada, que reconoce la culpa. El apotegma «la carne es triste» aflora en la obra de Díaz Romero, poeta, revelando un pesimismo existencial y ansias de absoluto:

¡Oh! monstruo de dulzura, hipógrifa radiosa,
Más rauda en su golpe triunfal que la Quimera ¹¹.

Y la búsqueda paroxística del final como bálsamo espiritual en la que la muerte es una mujer:

Y yo también imprimiré en su boca
El beso de mi boca, no tan pura;
Y luego mi alma, delirante y loca
Penetrará en su vasta selva oscura ¹².

El permanente gemido del hombre luchando entre las dos fuerzas: carne y espíritu, parece colorear esa época donde todo incita al placer, pero que descubre que Eros también produce soledad, desolación, melan-

¹⁰ E. Díaz Romero, «Las pecadoras», en *La lámpara encendida* (Tours, imprimerie E. Arrault et Cie.).

¹¹ E. Díaz Romero, «Destinos», en *El templo umbrío*, op. cit.

¹² E. Díaz Romero, «El cortejo del sueño», en *La lámpara encendida*, op. cit.

colía, *spleen*. Este impulso se concreta en una filosofía idealista y onírica, en la que la consideración dualista de la vida como campo de luchas espirituales y físicas es aludida con visiones oníricas por los poetas. Forman parte de una idealización extrema, en la que no sólo se imprimen imágenes del ensueño tomadas de una realidad anterior, sino que se sueña lo ya soñado. Las experiencias del pasado pertenecen también al sueño: «Y nos hace soñar las ya soñadas / Venturas, extinguidas de improviso / ... / Tal aparecen en la noche blanca / Las visiones que amé, raras visiones», dicen los versos de «El cortejo del sueño»¹³.

Trataremos de ver en qué forma la voz poética parte para la expresión de su problemática erótica de un idealismo que le es, hasta cierto punto, antitético. Esa voz aparece exigida por la polarización carne-espíritu y seducida por un atractivo ciclo erótico culposos que culmina con la muerte como huida al vacío existencial y como castigo impartido. Su erotismo forma parte de una ilusión fugaz o de una imagen onírica, para caer siempre en la angustia que se actualiza permanentemente. A su vez, el dolor tiene características purificadoras, y sólo a través de él —y de la muerte que lo acompaña— se puede acceder al absoluto, es decir, a Dios. En el poema «Las pecadoras», una de las prostitutas pide perdón a Dios para entrar al reino de los cielos: «Murmurando con sus labios pecadores: / ¡Compadécete de mi ánima, Dios mío!»¹⁴.

El arte poético finisecular trató de expresar ciertas formas asociadas con la energía y el movimiento. Las curvas, retorcimientos y ondulaciones de elementos, como las cabelleras femeninas, las danzas, las formas físicas de la mujer, las olas marinas, las enredaderas, revelaban vitalidad; aunque esas formas, en nuestro poeta, estén impregnadas de muerte. La danza, con su serpenteante ritmo, provoca en «Anitra» la muerte del rey¹⁵; el mar, con su dinamismo vitalizador, lleva al navegante hacia la muerte, en «La sirena»: «Las Sirenas cantaban... / Y la nave se hundía con júbilo en la muerte Cautiva entre sus brazos ligeros como el lino»¹⁶; y aun hacia otras formas de muerte, las de todos los días, las de las penas y angustias existenciales: «La noche llega, en tanto, la alcoba medio oscura / Semeja vasta tumba de duelo y amargura. / El triste enamorado no es sino un gran lamento»¹⁷.

Lily Litvak estudia esas formas vitales en el arte de fin de siglo español y las considera «un fracaso en el intento de traducir la vida, y ello se debe

¹³ *Ibid.*

¹⁴ E. Díaz Romero, «Las pecadoras», en *La lámpara encendida*, op. cit.

¹⁵ Cf. E. Díaz Romero, «Anitra», en *El templo umbrío*, op. cit.

¹⁶ E. Díaz Romero, «Las sirenas», en *El templo umbrío*, op. cit.

¹⁷ E. Díaz Romero, «La cita», en *La lámpara encendida*, op. cit.

a su naturaleza romántica que las aleja de las realidades modernas, encerrándolas en un mundo de pavos reales y lirios»¹⁸. Nosotros retomamos su discurso crítico y lo cotejamos con los versos de Díaz Romero para arribar a la siguiente conclusión: la frustración, en sentido general, proviene de un intento o de un deseo no satisfecho, caso que no encontramos en Romero, ya que justamente busca la desmaterialización de la vida a través del ensueño. Su discurso abunda en escenarios fastuosos que facilitan la evasión, en cisnes fantásticos, en mitología y estilización de la naturaleza, que se suceden como imágenes nacidas de su propia imaginación. El amor pasado se constituye en sueño: «Mas ahora yo ignoro si todo eso no ha sido un sueño sublime que la mente ha fingido, / o la leve caricia de algo dulce y sutil, / Que al rozar con sus alas invisibles la frente / Deja luego un recuerdo voluptuoso y doliente, / Cual la de un abanico de brocato y marfil»¹⁹. Las ideas transformadas en alucinaciones pierden su solidez; la vida entera se convierte en sueño, y cabe preguntarse entonces por el real sentido del vivir, que se prefigura en las exteriorizaciones de nuestro escritor, y hasta qué punto no es esto sino un «valle de lágrimas», tránsito para una vida «superior».

Se trata de una voz poética «religiosa». El discurso se resuelve en una simbiosis, a veces enfrentada, entre lo sacro —de la liturgia cristiana— y lo profano —de la mitología y del mundo maravilloso—. No obstante esta polarización, su espíritu se debate con la atracción que sobre él ejerce el placer y la sensualidad, es decir, el «pecado» o acto prohibido por el dogma, que encuentra su punto final en el castigo, el dolor espiritual y la muerte como corolario. La muerte es temida, pero, simultáneamente, deseada para la redención del alma creyente. Dicen sus versos:

Busco amor de la Venus en el seno mullido,
/ ... /
Pero hay algo más hondo que el amor: la tristeza.
Su veneno se esconde tras los goces paganos.
/ ... /
El saber de esas cosas, tan crueles y oscuras,
No ha impedido que amara tu orgulloso cabello,
Diosa ardiente y purpúrea de un jardín de pecado
/ ... /
Un placer insondable disimula la Muerte²⁰.

¹⁸ L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 6.

¹⁹ E. Díaz Romero, «Al partir... adiós a...», en *La lámpara encendida*, op. cit.

²⁰ E. Díaz Romero, «El dolor del pecado», en *La lámpara encendida*, op. cit.

En la Europa de fin de siglo se produce un «renacimiento místico», según palabras de Litvak²¹ y de diversas manifestaciones religiosas y pseudo-religiosas de aquellos años. Obviamente, en ese impulso hay una reacción contra el materialismo y el cientificismo. Esa búsqueda de valores supranaturales confluye en una fe antidogmática que acata desde las religiones orientales hasta creencias y prácticas primitivas y esotéricas. «La generación de los últimos años del siglo —dice Litvak— se vio marcada por una filosofía que señalaba el camino hacia dos morales distintas: la del estoico, que busca la virtud y en ella encuentra su recompensa, y la del epicúreo, que basa su filosofía existencial en la búsqueda del placer»²². Pero para el tema de nuestro trabajo, este parámetro totalmente dualístico resulta extremadamente rígido, pues Díaz Romero fluctúa, en su discurso poético, entre ambos extremos filosóficos, aunque sus lazos más férreos lo ligen finalmente a la omnipotencia de un ser superior y sus designios.

Son muchas las receptividades que tiñeron de negro pesimismo el Eros de esa época. En la historia sintética de este sentimiento que realiza Litvak aparecen sucedáneamente Schopenhauer y su anhelo de negar el deseo de vivir; Baudelaire y su concepción del hombre que cae en el pecado; y el naturalismo, basado en la exaltación de los sentidos y el germen de fracaso que lleva implícita la sensualidad²³. La carne es débil, pero el placer se convierte en aburrimiento y dolor. El sensualismo lleva, en el fin de siglo, al pesimismo más absoluto, al nihilismo supremo.

ICONOLOGÍA ERÓTICA

Símbolos arquetípicos

a) La «mujer frágil».

Hay un esfuerzo por lograr —en todo el fin de siglo— una comprensión más profunda del mundo y del destino humano. Vistos en esta dimensión, los arquetipos femeninos se convierten en verdaderos «símbolos», entre otros que muestra la época. Evolucionan de su carácter simple de «arquetipos» hasta ser verdaderos «núcleos» temáticos interrelacionados y desde donde se irradiará toda la problemática de la compleja situación (relación con la secularización, idealización, angustia metafísica, muerte, polarización carne-espíritu).

²¹ L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit.

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ *Ibid.*

Uno de los arquetipos femeninos de la poesía de Díaz Romero es la llamada «mujer frágil», que se sitúa en el polo opuesto a la «mujer fatal», y que, juntas y con el resto de las asociaciones simbólicas, van a controlar el juego de los postulados carne-espíritu enfrentados en toda la obra lírica del poeta.

El fin de siglo había adoptado una figura femenina como símbolo de inocencia, virtualmente pálida, delgada, sutil y mística; es la inspiradora del amor sublime; mas la castidad es vulnerable, y así lo expresa la descripción de una musa en el poema «Meditación»²⁴. Estos versos se explayan en consideraciones acerca del oficio de poeta y evocan un *leitmotiv* femenino reiterado en toda la producción poética de Díaz Romero. Es la mujer angelical con halo sacro, blanca, pura y hermosa; pero con un ingrediente de misterio y perversidad. Es una «Virgen» con un cuerpo que tiene «La gracia del cisne que amó Leda», con matices de sacralidad y paganismo: «Virgen incomparable, de un país fabuloso». Eros está presente en esa frescura y castidad; ella es, además, sugestiva y sumamente atractiva, encantos con los que engaña al varón y lo destruye. El placer, así concebido, lleva implícito el dolor de la caída. En este ciclo erótico, que se inicia con la elevación espiritual y termina con la caída física, ambos términos de la dualidad atraen al poeta en su inspiración, inspiración que está teñida de erotismo (se acentúa con su representación femenina) y se confunden las lindes de ambas esferas en la creación artística. El acto creativo es doloroso y el placer que produce la tentación debe pagarse:

Yo conozco tu musa, vírgen —*sic*— de cuello blanco
 Grave fisonomía y luminoso flanco.
 Pensativa y errante, véselfa en el crepúsculo,
 Y en el mar, á la aurora en su esquife minúsculo —*sic*—.
 O bien, cuando la noche sangra sus resplandores
 Y ocultos en la sombra lloran los ruseñores.
 Su paso misterioso y su hermosa apariencia
 Traducen incurables anhelos de inocencia.
 A veces se imagina que al posar su pié breve
 Caerán sobre ella muchas margaritas de nieve,
 Y que el manto que ciñe es de púrpura y seda.
 En su cuerpo hay la gracia del cisne que amó Leda.
 Vírgen —*sic*— incomparable, de un país fabuloso
 Gusta colgarse al cuello collares milagrosos,
 Y constelar sus brazos y sus dedos de perlas
 Cuya luz turbadora invita á —*sic*— no cogerlas²⁵.

²⁴ E. Díaz Romero, «Meditación», en *La lámpara encendida*, op. cit.

²⁵ *Ibid.*

Su arquetipo de mujer casta reúne elementos de la diabólica o fatal, y ante la imposibilidad de acceder a la pureza suprema, su caída es irremediable y el principio de sacralización se interrumpe:

Aire antiguo, palabras con rumores
De una Diosa arrogante, quizás Hebe,
Y un no se —*sic*— qué de místico y de leve
En su lánguido cuerpo, en los colores
De su rostro, más bien con la frescura
Misteriosa y malsana de los lirios
Que del rojo clavel o de la rosa;
Así me represento tu hermosura
Coronada de ensueños y delirios
En la embriaguez de mi alma voluptuosa²⁶.

La mujer domina al hombre con su poder erótico; representa siempre, aunque en su estética de candidez, la caída, el pecado y la muerte. Esto se evidencia plenamente en el arquetipo de la «mujer fatal», que analizaremos en el apartado siguiente de este estudio.

Las mujeres de los versos de este poeta no son múltiples ni están tomadas de su vida real, aspecto evidenciado en sus nombres, que, en los escasos poemas en que aparecen, las liga indefectiblemente a una tradición literaria —es el caso de «Helena» del poema homónimo²⁷— y a la búsqueda de exotismo —en «Anitra», la mujer del poema así titulado²⁸—, que las aleja de toda asociación material o corpórea. El poeta busca la esencia de lo femenino. Este mismo aspecto es analizado por Octavio Paz en los versos de Rubén Darío, y así lo puntualiza:

El erotismo de Darío es pasional. Lo que siente no es tal vez el amor a un ser único, sino la atracción, en el sentido astronómico de la palabra, hacia ese astro incandescente que es el apogeo de todas las presencias y su disolución en luz negra²⁹.

Pedro Salinas, por otra parte, considera este mismo punto en el discurso dariano como una «falla del poeta»³⁰, al no presentar diversas mujeres reales.

²⁶ E. Díaz Romero, Poema XXVIII de «El jardín de las visiones», en *La lámpara encendida*, op. cit.

²⁷ E. Díaz Romero, «Helena», en *El templo umbrío*, op. cit.

²⁸ E. Díaz Romero, «Anitra», en *El templo umbrío*, op. cit.

²⁹ Octavio Paz, «El caracol y la sirena», en *Cuadrivio* (México: Joaquín Mortiz, 1965), p. 41.

³⁰ Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío* (Buenos Aires: Losada, 1957), pp. 132-133.

Una de las manifestaciones del eterno femenino es la diosa Venus, nacida del mar, por quien Díaz Romero expresa un fogoso deseo sexual y asocia al líquido elemento generador de la vida, corroborando —ahora en nuestro poeta— el mismo juicio que imparte Paz con relación a Darío ³¹.

Como busca el beodo la embriaguez y el olvido
 En el vino que enciende las pasiones quiméricas,
 Busco amor de la Venus en el seno mullido,
 / ... /
 Te pedí agua pura y ofrecíste me vino ³².

La búsqueda de la esencia de lo femenino continúa en los múltiples rostros de mujeres de la gran ciudad moderna que aparecen en el poema «Imágenes» ³³. Díaz Romero aísla allí el que los incluye a todos y conforma un tipo de mujer conceptual o ideal:

Casco altivo, pesado
 Del flexible cabello,
 / ... /
 Vuestro extraño mirar, vuestra elegancia,
 / ... /
 ¡Oh! rostros seductores de mujeres
 Fugitivos, armoniosos,
 En este arduo camino
 Donde el dolor ahoga la alegría ³⁴.

Pero, para concluir con la esencia de lo femenino en Díaz Romero, este sustancial aspecto —evidenciado en la diosa Venus o en las mujeres de la ciudad— adquiere irrealidad y se desmaterializa con la configuración de la forma divina o con la anulación del anonimato que reina en la urbe.

El tema del erotismo ha sido estudiado en el Rubén Darío, entre otros, por Rafael Ferreres, en *Los límites del modernismo*, en donde su autor destaca como temas originales en el poeta nicaragüense, con relación a los poetas anteriores a su época, «el erotismo y el modelo arquetípico de la mujer» ³⁵. La mujer de los versos de Darío es la misma que, con excepción de algunos matices, encontramos en la poesía de Díaz Romero. El poema «Invernal», del nicaragüense, describe la mujer de los modernistas:

³¹ Cf. cita de Paz, núm. 28.

³² E. Díaz Romero, «Obsesión del esplín», en *La lámpara encendida*, op. cit.

³³ E. Díaz Romero, «Imágenes», en *El templo umbrío*, op. cit.

³⁴ E. Díaz Romero, *ibid.*

³⁵ Rafael Ferreres, *Los límites del modernismo* (Madrid: Taurus, 1981), pp. 53-54.

... ella que hermosa tiene
 una carne ideal, grandes pupilas,
 algo de mármol, blanca luz de estrella;
 nerviosa, sensitiva,
 muestra el cuello gentil y delicado
 de las Hebes antiguas;
 bellos gestos de diosa,
 tersos brazos de ninfa,
 lustrosa cabellera
 en la nuca encrespada y recogida
 y ojeras que denuncian
 ansias profundas y pasiones vivas³⁶.

El poeta elogia las abundantes cabelleras, claras y oscuras; la piel blanca, los ojos profundos, el cuello escultórico, las manos delicadas, la boca sensual, los senos destacados y el talle insinuante, características que comparten a veces los dos arquetipos femeninos del poeta:

/ ... / pura la frente,
 Nimbada por un rayo de hermosura,
 El peinador de lino, transparente,
 Ciñendo la esbeltez de su cintura,
 / ... /
 El paso de tu pie, nívco y sucinto,
 / ... /
 Rubia doncella
 / ... /
 La virgen cuyos labios son promesa
 De melífico jugo y de fragancia,
 / ... /
 Rítmico el busto, / ... /³⁷.

«Cuello que al mármol infringe afrenta», dirá con ese juego de aliteraciones en la descripción de Helena³⁸; «pupilas lánguidas y lilas, / ... /, labios hechiceros, / ... / cabellera ardiente y blanca como el sol / ... /, cuello ágil de marfil», expresa en su poema «La dama del jardín»³⁹.

Hans Hinterhäuser distingue la *femme fatale* de la *femme fragile*, como mitos reiterados en el ideal de mujer finisecular, y denota un deliberado

³⁶ Rubén Darío, «Invernal», en *Azul* (1888).

³⁷ E. Díaz Romero, «El espejo de la primavera», en *El templo umbrío*, op. cit.

³⁸ E. Díaz Romero, «Helena», en *La lámpara encendida*, op. cit.

³⁹ E. Díaz Romero, «La dama del jardín», en *La lámpara encendida*, op. cit.

equivalente fonético entre los calificativos «fatal y frágil»⁴⁰. Este arquetipo de la mujer frágil, que se vitaliza en los discursos literarios alemanes y franceses comprendidos entre 1890 y 1906, en las letras hispanoamericanas y específicamente en las argentinas, este período resulta sensiblemente corto, puesto que en Díaz Romero hay manifestaciones más tardías —en *La lámpara encendida*, libro de 1911, y en *El templo umbrío*, de 1920⁴¹.

Este tipo femenino, que se origina en el prerrafaelismo inglés, fue adaptado por los escritores de fin de siglo a su imaginación, y así lo hizo también el argentino. Su «mujer frágil» se contamina de la «fatal», y tanto como ésta, es dinámica; se vale de elementos que toma en préstamo de la pintura —sus descripciones son una larga enumeración de detalles físicos, con pinceladas de color enmarcadas por un escenario natural, que hace las veces de fondo de un cuadro—, pero que en ningún momento trae a la mente del lector real la impresión de ser un cuadro, por el dinamismo que le imprime la acción y el movimiento del discurso poético:

El paso de tu pie, níveo y suscinto,
/ ... /
Rítmico el busto, / ... /⁴².

Y en su evocación de la mujer de la gran ciudad, en texto ya citado:

Casco altivo, pesado
Del flexible cabello⁴³.

b) La «mujer fatal».

La mujer sensual y diabólica del poeta Díaz Romero es el arquetipo femenino del amor físico y de la caída, pues aparece asociado con la tentación del hombre y el pecado. Esta denominación —fatal— se debe a Mario Praz, quien descubrió el tipo de la mujer fatal, le dio nombre y lo interpretó desde el punto de vista psicológico⁴⁴. La obra de Praz es del

⁴⁰ Cf. Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo, figuras y mitos* (Madrid: Taurus, 1980), p. 92. Véase además la cita núm. 45 de este mismo estudio.

⁴¹ Debemos señalar que algunos poemas incorporados a *El templo umbrío* aparecieron con anterioridad al año 1920 (cuando se publicó *El templo umbrío*) en forma aislada. «Helena» apareció el 14-4-1913 en *Caras y Caretas*, pero, de acuerdo con el rastreo realizado en esa revista, no se publicó ninguno anterior a esa fecha; de lo que se desprende que sólo podríamos acortar el período propuesto por Hinterhäuser para las literaturas europeas en unos cinco años, es decir, alrededor de 1915 o 1916.

⁴² E. Díaz Romero, «El espejo de la primavera», en *El templo umbrío*, op. cit.

⁴³ E. Díaz Romero, «Imágenes», en *El templo umbrío*, op. cit.

⁴⁴ Mario Praz, *El diablo, la carne y el mundo en el Romanticismo*.

año 1930, es decir, anterior a los estudios que realizó la crítica Ariane Thomalla, en 1972, sobre el arquetipo opuesto, al que llamó «frágil»⁴⁵.

Esta representación dualística de ambos tipos femeninos nos va a servir, en nuestro estudio, para comprobar cómo aparecen, uno y otro, a veces perfectamente delineados con sus características peculiares, y otras, confundiéndose en una simbiosis total, que entronca con el proceso de idealización del poeta.

La mujer fatal es la que conserva en todas sus formas las peculiaridades de su tipo; el lenguaje de su cuerpo se prepara para incitar al varón y luego destruirlo; mientras que el otro término de la tipología, la frágil, era cambiante y dual a su vez, conservaba la pureza matizada de erotismo.

En la visión poética de Díaz Romero, el hombre se muestra atraído físicamente en forma compulsiva por esta mujer, y, aun sabiendo sobre su perdición, cae en su poder. Podríamos sentar la hipótesis en base a este arquetipo de antigua tradición literaria —es Eva para los católicos, es la «devoradora de hombres», es «la mujer araña» y tantas otras figuras mitológicas y folklóricas—, que con el acercamiento del varón perpetúa el deseo profundo del sexo masculino de regresar al engendrador útero materno. Así como la madre es una mujer, la «mujer fatal», también lo es y emplea las armas de seducción peculiares de su sexo; pero una vez atraído a través del incitador placer carnal, es ella la que toma posesión del varón, lo abarca en un abrazo destructivo y lo incorpora a sí misma para reintegrarlo a sus orígenes. Las mujeres sirenas incitan a los navegantes con sus encantos para conducirlos a la muerte:

Las Sirenas cantaban / ... /
/ ... /
Y la nave se hundía con júbilo en la muerte
Cautiva entre sus brazos como el lino⁴⁶.

La sensual ambientación del poema «Anitra» invita al apogeo de los sentidos y del placer. Los encantos físicos de la bailarina oriental son acompañados por una sugestiva danza envolvente. El ritmo, los perfumes de mirra, las lámparas rojas, el fulgor de topacio, los tapices espesos y los pajes crujientes de seda acompañan lujuriosamente los movimientos serpentinos de Anitra y su acto brutal:

Siguiendo el ritmado compás de la danza,
Su cuerpo oscilante parece una flor.

⁴⁵ Cf. Hans Hinterhäuser, *op. cit.*

⁴⁶ E. Díaz Romero, «Las sirenas», en *El templo umbrío*, *op. cit.*

Como una serpiente flamígera avanza
Envuelta en su mismo cambiante esplendor.

/ ... /

El rey la contempla, pero ella no advierte
La asidua mirada quemante del rey.

Un éxtasis pone de olvido y de muerte
Anitra en la danza que pasma a su grey.

/ ... /

De pronto se para, su labio sonríe,
Palpita su cuerpo, se crispa después.

Un gozo inefable su boca deslíe.

El príncipe amado se ha muerto a sus pies.

/ ... /

¡Miradla en un gesto de gracia infinita

Anitra en su pecho clavó su puñal! ⁴⁷

Estos seres híbridos, de mujer con características animales, tienen su correlato tipológico en la «mujer serpiente» ⁴⁸, que sintetiza la sensualidad y la caída; pero también el triunfo de la vida —en sentido metafísico—. Del sentido otorgado a esta figura femenina proviene una iconografía de incontables criaturas. Mujeres serpientes, sirenas, ninfas, sátiresas, vampiresas, que representan, todas ellas, elementos demoníacos de animalidad y sensualismo ⁴⁹. La serpiente contiene un valor alusivo importante; en su interpretación psicológica se considera la proyección del deseo y la manifestación del instinto humano bloqueado por un sistema de prohibiciones sociales; y si ampliamos el espacio simbólico y recreamos antiguos mitos y creencias, la serpiente representa la tentación, el pecado, el mal, el demonio, en simultaneidad con la vida y el bien.

Díaz Romero no describe con exactitud a la mujer serpiente, sino que la alude sólo a través de algunas de sus características: como son sus besos mortales o sus ojos hechiceros:

El beso de tu boca, terrible y silencioso ⁵⁰.

Sentía como sienten las bacantes
Mordidas por los besos febricentes ⁵¹;

⁴⁷ E. Díaz Romero, «Anitra», en *El templo umbrío*, op. cit.

⁴⁸ Esta denominación ha sido tomada de L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., pp. 41 y siguientes.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 41-42.

⁵⁰ E. Díaz Romero, «La cita», en *La lámpara encendida*, op. cit.

⁵¹ E. Díaz Romero, Poema IV de «El jardín de las visiones», en *La lámpara encendida*, op. cit.

O, como en el caso de «Anitra», a quien presenta directamente como una «serpiente flamígera»⁵². El sensualismo demoníaco de la serpiente también se encarna en la personificación de la primavera que atrae y destruye:

Se entreabrió como un hilo hospitalario
 Su boca virginal de labios rojos.
 Palpita su nariz al embeleso
 Me abrazó hacia su seno
 Me hizo sangrar mi boca con un beso
 Mortal como una copa de veneno⁵³.

Los ojos, con turbadoras miradas, también recuerdan los del animal y su asociación diabólica: «Tus ojos violentos como dagas»⁵⁴, y concluye el símil con la descripción de los cuerpos ondulantes de estas mujeres en la expresa mención de la comparación:

Avanza hierática, los pies como rosas,
 El cuerpo ondulante, lascivo, desnudo,
 Cubierto tan sólo de piedras preciosas
 Fulgente y pujante cual índico escudo.

 Y danza ¡oh prodigio, visión peregrina!
 / ... /
 Al ritmo cadente se enarca divina
 La curva del seno pequeño y tendido
 / ... / Como una serpiente flamígera avanza
 Como una serpiente flamígera avanza
 / ... /
 Del ritmo que mece su cuerpo flexible,
 flexible y huyente como una ilusión⁵⁵.

En Díaz Romero, la idea de la muerte como redentora entronca con su ideología estructurada en base a dos vertientes: 1) Subsisten en su discurso las ansias miméticas de una realidad mejor que la de la civilización finisecular burguesa altamente industrializada, como ocurría en países de Europa; en suma, la única vía para hallar un medio apropiado era la idealización de la vida cotidiana por un lado. Ese motivo hace válida la propuesta modernista de la aprehensión subjetiva de la naturaleza en su

⁵² E. Díaz Romero, «Anitra», en *El templo umbrío*, op. cit.

⁵³ E. Díaz Romero, «Canción de primavera», en *La lámpara encendida*, op. cit.

⁵⁴ E. Díaz Romero, Poema XII de «El jardín de las visiones», en *La lámpara encendida*, op. cit.

⁵⁵ *Ibid.*

estado más puro, con estilizados bosques y jardines y, por añadidura, la nota erótica y placentera. Por otro, el deseo de volver al medio natural: la tierra, se resuelve a través de un estado igualmente natural: la muerte. Esta función vitalizadora de la muerte es fundamental en nuestro poeta y merece estudio aparte. 2) La búsqueda se orienta, además, en otra vertiente de carácter metafísico, que guarda relación estrecha con sus creencias religiosas. Desde este ángulo temático, podemos considerar a nuestro autor como «un poeta religioso», consecuente con sus ideas: teme y a su vez ansía la muerte, por su acción purificadora y redentora. Un ejemplo de su lírica lo dan las prostitutas del poema «Las pecadoras», quienes, hartas de pecar y sumidas en la más terrible agonía espiritual, piden perdón a Dios ⁵⁶.

c) Topología carnal.

En la poesía de Díaz Romero existe toda una «topología carnal» ⁵⁷, que se reitera invariablemente en sus calificativos. Nuestro autor prefiere los lugares rojos o sonrosados: senos, mejillas, labios; los lánguidos y pálidos con matiz erótico: cuello, rostro, manos, pies; las blondas cabelleras, y los ojos profundos y misteriosos. El resto del cuerpo femenino es solamente sugerido con imágenes veladas por telas transparentes, y un detalle para destacar: las piernas no aparecen mencionadas en su poesía.

En cuanto a la mirada de la mujer fatal, merece un capítulo aparte por la especial atención que les dedica. Son misteriosas y abismales y generalmente provienen de ojos verdes u oscuros. Todos los sonetos de «El jardín de las visiones» —serie incluida en *La lámpara encendida* ⁵⁸— aluden a sus penas de amor provocadas por mujeres inspiradoras de grandes pasiones, con miradas intensas. Ese sensualismo perverso es manifestado en la mirada:

Ojos verdes, punzantes, asesinos,
Como ásperas caricias de hechicera;
Ojos de alga marina, de pradera,
De jóvenes follages —sic— verdecinos.
/ ... /
Y á —sic— través de los cuales me paseo,
Impulsado por soplos de deseo,
En el dulce bajel de mis amores ⁵⁹.

⁵⁶ E. Díaz Romero, «Las pecadoras», en *La lámpara encendida*, op. cit.

⁵⁷ L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 28.

⁵⁸ Son 28 sonetos de su libro *La lámpara encendida*, op. cit.

⁵⁹ E. Díaz Romero, Poema III de «El jardín de las visiones», en *La lámpara encendida*, op. cit.

En la simbología erótica de Díaz Romero opera un lenguaje en el que los ojos y la mirada se transforman en el más importante instrumento de comunicación. Los ojos de la mujer-demonio son su centro de expresividad y de comunicación con el varón. El poeta centraliza el núcleo erótico-demoníaco en ellos, que, descodificados, resultan ser, en su funcionamiento traslaticio de sinécdoque⁶⁰, la corporización del mal. «Cada mirada tuya me asaetea»⁶¹; o «Tus ojos violentos como dagas»⁶²; y en la tipología erótica, el medio que expresa la mayor carga sensual, hasta el extremo de «quemar»: «Ojos negros y llameantes», dirá⁶³.

Los ojos emiten mensajes que expresan explícitamente caricias malignas: «Ojos como ásperas caricias de hechicera»⁶⁴, y fuego de infierno: «Miraban como miran las serpientes»⁶⁵; o «Y su ardiente pupila»⁶⁶; pero también son ojos que ocultan ese mismo infierno tras la pasividad y la profundidad de la mirada abismal. Esos ojos son el espejo del alma perversa, no mienten; a lo sumo, ocultan: «Ojos como lagos muertos»⁶⁷; «Sus ojos son dos pozos de misterio»⁶⁸.

El lenguaje de las miradas permite al poeta lograr la posesión erótica y el alejamiento de la carne simultáneamente. Su erotismo, dominado por la necesidad de pureza, encuentra en esas imágenes una representación del impulso y se equilibra el instinto con el deseo de distancia: la carne y el espíritu, en otras palabras.

El balcón, que, según Litvak, es un tópico modernista⁶⁹, es sumamente representativo en la erotología finisecular. En Díaz Romero expresa la distancia entre los amantes y el obstáculo que impide el acercamiento físico a la mujer, pero que le permite observarla. En «Tarde estival», el balcón reúne estos aspectos y ampara la castidad:

⁶⁰ A propósito de este símbolo erótico, Bestriz Sarlo lo trata en su estudio sobre las narraciones periódicas en la Argentina (1917-1927). Cf. «Los ojos que hablan: Códigos del cuerpo y la mirada», en *El imperio de los sentimientos* (Bs. As.: Catálogo Editora, 1985), pp. 121-136.

⁶¹ E. Díaz Romero, Poema VIII de «El jardín de las visiones», en *La lámpara encendida*, op. cit.

⁶² E. Díaz Romero, Poema VII de «El jardín de las visiones», en *La lámpara encendida*, op. cit.

⁶³ E. Díaz Romero, «Leonor», en *El templo umbrío*, op. cit.

⁶⁴ E. Díaz Romero, Poema III de «El jardín de las visiones», en *La lámpara encendida*, op. cit.

⁶⁵ E. Díaz Romero, Poema IV de «El jardín de las visiones», en *La lámpara encendida*, op. cit.

⁶⁶ E. Díaz Romero, «Canción de primavera», en *La lámpara encendida*, op. cit.

⁶⁷ E. Díaz Romero, «El cortejo del sueño», en *La lámpara encendida*, op. cit.

⁶⁸ E. Díaz Romero, «El espejo de la primavera», en *El templo umbrío*, op. cit.

⁶⁹ L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., pp. 47-49.

Las vírgenes, tan sólo, de codo en los balcones,
Hundidas en sus sueños de lánguidas visiones ⁷⁰.

Otro elemento de su tipología, la cabellera, tiene un tratamiento metafórico que admite como segundo término de la comparación a elementos de la naturaleza y del cosmos. En el poema número 5, de «El jardín de las visiones», se refiere a la noche en esta forma:

Mas, tu radiosa cabellera oscura,
Es el palco real, apetecido,
En mi existencia incontrastable y dura ⁷¹.

En los versos de «Cabelleras», el escenario natural insume al poeta en un panteísmo erótico, en el que la cabellera es metafóricamente el sol de abril. Este motivo, como el de los ojos, es portador también de misterio insondable; tras su apariencia dulcificadora y virginal se esconde la tentación pecaminosa:

Oh manto extraordinario que blandamente flota
Y múltiple se esparce, como una enredadera;
Obscuro pendón mágico de triunfo o de derrota,
Caricia de mis ojos, ¡oh inmensa cabellera.
/ ... /
Mis ojos te contemplan, ondeante y misteriosa
Sobre la espalda núbil de inmarcesible diosa ⁷².

Hace gala de un gran despliegue erótico para describir las cabelleras femeninas. Cabelleras abundantes y rizadas, tanto rubias como morenas, potencian su sensualidad con impresiones olfativas y la sugestión visual que añade el exotismo oriental:

Tú, de pie ante el espejo, dominando la vida,
Perfumadas tus cabelleros con oriental pereza ⁷³.

⁷⁰ E. Díaz Romero, «Tarde estival», en *El templo umbrío*, op. cit.

⁷¹ E. Díaz Romero, «Soneto V», en *El templo umbrío*, op. cit.

⁷² E. Díaz Romero, «Cabelleras», en *El templo umbrío*, op. cit.

⁷³ E. Díaz Romero, «Destinos», en *El templo umbrío*, op. cit.