

DEPARTAMENTO DE LETRAS  
TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS. — X  
Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana

---

# RUBÉN DARÍO

(Estudios reunidos en conmemoración del centenario)

1867 - 1967



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
L A P L A T A



## ERRATAS ADVERTIDAS

<b>Página</b>	<b>línea</b>	<b>dice</b>	<b>debe decir</b>
29	nota 1	<b>Este oro Rubén Darío</b>	<b>Este otro Rubén Darío</b>
37	nota 13	siglo XIV	siglo XV
101	34	Pol-Roux-	Pol-Roux,
103	nota		falta nº 8 antes de: En realidad...
132	22	Tanta	Tanto
132	26	deshiscentes	dehiscentes
141	19	silenciogo	silencioso
151	23	Withman	Whitman
212	18	ersplandece	resplandece
238	15	degradé	degradée
248	22	(I, 1)	(I, 1) *
263	nota 52	oo//ó/oo//óo/oo//óo	oo//ó/oo/óo/oo//óo
265	nota 54	cmbina	combina
265	nota 54	dactilicta	dactílica
272	17	Gufete el misterioso eco/ de su murmullo;	Gufete el misterioso/eco de su murmullo;
278	37	ortodoxa en	ortodoxa es
281	2	a6a6b6b6c6c6d10d3e6e10	a6a6b6b6c6c6d10d3e6e10d6
286	26	femnina	femenina
286	nota 98	véase página 127	véase página 244
287	33	tauros", vv.29,130	tauros", vv. 129, 130
325	10	elogio	elogia
325	11	exisetencia	existencia
325	29	"clownesce"	"clownesco"
333	21	T. E. Eliot	T. S. Eliot
336	29	Griséllid's	Grisélides
343	1	16	10
343	nota 14	Daro	Darío
346	nota 19	partieres	portières
346	nota 19	P'Lyde	P' Idylle
389	15	cu	su
394	28	alma.	alma. 36
419	nota 1	France, 1904;	France). 1904:
434	4	oías	oís
458	nota 10	númedo	número
477	nota 45	Sociedades	Soledades
486	16	bohebio	bohemio
500	33	enjambemant	enjambement
510	13	faltalmente	fatalmente



Osvaldo Parí

DEPARTAMENTO DE LETRAS  
TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS. — X  
Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana

---

# RUBÉN DARÍO

(Estudios reunidos en conmemoración del centenario)

1867 - 1967



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
L A P L A T A

TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS. — X'

IMPRESO EN LA ARGENTINA

*Queda hecho el depósito que previene la ley N° 11.723.*

*© by Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
(Departamento de Letras), Universidad Nacional de la Plata.*

La Plata, 1968.

# SUMARIO

## INTRODUCCIÓN

GHIANO, Juan Carlos. <i>Advertencia</i>	9
FERNÁNDEZ, Oscar Alberto. <i>Síntesis cronológica de vida y obra de Rubén Darío</i>	15

## I. EL HOMBRE

GHIANO, Juan Carlos. <i>La versión autobiográfica de Darío</i>	29
--	----

## II. DARÍO EN BUENOS AIRES

BENÍTEZ, Nelba. <i>Buenos Aires en 1890</i>	67
CARILLA, Emilio. <i>Darío en la Argentina</i>	99

## III. LA ESTÉTICA

FARRÉ, Luis. <i>El modernismo religioso de principios de siglo</i>	117
CASTAGNINO, Raúl H. <i>"No soy más que un hombre de arte..."</i>	128
SUÁREZ WILSON, Reyna. <i>Los prólogos de Darío</i>	138
PUNTE, María Luisa. <i>El poema prólogo a "Cantos de vida y esperanza"</i>	168

## IV. ASPECTOS DE LA OBRA

GARDES, Roxana. <i>Lo raro en "Los Raros"</i>	179
NESSI, Ángel Osvaldo. <i>El lenguaje de la plástica en Darío</i>	193
VACCARO, Alberto J. <i>Muy antiguo y muy moderno. Ecos clásicos en "Prosas profanas"</i>	212
GUZMÁN, Beatriz M. <i>Notas de color en "Prosas profanas"</i>	217

LONNÉ, Enrique Francisco. <i>Aspectos de la versificación de "Prosas profanas"</i>	242
JORGE, Zulema Inés. <i>El "Canto a la Argentina"</i>	291
MORÁN OBIOL, Pedro. <i>Temática vital en Darío</i>	298

## V. INFLUENCIAS Y RELACIONES LITERARIAS

MARTNI, María Clotilde Rezzano de. <i>"Los Raros" y los escritores ingleses y norteamericanos</i>	315
PUCCIARELLI, Elsa Tabernig de. <i>Dos olvidados modelos franceses de los modernistas</i>	329
FERRERO, José María. <i>Darío y Baudelaire: un esbozo de aproximación</i>	339
MAIORANA, María Teresa. <i>Anánke</i>	352
LUISETTO, Raúl Alberto. <i>El ensayo de Rodó sobre "Prosas profanas"</i>	358
MANGARIELLO, María Esther. <i>Rubén Darío y Leopoldo Lugones</i>	373
GÓMEZ PAZ, Julieta. <i>Rubén Darío, la boca dulce</i>	388
GARAT, Aurelia C. <i>Ángel de Estrada, un modernista argentino</i>	397
ZACCARDI, Delia A. M. de. <i>Un modernista olvidado: Carlos Ortiz</i>	419
LORENZO, Ana María. <i>Rubén Darío y Antonio Machado</i>	453
ESTEVE, Patricio. <i>Darío como personaje literario en "Luces de Bohemia" de Ramón María del Valle-Inclán</i>	484

## VI. DARÍO EN OTROS IDIOMAS

GAIBISSO, Alicia Haydée. <i>Darío y las letras lusobrasileñas</i>	417
DOLAN, Miguel Eduardo. <i>Darío en versiones al inglés</i>	510

## INTRODUCCIÓN



## ADVERTENCIA

*Rubén Darío murió el 6 de febrero de 1916 en su tierra natal, Nicaragua. Entre las noticias tremendas de la guerra europea, el fallecimiento del poeta fue comentado como una pérdida esencial para todos los países de lengua española. A poco, los homenajes póstumos se sucedieron sobre la misma pauta valorativa: los escritores más importantes de esta América y de España consideraron altamente representativa la obra dariana, y celebraron su influencia sin la necesidad de deslindar lo perecedero de lo permanente. Los rechazos comenzaron a expresarse con decisión después de 1920, cuando los jóvenes descubrieron y gustaron la literatura europea de postguerra. Muchos de los nuevos consideraron a Darío como un poeta extranjerizante, encandilado por el prestigio de lo francés y enclaustrado por un esteticismo que lo había llevado a la obsesión de la palabra prestigiosa, sancionada por su aureola estética. En 1926 Jorge Luis Borges apuntó la condena desde las perspectivas argentinas: "El rubenismo fue nuestra añoranza de Europa. Fue un suelto lazo de nostalgia tirado hacia sus torres, fue un largo adiós que rayó el aire del Atlántico, fue un sentirnos extraños y descontentadizos y finos. Tiempo en que Lomas de Zamora versificaba a Chipre y en que solemnizaban los mulatos acerca de Estambul, se descompuso para dicha de todos. Quede su eternidad en las antologías: queden muchas estrofas de Rubén y algunas de Lugones y otras de Marcelo del Mazo y ninguna de Rojas".*

*Casi todos los censores de esa época se fijaron con exclusividad en Prosas profanas y en los imitadores de este libro, como si ignoraran la producción posterior de Darío y las declaraciones de libertad estética con que tantas veces se había dirigido a los literatos de España y de América. En 1907 reafirmó con nitidez su rechazo de toda preceptiva: "No gusto de moldes nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir al porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música —música de las ideas, música del verbo".*

*En 1910 el mejicano Enrique González Martínez había publicado su libro Los senderos ocultos, que incluye el soneto "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje...". Pedro Henríquez Ureña consideró a esta composición como un manifiesto literario en contra*

del nicaragüense, y con la solicitud de una poesía reflexiva, presidida por el buho de la sapiente Minerva. Varios años después, en el segundo tomo de sus memorias, González Martínez explicó que su soneto era "la expresión reactiva contra ciertos tópicos modernistas arrancados al opulento bagaje lírico de Rubén Darío, el Darío de Prosas profanas y no el de Cantos de vida y esperanza". Y agregó una dilucidación ejemplar: "Dejando a un lado lo esencial en la poesía del gran nicaragüense, se prolongaba en sus imitadores lo que podríamos llamar exterioridad y procedimiento. Claro está que en los imitadores faltaban la gracia, el virtuosismo excepcional y la encantadora personalidad del modelo. No alcanzaban tampoco los secuaces de Darío su emoción lírica, perceptible en él desde Prosas profanas, aún en poemas donde la agilidad técnica y el dominio de la forma parecían la única intención creadora; mucho menos la que, en Cantos de vida y esperanza, lograra, ya íntegra, madura y sabia, la poesía de Rubén". Excelente homenaje de quien ha sido considerado el americano que abrió nuevas perspectivas a la poesía, superando las limitaciones estiradas por los segundones del modernismo, todavía vivos en los parnasillos de nuestra América.

El deslinde de González Martínez fue reiterado por los mayores poetas del siglo nuevo, desde el argentino Leopoldo Lugones al peruano César Vallejo, desde el chileno Pablo Neruda al mejicano Octavio Paz. Todos ellos señalan a Darío como una clave de nuestra poesía, y el único antecedente válido de los cambios posteriores de frente literario. Inclusive algunos negadores de la década del 20, como Borges, han rectificado las apresuradas conclusiones juveniles.

En España, escritores de ideas tan opuestas como Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez han expresado su respeto a Darío. El primero, sobre las diferencias que lo habían llevado a polemizar con el autor de Prosas profanas; Valle-Inclán y Jiménez, con la conciencia de lo mucho que sus juventudes aprendieron en la obra dariana. De los contemporáneos de Unamuno, sólo Antonio Machado se mostró con reticencias, que nunca definen su alejamiento del escritor que fue amigo y estímulo hacia el 900. Con posterioridad, ese respeto se ha mantenido casi constantemente, salvo el rechazo radical de Luis Cernuda, en un ensayo muy controvertible de 1960. Para muchos poetas de la edad de Cernuda, la admiración a Darío se relaciona con experiencias juveniles, las de los primeros encantamientos literarios de la propia lengua. Lo han recordado así Pedro Salinas, Federico García Lorca y Rafael Alberti.

Entre los críticos, tanto los hispanoamericanos como los es-

pañoles han coincidido en situar a Dario como la apertura del nuevo siglo de la poesía de lengua española. Tal situación lo impone sobre las limitaciones con que se suele seguir caracterizando al modernismo, aún después de la obra esclarecedora de Federico de Onís, el mejor historiador y antólogo de ese período de las letras de nuestro idioma. Las antologías y las historias de la poesía española del 900 suelen abrirse con la obra del nicaragüense, asimilado a ellas como autor propio; lo prueban Gerardo Diego, Angel Valbuena Prat y Guillermo Diaz-Plaja. En su Poesía española-Antología 1915-1931, apunta Diego: "Y así un nicaragüense, a pesar de serlo, figura aquí con pleno derecho de poeta español, como única excepción obligada a la limitación nacional que se halla implícita en el título del libro. Sin duda otros admirables poetas americanos han influido con su obra en la de estos poetas españoles. Pero es evidente que jamás un poeta de allá se incorporó con total fortuna a la evolución de nuestra poesía patria, ejerciendo sobre los poetas de dos generaciones un influjo directo, magistral, liberador, que elevó considerablemente el nivel de las ambiciones poéticas y enseñó a desentumecer, airear y teñir de insólitos matices vocabulario, expresión y ritmo".

En 1945 Pedro Henríquez Ureña comparó la influencia de Dario con la de Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, Luis de Góngora, Calderón de la Barca y Gustavo Adolfo Bécquer. Sobre esta exaltación, apuntó lo que habían encontrado en la obra dariana admiradores y discípulos: "sintieron la fascinación de sus imágenes llenas de color, su riqueza de alusiones literarias, su felicidad verbal, y la infinita variedad, flexibilidad y destreza rítmica de su verso, en la que sobrepasa a cualquier otro poeta de nuestro idioma y se iguala a Swinburne en inglés". El crítico acoge también los reparos más consecuentes, formulados en vida de Dario y reforzados después: "sus detractores le reprochan su preciosismo, su amor excesivo por el mundo externo —en lo que se asemeja a Góngora—, y le hallan falta de una rica intimidad como la de Garcilaso o Bécquer, de una hondura filosófica como la de Fray Luis de León o Quevedo". La ecuanimidad de Henríquez Ureña sitúa de manera objetiva la importancia de Dario, no condicionada por las variantes literarias posteriores al modernismo.

A medio siglo de la muerte del autor de *Prosas profanas*, ya puede distinguirse lo perdurable de su obra, impuesto sobre lo que ha muerto junto con el prestigio de modas efímeras. En la actualidad, lo permanente de la poesía dariana se encuentra en Cantos de vida y esperanza y los poemarios posteriores, despreciando injustamente la obra anterior. El distingo olvida que antes de 1905 Dario se había expresado con un idioma propio, que

depura la influencia de sus estímulos extranjeros y decanta el auténtico fondo castizo. Tales cualidades crecieron sobre una concepción estética de raíces románticas, aclaradas por extenso en las "Dilucidaciones" que preceden a *El canto errante*. Este manifiesto afirma el alto valor del arte, justificando la existencia cotidiana del hombre por la vocación de eternidad a que siempre aspiró el poeta. "Pienso que el don del arte es aquel que de modo superior hace que nos reconozcamos íntima y exteriormente ante la vida. El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento. La religión y la filosofía se encuentran con el arte en tales fronteras, pues en ambas hay también una atmósfera artística".

Desde 1896 hasta bastante después de 1910 los admiradores de Darío se apresuraban a justificar las imitaciones consecuentes, empeñados en repetir los procedimientos del artífice que los había encantado. Ser poeta, entonces, era escribir a la manera de Darío, insistiendo en una retórica de la cual había sabido alejarse el mismo creador, o recreador, de tales recursos. Después de 1920 los lectores de juicio han ayudado a limpiar esa relación, separando la autenticidad creadora de los procedimientos de los cuales se sirvió Darío en una etapa de madurez juvenil. Con este renuevo del aprecio se cumple en Darío el principio general formulado con lucidez por Enrique Díez-Canedo: "en literatura nada de lo que de veras ha llegado a ser se anula ante lo nuevo que llega. Sus realizaciones son a joy for ever, alegría para siempre".

La conciencia de esta verdad ha guiado el estudio de la obra de Rubén Darío en cursos y seminarios de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, realizados con motivo de dos años conmemorativos: 1966, cincuentenario de la muerte; 1967, centenario del nacimiento. Muchos de los trabajos reunidos por este volumen surgieron del trabajo de las aulas, compartidos por profesores, graduados y alumnos. Los otros corresponden a distinguidos especialistas argentinos, docentes de nuestra Universidad o de otras altas casas de estudio del país.

En la variedad de colaboraciones, se ha detenido el interés en la etapa porteña de Darío, particularmente en *Los Raros* y *Prosas profanas*. Otro volumen, de aparición próxima, reunirá artículos, semblanzas y crónicas de Darío, publicados en periódicos de Buenos Aires y no recogidos anteriormente en libros.

La Universidad Nacional de La Plata cumple así su homenaje a quien, ciudadano de América, se sintió tan ligado a nues-

tro país. Lo señaló en la dedicatoria de Cantos de vida y esperanza, donde se ligan los nombres de Nicaragua y de la República Argentina; lo documentó en muchas páginas de prosa; lo transfirió a numerosas composiciones poéticas y lo reafirmó en el Canto a la Argentina.

*Si los españoles incluyen a Darío en las historias de su literatura, con razones no menos válidas se lo debe incluir en las de nuestra patria. La obra dariana no puede estar ausente en los balances de nuestra expresión nacional. En este justo anhelo colaboran las publicaciones que ofrece la Universidad platense.*

JUAN CARLOS GHIANO

Director del Instituto de Literatura  
Argentina e Iberoamericana

La Plata, agosto de 1967.



## SÍNTESIS CRONOLÓGICA DE VIDA Y OBRA DE RUBÉN DARÍO (1867 - 1916)

1866. Abril. Matrimonio de los primos Rosa Sarmiento y Manuel García (Darío).
1867. Enero 18. En Metapa, nace Félix Rubén García Sarmiento. La ciudad natal, denominada antes Chocoyos, se llama actualmente Ciudad Darío (Departamento de Matagalpa, Nicaragua). Sus padres, que tenían como abuelo a Darío Mayorca, siguiendo una vieja costumbre adoptaron el nombre de Darío como patronímico. Darío sugiere que en sus venas corre sangre india, negra y española.
- Marzo 3. Bautismo de Félix Rubén en la catedral de León.
- Acta bautismal:

En la Ciudad de León a los tres días del mes de Marzo de mil ochocientos sesenta y siete: yo el Pro. Dr. y Lic. José María Occón, Teniente Cura del Sagrario, bauticé solemnemente, puse óleo y crisma a Félix Rubén, h. l. de Manuel García y Rosa Sarmiento: nació el diez y ocho de Enero último: fue su padrino Don Félix Ram. s. a. q. n. advertí su obligación y parentesco espiritual, y para constancia lo firmo.  
— J. Ma. Occón.

—Su niñez transcurre en León, en la casa de sus padres adoptivos, el coronel Félix Ramírez Madrigal y doña Bernarda Sarmiento de Ramírez.

1870. Jacoba Tellería, maestra de primeras letras.  
—Firma su primer texto escolar como Félix Ramírez.
- ¿1871-1872? Asistencia al jardín de infantes.
- ¿1874? Primer año de escuela pública.
- ¿1877? Escuela pública. El maestro Felipe Ibarra le enseña a escribir versos.
1877. Enviado por un tío adinerado, continúa sus estudios en un colegio privado dirigido por Gerónimo Ramírez. Riñe con un primo, hijo de su protector, y el tío deja de pagarle los estudios.
- 1878, 1879 y 1880. Cursa estudios con los jesuitas, en la Iglesia de la Recolección. Primeros conocimientos de clásicos griegos y latinos. Entre sus maestros se encuentra el Padre Valenzuela, "célebre en Colombia como poeta".
1879. "La Fe", primer soneto conocido.
1880. Junio 26. "Una lágrima", primer poema publicado, en *El Termómetro*, Rivas, Nicaragua, periódico dirigido por José Dolores Gómez. Lo firma con el nombre Rubén Darío.  
—Últimos meses. Comienza su amistad con el literato nicaragüense Román Mayorga Rivas.

1881. Marzo 16. Inauguración del Instituto de Occidente, León, dirigido por el polaco José Leonard y Bertholet, que tuvo influencia decisiva en la formación literaria de Darío.
- Agosto 15. Concorre a la inauguración en León de un centro cultural que lleva el nombre de *El Ateneo*.
  - Primeros pasos en el estudio del francés.
  - En San Salvador. Conoce a Francisco Gavidia, con quien inicia una provechosa amistad literaria.
  - Diciembre. Viaja a Managua.
  - Reúne el material para su primer libro, *Poesías y artículos en prosa*, que permaneció inédito. Las poesías fueron escritas entre 1880 y 1881.
1882. Enero 24. Es presentado al presidente de la República, Joaquín Zavala. Por la noche, recepción en el Salón de honor de la Casa de Gobierno, a la cual asiste como invitado especial el "poeta-niño".
- Enero 27. Viaja a la ciudad de Granada.
  - Enero 30. Acuerdo de la Cámara de Diputados: "El gobierno de Nicaragua hará colocar por cuenta de la Nación al inteligente joven pobre Rubén Darío, en el plantel de enseñanza que estime más conveniente para completar su educación". El proyecto no se concreta.
  - Abril 17. Managua. Bodas de don Miguel Ramírez Goyena, director del Instituto de Managua. Darío escribió el relato de la boda (en *El Ferro-carril*, Managua, 22 de abril).
  - Julio 3. Está en Chinandega, la capital del departamento nicaragüense de este mismo nombre.
  - Agosto. Llega al puerto de La Libertad, El Salvador.
  - Setiembre 15. Participa en una velada literaria realizada en el Teatro Nacional de San Salvador.
  - Octubre 16. Colabora en el primer número de la revista *Ilustración Centro-Americana*, San Salvador.
  - Intensa vida literaria.
1883. Julio 24. Recita la oda "Al libertador Bolívar", en la velada líricoliteraria en el Teatro Nacional de San Salvador, que celebra el primer centenario del nacimiento de Simón Bolívar. En el acto fue cantado el himno "A Bolívar", letra de Darío y música del maestro Juan Aberle.
- Setiembre 16. *El Mercado*, periódico de Managua, da la noticia de la muerte del poeta.
  - Octubre 9. *La República*, de San Salvador, desmiente la noticia.
  - Diciembre. Se traslada a Granada, como empleado de comercio de don Ricardo Vargas.
1884. Febrero. Colabora en la prensa de Managua y trabaja en la Secretaría Privada de la Presidencia.
- Julio 14. Banquete en casa del presidente, Adán Cárdenas.
  - Agosto 13. El presidente de Nicaragua, Cárdenas, sale de la Capital para San Juan del Sur, por la vía del Lago de Granada, al encuentro del gobernante salvadoreño, Rafael Zaldívar. Darío forma parte de la comitiva.
  - Agosto. Se traslada a Granada para asistir a "la octava" de las fiestas de Jalteva.
  - Agosto. Regresa a Managua.
  - Setiembre 23. "Calderón de la Barca", estudio crítico (en *El Diario Nicaragüense*, Granada).

- Octubre 16. Primera parte de la crítica a " 'La ley escrita' de Rubén Darío", por Ricardo Contreras. Es la primera crítica periodística dedicada a Darío (en *El Diario Nicaragüense*, Granada).
- Octubre 22. Segunda parte de la crítica a " 'La ley escrita' de Rubén Darío", por Contreras (en *El Diario Nicaragüense*, Granada).
- Octubre 29. Contesta a su crítico con una extensa "Epístola a Ricardo Contreras", poema en tercetos (en *El Diario Nicaragüense*, Granada).
- Llega por segunda vez a Managua y se instala en la casa de Modesto Barrios.
- 1885. Mayo. Se encuentra en Managua. Trabaja en la Biblioteca Nacional, donde lee los volúmenes de la *Biblioteca de autores españoles* de la Colección Rivadeneyra.
- Junio. Viaja a León, acompañando al poeta Juan J. Cañas. Regresa a Managua.
- Julio 19. "Bolivar y sus cantores", ensayo crítico (en *El Porvenir de Nicaragua*, Managua).
- Julio 24. En compañía de Jesús Hernández Somoza sale para León.
- Agosto 7. *El Diario Nicaragüense* anuncia la impresión del libro *Epístolas y poemas*.
- Setiembre. En *El Porvenir de Nicaragua* publica una traducción de Catulle Mendès (*La llama azul*).
- Diciembre 3. Se inaugura en Managua la línea telefónica tendida entre la capital y Masaya, la primera que funcionó en Nicaragua. Darío tuvo el privilegio de hablar por teléfono en segundo lugar, a continuación del presidente Adán Cárdenas.
- Epístolas y poemas*. Managua, Tipografía Nacional (La portada indica: Rubén Darío, *Primeras notas*. Managua, Tipografía Nacional, 1888).
- 1886. Enero 8. Aparece *El Imparcial* de Managua, con la dirección de Darío, Pedro Ortiz y Eugenio López.
- Febrero 5. Enrique Guzmán critica la "Cantilena", poema de Darío, quien contestó agresivamente (en *El Diario Nicaragüense*, Granada).
- Marzo 30. Se anuncia el viaje de Darío a Chile (*El Mercado*, Managua).
- Abril 17. Llega a Granada.
- Abril 30. Representación del sainete *Cada oveja*, en Managua, por la compañía Blen.
- Mayo 20. Crónica del viaje a Rivas en la comitiva del presidente Cárdenas (en *El Imparcial*, Managua).
- Junio. Corta estancia en León, donde aprende los primeros rudimentos de inglés con Daniel Deshón.
- Junio 5. Se embarca en Corinto, con destino a Chile. Lleva la representación de los periódicos *El Mercado*, *El Diario Nicaragüense* y *El Imparcial*.
- Junio 24. Desembarca en Valparaíso, Chile.
- Julio 13. *El Mercurio*, de Valparaíso, da cuenta de su llegada con elogioso comentario.
- Julio 16. "La erupción del Momotombo", crónica, primera colaboración en *El Mercurio*.
- Agosto. A principios de mes llega a Santiago de Chile.
- Agosto 1. Concluye *Emelina*, en colaboración con Eduardo Poirier. Novela presentada al Certamen del diario *La Unión*, de Valparaíso.

- Agosto 3. "Caso cierto", crónica, primera colaboración en *La Época*, de Santiago.
- Agosto 5. *Cantos chilenos*. "El manto", su primer poema chileno (en *La Época*, Santiago).
- Octubre 3. Llegan a Santiago la actriz francesa Sarah Bernhardt y su compañía. Darío escribe crónicas de las representaciones: "Apuntaciones y párrafos" (en *La Época*, de Santiago).
- Octubre 17. "Sarah", poema (en *La Época*, Santiago).
- Noviembre 22. *La Época* anuncia la próxima publicación de *Abrojos*.
- Diciembre 10. Encuentro, en la redacción de *La Época*, con Pedro Balmaceda Toro, hijo mayor del presidente chileno.
- 1887. Enero 13. Se da el fallo en el certamen del diario *La Unión*; *Emelina* no es premiada.
- Febrero. Darío deja Santiago y regresa a Valparaíso.
- Marzo 29. *La Época* publica en esta fecha la siguiente información:

RUBÉN DARÍO. — El *Diario Oficial* de hoy nos trae una noticia que nos alegra y nos entristece al mismo tiempo: Rubén Darío, el poeta de los *Abrojos*, el escritor elegante y ameno, ha sido nombrado guarda inspector de la Aduana de Valparaíso. Las duras necesidades de la vida arrojan al poeta en el departamento de carga de una aduana. Pero ¿por qué murmurar? ¿Acaso Erckman y Chatrian, esos dos eminentes novelistas que escriben en colaboración, no ocupan el mismo puesto en una de las estaciones de ferrocarriles en París?

Nos alegramos infinito [sic] por ese nombramiento, que viene a manifestarnos en el señor Darío la decidida voluntad de permanecer en nuestro país, y en el señor ministro de Hacienda, decidida protección a un hombre de letras.

- Junio 28. *La Libertad Electoral* publica las bases del Certamen Varela: Primer tema: *Canto épico*... Segundo tema: doce composiciones como las *Rimas* de Bécquer. Darío concurre al primer tema con el seudónimo *Ursus*; al segundo, con el seudónimo *Imberto Galloix*.
- Setiembre 8. Entrega de los premios del Certamen Varela en el Orfeón Francés, de Santiago. Darío ha llegado de Valparaíso, pero no asiste al acto.
- Diciembre. Se traslada a Valparaíso.
- Certamen Varela. Obras premiadas i distinguidas entre las novecientas noventa composiciones presentadas al Certamen Literario promovido en 1887 por el señor don Federico Varela*. Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, tomo primero, *Antología (Canto épico a las glorias de Chile por don Rubén Darío (Ursus))*. Premiado, pp. 186-196; *Rimas por don Rubén Darío (Imberto Galloix)*, *Accesit*).
- Alfredo Irrázaval Z. *Reglones cortos*. "Carta-Prólogo" de Rubén Darío. Santiago, Imprenta de "La Época".
- 1888. Enero 6. Eduardo de la Barra publica el volumen de *Rosas andinas*, con sus "Contra-Rimas" (en éstas, con el seudónimo de Rubén Rubí) y con las "Rimas" de Darío. Valparaíso, Librería Americana de Federico T. Lathrop.
- Enero 28. "Don Miguel Luis Amunátegui", primer artículo en *La Libertad Electoral*, diario de Santiago.
- Febrero 11. "La semana", primera colaboración en *El Heraldo*, periódico de Valparaíso.

- Abril 7. "Catulo Mendéz [sic]. Parnasianos y decadentes", artículo crítico (en *La Libertad Electoral*, de Santiago).
- Junio 14. Fallece en Santiago José Victorino Lastarria, sin haber escrito el prólogo prometido para *Azul...*
- Agosto 20 y 21. El prólogo de Eduardo de la Barra para *Azul...* se publica en *La Tribuna*, de Santiago.
- Setiembre. Los amigos de Darío gestionan fondos para costearle el regreso a Nicaragua.
- Octubre 19. Último artículo en *La Libertad Electoral*.
- Noviembre 16. Defiende, en *La Época*, a Pedro Nolasco Préndez de la acusación de plagio que se le había hecho en el Ateneo.
- Diciembre 11. *La Época* anuncia la muerte del padre de Rubén Darío, ocurrida el 11 de octubre en León, Nicaragua.
- Azul...* I: "Cuentos en prosa". II: "El año lírico". Prólogo de Eduardo de la Barra. Valparaíso, Imprenta y Litografía Excelsior.
- 1889. Febrero 3. Está en Valparaíso, después de pasar por el puerto Almirante Barroso. Escribe la crónica "Almirante Barroso", primera que envía a *La Nación*, de Buenos Aires, ya como corresponsal. Reproducida en *La Época*, Santiago, 1 de marzo de 1889.
- Febrero 9. Se embarca en Valparaíso.
- Febrero. Desembarca en El Callao, y pasa a Lima, donde visita a don Ricardo Palma y al general Eloy Alfaro.
- Marzo 6. Llega a Corinto, Nicaragua. Permanece en León hasta mayo.
- Mayo 1. Llega a El Salvador, por el puerto La Unión.
- Julio 1. En Santiago de Chile fallece Pedro Balmaceda Toro.
- Noviembre 7. Aparece el diario *La Unión*, dirigido por Rubén Darío.
- 1890. Junio 21. Matrimonio civil de Rubén Darío con Rafaela Contreras Cañas, hija del tribuno hondureño Álvaro Contreras, y Manuela Cañas, descendiente del último gobernador colonial de Costa Rica...
- Junio 22. Cuartelazo de Carlos Ezeta contra el general Francisco Menéndez, presidente de la República de El Salvador. La revolución impide el matrimonio religioso de Darío.
- Junio 27. Se embarca en el puerto La Libertad, con destino a Guatemala.
- Junio 30. "Hoy ha llegado a esta capital, procedente de El Salvador, el distinguido poeta y literato Rubén Darío" (*Diario de Centro América*, Guatemala). Poco después empieza a colaborar en este diario.
- Diciembre 8. Aparece el primer número de *El Correo de la Tarde*. Director y propietario: Rubén Darío.
- A. de Gilbert. San Salvador, Imprenta Nacional.
- Vicente Acosta. *La Lira Joven*. "Prólogo" de Rubén Darío. San Salvador.
- Azul...* (Segunda edición aumentada). Precedida de un estudio sobre la obra, por don Juan Valera, de la Real Academia Española. Guatemala, Imprenta de "La Unión".
- 1891. Enero 12. Manuela Cañas de Contreras y su hija Rafaela llegan a Guatemala, acompañadas por Rubén.
- Febrero 11. Boda religiosa de Rubén Darío y Rafaela Contreras, celebrada en el Sagrario de la Catedral de Guatemala.
- Febrero 19. Los esposos regresan a la ciudad de Guatemala.

- Agosto 15. Se embarca en el puerto de San José, para Puntarenas, Costa Rica, en compañía de su esposa y su suegra.
- Agosto 24. Desembarcan en Puntarenas, Costa Rica.
- Setiembre 4. Primera colaboración en *La Prensa Libre*, de San José, Costa Rica. Director: Francisco Gavidia.
- Noviembre 11. En San José de Costa Rica, nace Rubén Darío Contreras, primogénito del poeta.
- 1892. Marzo 16. Entra a la redacción de *El Heraldó*, que dirige Pío Viquez.
- Mayo 11. Se embarca en Puntarenas, para San José de Guatemala.
- Mayo 21. *Diario de Centro América* notifica la llegada de Darío.
- Mayo 25. *Diario de Centro América* informa que Rubén Darío ha sido nombrado Secretario de la delegación de Nicaragua a las fiestas del IV Centenario del Descubrimiento de América.
- Junio 24. Se embarca en el puerto guatemalteco de San José.
- Junio 29. Está en León.
- Julio 28, 29 y 30. La Habana. Banquete de los intelectuales en honor de Darío.
- Agosto. A mediados de mes llega a Madrid.
- Setiembre, octubre y noviembre. Participa en los diversos actos en festejo del Descubrimiento de América. Recepción en su honor en casa de Juan Valera.
- Noviembre. En el viaje de regreso, desembarca en Cuba y pasa unos días en La Habana, donde trata a Julián del Casal.
- Diciembre. A mediados de mes desembarca en Cartagena de Indias, Colombia, y visita a Rafael Núñez, quien le promete el nombramiento de Cónsul General de Colombia en Buenos Aires.
- Salvador Rueda. *En tropel*. "Pórtico" de Rubén Darío. Madrid.
- 1893. Enero 5. Llega a Corinto.
- Enero 26. En San Salvador, muere Rafaela Contreras de Darío.
- Marzo 8. En Managua, segundas nupcias de Darío, con Rosario Emelina Murillo.
- Abril 17. El gobierno de Colombia lo nombra Cónsul General en Buenos Aires. Pocos días después parte para Panamá, con su esposa, quien regresa desde allí. A los pocos días, nace Darío Darío, primogénito del matrimonio, que muere pronto.
- Mayo. Nueva York. Encuentro con José Martí.
- Junio 8. Se embarca para Francia.
- Junio, julio. Paris. Banquete en su honor. Estudia la nueva poesía francesa, en particular el simbolismo. Conoce a Paul Verlaine y Jean Moréas. Amistad con Alejandro Sawa, Enrique Gómez Carrillo, Aurélien Scholl, Maurice Duplessais, etc.
- Agosto 13. Llega a Buenos Aires. Se incorpora al personal de *La Nación*. Poco después escribe para *La Tribuna* y otros diarios y revistas porteños.
- Jesús Hernández Somoza. *Historia de tres años*. "Prólogo" de Rubén Darío. Managua.
- 1894. Agosto 20. En Buenos Aires, aparece la *Revista de América*, dirigida por Darío y el boliviano Ricardo Jaimes Freyre.
- 1895. Mayo 3. En San Salvador, fallece Rosa Sarmiento, madre de Darío.
- Mayo. Pasa una temporada en la isla Martín García.
- Agosto 2. Acusa recibo de la nota en la que se le comunica la supresión del consulado colombiano en Buenos Aires.

- Emilio Rodríguez M. (A. de Géry). *Gotas de absintio*. "Prólogo" de Rubén Darío. Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.
- Alberto Ghirardo. *Fibras*. "Prólogo" de Rubén Darío. Buenos Aires, Imprenta Pablo E. Coni e Hijos.
1896. Enero 1. Es nombrado secretario del Director de Correos de Buenos Aires, Carlos Carlés.
- Setiembre, fines. Viaje a Córdoba.
- Octubre 15. Velada en su honor en El Ateneo de Córdoba.
- Los Raros*. Buenos Aires, Talleres de "La Vasconia".
- Prosas profanas y Otros poemas*. Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos.
1897. Alberto del Solar. *El mar en la leyenda y en el arte*. "Prólogo" de Rubén Darío. Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos.
1898. Diciembre 3. Se embarca para España, como corresponsal de *La Nación*.
1899. Enero 1. Barcelona.
- Enero 4. Madrid. Se hospeda en el *Hotel Paris*. Firma su primera correspondencia para *La Nación* de Buenos Aires.
- Octubre. Pasa unos días en Navalsauz, Ávila, en casa de los padres de Francisca Sánchez.
- A fines de este año recibe orden de *La Nación* de trasladarse a París, para escribir sobre la Exposición Universal.
- Castelar*. Madrid, B. Rodríguez Serra.
1900. Febrero. Parte a París como corresponsal de *La Nación*.
- Febrero. Visita Lourdes.
- Abril. En Madrid, nace Carmen, primogénita de Francisca Sánchez y Darío.
- Setiembre 11. Viaje a Italia. Turín.
- Setiembre 19. Génova.
- Setiembre 20. Pisa.
- Setiembre 27. Livorno.
- Octubre 3. Roma. Conoce a León XIII. Viaja luego a Nápoles.
- Diciembre. Encuentro con Vargas Vila en Roma.
- Juan Ramón Jiménez. *Ninfeas*. "Atrio" de Rubén Darío. Madrid.
1901. ¿Marzo? En Madrid, muere la pequeña Carmen.
- Agosto. Rubén y Francisca veranean en Dieppe, Alemania.
- Peregrinaciones*. "Prólogo" de Justo Sierra. París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret. Los diecisiete artículos de este libro fueron escritos entre el 20-IV-1900 y el 8-I-1901.
- España contemporánea*. París, Garnier Hermanos Libreros-Editores. Son cuarentaidós capítulos, fechados entre el 3-XII-1898 y el 7-IV-1900, aparecidos en *La Nación* de Buenos Aires y otros diarios.
- Prosas profanas y Otros poemas*. París, Librería de la Vda. de Ch. de Bouret. Lleva como prólogo el estudio de José Enrique Rodó, 1899, sin firma, y veintiún poemas nuevos.
1902. A principios de este año Juan Ramón Jiménez se dirige a Darío, pidiéndole colaboración para la revista *Helios*.
- En París, conoce a Antonio Machado.
- La caravana pasa*. París, Garnier Hermanos, Libreros-Editores.
- Amado Nervo. *El éxodo y las flores del camino*. "Amado Nervo", soneto de Rubén Darío. México.
- Máximo Gorki. *Tomás Gordeieff*. Traducción de Rubén Darío. Barcelona, Casa Editorial Maucci.

1903. Marzo 12. Es designado Cónsul de Nicaragua en París.  
 —Francisca da a luz un niño, Rubén Darío Sánchez, que su padre apoda *Phocás, el campesino*.  
 —Diciembre. En Málaga, con su familia.  
 —Manuel Ugarte. *Crónicas del Bulevar*. "Prólogo" de Rubén Darío. París, Garnier Hermanos.
1904. Juan Ramón Jiménez, con el fin de ayudar a Darío en su lucha económica, le trasmite su pedido de colaboración para la revista *Blanco y Negro*.  
 —Febrero. Viaja a Gibraltar y Marruecos. Después visita Granada, Sevilla y Córdoba.  
 —Marzo. En París.  
 —Mayo. Viaja por Alemania, Austria, Hungría e Italia.  
 —R. Blanco-Fombona. *Pequeña Ópera Lírica*. "Prólogo" de Rubén Darío. Madrid, Librería de Fernando Fe.  
 —Ramón del Valle-Inclán. *Sonata de primavera. Memorias del Marqués de Bradomín*. "Soneto autumnal para el señor Marqués de Bradomín" de Rubén Darío. Madrid, Imp. A. Marzo.  
 —*Tierras solares*. Madrid, Biblioteca Nacional y Extranjera, Leonardo Williams, Editor.
1905. Febrero. Viaja a Madrid con Francisca.  
 —Marzo 28. Sesión solemne del Ateneo de Madrid. Lectura de "Salutación del optimista".  
 —Junio 10. En Navalsauz, muere Rubén Darío Sánchez.  
 —Agosto. Veranea en San Esteban de Pravia, Asturias.  
 —*Cantos de vida y esperanza. Los Cisnes y Otros poemas*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.  
 —S. Pérez Triana. *De Bogotá al Atlántico por la vía de los ríos Meta, Vichada y Orinoco*. "Prólogo" de Rubén Darío. Madrid, Tip. de la "Revista de Archivos".  
 —Gregorio Martínez Sierra. *Teatro de ensueño*. "Melancólica sinfonía" de Rubén Darío. Madrid.  
 —*Los Raros*. (Segunda edición, corregida y aumentada). Barcelona, Casa Editorial Maucci. El aumento de esta edición lo aclara Darío en el "Prólogo": "Fuera de las notas sobre Mauclair y Adam, todo lo contenido en este libro fue escrito hace doce años, en Buenos Aires, cuando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo".  
 —*Azul...* Buenos Aires, Biblioteca de "La Nación". Edición reducida con respecto a la de 1890, que el autor consideró la definitiva.
1906. Mayo. Viaja a Inglaterra y Bélgica.  
 —Julio. Secretario de la Delegación de Nicaragua a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, viaja al Brasil. En Río de Janeiro escribe la "Salutación al águila".  
 —Llega a Buenos Aires. *La Nación* le ofrece un banquete. Regresa a París.  
 —Noviembre. Se traslada con su familia a Palma de Mallorca, donde pasa el invierno. Escribe un intento de novela, *La isla de oro*, inconclusa, y varios poemas. Rosario Murillo llega a París.  
 —*Oda a Mitre*. París, Imprimerie A. Eyméoud.  
 —José Santos Chocano. *Alma América*. "Preludio" de Rubén Darío. Madrid.  
 —*Opiniones*. Madrid, Librería de Fernando Fe, s/f. Contiene artículos escritos entre 1902 y 1905.

1907. Agosto. Veranea en Brest. Entrevista con Rosario Murillo.  
 —Octubre 2. En París, nace el segundo Rubén Darío Sánchez, *Güicho* para el padre.  
 —Octubre. Sale de París, para embarcarse luego con rumbo a Nicaragua.  
 —Noviembre 23. Llega a Corinto, visita León y Managua. Recibimiento apoteótico. En los días siguientes, homenajes en Managua, Masaya y León.  
 —Diciembre 21. El presidente de la República de Nicaragua, general José Santos Zelaya, designa a Rubén Darío Ministro Residente de esta República ante el gobierno de España.  
 —*Parisiana*. Madrid, Librería de Fernando Fe, s/f.  
 —G. Martínez Sierra. *La casa de la Primavera*. "Balada en honor de las Musas de carne y hueso" de Rubén Darío. Madrid, M. Pérez Villavicencio, Editor.  
 —*El canto errante*. Madrid, Biblioteca Nueva de Escritores Españoles. M. Pérez Villavicencio, Editor.  
 —*El regreso a la tierra natal*. A la intelectualidad nicaragüense. León (Nicaragua), Tip. J. Hernández.
1908. Abril. Regresa a Europa.  
 —Junio 2. Madrid. Presenta sus credenciales de Ministro de Nicaragua a Alfonso XIII.  
 —Rufino Blanco-Fombona. *Au-delà des horizons*. "Prólogo" de Rubén Darío. París.
1909. A principios de año viaja a Italia. Poco después retorna a París.  
 —*Alfonso XIII*. Madrid, Biblioteca "Ateneo".  
 —*El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*. Madrid, Biblioteca "Ateneo"
1910. Julio 15. Comienza a redactar un diario.  
 —Agosto. El presidente de Nicaragua, José Madriz, lo nombra delegado a las fiestas del Centenario de la Independencia de México.  
 —Agosto 21. Se embarca en Saint-Nazaire, con destino a Veracruz.  
 —Setiembre 11. Termina el diario comenzado el 15 de julio.  
 —Setiembre. A causa de una revolución en Nicaragua, se le impide a Darío viajar a la capital mejicana. Ruidosa manifestación contra los Estados Unidos; la muchedumbre lanza vivas a Rubén Darío y mueras a los EE. UU. Retorna a Europa.  
 —Fabio Fiallo, *Cantos de la tarde*. "A Fabio Fiallo" de Rubén Darío. París.  
 —*Poema del otoño y Otros poemas*. Madrid, Biblioteca "Ateneo"
1911. Marzo. En París, celebra contrato con los uruguayos Armando y Alfredo Guido, para dirigir las revistas *Mundial* y *Elegancias*, que aparecerán mensualmente. En mayo, se publica el primer número de *Mundial*.  
 —*Letras*. París, Garnier Hermanos, Libreros-Editores. Reúne artículos escritos entre 1906 y 1909.  
 —Francisco Contreras, *La piedad sentimental*. "Prefacio" de Rubén Darío. París, Garnier Hermanos.
1912. Abril 27. Empieza la gira de *Mundial*.  
 —Visita Barcelona, Madrid, Lisboa, Río de Janeiro, San Pablo, Montevideo y Buenos Aires.  
 —Agosto 8. Gran recepción en Buenos Aires.

- Agosto 21. Adrogué.
- Agosto 28. Montevideo.
- Setiembre y octubre. Dicta *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, para la revista *Caras y Caretas*. Enferma. Retorna a Francia.
- Noviembre 16. Banquete en su honor, en el Café Voltaire, plaza del Odeón, París.
- Alejandro Sux. *La juventud intelectual de la América Latina*. "Prólogo" de Rubén Darío. Barcelona, Tip. del "Anuario de la Exportación".
- Ramón del Valle-Inclán. *Voces de gesta*. "Balada laudatoria que envía al autor el Alto Poeta Rubén" Madrid.
- Todo al vuelo*. Madrid, Renacimiento. Reúne artículos escritos entre 1907 y 1911.
- 1913. Enero. Viaja a Barcelona y regresa a París.
- Mayo 22. Francisca Sánchez, su hijo Güicho y la hermana de Francisca, María, llegan a París para reunirse con él.
- Octubre. A mediados de mes viaja a Valldemosa, Mallorca. Escribe "La cartuja", "Los olivos", "Valldemosa" poemas, y capítulos de la novela autobiográfica *Oro de Mallorca*.
- Diciembre 27. Se embarca para Barcelona. Poco después regresa a París.
- Historia de mis libros* (En *La Nación*, Buenos Aires, 1, 6 y 18 de julio de 1913).
- Delmira Agustini. *Los cálices vacíos*. "Pórtico" de Rubén Darío. Montevideo, O. M. Bertani.
- 1914. Enero 12. Barcelona.
- Enero 15. Sale para París.
- Abril 6. Se instala en Barcelona con su familia.
- Octubre 25. Sale para Nueva York, en compañía de Alejandro Bermúdez, secretario ocasional.
- Noviembre. Nueva York. Escribe "La gran cosmópolis" y otros poemas. Enferma de pulmonía.
- Canto a la Argentina y Otros poemas*. Madrid, Biblioteca Corona.
- Muy siglo XVIII*. (Selección de la obra poética). Madrid, Biblioteca Corona.
- 1915.—Febrero 4. Velada en la Universidad de Columbia.
- Abril 20. Invitado por el presidente guatemalteco, llega a la ciudad de Guatemala.
- Noviembre. Rosario Murillo se encuentra junto a Darío. El matrimonio viaja a Nicaragua.
- Noviembre 24. Desembarcan en Corinto y llegan a León.
- Diciembre 15. Se trasladan a Managua.
- La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona, Casa Editorial Maucci, s/f.
- Muy antiguo y muy moderno*. (Selección de la obra poética). Madrid, Biblioteca Corona.
- 1916. Enero 7. Regresa a León, acompañado por el médico Luis Manuel Debayle.
- Enero 8. Sufre una intervención quirúrgica.
- Enero 10. Recibe la extremaunción.
- Enero 31. Dicta su última voluntad testamentaria: instituye único y universal heredero a su hijo Rubén Darío Sánchez, de ocho años de edad, residente en Madrid.

- Febrero 2. Segunda operación.
- Febrero 6. A las siete de la tarde comienza a agonizar. Expira a las diez y quince de la noche.
- Febrero 7. Es velado en la casa mortuoria.
- Febrero 8. A las diez es trasladado al Palacio Municipal. Honores públicos.
- Febrero 9. Traslado del cadáver a la Universidad.
- Febrero 9, 10 y 11. Veladas fúnebres en la Universidad. Discursos; lectura de poemas y prosas de Darío.
- Febrero 12. Procesión hasta la Catedral, donde el Obispo oficia misa de *Requiem* de príncipes y nobles. El féretro es llevado a la Universidad.
- Febrero 13. Funerales. Procesión fúnebre de la Universidad a la Catedral. Inhumación del cadáver al pie de la estatua de San Pablo.

OSCAR A. FERNÁNDEZ



## I. EL HOMBRE



## LA VERSIÓN AUTOBIOGRÁFICA DE DARÍO

De pocos poetas de lengua española se han escrito tantas biografías como de Rubén Darío.<sup>1</sup> No son razones críticas las que impulsan a la mayoría de los biógrafos; la comprobación es fácil, inclusive con los textos más documentados o los de más repetidas referencias a la obra. El intento de Edelberto Torres, mercedor de varias reediciones, se presenta con un título emotivamente intencionado, *La dramática vida de Rubén Darío*, que resume la condición de la mayoría de los libros sobre el nicaragüense. Torres señala su concepto de la biografía como de "rigor histórico en el fondo y de amenidad en la forma"; amparado en ejemplos de Lytton Strachey, André Maurois y Stephan Zweig, justifica su modalidad expositiva, libre de notas documentales; se excusa así de los reparos de E. K. Mapes.<sup>2</sup>

La desazón que provoca el libro de Torres no deriva del procedimiento expositivo, ni de las interpretaciones críticas de la obra dariana: surge de la ausencia de claves que responsabilicen al biografiado en su intimidad trascendente. Torres sigue con paciencia las huellas de Darío, comenta sus relaciones privadas y públicas, y entiende muchos rasgos del carácter del personaje, pero todo esto no se concilia en una intención que revele la fuerza creadora de Darío, justificando su existencia de poeta. La biografía de Torres es la más comprensiva de las dedicadas a Darío, pero la intención del historiador se colma al presentar un personaje cuyos avatares interesan al margen de su labor literaria. El drama contado por Torres es el de un personaje que pudo o no ser poeta. Tal vez ese deslinde pudiera practicarse con otros ar-

1. Las principales son, por orden cronológico: Vargas Vila, José María. *Rubén Darío*. Madrid, Calleja, 1917; Soto Hall, Máximo. *Revelaciones íntimas de Rubén Darío*. Buenos Aires, El Ateneo, 1925; Contreras, Francisco. *Rubén Darío, su vida y su obra*. París, Agencia Mundial de Librería, 1930; Torres-Ríoaseco, Arturo. *Vida y poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Emecé, 1944; Cabezas, Juan Antonio. *Rubén Darío (un poeta y una vida)*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1954; Torres, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. México, Editorial Grijalbo, 1956; Oliver Belmás, Antonio. *Este oro Rubén Darío*. Barcelona, Aedos, 1960; Pedro, Valentín de. *Vida de Rubén Darío*. Buenos Aires, Fabril Editora, 1961; Watland, Charles D. *Poet-errant. A biography of Rubén Darío*. New York, Philosophical Library, 1965; Torres Bodet, Jaime. *Rubén Darío. Abismo y cima*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Fondo de Cultura Económica, 1966.

2. Edición citada, p. 9.

tistas, pero de ninguna manera corresponde a quien encontró en la poesía justificación existencial permanente.

La poesía fue para Darío razón personal, conciencia histórica y gentilicia, instancia política, aproximación al misterio y posibilidad de religión. Esta suma de valores surgió en una época y un lugar muy definidos, la segunda mitad del siglo XIX y la América Central, para ir consolidándose sobre un sector de esta América y de Europa. Tal actitud se prolongó hasta la muerte del poeta en año clave de la historia contemporánea: 1916. Darío no se alcanzó a asomar al panorama mundial removido por la primera gran guerra de este siglo, ni sufrió la bancarrota de los principios que lo habían sostenido artísticamente.

La situación americana de Darío, de americano de la América española, condiciona sus más evidentes anhelos vitales y creadores, ansiosos de lograrse como continuidad espiritual de la Europa mediterránea, acostada sobre el *mare nostrum* a la vez que cerrada por sus límites. Su poesía se sitúa como conclusión americana del siglo XIX y entrada tímida en el XX; lo que Darío negó de la centuria vieja, aunque parezca mucho desde el punto de vista literario, no logró una visión abierta con audacia a lo nuevo. Las declaraciones de fe romántica, tantas veces asentadas por él en relación con el magisterio de Victor Hugo, enmarcan el costado siglo XIX de su obra, desde cuyas perspectivas expresó el pavor apocalíptico de su visión del 14.

Los elementos que peculiarizan a Darío como hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XIX no se concretan en la reconstrucción de Torres, como tampoco se afirman en las otras biografías, ni siquiera en las publicadas después de la iluminadora exégesis temática de Pedro Salinas.<sup>8</sup> La lectura meditada de los análisis de Salinas, completada con la ordenación cronológica, poco atendida por el crítico español, sostendría las dimensiones de esa biografía valorativa que solicita el poeta. Tal interpretación debería insistir sobre las confesiones darianas, tan típicas en reiteraciones, correcciones y amnesias.

Las síntesis de Darío dibujan el perfil que él buscó rescatar para sus admiradores contemporáneos y futuros. Los aspectos que iluminan, casi siempre sobre contornos de ambiguo claroscuro, valen tanto por lo que dicen como por lo que ocultan. Pueden argüirse razones de pudor en el recato con que pasa sobre algunos episodios privados, pero no vale ese argumento para otros sucesos callados, en especial los que de manera directa revelarían dife-

8. Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío. (ensayo sobre el tema y los temas del poeta)*. Buenos Aires, Losada, 1948.

rencias y simpatías humanas, y juicios sobre aquellos a quienes trató con cierta continuidad. El mismo ocultamiento se extiende sobre ciertas temporadas vitales, inclusive sobre algunos de los países en los cuales pasó bastante tiempo. No puede recurrirse a la ingratitud para explicar tales amnesias, ya que su correspondencia privada procede con modalidades semejantes, no interpretadas por quienes han publicado los documentos; Alberto Ghirardo, editor del epistolario, apenas rozó el valor de esos textos.<sup>4</sup> Algo ha adelantado en la tarea de intérprete Antonio Oliver Belmás, el director del archivo madrileño dedicado a guardar el material que conservó Francisca Sánchez: *Este otro Rubén Darío*, la biografía que Oliver Belmás publicó en 1960, vale fundamentalmente por los capítulos que ordenan y comentan interesantes episodios epistolares.<sup>5</sup> Otro aporte valioso ha dado el P. Dictino Álvarez Hernández, S. J., al estudiar las *Cartas de Rubén Darío* en el epistolario con sus "amigos españoles".<sup>6</sup> Ni Oliver Belmás ni el padre Álvarez Hernández han organizado el material en vista a la continuidad biográfica, con el apoyo de las manifestaciones confesionales que abundan en la obra en prosa, especialmente en la *Vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, que llega a unos pocos años antes de la muerte, y la incompleta *Historia de mis libros*, que revisa los aspectos más novedosos del renovador literario.<sup>7</sup>

En la *Vida* están las claves que resume líricamente el poema inicial de *Cantos de vida y esperanza*: "Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana / en cuya noche un ruiseñor había / que era alondra de luz por la mañana". La dedicatoria del poema a José Enrique Rodó señala una intencionada dirección, confiada al intérprete que mejor comprendió la madurez juvenil del poeta, la de *Prosas profanas*. La cuarta estrofa sintetiza la confesión más oída por los biógrafos: "Yo supe de dolor desde mi infancia; / mi juventud. . . , / ¿fue juventud la mía?, / sus rosas aún me dejan su fragancia, / una fragancia de melancolía". Esta carga de dolor, crecida con la infancia hasta borrarle la posibilidad de la juventud, ha modulado una vida trágica en que Darío, aparece movido por una fatalidad que lo golpeó sin descan-

4. Ghirardo, Alberto. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1943.

5. Es el material básico del cap. V, "Relaciones", pp. 141-264.

6. Álvarez Hernández S. J. Dictino. *Cartas de Rubén Darío (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles)*. Madrid, Taurus, 1963.

7. *Vida de Rubén Darío escrita por él mismo* apareció en el semanario *Caras y Caretas*, Buenos Aires, en diez entregas, desde el N° 729, 21 de septiembre de 1912, al 739, 30 de noviembre de 1912. *Historia de mis libros*, que incluye reseñas sobre *Prosas profanas*, *Azul. . .* y *Cantos de vida y esperanza*, apareció en este orden en tres números de *La Nación*, Buenos Aires, 1, 6 y 18 de julio de 1918. Las citas en el texto de: Darío, Rubén. *Obras completas*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, t. I.

so. La intención sentimental, y aún cursi, de algunos biógrafos los ha excusado de buscar explicaciones para esa consecución dolorosa, que el mismo Darío magnificó en ocasiones, aunque no la ensombreciera en la autobiografía.<sup>8</sup>

Incompletas y esquivas suelen ser las confesiones autobiográficas de los poetas, tal vez demasiado cautos cuando se expresan sin transposiciones líricas. El encogimiento confesional es propio de quienes dejan para la prosa los restos menos luminosos de lo que han dicho en sus poemas. Esta fue la posición de Darío, cuya autobiografía más auténtica se encuentra en los símbolos y alusiones que repiten sus estrofas y cuentos.<sup>9</sup> Sobre tales rasgos deben comprenderse aquellas páginas, situadas en el período en que Darío había afirmado su condición de renovador poético, con muchos leales e imitadores. El autor de la autobiografía es el artista que ha cumplido con su misión de tal, logrando su exaltación mayor en el respeto de tantos literatos de América y de España. Darío murió sin haber conocido el despego motivado por el viraje hacia nuevas corrientes literarias. Las seguridades del autor consagrado y aún vigente hacen que no se deslicen en sus confesiones resquemores estéticos. La declinación del hombre, prematuramente gastado y desfigurado por el abuso del alcohol, no había ensuciado la imagen respetable del poeta; más todavía: tales manifestaciones de miseria humana daban el subrayado romántico a la creación. Por esto, la autobiografía es la confesión de quien representaba en la América española y en España la encarnación insustituible del "poeta".

La *Vida* se ampara con un epígrafe de Benvenuto Cellini en que se solicita la autobiografía de los hombres excepcionales, reservándose la tarea para después de los cuarenta años. Cuatro más cuenta Darío al emprender los "apuntamientos, que más tarde han de desenvolverse mayor y más detalladamente".<sup>10</sup>

8. Los vaivenes de su temperamento hacían que se mostrase feliz o desgraciado sin que tales cambios obedecieran a razones hondas. Los halagos y los éxitos circunstanciales bastaban para avivar su euforia; sin embargo, en los últimos años escasearon las jornadas exultantes. Se le ensombreció el panorama, dominado por el presentimiento de la muerte. Las escasas defensas de su organismo baqueteado le impusieron esa modalidad pesimista, y el amor a la vida apenas lo excitaba en contadas ocasiones. Los testigos de sus jornadas últimas insisten en señalar las infantiles protestas contra el avance de la enfermedad, movidas por un egoísmo que se olvidaba de quienes lo querían o acompañaban. El consuelo de la religión no fue paliativo suficiente para ese encerrarse en sí mismo.

9. El citado estudio de Salinas debe completarse con la ordenación temática de los cuentos realizados por Raimundo Lida (En: Darío, Rubén. *Cuentos completos*. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Raimundo Lida. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950, pp. XXIV-XXXIV).

10. El carácter de apuntes de la *Vida*, dictada en jornadas porteñas, explicaría la extensión y el ritmo desiguales de sus capítulos, que responden a las alternativas de interés del evocador. Como le ocurrió con sus intentos de novela, Darío se mostraba incapaz del esfuerzo regular y sostenido.

El primer hecho anotado por el memorialista corresponde a su prehistoria: la separación de los padres un mes antes del nacimiento del niño y como resultado natural de "un matrimonio de conveniencia, hecho por la familia" (p. 18). Cualesquiera sean las simulaciones de hogar a que Darío se acogió en distintas etapas de su vida, todas ellas fueron intentadas con la prevención del fracaso, que repetiría, acaso sin mucha conciencia, el que abre sus días. Las sustituciones del amparo familiar que conoció en su infancia le dejaron un regusto específico sobre las relaciones humanas, creándole una hipersensibilidad prematura, manifiesta en casi todos los hechos que recuerda de la infancia. Todo ello le provocó una conciencia de ser diferente, distinto de los otros niños.

En una casa antañona se acumulan los motivos que despiertan el miedo del infante: historias de ánimas en pena que le cuentan dos sirvientes, y la presencia casi fantasmagórica de otra contadora de aparecidos, "la madre de mi tía abuela". Los efectos de esas historias hacían crisis por las noches, enfermando la sensibilidad receptiva del niño, que nunca logró curarse de los terrores absurdos; "horror a las tinieblas nocturnas y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables" (p. 22). El paso, muy rápido, de la infancia se le marca con la aparición de fenómenos "posiblemente congestivos":

Quando se me había llevado a la cama, despertaba, y volvía a dormirme. Alrededor del lecho mil círculos coloreados y concéntricos, kaleidoscópicos, enlazados y con movimientos centrífugos y centripetos, como los que forma la linterna mágica, creaban una visión extraña y para mí dolorosa. El central punto rojo se hundía hasta incalculables hipnóicas distancias y volvía a acercarse, y su ir y venir era para mí como un martirio inexplicable. Hasta que, de repente, desaparecía la decoración de colores, se hundía el punto rojo y se apagaba, al ruido de una seca y para mí saludable explosión. Sentía una gran calma, un gran alivio; el sueño seguía tranquilo. Por las mañanas, mi almohada estaba llena de sangre, de una copiosa hemorragia nasal (p. 22-23).

Los caracteres del hecho fisiológico, recompuestos por el adulto, señalan una impresión imborrable de la relación entre lo psíquico y lo físico, descubriendo una modalidad permanente en toda la vida de Darío: la conciencia dolorosa de la unidad alma y cuerpo.

El despertar a lo inexplicable fue contemporáneo de otros dos misterios desasosegantes: el sexo y la poesía. En los primeros capitulillos de la *Vida* se van enhebrando tales experiencias. La sexual, interpretada con mucha literatura: "La maestra no me cas-

tigó sino una vez en que me encontrara, ¡a esa edad! ¡Dios mío! (¿cinco años?), en compañía de una precoz chicuela, iniciando indoctos e imposibles Dafnis y Cloe, y según el verso de Góngora, 'las bellaquerías detrás de la puerta' " (p. 24). La misma sorpresa deriva del recuento de lecturas infantiles, "extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño": el *Quijote*, las obras de Moratín, *Las mil y una noches*, la *Biblia*, los *Oficios* de Cicerón, la *Corina* de Madame de Staël, un tomo de comedias clásicas españolas y una novela terrorífica. El alarde parece desmesurado, aunque el repertorio que se invoca pertenece al ambiente familiar de la América española de la época, quizá un material decorativo, poco frecuentado por los adultos. Los tíos abuelos que criaban a Darío ignoraban el contenido de esos libros, o su vigilancia sobre el pequeño fue muy lasa.

El mundo de la letra impresa lo despertó a la escritura, que para Darío tuvo decididamente la forma de la poesía. "¿A qué edad escribí mis primeros versos? No lo recuerdo precisamente, pero ello fue harto temprano" (p. 24). Destellos de una infancia abierta en versos volanderos, que caían desde una granada dorada sobre la procesión del Señor del Triunfo, el Domingo de Ramos. Celebración de la fiesta con las estrofas del niño prodigio. "Yo era el autor de ellos. No he podido recordar ninguno... pero sí sé que eran versos, versos brotados instintivamente. Yo nunca aprendí a hacer versos. Ello fue en mí orgánico, natural, nacido" (p. 25). Tal comprobación de creador innato es ligada con "los primeros deseos sensuales", iluminados por la presencia de una prima lejana, "rubia, bastante bella de quien he hablado en mi cuento 'Palomas blancas y garzas morenas'" (p. 25). El capítulo donde comenta tantos descubrimientos se cierra con la imagen del niño solitario, que liga las referencias anteriores en armonización definitoria. "Yo me apartaba frecuentemente de los regocijos, y me iba solitario, con mi carácter ya triste y meditabundo desde entonces a mirar cosas, en el cielo, en el mar" (p. 28).

La concepción del poeta va adelantando las claves de una autobiografía fundamental, que los capítulos posteriores refuerzan. La primera complementación apunta su concepto religioso, unido en la infancia a las exterioridades en que se enredaban sus mayores; "desde niño se me infundió una gran religiosidad que llegaba a veces hasta la superstición" (p. 29). De inmediato, a capítulo siguiente, la relación de la poesía con el apasionamiento amoroso. Pareciera que Darío tuvo interés especial en unir su condición creadora con la de gran amador o, tal vez y mejor, con la de gran sensual. Tal actitud adolescente se excita con una niña

ajena a su mundo, que inaugura la galería de sus atracciones exóticas:

Florida estaba mi adolescencia. Ya tenía yo escritos muchos versos de amor y ya había sufrido, apasionado precoz, más de un dolor y una desilusión a causa de nuestra inevitable y divina enemiga; pero nunca había sentido una erótica llama igual a la que despertó en mis sentidos e imaginaciones de niño una apenas púber saltimbanquí norteamericana, que daba saltos prodigiosos en un circo ambulante. No he olvidado su nombre: Hortensia Buislay (p. 31).

La muchachita norteamericana dio a Darío el mismo estímulo que muchas de las mujeres inaccesibles que posteriormente lo tentaron; si hubo una primera provocación de los sentidos, este atractivo fue pronto enriquecido por la imaginación. Para el poeta adulto, cada nueva mujer que se le acercaba era situada e interpretada dentro de su carga de lecturas, como si fuera incapaz de reconocer directamente la compañía femenina. Hubo un matiz de permanente adolescencia en esa condición del afanado amator, y de ella crecen las líneas de su expresión erótica. Una propensión semejante lo obligaba a acomodar estéticamente el conocimiento de los países y ciudades que se había adelantado a concebir su fantasía. La aceptación de la realidad fue una actitud ajena a sus hábitos mentales. De esta limitación sacó fuerzas para sus abatimientos, aunque muchas veces repitiera la solución de huida para las situaciones difíciles. El epistolario de sus últimos años, especialmente el que comenta las espinosas relaciones con Rosario Murillo y con Francisca Sánchez, como el que señala los vaivenes de su trato con los empresarios de *Mundial*, ilustra con amplitud esa posición.<sup>11</sup>

En plena adolescencia Darío era poeta de prestigio en las repúblicas de Centroamérica, "el poeta niño" que trataba de adecuarse a la imagen ideal que se había forjado. Junto a su condición de "vate" fue creciendo el impulso de sus deseos de fama, que buscan una forma de salida para quien tuvo muy pronto la certeza de las limitaciones que le imponía el escenario inmediato. Como adolescente de la América española, la fuga se le fijó en el hechizo de una Europa diseñada con el alimento de lecturas. Creyó que sólo en ella encontraría su dimensión total, la que le fueron adelantando después los dos países de esta América, Chile y la Argentina, en donde sintió más viva la influencia europea. El primer llamado, todavía confuso, no se ciñe a las dimensiones de París, la ciudad que habría de convertirse en el sueño sin fin del joven; en su adolescencia todo era muy vago y para Europa no encuentra

11. V. las cartas a Julio Piquet (En: *El archivo de Rubén Darío*, pp. 293-306).

mejor epíteto que "fabulosa". "¡Cuántas veces me despertaron ansias desconocidas y misteriosos ensueños las fragatas y bergantines que se iban con las velas desplegadas por el golfo azul, con rumbo a la fabulosa Europa!" (p. 35).

La comezón del viaje europeo lo señala como peregrino a la búsqueda de un continente ideal, que nunca pensó inexistente. La experiencia adulta de París terminaría por convertirse en excitación fácil de sus debilidades, pero jamás se sintió con fuerza para rechazarla. El juego entre la fascinación parisiense y el remanso de paz, pronto abandonado, que podía brindarle una aldea española, o la isla de Mallorca, aclara bien esa posición disconforme que se entreabre en los recuerdos de adolescencia.

A los catorce años le fue fácil la sustitución de las grandes ilusiones: el poeta se convierte en el versificador de los temas más dispares que le brinda el mal interés de sus "protectores"; el tentado por el misterio se conforma con el ritual de los masones; la religión se le limita a la obligada confesión periódica. Ocupaciones y distracciones transitorias de quien ansiaba tanto, pero con prisa, angustiado por apurar el ritmo de sus días:

Mas la vida pasaba. La pubertad transformaba mi cuerpo y mi espíritu. Se acentuaban mis melancolías sin justas causas. Ciertamente, yo sentía como una invisible mano que me empujaba a lo desconocido. Se despertaron los vibrantes, divinos e irresistibles deseos. Brotó en mí el amor triunfante y fui un muchacho con ojeras, con sueños y que se iba a confesar todos los sábados (p. 37).

Entre las muchas ocupaciones de los años mozos, le cayó un providencial empleo de bibliotecario. "Allí pasé largos meses leyendo todo lo posible, y entre todas las cosas que leí, *horrendo referens!*, fueron todas las introducciones de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra, y las principales obras de casi todos los clásicos de nuestra lengua" (p. 40). Confesión típica: la necesidad de estar informado lo lleva a leer los prólogos antes que los textos, cuyo conocimiento revela en confesión de casi obligatorio pudor. A la frecuentación del generoso repertorio castellano atribuyó la raíz de su casticismo, del que tanto le gustó alardear en sus relaciones con los escritores de España. El repaso de los tomos citados, en unos meses de la juventud, le habría dado una base ideal para la comprensión de las posibilidades y limitaciones del español:

De allí viene que, cosa que sorprendiera a muchos de los que conscientemente me han atacado, el que yo sea en verdad un buen conocedor de letras castizas, como cualquiera puede verlo en mis pri-

meras producciones publicadas, en un tomo de poesías, hoy incontrables, que se titula *Primeras notas*, como ya lo hizo notar D. Juan Valera cuando escribió sobre el libro *Azul...* Ha sido deliberadamente que después, con el deseo de rejuvenecer, flexibilizar el idioma, he empleado maneras y construcciones de otras lenguas, giros y vocablos exóticos y no puramente españoles (p. 40).

A Darío le agradaba invocar su conocimiento de los clásicos castellanos y tal orgullo no se le desdibujó ni en las épocas de más acentuado galicismo. Declaraba su prosapia castiza con alarde de escritor de América, que desea certificarse hijo tan legítimo como los españoles. Para atenerse a sus confesiones, esa cultura castellana la habría adquirido en los años jóvenes, cuando podía leer con tranquilidad y tiempo. Al escribir la confesión transcrita estaba pensando en quienes lo habían conocido de hombre mayor, enredado por muchos afanes y sin pausas para la lectura morosa.<sup>12</sup>

Las huellas de los autores españoles pueden seguirse en sus composiciones juveniles, de peligrosa disposición mimética. Escribir "a la manera de..." fue el primer adiestramiento de su estilo, aplicado a los temas disímiles que se le daban con abusiva imposición. Ya en su madurez expresiva, probó que no había olvidado esa modalidad: las composiciones que se incluyen en la edición parisiense de *Prosas profanas* lo muestran con alarde de maestría, que pocas veces repitió.<sup>13</sup>

Los catorce años de la adelantada adolescencia se cierran en la *Vida* con uno de los capítulos más líricos: la evocación de su primer romance violento, "amor sensual, amor de tierra caliente, amor de primera juventud, amor de poeta y de hiperestético, de imaginativo. Pero es el caso que había en él una estupenda castidad de actos" (p. 44). La intención de matrimonio fue cortada por los amigos que lo embarcaron con destino a El Salvador. Primer viaje importante de Darío, en cuyos caracteres se anotan los motivos repetidos por sus instalaciones posteriores. "Al cochero que me preguntó a qué hotel iba, le contesté sencillamente: 'Al mejor' "

12. Cf.: Watland, Charles D. *La formación literaria de Rubén Darío*. Traducción de Fidel Coloma González, Managua, Ediciones de la "Comisión Nacional para la Celebración del Centenario del Nacimiento de Rubén Darío", 1966.

13. Gran parte del material de los primeros años de Darío, en verso y en prosa, está muy cerca del *pastiche*. V.: Sequeira, Diego Manuel. *Rubén Darío criollo*. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1945.

La modalidad se repite en los "Dezires, Layes y Cauciones" que incluyó la edición parisiense de *Prosas profanas*, 1901. Son composiciones imitadas del *Cancionero inédito del siglo XIV*, publicado por Alfonso Pérez Gómez Nieva, Madrid, 1884. V.: Henríquez Ureña, Pedro. "Rubén Darío y el siglo XIV" (En: *Revue Hispanique*, París, 1921, t. L, pp. 324-327). El juicio de Henríquez Ureña señala cuánto había adelantado Darío en maduración del mimetismo verbal: "Al imitar sus formas, Rubén Darío superó con creces a los medianos trovadores del Cancionero: como en ellos había escasa materia poética, desdeñó sus temas de escolástica cortesana" (p. 327).

(p. 45); "Al día siguiente, por la mañana, estaba yo rodeado de improbables poetas adolescentes, escritores en ciernes y aficionados a las musas. Ejercía de nabab. Los invité a almorzar" (p. 46); "¿Qué pícaro Belcebú hizo en las altas horas que me levantara y fuese a tocar la puerta de la bella diva que recibía altos favores y que habitaba en el mismo hotel que yo?" (p. 46). La vocación de grandeza material, revelada en la facilidad para contraer deudas antes de cerciorarse si podría cubrirlas; el afán de sentirse acompañado y halagado, erigido en el centro de una tertulia; el ser arrastrado a cometer actos de irreparable imprudencia, sin posterior arrepentimiento, son todas disposiciones permanentes de su temperamento. El final del capítulo se desarrolla sobre la típica salida de la fuga, aunque sea en los recuerdos:

Aquí se produce en mi memoria una bruma que me impide todo recuerdo. Sólo sé que perdí el apoyo gubernamental. Que anduve a la diabla con mis amigos bohemios y que me enamoré ligera y líricamente de una muchacha que se llamaba Refugio, a la cual escribí, en cierta ocasión, esta inefable cuarteta, que tuvo, desde luego, alguna romántica recompensa:

Las que se llaman Fidelias  
deben tener mucha fe;  
tú, que te llamas Refugio,  
Refugio, refúgiame (p. 48).

Las lagunas explicativas son expediente socorrido en las memorias de Darío, pero pocas veces las asentó con esta decisión. Desde su olvido se abre el capítulo del retorno a Nicaragua, en donde reanudó "amoríos" con la que una vez llamó "garza morena". Acercamiento a Rosario Murillo, la que bastante después habrá de ser su segunda esposa, al mismo tiempo que intensificación del creador, sobre la primera vislumbre de su poética, entramada con la vida:

Pensaba. Soñaba. ¡Oh, sueños dulces de la juventud primaveral! Revelaciones súbitas de algo que está en el misterio de los corazones y en la reconditez de nuestras mentes; conversación con las cosas en un lenguaje sin fórmula, vibraciones inesperadas de nuestras íntimas fibras y ese reconcentrar por voluntad, por instinto, por influencia divina en la mujer, en esa misteriosa encarnación que es la mujer, todo el cielo y toda la tierra. Naturalmente, en aquellas mis solitarias horas brotaban prosas y versos, y la erótica hoguera iba en aumento (p. 49).

Desilusionado "de la mayor desilusión que pueda sentir un hombre enamorado", buscó curarse con un viaje. En lugar de irse a los Estados Unidos del Norte, partió a Chile: 1886 señala la

primera aventura continental del joven versificador, todavía sin un libro en su haber. En Valparaíso se reconocerá como un "inexperto adolescente que se encontraba allí a caza de sueños y sintiendo los rumores de las abejas de esperanza que se prendían a su larga cabellera" (p. 54).

Había concluido la etapa lugareña centroamericana. No volvería a su patria sino por temporadas breves, y ya con el prestigio que se le fue acrecentando en países de nuestra América y en España. Valparaíso y Santiago fueron las primeras ciudades con aire cosmopolita que conoció; grandes eran las diferencias entre los lugares en que había vivido hasta entonces y las dos mayores ciudades chilenas; también se acentuaban las distancias entre quienes habían sido sus compañeros, tantas veces cómplices en desarreglos y torpezas, y quienes serían los nuevos amigos. Chile se distinguía por el nivel de su educación pública, que prolongaba la influencia rectora de Andrés Bello y sus discípulos inmediatos; a la vez los jóvenes se abrían a curiosidades nuevas, alimentadas por libros y revistas que se recibían regularmente.<sup>14</sup>

El balance dariano de la temporada chilena se forja sobre una suma de impresiones opuestas. La estrechez económica que fue su compañera constante se compensa con la culminación que representaban las tertulias en la residencia presidencial, junto al sensitivo Pedro Balmaceda, hijo del Presidente de la República:

La impresión que guardo de Santiago en aquel tiempo, se reduciría a lo siguiente: vivir de arenques y cerveza en una casa alemana para poder vestirme elegantemente, como correspondía a mis amistades aristocráticas. Terror del cólera que se presentó en la capital. Tardes maravillosas en el cerro de Santa Lucía. Crepúsculos inolvidables en el lago del parque Cousiño. Horas nocturnas con Alfredo Irrázabal, con Luis Orrego Luco o en el silencio del Palacio de la Moneda, en compañía de Pedro Balmaceda y del joven conde Fabio Sanminatelli, hijo del ministro de Italia (p. 56).

Para su jactancia de recién llegado a la alta sociedad con inquietudes culturales, los nombres que cierran el párrafo imprimen

14. En 1889, el "Prólogo" al libro *Asonantes* de Narciso Tondreau (que no alcanzó a editarse) adelanta el juicio sobre aspectos negativos de la vida literaria chilena: "Los *Asonantes* serán criticados al aparecer en Chile, por los bellistas, por los que gustan de Rodríguez Velasco y de Lillo, y por los formalistas à outrance. Los primeros defenderán el precepto, el canon, la tradición literaria; los segundos echarán de menos la jardinería, la consonancia y la confitura; los últimos protestarán por las frases y borneos atrevidos, por las innovaciones a que se lanza nuestro autor" (*Obras desconocidas de Rubén Darío*. Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros. Edición de Raúl Silva Castro. Santiago, Prensas de la Universidad de Chile, 1934, p. 292). Darío distinguía de manera tajante los nuevos creadores, abiertos a las novedades francesas, de los puristas y conservadores literarios. Su *Azul...* sufrió la indiferencia de los últimos, hostiles a las novedades que se aprendían en libros y revistas recién llegados de Europa.

una ideal tarjeta de visita, que tanto hará valer en sus años posteriores de esta América. Sus veinte años aprovecharon una temporada chilena realmente generosa en estímulos mutuos y apoyos generosos, de los cuales se recuerda muy someramente. Afanosos historiadores han cubierto esos olvidos, hasta la prolija reconstrucción cumplida por Raúl Silva Castro.<sup>15</sup>

La parquedad de las referencias sobre Chile dejan lugar al empeño en tender sus líneas hacia Buenos Aires y *La Nación*. "He de manifestar que es en ese período donde comprendí a mi manera el manejo del estilo y que en ese momento fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago Estrada, además de José Martí. Seguramente en uno y otro existía espíritu de Francia. Pero de un modo decidido, Groussac fue para mí el verdadero conductor intelectual" (p. 60). Con evidente falsedad escribe en segundo plano el nombre del escritor hispanoamericano que le enseñó a madurar su estilo de prosista, para reconocerse discípulo del gruñón Groussac, cuyo beneplácito le interesaba muy especialmente, y del correcto Estrada, representante de una familia aristocrática y de talento artístico, que lo ayudó a situarse en Buenos Aires.

Los primeros meses del 89 son los del regreso a la patria y la primera colaboración en *La Nación*. Extraña que tales hechos cuenten más en la autobiografía que la publicación de *Azul...* y los ecos chilenos de este libro. Tal vez por la conciencia de tal desnivel se explique el comienzo del capítulo 17: "Al llegar a este punto de mis recuerdos, advierto que bien puedo equivocarme, de cuando en cuando, en asuntos de fecha, y anteponer o posponer la prosecución de sucesos. No importa. Quizás ponga algo que aconteció después en momentos que no le corresponde, y viceversa. Es fácil, puesto que no cuento con más guía que el esfuerzo de mi memoria" (p. 61). Con modalidad muy suya, ejemplifica la aclaración con el recuerdo de una enfermedad en su primera permanencia en San Salvador, y la protección en Valparaíso del doctor Galleguillos Lorca. Darío, tan preocupado por las declinaciones de su salud, necesitó pagar así a quienes cumplieron alguna vez la función de enfermeros de su cuerpo castigado; rasgo de casi infantil inquietud, típico de su carácter pusilánime.

En la patria, nuevas complicaciones sentimentales, salvadas con una salida a El Salvador. Si en el recuerdo de la temporada chilena había señalado a sus maestros de la prosa (con distorsión de la realidad), al evocar la nueva residencia salvadoreña sitúa la

15. Silva Castro, Raúl. *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid, Editorial Gredos, 1956.

vieja amistad con Francisco Gavidia, "quien quizás sea de los más sólidos humanistas y seguramente de los primeros poetas con que hoy cuenta la América española". "Fue con Gavidia, la primera vez que estuve en aquella tierra salvadoreña, con quien penetré en iniciación ferviente, en la armoniosa floresta de Victor Hugo; y de la lectura mutua de los alejandrinos del gran francés, que Gavidia, el primero seguramente, ensayara en castellano a la manera francesa, surgió en mí la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde" (p. 69). Con su sistema de remiendos va cubriendo los olvidos, voluntarios o no, especialmente los referidos a la vida literaria; el método correctivo evitaba los reproches que tantas veces se le formularon. Los deslices de sus páginas confesionales destacan las fallas de un carácter débil y maleable, fácil de ser manejado por presiones externas. La vocación de halago a los poderosos, políticos, sociales e intelectuales, desfigura sus manifestaciones autobiográficas, con faltas que trató de cubrir el epistolario, afanado en las excusas.

Para los años chilenos resultan más generosas las páginas dedicadas a *Azul...* en *Historia de mis libros*, donde celebra "un libro primigenio, el que iniciara un movimiento mental que había de tener después tantas triunfantes consecuencias" (p. 195). En el ensayo de 1913 las referencias al ambiente chileno del 80 señalan con afecto el apoyo de los jóvenes, cruzados de la recuperación del Arte. Desde la perspectiva asegurada por su madurez y su prestigio continental, Chile se le presenta como el país en donde había comenzado a librarse la batalla de la literatura nueva:

Era en Santiago de Chile, adonde yo había llegado, desde la remota Nicaragua, en busca de un ambiente propicio a los estudios y disciplinas intelectuales. A pesar de no haber producido hasta entonces Chile principalmente sino hombres de Estado y de jurisprudencia, tradicionales y académicos, de directa descendencia peninsular, yo encontré nuevo aire para mis ansiosos vuelos y una juventud llena de deseos de belleza y de nobles entusiasmos (p. 195).

Darío deslinda dos períodos en la cultura chilena, el primero a cuenta del prestigio de Bello, el segundo inaugurado por la acción de los jóvenes que a poco lo señalaron como guía.<sup>16</sup> Esta

16. Darío se empeñó en señalar la chatura poética de Chile, enalteciendo así el valor de *Azul...* y la obra renovadora de los jóvenes a los cuales sentía sus discípulos. Cf.: Alegría, Fernando. *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 223-274. Las afirmaciones darianas falsean la cronología de los comienzos modernistas; su actitud se repite en *Historia de mis libros*, cuando ya conocía bastante bien las obras de José Martí, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera y José Asunción Silva. Tales manifestaciones, de reiterada puerilidad, han desprestigiado a sus confesiones autobiográficas.

diferencia se apuntala en el párrafo siguiente: "Cuando publiqué los primeros cuentos y poesías que salían de los cánones usuales, si obtuve el asombro y la censura de los profesores, logré, en cambio, el cordial aplauso de mis compañeros" (p. 195).

En *Historia* puede encontrarse el motivo posible de su despego con respecto a los chilenos. Avalándose con la autoridad de Valera, reprocha el desvío del mundillo literario que no supo (o no quiso) reconocer a *Azul*...: "El libro no tuvo mucho éxito en Chile. Apenas se fijaron en él cuando D. Juan Valera se ocupara de su contenido en una de sus famosas 'Cartas americanas' de *Los Lunes del Imparcial*. Valera vio mucho, expresó su sorpresa y su entusiasmo sonriente —¿por qué hay muchos que quieren ver siempre alfileres en aquellas manos ducales?—; pero no se dio cuenta de la trascendencia de mi tentativa. Porque si el librito tenía algún personal mérito relativo, de allí debía derivar toda nuestra futura revolución intelectual" (pp. 197-198). El juicio del crítico español, estrecho para la visión dariana de 1913, debe completarse con el reconocimiento de valores más complejos, los que según Darío habían dado la base a la revolución modernista. Escamoteando la labor de los iniciadores, se hace raíz de la nueva corriente; su libro de los veinte años sería el impulso que unió a los renovadores.

Cierto; un soplo de París animaba mi esfuerzo de entonces; mas había también, como el mismo Valera lo afirmara, un gran amor por las literaturas clásicas y conocimiento "de todo lo moderno europeo" No era, pues, un plan limitado y exclusivo. Hay, sobre todo, juventud, un ansia de vida, un estremecimiento sensual, un relente pagano, a pesar de mi educación religiosa y profesar desde mi infancia la doctrina católica, apostólica, romana. Ciertas notas heterodoxas las explican ciertas lecturas (pp. 198-199).

El autor de *Azul*... regresó a Centro América en febrero del 89; a poco, una desgraciada circunstancia —la muerte de Pedro Balmaceda— le permitirá resumir el período santiaguino en semblanza titulada con el seudónimo del joven escritor desaparecido, *A. de Gilbert*, editada en San Salvador. El carácter autobiográfico de las mejores de estas páginas ilumina, desde el ángulo de la simpatía intelectual, "una amistad profunda y renovada, un mutuo comercio de ideas, una comunicación ardiente y viva de emociones estéticas, un conocimiento recíproco de nuestras dos naturalezas, un aliento siempre mantenedor de nuestras esperanzas. Esas fraternidades que las santas cosas del alma forman son altísimas e incomparables" (pp. 151-152).

Uno de los capítulos de *A. de Gilbert* sintetiza la historia de

*Abrojos*, poemario chileno anterior en un año a *Azul*... Condena allí su contenido, sincero aunque reprobable para la juventud del poeta <sup>17</sup>:

Hay en él un escepticismo y una negra desolación que, si es cierto que eran verdaderos, eran obra del momento. Dudar de Dios, de la virtud, del bien cuando aún se está en la aurora, no. Si lo que creemos puro lo encontramos manchado; si la mano que juzgamos amistosa nos hiere o nos enloda; si enamorados de la luz, de lo santo, de lo ideal, nos encontramos frente a la cloaca; si las miserias sociales nos producen el terror de la vergüenza; si el hijo insulta al padre; si la madre vende a la hija; si la garra triunfa sobre el ala; si las estrellas tiemblan arriba por el infierno de abajo... ¡trueno de Dios!, ahí estáis para purificarlo todo, para despertar a los aletargados, para anunciar los rayos de la justicia (p. 158).

Comparando este resumen con el que dedica al libro del 88 en la reseña de 1913, pueden confrontarse los dos polos entre los cuales se movió su existencia chilena y su creación: una amargura escéptica y sin salidas —*Abrojos*— y una exaltación del poder del arte y del amor sobre las miserias inmediatas —*Azul*...—. El paso de una obra a otra marca la recuperación del optimismo, fundado principalmente en el impulso divino que mueve al artista. El libro desengañado fue su última deuda directa con la poesía española moderna, a través de Leopoldo Cano y Ramón de Camoamor; el libro de la nueva aurora estética señala el aprendizaje fecundo de los franceses. Una disparidad en la concepción del mundo encuentra su diversificación estilística en las variantes de los estímulos.

El optimismo lo acompañó en el regreso a la tierra natal, adonde ya habían llegado los ecos del prestigio otorgado por Valera. En su muy traída residencia centroamericana, matrimonio con Rafaela Contreras Cañas y breve período matrimonial, junto a la mujer a quien no volverá a ver, y de la cual nace su primer hijo, Rubén Darío Contreras, el 11 de noviembre de 1891 y en San José de Costa Rica.

A mediados del año siguiente Darío vuelve a viajar, esta vez con destino oficial y rumbo a Europa: secretario de la delegación de Nicaragua a las fiestas del IV Centenario del Descubrimiento de América.

De las mujeres que estuvieron en la vida de Darío, Rafaela Contreras fue quien tuvo más puntos de coincidencia con el poeta,

17. Darío, Rubén. *Obras completas*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, t. II, pp. 156-159.

por su fina presencia física, su talento y las condiciones de escritora. Asombra por esto el escaso relieve que su figura adquiere en la autobiografía, donde se pierde entre los sucesos revolucionarios ocurridos en San Salvador la misma noche del matrimonio civil. Tampoco se detiene el memorialista en las jornadas matrimoniales, ni hay referencias sobre el nacimiento del hijo, cuyas huellas se le alejan por años, hasta que vuelve a encontrarlo, adulto y formado lejos del olvidadizo padre.

Las referencias a ese período se van apresurando, como si el viaje a España espoleara el rumbo de la memoria. A partir del capítulo 24 se detiene para mimar las impresiones de Madrid, hechas en torno a las grandes figuras literarias que entonces conoció: Marcelino Menéndez Pelayo ("se inició nuestra larga y cordial amistad"), Emilio Castelar ("la más alta figura de España"), Gaspar Núñez de Arce ("que me manifestó mucho afecto"), Ramón de Campoamor ("un anciano muy animado y ocurrente"), Juan Valera ("uno de mis mejores amigos"), José Zorrilla ("vivía en la pobreza, mientras sus editores se habían llenado de millones con sus obras"), Emilia Pardo Bazán ("sabidos son el gran talento y la verbosidad de la infatigable escritora") y Antonio Cánovas del Castillo ("la mayor potencia política de España"). Pareciera que el centroamericano ansioso estuviera recogiendo títulos para su *curriculum vitae*, con modalidad que recuerda mucho al Sarmiento de los *Viajes*.<sup>18</sup>

El sentirse aceptado y reconocido por los más distinguidos escritores de España anima el impulso que se comenta en las notas sobre el retorno a América. Se explican así las implicaciones del diálogo con el colombiano Rafael Núñez que cierra el capítulo 29:

—“¿Piensa usted quedarse en Nicaragua?” —“De ninguna manera —le contesté— porque el medio no me es propicio”. —“Es verdad —me dijo—. No es posible que usted permanezca allí. Su espíritu se ahogaría en ese ambiente. Tendría usted que dedicarse a mezquinas políticas; abandonaría seguramente su obra literaria y la pérdida no sería para usted sólo, sino para nuestras letras. ¿Querría usted ir a Europa?” Yo le manifesté que eso sería mi sueño dorado; y al mismo tiempo expresé mis ansias por conocer Buenos Aires. “Puesto que usted lo quiere —agregó—, yo escribiré a Bogotá, al presidente señor Caro, para que se le nombre a usted cónsul general en Buenos Aires” (p. 95).

18. Es el anhelo permanente de casi todos los escritores de nuestra América, que necesitan del beneplácito europeo para considerarse situados. Numerosos episodios de los románticos y los modernistas adelantan una aspiración que se ha intensificado en nuestros días, como si los hispanoamericanos dudaran de la certeza de sus críticos y lectores habituales. Es otro signo de la menguada madurez cultural de nuestros países, reconocida por los propios interesados.

Las esperanzas de Darío se concentran en la salida de Nicaragua, a la búsqueda de horizontes que le permitieran desatenderse de los desacuerdos locales. La elección recae en Buenos Aires, la ciudad que representaba el mayor adelanto hispanoamericano de la época. Entre Europa y la capital argentina, Darío no dudó, tal vez consciente de que en el ambiente porteño podría sacar adelante la renovación expresiva que lo preocupaba desde Chile, y armarse así para la conquista europea.<sup>19</sup>

Las memorias de los últimos meses que pasó en la América Central giran alrededor de dos sucesos desgraciados: la muerte de Rafaela, y el matrimonio con Rosario Murillo. Las brumas del alcohol confunden los hechos de una temporada difícil. La recuperación del duelo por quien fue "consolación y apoyo moral", la buscó con la anulación del pensamiento, probada ya otras veces. "Pasé ocho días sin saber nada de mí, pues en tal emergencia recurrí a las abrumadoras nepentas de las bebidas alcohólicas" (p. 97). La prolongación de tal estado explica el episodio con la Murillo, "el caso más novelesco y fatal de mi vida, pero al cual no puedo referirme en estas memorias por muy poderosos motivos": "Es una página dolorosa de violencia y engaño, que ha impedido la formación de un hogar por más de veinte años; pero vive aún quien como yo ha sufrido las consecuencias de un familiar paso irreflexivo, y no quiero aumentar con la menor referencia una larga pena. El diplomático y escritor mejicano Federico Gamboa, tan conocido en Buenos Aires, tiene escrita desde hace muchos años esa página romántica y amarga, y la conserva inédita, porque yo no quise que la publicase en uno de sus libros de recuerdos. Es precisa, pues, aquí, esta laguna en la narración de mi vida" (pp. 97-98). Por esta vez se deja la explicación librada a otro cronista. El episodio ingrato, a pesar de lo mucho que influyó en su vida, se acomoda a una clasificación literaria —"esa página romántica y amarga"—, como si aún en esa situación el autor cediera al sistema de transposición estética que marca sus evoluciones.

Antes de dirigirse a Buenos Aires, dos intervalos, uno en Nueva York y el otro en París. Ambas estancias son válidas para

19. En 1891, y en Costa Rica, había escrito: "En Centroamérica no ha habido jamás cultura intelectual. En tiempos pasados aparecen algunas cuantas personalidades en ciencias y artes que van a la cabeza. Han surgido sobre todo en Guatemala. Y es porque ha sido siempre Guatemala el lugar donde han ido a beber luz todos los sedientos de las cuatro restantes Repúblicas centroamericanas" (*Obras completas*, t. II, p. 92). Sus esperanzas en la vida cultural porteña se alimentaron con las lecturas de *La Nación* y sus colaboraciones literarias; en Chile cumplió este descubrimiento, decisivo para su formación.

Cf.: Loprete, Carlos Alberto. *La literatura modernista en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1955; Arrieta, Rafael Alberto. *Introducción al modernismo literario*. Buenos Aires, Columba, 1956.

la formación de su conciencia literaria: la primera, por el acercamiento a José Martí; la segunda, por la comprobación del triunfo de los simbolistas. Antes de Darío, Martí fue el único de los modernistas que alcanzó proyección continental, gracias a sus colaboraciones periodísticas en México, Caracas y Buenos Aires. La presencia martiana en los recuerdos de Darío ilumina una relación de continuidad literaria que el nicaragüense no ocultó, aunque fuera cauta su forma de indicarla. El breve pasaje del texto lo rubrica con sencillez emotiva. Acompañado por el fiel martiano Gonzalo de Quesada, Darío es presentado a "aquel escritor único":

Pasamos por un pasadizo sombrío; y de pronto, en un cuarto lleno de luz, me encontré entre los brazos de un hombre pequeño de cuerpo, rostro de iluminado, voz dulce y dominadora al mismo tiempo, y que me decía esta única palabra: "¡Hijo!" (p. 99).

Alrededor de esta imagen poética se desenvuelven las referencias al escritor admirable a quien Darío conoció mejor en la prosa que en el verso, al conversador extraordinario —superior a Castelar—, al maestro, al patriota de todas sus jornadas. Buena despedida de América, que se ensambla con el capítulo de descubrimiento de París, y sus atractivos firmes aún en 1912, como si resumieran muchos años del autobiografiado:

Yo soñaba con París desde niño, a punto de que, cuando hacía mis oraciones, rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño. E iba yo a conocer París, a realizar la mayor ansia de mi vida. Y cuando en la estación de Saint-Lazare pisé tierra parisiense, creí hollar suelo sagrado (p. 102).

El sabor de esta página, clave de tantos reclamos vitales y estéticos de nuestra América, embellece una experiencia que nunca afirmó las distancias entre el deseo de París y las respuestas de la realidad.<sup>20</sup>

Entre aventuras menores del Barrio Latino, junto a Alejandro Sawa ("escritor de gran talento"; "como yo, usaba y abusaba de

20. Fue una de las manifestaciones más típicas de su cerrazón frente a la experiencia real. Aunque Darío insistiera en que no le interesaba la relación con los escritores franceses, la verdad es que los mismos no se interesaron por su devoto hispanoamericano. Las amistades del nicaragüense se redujeron a escritores de América y España, reclutados entre sus admiradores. Quizá la condición de desconocido en París le permitía una existencia más libre que aquella que pudo llevar en Buenos Aires o en Madrid; su timidez esencial se sentía escudada por la ignorancia en que lo mantuvo la intelectualidad francesa de relieve.

los alcoholes”), cobra relieve el deseado encuentro con Paul Verlaine. La desastrada imagen de Verlaine en el café D’Harcourt ilustra el conflicto insoluble del poeta moderno, el mismo asunto que aparece y retorna en los cuentos de *Azul...*, para convertirse desde entonces en obsesión de Darío. El ensayo dedicado a Edgar Allan Poe en *Los Raros* ilumina ampliamente la imagen de desolación y ruina con que presenta en la *Vida* al lírico francés, Ariel en un mundo de Calibanes, como Poe:

Estaba igual al simulacro en que ha perpetuado su figura el arte maravilloso de Carrière. Se conocía que había bebido hartó. Respondía, de cuando en cuando, a las preguntas que le hacían sus acompañantes, golpeando intermitentemente el mármol de la mesa. Nos acercamos con Sawa, me presentó: “Poeta americano, admirador, etc.”. Yo murmuré en mal francés toda la devoción que me fue posible y concluí con la palabra gloria... Quién sabe qué habría pasado esa tarde al desventurado maestro; el caso es que volviéndose a mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral: *La gloire!... La gloire!... M... M... encore!...* Creí prudente retirarme y esperar verlo de nuevo en una ocasión más propicia. Esto no lo pude lograr nunca, porque las noches que volví a encontrarle se hallaba más o menos en el mismo estado; y aquello, en verdad, era triste, doloroso, grotesco y trágico. ¡Pobre! *Pauvre Lelian! Priez pour le pauvre Gaspard!* (pp. 104-105).

Desde ese encuentro literaturizado, se explican las referencias a las prolongadas tenidas parisienses: conversaciones con artistas “ante animadores bebedizos”. Caída en la bohemia, donde junto a poetas auténticos —Verlaine, Moréas— se agrupan los “que no tenían que ver con el arte ni con la literatura”. En ese ambiente, el amor de una cortesana, Marion Delorme, “de victorhuguesco nombre de guerra”.

El Darío que llegó a Buenos Aires había superado con largueza las limitaciones del postulante que desembarcara en Valparaíso en junio del 86. En agosto de 1893, a la fama de *Azul...* se suman otros avales: la brillante temporada española, el reconocimiento neoyorkino de Martí, el haber vivido en la capital del Arte. Con gesto de gran señor, llega a la Argentina trayendo como “*valet*” a “un huesudo holandés”; certificación de un lujo que le parecía inseparable de su condición de cónsul de Colombia; a su servicio agrega pronto “un extraordinario secretario francés”

La generosa hospitalidad de los intelectuales argentinos se manifestó a través de los dos diarios más importantes. “Y heme aquí, por fin, en la ansiada ciudad de Buenos Aires, adonde tanto había soñado llegar desde mi permanencia en Chile. Los diarios

me saludaron muy bondadosamente. *La Nación* habló de su colaborador con términos de afecto, de simpatía y de entusiasmo en líneas confiadas al talento de Julio Piquet. *La Prensa* me dio la bienvenida, también en frases finas y amables, con que me favoreciera la gentileza del ya glorioso Joaquín V. González" (p. 108). Entre quienes concurren a saludarlo al hotel donde se hospedaba, se cuenta Rafael Obligado; en las reuniones literarias de la casa de Obligado pudo conocer a "lo más notable de la intelectualidad bonaerense": Darío se situaba entre pares, sintiéndose artista admirado, leído y escuchado. Sus preferencias se dirigieron pronto a la amistad de los jóvenes: "Claro es que mi mayor número de relaciones estaba entre los jóvenes de letras, con quienes comencé a hacer vida nocturna, en cafés y cervecerías" (p. 112). Buscó así la forma local de la bohemia artística de la que había gustado en París. Roberto J. Payró, Alberto Ghirardo, Manuel Argerich, José Ingenieros, Diego Fernández Espiro, Antonino Lamberti y el 'inglés criollo' Charles E. F. Vale se encuentran entre sus amigos de entonces, no siempre cómplices de las prolongadas tenidas, con "el peligroso encanto de los paraísos artificiales" (p. 116).

Trabajo y bohemia alternaron con las escasas obligaciones del consulado, suprimido pronto a causa de la muerte de Núñez. Desde esa contrariedad, sus ingresos se redujeron a las colaboraciones periodísticas en *La Nación*, en *La Tribuna*, dirigida por Mariano de Vedia, y *El Tiempo*, de Carlos Vega Belgrano. La buena cosecha de la temporada porteña se recoge en *Prosas profanas*, y en *Los Raros*, "serie de artículos sobre los principales poetas y escritores que entonces me parecieron raros o fuera de lo común". Estos ensayos insisten sobre la condición excepcional del artista, hombre al margen de las habituales normas burguesas. En la evocación autobiográfica se subraya el interés que el libro despertó en los jóvenes, como si Darío hubiera ido preparando el grupo de donde surgieron sus más entusiastas adherentes: *Los Raros* "causó en el Río de la Plata excelente impresión, sobre todo entre la juventud de letras, a quien se revelaban nuevas maneras de pensamiento y de belleza" (p. 116).<sup>21</sup> Desde la relación generacional, tan atenta a los maestros franceses, se impone el valor polémico de *Prosas profanas*, "cuya sencillez y poca complicación se pueden apreciar hoy", que "causaron, al aparecer,

21. Darío tuvo que defenderse de una crítica acerada y agresiva, la de Paul Groussac: "*Los Raros*, por Rubén Darío" (En: *La Biblioteca*, Buenos Aires, año I, t. II, 1896, pp. 474-480). La respuesta dariana se titula "Los colores del estandarte" (En: Darío, Rubén. *Escritos inéditos*. Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes. New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938, pp. 120-123).

primero en periódicos y después en libro, gran escándalo entre los seguidores de la tradición y del dogma académico; y no escasearon los ataques y las censuras, y mucho menos las bravas defensas de impertérritos y decididos soldados de nuestra naciente reforma" (p. 117).

La *Vida* revela la satisfacción de quien ya había alcanzado la categoría de jefe de grupo. Tal reconocimiento no contradice la declaración de individualismo en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*: "Yo no tengo literatura 'mía' —como lo ha manifestado una magistral autoridad—, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner, a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: 'Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí'. Gran decir". El balance de la acción porteña se extiende a la fundación de la *Revista de América*, que dirigió en compañía del boliviano Ricardo Jaimes Freyre, y las colaboraciones en el Ateneo. En *Historia*, la síntesis de esos años es directa y satisfecha: "período de ardua lucha intelectual que hube de sostener, en unión de mis compañeros y seguidores", "en defensa de las ideas nuevas, de la libertad del arte, de la acracia, o, si se piensa bien, de la aristocracia literaria" (p. 204). El sentido de la acción está reforzado en el párrafo siguiente, que ata las consideraciones anteriores. "No contaba, pues, sino con una *élite*, y sobre todo con el entusiasmo de la juventud, deseosa de una reforma, de un cambio de su manera de concebir y de cultivar la belleza" (p. 205).

La concepción del grupo porteño se asienta sobre la necesidad del trabajo artístico y la búsqueda del estilo individual. Las declaraciones de 1913 definen con lucidez la aspiración de los primeros modernistas:

Aún entre algunos que se habían apartado de las antiguas maneras, no se comprendía el valor del estudio y de la aplicación constante, y se creía que con el solo esfuerzo del talento podría llevarse a cabo la labor emprendida. Se proclamaba una estética individual, la expresión del concepto; mas también era preciso la base del conocimiento del arte a que uno se consagraba, una indispensable erudición y el necesario don del buen gusto (p. 205).

Los temas de *Prosas profanas* manifiestan con amplitud cosmopolita la intención renovadora que encontró ambiente favorable en Buenos Aires, ciudad abierta a todos los rumbos artísticos. Darío supo agradecer ese apoyo del medio, tan opuesto a las aperturas que lo ahogaban en la América Central:

Asqueado y espantado de la vida social y política en que mantuviera a mi país original un lamentable estado de civilización embrionaria, no mejor en tierras vecinas, fue para mí un magnífico refugio la República Argentina, en cuya capital, aunque llena de tráfigos comerciales, había una tradición intelectual y un medio más favorable al desenvolvimiento de mis facultades estéticas. Y si la carencia de una fortuna básica me obligaba a trabajar periodísticamente, podía dedicar mis vagares al ejercicio del puro arte y de la creación mental. Mas abominando la democracia funesta a los poetas, así sean sus adoradores como Walt Whitman, tendí hacia el pasado, a las antiguas mitologías y a las espléndidas historias, incurriendo en la censura de los miopes. Pues no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la independencia y la naturaleza americana: un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida, y décimas patrióticas (pp. 205-206).

Pocas veces se ha anotado con mayor decisión el sentido aristocrático del modernismo y su rechazo del estancamiento retórico del siglo XIX. Darío unificó las intenciones que se iban escalonando en los iniciadores del movimiento, para situarlas en la trascendencia continental que señala la mayoría de edad poética de nuestra América. Los temas de los cuentos de *Azul...* se relacionan con las intenciones expresadas en *Prosas profanas*, dando base a las declaraciones teóricas que abundaron en los años porteños, con decisión polémica que antes se había alzado ya, pero menos decidida.<sup>22</sup>

El agotamiento de la vida en Buenos Aires —trabajo y placeres no controlados— lo obligó a algunas salidas al interior. Darío recuerda señaladamente la visita a una estancia pampeana, donde pudo desintoxicarse de los venenos ciudadanos. Expediente semejante al que en los años europeos le proporcionarían las salidas a Mallorca; al mismo tiempo, imposibilidad de prolongar el reposo aldeano, como si la vida pacífica le secara la fuente creadora. De la estancia del doctor Argerich, cerca de Bahía Blanca, recuerda: “allí adquirí fuerzas, y renové mi sangre, y fortifiqué mis nervios, y pasé quizás, entre gentes sencillas y nada literarias, los más tranquilos días de mi existencia” (p. 132).

El desequilibrio se le había complicado con sus inquietudes teosóficas, alimentadas por los diálogos con Leopoldo Lugones.<sup>23</sup>

22. V. el citado volumen de *Escritos inéditos*. Asombra, por ejemplo, la valentía frente a Groussac, a quien siempre había tratado reverentemente, por su condición de francés y de crítico inapelable.

23. La importancia de las lecturas teosóficas y espiritistas en la literatura hispanoamericana de fines del siglo XIX y comienzos del XX, apenas ha sido rozada por el interés de los críticos. En *Las fuerzas extrañas*, 1906, de Lugones, se encuentra un material excelente para el estudio de las preocupaciones compartidas por Darío.

Las conversaciones sobre ciencias ocultas pasaron pronto a las prácticas, que Darío debió abandonar a causa de su "extrema nerviosidad y por consejo de médicos amigos". No deja de anotar su vocación para esas experiencias y su captación de los mensajes extraterrenos: "Yo había, desde muy joven, tenido ocasión, si bien raras veces, de observar la presencia y la acción de las fuerzas misteriosas y extrañas que aún no han llegado al conocimiento y dominio de la ciencia oficial" (p. 133).

La desnuda sensibilidad dariana, espoleada por el alcohol y los arrebatos sexuales, fue campo fértil para experiencias que acabaron por confundirle su concepción del "más allá". El estudio de los tratados teosóficos difundidos en el grupo porteño de iniciados daría buenas pistas para la comprensión de algunas de las preocupaciones que expresan sus poemas más ambiciosos, a veces de hondura más rebuscada que real.<sup>24</sup> La actividad ocultista continuó en sus años parisienses, ayudado por el interés de Amado Nervo.

Entre las aventuras femeninas que llenaron sus jornadas de Buenos Aires, se señala la querendona uruguaya evocada en el soneto "Margarita", con un final de muerte que encuentra salida airoso para el desentendimiento que los separó. Repetía así un expediente común en las interpretaciones que el poeta hizo de sus "pasiones" femeninas:

Entonces sí, ya había caído yo en Buenos Aires en nuevas redes pasionales; y fui a ocultar mi idilio, mezclado a veces de tempestad, en el cercano pueblo de San Martín. ¿En dónde se encontrará, Dios mío, aquella que quería ser una Margarita Gautier, a quien no es cierto que la muerte haya deshojado, "por ver si me quería", como dice el verso, y que llegara a dominar tanto mis sentidos y potencias? (pp. 121-122).

Darío volvió a España como enviado especial de *La Nación*, desembarcando en Barcelona los últimos días del 98, año clave para la crisis española. Las impresiones de ese viaje, aparecidas en el diario porteño y en otros de América, formaron el contenido de *España contemporánea*, libro editado en 1901 en París. La síntesis de su reencuentro con España se concreta en la transcripción del volumen de 1901 que aparece en la *Vida*:

No está por cierto, España para literaturas, amputada, doliente, vencida; pero los políticos del día parece que para nada se diesen

24. El análisis de Arturo Marasso (*Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Kapelusz, 1954) ha dilucidado muchos puntos oscuros, pero todavía queda material para el estudio de las fuentes.

cuenta del menoscabo sufrido, y agotan sus energías en chicanas interiores, en batallas de grupos aislados, en asuntos parciales de partidos, sin preocuparse de la suerte común, sin buscar el remedio del daño general, de las heridas en carne de la nación. No se sabe lo que puede venir. La hermana Ana no divisa nada desde la torre (p. 141).

La misión del poeta se convertirá en mensaje de esperanza, afirmado años después en "Salutación del optimista" y el conjunto de poemas españoles de *Cantos de vida y esperanza*: "Al rey Oscar", "Cyrano en España", "Canto de esperanza", y en los apóstrofes defensivos "A Roosevelt", dirigidos en nombre de "la América del gran Moctezuma, del Inca, / la América fragante de Cristóbal Colón, / la América católica, la América española". Junto a la función de apoyo espiritual se afirma la influencia del renovador, que impone su credo gracias a *Prosas profanas*, auténtico descubrimiento de la poesía nueva en la muy castiza España. Fue éste uno de los mayores orgullos del nicaragüense: "¡gracias sean dadas a Dios!, esparcí entre la juventud los principios de libertad intelectual y de personalismo artístico que habían sido la base de nuestra vida nueva en el pensamiento y el arte de escribir hispanoamericanos, y que causaron allá espanto y enojo entre los intransigentes. La juventud vibrante me siguió, y hoy muchos de aquellos jóvenes llevan los primeros nombres de la España literaria" (p. 147).

El epistolario de esos años prueba hasta dónde llegaba el prestigio de Darío, inclusive entre quienes se separaron con alguna violencia del encantamiento de su poesía.<sup>25</sup> Las relaciones con Antonio Machado ejemplifican bien la posición del mayor de los poetas españoles de este siglo, y el artículo de Miguel de Unamuno, posterior a la muerte de Darío, reconoce la generosidad dariana, abierta a todas las solicitudes, inclusive las más realistas.<sup>26</sup> Se cumplió así ese "retorno de los galeones" que Max Henríquez Ureña apuntó con nitidez, abriendo una interpretación para el estudio de la influencia de América sobre España, que Enrique Díez-Canedo analiza con claro discernimiento.<sup>27</sup>

25. V. los citados volúmenes de Ghiraldo y el P. Álvarez Hernández.

26. Cf.: Alonso, Dámaso. "Poesías olvidadas de Antonio Machado" (En: *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Editorial Gredos, 1958, pp. 103-159); García Blanco, Manuel. *América y Unamuno*. Madrid, Editorial Gredos, 1964, pp. 53-74.

27. Henríquez Ureña, Max. *El retorno de los galeones*. Madrid, Renacimiento, 1930. Díez-Canedo afirma así su juicio "Con Rubén Darío [...] se inicia la que, aplicando un término de la historia de la arquitectura, he llamado ya en otra ocasión 'influencia de retorno', o sea un comienzo de influjo del espíritu americano en el español, que hasta entonces había dejado de sentir principalmente su peso sobre las letras de América: sobre todo en lo que tiene tanto valor que casi se antepone a los otros, por lo menos en el sentir general: en las formas literarias. He aquí que Rubén Darío influye, principalmente, en las formas. Las de la poesía española, después de él, no son ya las mismas que eran". (Díez-Canedo, Enrique. *Juan Ramón Jiménez en su obra*. México, El Colegio de México, 1944, pp. 10-11).

Por mandato del diario que representaba en París, Darío debió pasar al París de la Exposición de 1900. En esa residencia estrechó amistad con Nervo, con quien compartió vivienda. *El éxodo y las flores del camino*, poemario en que Nervo reunió composiciones escritas entre 1900 y 1902, es una decantación lírica de muchas de esas jornadas. Uno de sus poemas, "Después de la Exposición",<sup>28</sup> resume la fiebre de los días de la muestra alrededor de las cosmopolitas presencias femeninas, reduciendo de perímetro la impresión más amplia anotada por Darío en la *Vida*:

Fue para mí un deslumbramiento miliunanochesco, y me sentí más de una vez en una pieza Simbad y Marco Polo, Aladino y Salomón, mandarín y daimio, siamés y *cow-boy*, gitano y mujick; y en ciertas noches contemplaba en las cercanías de la torre Eiffel, con mis ojos despiertos, panoramas que sólo había visto en las misteriosas regiones de los sueños (p. 149).

La sucesión exótica de los pabellones materializó para Darío lo que hasta entonces había sido un mundo de ensueños, apenas gustado en objetos menores. La geografía del exotismo se le animó con la diversidad de los tipos humanos, en especial los femeninos, encantando intensamente su condición de americano. Queda su fervor en los capítulos de *Peregrinaciones*, el volumen que con prólogo de Justo Sierra se editó en 1901. En el mismo volumen se agrupan las crónicas de un viaje por Italia, otro "deseado sueño".<sup>29</sup> Así lo reconoce en la *Vida*: "Bien sabido es que para todo poeta y para todo artista, el viaje a Italia, el tradicional país del arte, es un complemento indispensable en su vida" (p. 150). A los descubrimientos artísticos se adelanta una experiencia religiosa, suscitada por la Cartuja de Pisa: "oí cantar, en el calor de la estación y en los verdes olivos y viñas, pesadas de uvas negras, las cigarras itálicas. Aumenté mi religiosidad en el convento, y admiré la fe y el amor al silencio de aquellos solitarios" (p. 151).

A partir de la llegada a Europa en el 98 se abrevian los capítulos autobiográficos, como si el autor remitiera implícitamente

28. V.: Nervo, Amado. *Obras completas*. Edición, estudios y notas de Francisco González Guerrero (prosas) y Alfonso Méndez Plancarte (poesías). Madrid, Aguilar, 1956, t. II, pp. 1515-1530. En el poema indicado, Nervo enumera: "Iberas ideales que son rimas de Bécquer, / inglesas desabridas de Kodak y Baedeker, / románticas germanas de insípidos tocados, / esclavas de almas fieras y de ojos enlutados, / hispano-americanas anémicas y hermosas, / inevitables *yankees*...", para concluir: "¡Partid, aviones locos! También yo torno a casa: / ¡mi dama la Quimera me aguarda y está sola!" (p. 1519). Excelente versión del ideal femenino de los poetas modernistas.

29. Italia completó el panorama de su mundo latino, integrado fundamentalmente por Hispania (su América y España) y Francia. Escaso fue el entusiasmo de Darío por otros países europeos.

a las crónicas de entonces, que después formaron sus volúmenes europeos de prosa.<sup>30</sup> La confrontación de esos textos señala con regular constancia el escamoteo de la intimidad del autor. La renuncia a las confesiones personales se le acentuó luego de la publicación de *Cantos de vida y esperanza*, 1905. El retorno a París, concluido el viaje italiano, se aprieta en capítulos de la *Vida*, de los cuales pueden citarse pocas referencias fundamentales. Las que ocurren corresponden a contactos literarios y editoriales: "Nunca quise, a pesar de las insinuaciones de Carrillo, relacionarme con los famosos literatos y poetas parisienses. De vista conocía a muchos, y aun oí a algunos, en el Calisaya o en el café Napolitain" (p. 153); "en esta época yo hacía vida de café con compañeros de existencia idéntica, y derrochaba mi juventud, sin economizar los medios de ponerla a prueba" (p. 155); "Había vendido miserablemente varios libros a dos ghettos de la edición, que en París han hecho miles y millones con el trabajo mental de escritores españoles e hispanoamericanos, pagados harpagónicamente" (p. 155).

A propósito de ciertas aventuras con "un conde ocultista y endemoniado", vividas junto con Ricardo Rojas en una "villa" de Bretaña, adelanta una explicación de silencio, tal vez sobre el convencimiento de quien se consideraba hombre de trascendencia pública: "Entre toda esta última parte de mi narración se mezclan largos días que pertenecen a lo estrictamente privado de mi vida personal" (p. 159).

Las salidas a pueblos veraniegos y algunos viajes al extranjero aparecen anotados como simples itinerarios antes que como matizadas impresiones de viajero. Debe lamentarse tal modalidad, sobre todo con respecto a la primera residencia en la Isla de Oro, "la encantadora Palma de Mallorca". Una extensa cita de la "Epístola" a la señora de Lugones, escrita en 1907 y recogida en *El canto errante*, presenta el viaje a Brasil, prolongado con una escapada a Buenos Aires, cumplido a fines de 1907 y como secretario de la delegación nicaragüense a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro.

Más explícito es el recuerdo del retorno a la tierra natal, del mismo año, que fue narrado —prosa y verso— en un volumen de 1909, *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*. Antes que la

30. *España contemporánea*. Paris, Garnier Hermanos, 1901; *Peregrinaciones*. Prólogo de Justo Sierra. Paris, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901; *La caravana pasa*. Paris, Garnier Hermanos, 1902; *Tierras solares*. Madrid, Leonardo Williams, Editor, 1904; *Opiniones*. Madrid, Librería de Fernando Fe, s. f. (1906); *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*. Madrid, Biblioteca Ateneo, 1909; *Lctras*. Paris, Garnier Hermanos, s. f. (1911); *Todo al vuelo*. Madrid, Renacimiento, 1912.

El material de estos libros ha sido poco analizado. Merece especial consideración el contenido de *Opiniones*, tan ilustrativo sobre los nuevos intereses literarios de Darío (v. especialmente el ensayo sobre Máximo Gorki).

vibración que pudo producirle el reencuentro con los lugares de la infancia y las personas que entonces había conocido, se adelanta la satisfacción del artista celebrado con apoteosis nacional:

Hacia cerca de dieciocho años que yo no había ido a mi país natal. Como para hacerme olvidar antiguas ignorancias e indiferencias, fui recibido como ningún profeta lo ha sido en su tierra... El entusiasmo popular fue muy grande. Estuve como huésped de honor del gobierno durante toda mi permanencia (p. 167).

Sobre la ciudad de los primeros años y la tía que fue madre de adopción, muy poco confiesa: "Volví a ver, en León, en mi casa vieja, a mi tía abuela, casi centenaria; y el presidente Zelaya, en Managua, se mostró amable y afectuoso" (p. 167). El deslinde de las dos impresiones, más evidente que la suma de la copulativa, se afirma más por la prolongada caracterización del presidente de la república, con justificativos que reseñan la formación europea del general y su espíritu progresista. Tal vez con el reconocimiento de este desajuste, el capítulo siguiente comienza con un balance sobre la familia Darío, sin ninguna vibración emotiva: "Partí, pues, de Nicaragua con la creencia de que no había de volver nunca más; pero había visto florecer antiguos rosales y contemplado largamente, en las noches del trópico, las constelaciones de mi infancia. La familia Darío estaba ya casi concluida. Una juventud ansiosa y llena de talento se desalentaba, por lo desfavorable del medio. Y se sentía soplar un viento de peligro que venía del lado del Norte" (p. 169). Una apretura de frases casi telegráficas resume la posición de Darío a mediados de 1908: la conciencia de su despedida de la patria y una forma de reparo del creador, también hombre atento a lo social, ya que junto a la belleza del trópico señala el desaliento de una juventud abatida por la estrechez del medio; a este conflicto se añade la presencia del peligro que representa la ingerencia política de los Estados Unidos del Norte. La posición del poeta se ha intrincado en su conciencia hispánica, extendida sobre América y España, para desde ella expresar las notas de la política espiritual que manifiestan con abundancia los artículos de esos años.

El Darío que regresó a Europa era el Ministro de Nicaragua en España, función ideal para quien admiraba tanto las pompas de la monarquía, válidas para su devoción de los esplendores cortesanos. El memorialista se detiene en los detalles de su recepción oficial, pero la síntesis de su acción diplomática debe reconocer con buen humor la dominante de fracaso:

En el cuerpo diplomático, no sabiendo jugar al *bridge*, y con el sueldo que tiene un secretario de legación de cualquier país presentable, y con lo de la literatura y los versos, hacía yo, entre los de la carrera, un papel suficientemente medianejo... (p. 172).

Traslada entonces su residencia a París, "en donde ni tenía que aparentar, ni gastar nada diplomáticamente" (p. 173). El período que transcurre desde 1905 hasta la conclusión virtual de sus tareas de Ministro con el traslado a París en 1909, está centrado por la publicación en volumen de sus mejores poemas de la madurez. *Historia de mis libros* sólo registra *Cantos de vida y esperanza*, el más orgánico de esos poemarios, el que mejor lo representa en la franqueza esencial de su lírica. "Si *Azul*... simboliza el comienzo de mi primavera, y *Prosas profanas* mi primavera plena, *Cantos de vida y esperanza* encierra las esencias y savias de mi otoño" (p. 214). El hombre de treintaiocho años se consideraba ya en su ciclo otoñal, como si la precocidad del adolescente hubiera apresurado, la juventud primero, y la madurez después, a muy poco cerrada por el anuncio de la vejez. A los cuarenta Darío comenzó a sentir su declinación física, precipitada con rapidez. En las referencias al poemario de 1905 se ligan las instancias creadoras con la síntesis de una vida muy trabajada:

Al escribir *Cantos de vida y esperanza*, yo había explorado no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también los cancioneros antiguos, la obra ya completa, ya fragmentaria, de los primitivos de la poesía española, en los cuales encontré riqueza de expresión y de gracia que en vano se buscarán en hartos celebrados autores de siglos más cercanos. A todo esto agregad un espíritu de modernidad con el cual me compenetraba en mis incursiones poliglóticas y cosmopolitas. En unas palabras liminares y en la introducción, en endecasílabos, se explica la índole del nuevo libro. La historia de una juventud llena de tristezas y de desilusión, a pesar de las primaverales sonrisas; la lucha por la existencia desde el comienzo, sin apoyo familiar ni ayuda de mano amiga; la sagrada y terrible fiebre de la lira; el culto del entusiasmo y de la sinceridad contra las añagazas y traiciones del mundo, del demonio y de la carne; el poder dominante e invencible de los sentidos en una idiosincrasia calentada a sol de trópico en sangre mezclada de español y chorotega o nagrandano; la simiente del catolicismo, contrapuesta a un tempestuoso instinto pagano, complicado con la necesidad psicofisiológica de estimulantes modificadores del pensamiento, peligrosos combustibles, suprimidores de perspectivas; afligentes, pero que ponen en riesgo la máquina cerebral y la vibrante túnica de los nervios. Mi optimismo se sobrepuso. Español de América y americano de España, canté, eligiendo como instrumento el hexámetro griego y latino, mi confianza y mi fe en el renacimiento de la vieja Hispania en el propio solar y del otro lado del Océano, en el coro

de naciones que hacen contrapeso en la balanza sentimental a la fuerte y osada raza del Norte (pp. 215-216).

En ninguno de los capítulos de la *Vida* se muestra la sinceridad que campea en esta página, presentación lúcida del hombre y el poeta, sugeridas por la intención del poemario que se comenta. "Y el mérito principal de mi obra, si alguno tiene, es el de una gran sinceridad, el de haber puesto 'mi corazón al desnudo', el de haber abierto de par en par las puertas y ventanas de mi castillo interior para enseñar a mis hermanos el habitáculo de mis más íntimas ideas y de mis más caros ensueños" (p. 223). Sobre este reconocimiento, el balance de su costado bueno, comprensivo y perdonador:

He sabido lo que son las crueldades y locuras de los hombres. He sido traicionado, pagado con ingraticudes, calumniado, desconocido en mis mejores intenciones por prójimos mal inspirados; atacado, vilipendiado. Y he sonreído con tristeza. Después de todo, todo es nada, la gloria comprendida. Si es cierto que "el busto sobrevive a la ciudad" no es menos cierto que lo infinito del tiempo y del espacio, el busto como la ciudad, y ¡ay!, el planeta mismo, habrán de desaparecer ante la mirada de la única Eternidad (pp. 223-224).

Con esta proyección trascendente se cierra el ensayo sobre sus libros principales. Desde tal perspectiva deben repasarse los últimos capitulillos de la *Vida*, que concluyen en el momento en que se inicia la empresa de la revista *Mundial*. Los últimos dos párrafos se centralizan en la presencia de su hijo y de Francisca Sánchez, en la casa de París, y la confianza en el porvenir:

En lo íntimo de mi casa parisiense me sonríe infantilmente un rapaz que se me parece y a quien yo llamo *Güicho*...

Y en esta parte de mi existencia, que Dios alargue cuanto le sea posible, telón (p. 177).

El repaso de la *Vida*, auxiliado por *Historia de mis libros*, permite la reconstrucción de la imagen que al poeta le interesó dejar desde la cumbre de su fama. Aunque esas páginas le fueron solicitadas por una revista popular, *Caras y Caretas*, y por un diario, *La Nación*, responden a una intención peculiarizada por la alta estima en que tenía a su obra y la conciencia de su personalidad en la literatura de lengua española. Entre el 12 y el 13 el modernismo se había impuesto en América y España gracias a la sostenida labor de un grupo de creadores adelantados en la conquista personal del estilo. José Enrique Rodó, Julio Herrera y

Reissig, Leopoldo Lugones, José Santos Chocano, Manuel Díaz Rodríguez, Amado Nervo y Enrique González Martínez, entre los americanos, y Antonio y Manuel Machado, Eduardo Marquina, Ramón María del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez, entre los españoles, habían asegurado la perduración del movimiento en depuraciones fundamentales, que varían lo adelantado por Darío en *Cantos de vida y esperanza*. Completan la posición dariana los textos críticos de *Opiniones*, 1906, amparados por el consejo dominante en el breve prólogo<sup>81</sup>:

En este libro, como en todos los míos, no pretendo enseñar nada, pues me complazco en reconocerme el ser menos pedagógico de la tierra. Van aquí mis opiniones y mis sentires sobre cosas vistas e ideas acariciadas. Todo expresado de la manera más noble que he podido, pues no me avengo con bajos pensamientos ni vulgares palabras. No busco el que nadie piense como yo, ni se manifieste como yo. ¡Libertad, libertad, mis amigos! Y no os dejéis poner librea de ninguna clase.

Los años europeos, repartidos en lo fundamental entre España y Francia, habían ampliado la concepción dariana de la literatura, abriéndolo hacia posibilidades que su desastrada existencia no le permitió recorrer en todas sus dimensiones. El artículo sobre Gorki del citado volumen, se atreve a una crítica de la literatura francesa contemporánea, que implica un indirecto *mea culpa*: "El público de Francia está sujeto desde hace mucho tiempo a una alimentación intelectual especial, que equivale a la cocina nacional; platos exquisitos, demasiado bien hechos, muy pimentados y perfumados de la trufa gala; pastelería de gastados o de gentes de demasiado alegre vivir, en que se llega hasta el *gateau* a base de kola. Es el reino de lo artificial" Frente al repudio, el elogio del ruso que "tiene más verdad que todos, puesto que la extrae de su propia carne, de su propia experiencia; ha escrito 'con sangre', como diría el gran loco del Zarathustra" El doble juicio sostiene el elogio de Gorki, expresado —como tantas veces en Darío— por la enumeración de las reacciones negativas, atribuidas a los incapaces de consentir y comprender: "Los libros de Gorki pueden parecer demasiado secos a los lectores de cosas bonitas, de libritos coquetos y sabrosos, hechos por desahogados *dilettanti* o por industriales de la literatura; pueden parecer inmorales a los hipócritas que se regodean con las peores obscenidades con tal que vayan disimuladas entre encajes de Francia o decoradas de estetismo italiano; pueden parecer absurdas a quienes van por el mundo

81. *Obras completas*. Madrid, Afrodísio Aguado, t. I, pp. 328, 243, 245 y 254, respectivamente.

como dormidos o privados por ingénita estupidez del don de comprensión y de meditación”.

El hombre que expresó esas diferencias, asentadas en años de experiencia humana y literaria, es quien formula su confesión autobiográfica, sin renegar de las etapas anteriores, válidas en su oportunidad. Darío se presenta a través de una suma de imágenes ilustrativas que lo alejan de la posición del *dilettante* para ir concretando la condición heroica del creador que debió luchar contra muchas estrecheces y limitaciones, comenzando por aquellas que le alcanzó su condición humana primera.

El niño nervioso y solitario, intelectual y sensualmente precoz, cargó desde sus años iniciales con la vocación difícil del artista. Los adultos que lo rodeaban parecieron ignorar la hondura de esa misión, para explotarle en cambio los aspectos más fáciles de la abierta sensibilidad. La condición orgánica del poeta fue un motivo de asombro lugareño, que se despliega en el abuso de los temas impuestos que debió versificar, asistido por una aprovechable capacidad mimética y un infalible sentido del ritmo.<sup>32</sup> El champán francés que le hacía gustar el tío abuelo, en cuya casa se crió, se le transformó en los distintos bebedizos con que lo espolearon sus explotadores. El niño demostraba una docilidad de manejo fácil, la misma que lo complicó en tantos episodios posteriores, ya adulto. El gusto de la bebida y la atracción femenina fueron conflictos del adolescente, que llegaron a enfermar su personalidad, ya que el hombre sufrió la incapacidad de romper la prisión de sus sentidos fácilmente excitables.

La educación religiosa, viciada por la superstición, le impidió comprender el grado menor de culpa de los pecados de la carne. Una meditada lectura de los textos paulinos le hubiera hecho comprender que nunca había caído en rebeldía contra el Espíritu Santo, y lo hubiera librado de una obsesión que llegó a hacerse morbosa. El recuento de sus miserias, entre repetidos e inútiles arrepentimientos, no le borró el dominante amor a la vida, que por una perspectiva errada creía el costado pagano de su alma. Una concepción sombría del cristianismo enturbió su conciencia, sin dejarlo abrirse a las formas esenciales de la Caridad. Tuvo una fe ingenua, que se llevaba bien con su comprensión de la Epifanía. No se le borró la esperanza en la misericordia divina, pero fue incapaz de ahondar la lección sobrenatural del sacrificio en la cruz. Por esta limitación, lo tentaba cualquier forma de apaciguamiento, ya se

32. V.: Darío, Rubén. *Poesías y artículos en prosa*. Edición de Fidel Coloma González. Managua, Comisión Nacional Rubén Darío y Universidad Nacional Autónoma, 1966 y 1967, 2 t. El primero de los volúmenes es la edición facsimilar de los poemas que Darío reunió para su primer libro, que permaneció inédito.

tratase del espiritismo, o de un texto filosófico entendido de manera muy directa, o de los apoyos más simples de la compañía amistosa y el amor humano.

Para evitarse el choque con la realidad, e incapaz de asumir el conflicto, necesitó ir transfiriendo al plano de la literatura sus experiencias cotidianas, hasta las más vulgares. Insensiblemente, la literatura fue reemplazando el apoyo que no había sabido encontrar en la religión. Se explica así la exaltación de la creación artística, que pasa a convertirse en el más alto de los valores darianos.

Cuando recuenta sus debilidades humanas para reconocer desde ellas la capacidad purificadora de la poesía, está repitiendo una modalidad romántica que llegó a transformarse en la base de su credo. Lo señala ya en distintas estrofas del poema inicial de *Cantos de vida y esperanza*<sup>33</sup>:

Como la esponja que la sal satura  
en el jugo del mar, fue el dulce y tierno  
corazón mío, henchido de amargura  
por el mundo, la carne y el infierno.

Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia  
el Bien supo elegir la mejor parte;  
y si hubo áspera hiel en mi existencia,  
melificó toda acritud el Arte.

Mi intelecto libré de pensar bajo,  
bañó el agua castalia el alma mía,  
peregrinó mi corazón y trajo  
de la sagrada selva la armonía.

Y más adelante:

Vida, luz y verdad, tal triple llama  
produce la interior llama infinita;  
el Arte puro como Cristo exclama:  
*Ego sum lux et veritas et vita!*

Y la vida es misterio; la luz ciega  
y la verdad inaccesible asombra;  
la adusta perfección jamás se entrega,  
y el secreto ideal duerme en la sombra.

Para concluir:

La virtud está en ser tranquilo y fuerte;  
con el fuego interior todo se abrasa;  
se triunfa del rencor y de la muerte,  
y hacia Belén... ¡la caravana pasa!

33. Las citas han sido tomadas de: Darío, Rubén. *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Aguilar, 1961, pp. 705-709.

Idea de un Belén en donde el Redentor es reemplazado por el Arte, como si ésta fuera la epifanía de su alma necesitada. Los elementos religiosos de su poesía desembocan en esta confusión de uno de sus poemas más sinceros, del que mejor desnudó su alma sensible. El drama profundo de Darío ha de buscarse a partir de esta sustitución de Dios por el Arte (así, con mayúscula), que se cumple en circunstancias temporales y locales que mucho auxilian para comprenderlo.

Desde la casa de su infancia hasta los años más fructíferos poéticamente, en Chile y la Argentina, España y Francia, Darío confirmó su condición de americano, hombre de la América española en un fin de siglo que se replegaba sobre sus propias conquistas sin una recuperación proyectada al futuro. Muy sensible a las vibraciones de la época, Darío no se sintió con fuerzas para encerrarse en sí mismo y sacar de su interior la solución que ya había dado en Francia el tremendo Baudelaire. Si pasó de la admiración de los "raros" a la de escritores como Zola y Gorki, si condenó la vaciedad estetizante con que algunos franceses e italianos buscaron salir del romanticismo, no tuvo la energía suficiente para seguir los rumbos que le enseñaban algunos grandes espíritus europeos del siglo nuevo.<sup>34</sup> Para no salir de Francia, pueden invocarse Paul Claudel y Paul Valéry, el primero nacido en el 68, un año después de Darío, el segundo en el 71. Con estas comparaciones no se exige la condición de pensador para Darío: se lo sitúa en el plano de los grandes poetas con lúcida comprensión de su obra; se lo pone también en una situación de época, que Claudel y Valéry supieron superar admirablemente, el primero por la Gracia, el segundo por la inteligencia.

Darío, tan atado a su estética siglo XIX, giró alrededor de la crisis sin penetrarla, ni rechazar totalmente lo caducado. A las condiciones personales de su carácter se le sumaron las de su americanismo ingenuo, impidiéndole la superación. En este conflicto se sitúan sus distancias con respecto a Antonio Machado, el otro gran poeta de la lengua en los primeros años del 900.

Darío anotó con insistencia las limitaciones culturales de Nicaragua y de otros países americanos, y no sólo en referencia a su propia situación. El autor celebrado con homenajes sin comparación en su patria, volvió a la misma idea en *Viaje a Nicaragua*, publicado tres años antes de la *Vida*.<sup>35</sup> Desde la situación nica-

34. Cf.: Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Traducción de Juan José Domenchina. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1960; Cohen, J. M. *Poesía de nuestro tiempo*. Traducción de Augusto Monterroso. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1963.

35. Cf.: Valle, Rafael Heliodoro. *Historia de las ideas contemporáneas en Centro-América*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1960.

ragüense se comprenden sus relaciones espirituales con España y Francia, a la vez que su posición de "ciudadano de América", vislumbrada a partir de los años chilenos. La pobreza de la tradición espiritual nicaragüense, especialmente en literatura, dejó a Darío en gran libertad. Mejicano, o peruano, o argentino, hubiera contado con panoramas nacionales que solicitan obligaciones en el creador. La indigencia literaria de su patria lo obligó al conocimiento de la literatura española, no siempre profundo pero sí extenso, y cumplido en búsqueda de estímulos directos. De esta manera, y acaso sin mucha conciencia en sus comienzos, superó de entrada el regionalismo que había enclaustrado el desarrollo nacional de los románticos de nuestra América.

Su conocimiento de lo español le permitió enjuiciar las limitaciones de la poesía y la prosa de su siglo. Cualesquiera sean los antecedentes peninsulares que se citen para explicar el desarrollo que culminó en el modernismo, esos ejemplos cubren zonas menos amplias que las abarcadas por Darío. Ni Bécquer, ni Rosalía de Castro, a quienes pueden sumarse algunos poetas regionales, ni Valera, intentaron nada semejante a la renovación propuesta por Darío, ni tuvieron su difusión generacional. Bécquer queda aislado en un largo siglo XIX, entre versificadores de aceptación difícil para el esteticismo de finales de la centuria. Desde el Duque de Rivas y Espronceda, a Núñez de Arce y Campoamor, España se mantuvo en regular mediocridad frente a la variada sucesión de talentos de la Francia contemporánea.

El nicaragüense tuvo una temprana conciencia de ese desnivel. No importan los medios que le permitieron comprobarlo, sino el resultado que lo volvió a los modelos franceses. El método no era desconocido, ni en España ni en América. Se lo había practicado en el siglo XVIII, a través de los espíritus españoles más progresistas, y se intensificó en el XIX americano, con insistencia. Las diferencias radican en que los escritores de esas dos centurias habían buscado ideas antes que guías estilísticas. Darío, sin negar las posibilidades ideológicas, se afirmó primordialmente en lo formal. Y esta fue la renovación y la influencia que en su obra culminó entre 1888 y 1910.

Por el desconcierto de su formación autodidacta, con escasos guías inmediatos, no siempre eligió lo mejor entre lo mucho brindado por Francia. El repertorio de *Los Raros* indica hasta dónde podían llevarlo sus entusiasmos de momento. En la residencia europea su gusto se afinó, como lo manifiestan sus páginas críticas y los cambios que desnudan al poeta. Con todo, persistió en él el primer deslumbramiento del americano frente a lo europeo; la fácil

adhesión a prestigios falibles que solían cogerlo con sus trampas. Hubo mucho de ingenuo en sus años que corren con el siglo nuevo, como si se desviara constantemente de sus aciertos mayores. El americanismo primario fue alimentado por las condiciones impresionables de su temperamento y la situación casi siempre difícil de su vida diaria. El adolescente fervoroso de los primeros años en Nicaragua persistió en el fondo del poeta maduro; las referencias autobiográficas lo reconocen en muchas oportunidades.

Si la búsqueda de lo universal se le mezcló en repetidas ocasiones con un cosmopolitismo de apariencias, tales deslices deben cargarse a su condición de representante de una América que estaba lejos de haber alcanzado su madurez. Unos años antes lo había reconocido el más lúcido de los iniciadores modernistas, Martí. Unos apuntes neoyorkinos del 81 aluden al problema esencial que muchas veces iluminan sus ensayos: "No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencias que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica". Y el comentario político consecuente: "Lamentémonos ahora, de que la gran obra nos falte, no porque nos falte ella, sino porque ésa es señal de que nos falta aún el pueblo magno de que ha de ser reflejo... ¿Se unirán, en consorcio urgente, esencial y bendito, los pueblos conexos y antiguos de América? ¿Se dividirán por ambiciones de vientre y celos de villorrio, en nacioncillas desmeduladas, extraviadas, laterales, dialécticas?"<sup>36</sup> Darío advirtió el conflicto, ligado en sus reflexiones a la suerte conjunta de España y nuestra América, según lo reconoció desde el 98, todavía en Buenos Aires.

Los muchos momentos negativos que comenta la *Vida* acumulan las sombras que permiten resaltar lo perdurable del poeta, en "intenso amor a lo absoluto de la Belleza". La fortaleza del creador lo justificó personalmente y le dio una temprana conciencia de lo que representaba en la historia de las letras españolas. Tal seguridad lo hacía incurrir en alardes ingenuos, que suelen complicarse con trueques cronológicos y olvidos evidentes. Fuera de tales momentos malos, tuvo siempre la generosidad de reconocer a sus iguales, y de admirar a sus mayores.

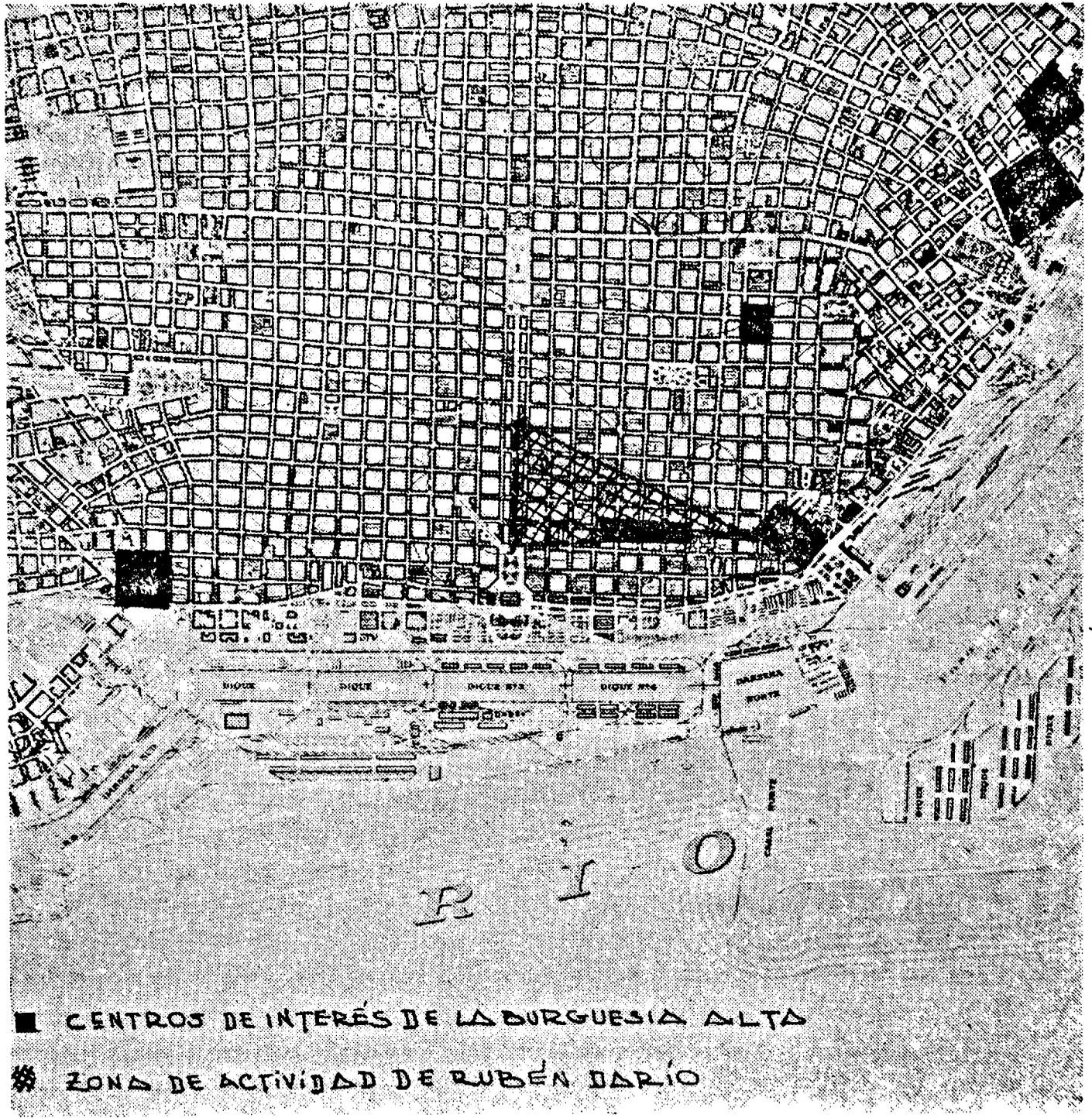
La reflexión sobre los elementos ilustrativos que adelantan las confesiones pueden convertirse en guía insustituible de biógrafos y críticos. Con esa base se evitan los desajustes que suelen turbar a los estudiosos del mayor poeta de esta América, el que mejor nos representa continentalmente.

JUAN CARLOS GHIANO

36. Martí, José. *Obras completas*. Prólogo y síntesis biográfica por M. Isidro Méndez. La Habana, Editorial Lex, t. II, pp. 1688 y 1689.



## II. DARÍO EN BUENOS AIRES



■ CENTROS DE INTERÉS DE LA BURGUESIA ALTA

★ ZONA DE ACTIVIDAD DE RUBÉN DARÍO

## BUENOS AIRES EN 1890

*Un escenario. Dos representaciones. Un mismo público.*

1. — *Antecedentes: paisaje natural, trazado y reformas, forestación.*

El río y la confluencia del Riachuelo, con el fondo de la costa onduladamente barrancosa, y el centro de una meseta, determinan la localización de Buenos Aires. Elementos comunes a la creación de ciudades que se aúnan a la competición con los portugueses. Las circunstancias geográficas han variado en cuatro siglos. Dos opiniones: una dice —“estratégica localización”— con fundamentos geográficos y legales, de acuerdo con una voluntad política razonada. “No hay claro determinismo geográfico en una naturaleza poco propicia”, la otra. Lo valedero de esta última, es la idea que la complementa: fue creada a base de su “retrotierra”.<sup>1</sup>

Incompletamente lo señaló Eduardo Schiaffino en una conferencia que provocó la contenida pero airada respuesta de Rafael Obligado,<sup>2</sup> porque es precisamente la pampa —lo que está más allá— la que produce la fuerza de reacción o la que contiene la expansión de Buenos Aires, con una dinamicidad que no siempre se expresa. Pampa y río, América y Europa.

*En el escenario desnudo, 63 personas.*

En 1580 y por segunda vez se funda la ciudad. De acuerdo con las Leyes de Indias, le correspondía un trazado ortogonal —el clásico damero de larga tradición urbanística— y una plaza mayor, cerca del río e inmediata al Fuerte. Las construcciones que rodeaban la plaza eran también las tradicionales; Iglesia Mayor y parroquia, Fuerte, casa del fundador, Cabildo. En este ámbito se desarrollan durante más de doscientos cuarenta años múltiples acon-

1. Gavira sugiere “retrotierra” por *hinterland*, zona de influencia, en su interesante trabajo, donde indica también que los españoles fundaron de E. a O. y la Pampa formó la ciudad de O. a E. “Estratégica localización” son términos desarrollados en *La Ciudad Buenos Aires*, publicación del Instituto de Arte Americano patrocinada por la Universidad Nacional de Buenos Aires y la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. Quiero agradecer al arquitecto Mario J. Buschiazzo —director del Instituto— su infinita paciencia para responder las múltiples preguntas que le formulé sobre Buenos Aires.

2. Conferencia celebrada en el Ateneo, en la que señala como paisajes paralelos el río y la pampa. Imprevistamente se refiere luego a ellos como “elementos cósmicos en reserva, destinados por la Providencia para creaciones futuras, en *Urbanización de Buenos Aires*”, Eduardo Schiaffino, (Buenos Aires, ed. Gleizer, s/f., pp. 11 y 12).

tecimientos con escasa aceleración del trazado y con el coro a medio tono de sus habitantes. Casas bajas con jardines y árboles frutales, cuadras de 140 varas y solares, calles de 11 varas, estrechas, irregulares y desniveladas; 1 legua al Oeste y 12 cuadras de frente. La zona de abastecimiento —chacras y estancias, agricultura y ganadería desde San Isidro a Magdalena.

La campaña se fue dividiendo. Los primitivos pagos y parroquias derivan en partidos con mecanismos de gobierno que se hacen más complejos al suprimirse en 1821 los alcaldes de hermandad. Ésa es la fecha de las primeras reformas. Como Ministro de Gobierno del General Rodríguez, Bernardino Rivadavia toma las indispensables y elementales disposiciones respecto a la ciudad de Buenos Aires.<sup>3</sup> No se han clarificado todavía las facultades municipales y el gobierno provincial las sustituye. Se sigue viviendo alrededor de la Plaza de Mayo.

*Un escenario. Dos representaciones. Un mismo público.*

Como Presidente, le interesa a Rivadavia determinar qué es la ciudad de Buenos Aires. La designa capital de la Nación y le fija los límites. Desde el actual San Fernando hasta la Ensenada de Barragán, Puente de Márquez y Río Santiago. Menos hectáreas que en el trazado de Garay. La misma idea. Como la ley no estuvo nunca en vigencia perdimos la ocasión de definir el establecimiento de las autoridades municipales, provinciales y nacionales, hasta 1880.

Recorriendo el Registro Oficial de esa época se ve la acción eficaz de este gobernador de largas vistas que con clara visión del porvenir, dicta una serie de disposiciones edilicias que en esa época debieron parecer innecesarias y superfluas para la generalidad.<sup>4</sup>

Le preocupa actualizar el trazado. Su plan consistía en abrir una serie de avenidas de Este a Oeste, cada cuatro cuadras: actuales Juncal, Santa Fe, Córdoba, Ituzaingó, con el ancho de 26 m. (30 varas). Casi todas fueron ensanchadas por él, o en épocas sucesivas, como Córdoba. Previsora disposición, como la de prolongar como calle de circunvalación la avenida Entre Ríos - Callao.

*Todo esto en mayo de 1827, con 60.000 habitantes.*

Durante el gobierno de Rosas las dos representaciones se

3. Creación de mercados para frutos de la campaña, de cementerios públicos y reglamentación de entierros, organización de servicios hospitalarios antes administrados por los Bletemitas y Hermandades de Caridad. Las calles comienzan a perder su rudo carácter colonial al ser ochavadas.

4. Morales, Carlos María. *Las mejoras edilicias de Buenos Aires*. Buenos Aires, Coni, 1901, p. 102.

unifican al desaparecer la autonomía administrativa de la ciudad. Algunas casas de piso alto, pero el escenario permanece pobre y deslucido. Lo testimonian los viajeros: el capitán F. A. Head, A. D'Orbiny, Robertson, S. Haigh, Sir Woodbine Parish. Sólo interesa la casa de Rosas, centro de gravedad desplazado a Palermo.<sup>5</sup>

*Un escenario que se quiere reformar. Tres representaciones con muchos extranjeros.*

Se organiza la nación, pero se desintegra la sociedad tradicional. Pocos participan en el gobierno. Se ha llamado a este sistema *democracia representativa con participación limitada*. En 1854, vuelven a separarse las representaciones que estaban unificadas en Rosas, por la creación de la ley de municipalidades. Ahora la ciudad se va instrumentando: mercados, ferrocarriles, tranvías, calles.

Cepeda, Pavón. De golpe, las representaciones son tres: nación, provincia, municipio. Primer censo con las comprobaciones: el 50 % de la población es extranjera, el 10 % de la edificación es de piso alto y el 1 % de dos pisos.

Proyectos para modificar el trazado renacentista: una avenida de circunvalación, perpendiculares y cuatro diagonales de 30 m. desde la actual plaza del Congreso, de José Marcelino Lagos (1869); otro antecedente de la Avenida de Mayo en 1872, del Vicealmirante Daniel de Solier con Carlos Carranza: una avenida flanqueada por edificios de la misma altura.<sup>6</sup> Creo que el más sorprendente es el de Francisco Seeber, partidario de la apertura de cuatro avenidas: una similar a la de Mayo, otra de Norte a Sur entre Suipacha y Artes, la tercera de Paseo Colón a Entre Ríos a través de Chile e Independencia y la cuarta entre Córdoba y Paraguay, desde el Paseo de Julio hasta la Plazoleta del Carmen (1861). Toda su actitud posterior —hombre emprendedor, amigo de T. de Alvear y consejero, conectado con el Barón de Hausmann— es coherente con sus intuiciones.

La capital definitiva. Cada vez menos hectáreas, desde Garay y Rivadavia. Con la simplificación de dar una capital a la provincia y dejar a Buenos Aires federalizada.

*El escenario queda para la Nación y el Municipio. Dos representaciones. 271.000 habitantes en 4.000 hs.*

Pareciera que siempre, en la iniciación de todos los caminos, está Sarmiento. Quiere la modernización de la ciudad y de la Plaza

5. Es motivo de un estudio que estoy realizando, la confrontación de la vida desarrollada en San Benito de Palermo y en el Palacio San José, al yuxtaponerse la organización feudal, con la técnica y el decorado del siglo XIX.

6. I. A. A. y Municipalidad de Buenos Aires, *op. cit.*, 1965, p. 18.

de Mayo y la apertura de la futura Avenida. Predica la forestación importada: paraíso, eucalipto, palmera, casuarina, plátano, tipa. Tiene su púlpito: desde 1870 en *El Nacional*. En esa época veía el viejo paisaje criollo —sauces y ombúes— transformado por las arboledas que imaginaba como signo de cultura y progreso.

Comienza el proceso de urbanización acelerado, que tiende a la metrópolis y al olvido del interior. Límites: calles Rivera y Medrano al Norte, Boedo al Oeste y Riachuelo al Sur.

2. — *Aportes*: técnicos, materiales y mano de obra, capitales y cultura.

*El escenario cambia. Un millón de habitantes. No hay fisonomía propia.*

Nuestros pensadores —José Luis Romero, Ezequiel Martínez Estrada, Ricardo Rojas— coinciden en que la fecha límite es 1880. Termina la “era criolla” con “el año de la muerte del gaucho” y se puede distinguir “un nuevo ciclo”.

El país y la ciudad están a medio hacer. Nuestro escenario cambiará. Habrá sustituciones. Pero todo vendrá de afuera: mano de obra, técnicos, materiales, capitales y cultura. El fenómeno inmigratorio, intensivo con la presidencia de Mitre, se hace racional y coherente, aunque no selectivo, con Avellaneda.<sup>7</sup> Como novedad, con la clase media y el proletariado urbano, aparecen el gremialismo y la política.

En 1895 hay un millón de habitantes —la cuarta parte de la población nacional—, que vinieron masivamente, con esperanza y avidez, integrantes de estructuras agrario-pastoriles. Se dedican principalmente a la construcción, los nativos a la confección y el tejido.<sup>8</sup> Entre 1880 y 1895 la inmigración cobra impulso con la iniciación de grandes construcciones y las facilidades otorgadas por el Banco Hipotecario.<sup>9</sup>

Es ilustrativa la opinión del arquitecto Juan M. Burgos, figura destacada del siglo XIX, cuando confronta estilos: el “antiguo estilo romano y del renacimiento”, que atiende a la belleza del conjunto, el “alemán, reminiscencia del antiguo griego”, que se preocupa del detalle, “el estilo francés”, innovación de la que no

7. Pérez Amuchástegui, A. P. *Mentalidades argentinas (1860-1930)*. Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 383.

8. Di Tella, Germani, Graciarena y otros (en *Argentina, sociedad de masas*) han señalado la escasa calidad de la inmigración que vino a la Argentina, con poca experiencia política y que no se integró al país. También la relación con EE. UU. y su inmigración: del N.O. europeo más industrializado vino a la Argentina el 8,6 % y fue a EE. UU. el 33 %, del S.E. europeo, con más atraso cultural a la Argentina 66 % y 66 % a EE. UU.

9. I. A. A. y Municipalidad de Buenos Aires, *op. cit.*, p. 28.

participa porque es una corrupción de todos, el gótico inglés, que considera atrasado. Al encontrarlos reunidos en las calles de Buenos Aires y al hacer la crítica de algunos edificios, da una verdadera estética de la época. Se generalizan las casas de varios pisos y se adopta el techo *mansarde* por razones estéticas [?]. Ingenieros y arquitectos de la época se manifiestan en contra de la rutina de las casas enfiladas, de la monotonía del trazado "simplote" de Garay, a favor de las diagonales y las plazas.<sup>10</sup> En el siglo XIX es más o menos unánime el repudio por la forma *atrasada* del plano de Buenos Aires. Se llega a decir —con el criterio científico de la época— que no respondía a prescripciones sanitarias y topográficas, sino a necesidades de defensa o de comercio.

Desde Rivadavia, y a pesar de Rosas, el aporte de técnicos se incrementa. A los pioneros, al *gusto francés* —que se dice provocado por Próspero Catelin—, siguen los ingleses especializados en puertos e infraestructuras, y los italianos, dedicados a construcciones. A fin de siglo, franceses, alemanes y suecos. Nada revela fisonomía propia, tradición nacional. La corriente inmigratoria es una flecha hacia la variedad de los estilos y la vida cosmopolita.

*El escenario se internacionaliza. El público niega el pasado. Clima inglés.*

Impulsa el proceso la clase dirigente, minoría que niega el pasado y construye para el futuro.<sup>11</sup> Sarmiento en *Facundo* señala que Buenos Aires niega su origen español y se cree continuación de Europa. En la ciudad de Buenos Aires, la clase dirigente —brújula de la modernidad—, está aislada.

Pero en la ciudad de Buenos Aires, que es su escenario principal, y bajo la forma de la "oligarquía" la clase dirigente-terratiente, asume una responsabilidad. A la lucha contra lo español, contra la supervivencia de lo medieval, contra el pasado, el indio y el gaucho, sucederá la lucha entre el industrial y el obrero, cuando se intensifique el desarrollo industrial.

La generación del 80 se proyecta en los círculos educativos, en la administración pública, los negocios, el periodismo, distintas formas vitales. Pero de manera asistemática, "fragmentaria", sin formación cultural especializada.

El guía espiritual es Spencer. Tanto Alejandro Korn, Joaquín

10. Carlos María Morales. "Evolución del edificio colonial hasta nuestros días", conferencia en *Anales*, Instituto Popular de Conferencias, 1923, t. 3, Tercer ciclo; Rahola Federico. *Sangre nueva*. Barcelona, 1905; Schiaffino Eduardo, *op. cit.*, y Burgos, Juan Martín, "La Arquitectura en Buenos Aires", en *Anales*, Sociedad Científica Argentina, 1880, t. 9-10.

11. Provenzano, Lafleur. Alonso. *Las revistas literarias*. Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1962, p. 15.

V. González, A. J. Pérez Amuchástegui como Leopoldo Zea, señalan esta adhesión a la doctrina agnóstica y evolucionista de Spencer, a las tendencias individualistas del liberalismo inglés en las que el individuo puede alcanzar el máximo de libertad, y cómo Spencer —ocasionalmente Darwin, pero no Comte— se convierte en el filósofo oficial en la Argentina y otros países de América. En el Uruguay, a través de la Universidad, se oficializa en 1890. Alguna voz se diferencia del grupo. Juan Agustín García opina que hizo de la Argentina “un país inculto y desgraciado”.

El clima inglés se acentúa cuando se adoptan pautas de comportamiento social, cuando se aceptan construcciones metálicas de origen inglés —viguetas laminadas y columnas de fundición— y capitales británicos.<sup>12</sup>

### 3. — Programa de la generación del 80.

*Hombres de acción. Lucha de capitales extranjeros. El escenario se integra con el mundo.*

Todos se hacen porteños; de la hispánica sociedad señorial se pasa a la sociedad burguesa y liberal de fines de siglo. No se ha llegado a la industria. Todavía no es tiempo de sabios, artistas o filósofos, sino de hombres de acción. Bajo el escasamente imaginativo lema de Roca “Paz y administración”, con la educación y la inmigración como fines, la palabra “progreso” como mágica llave y la discrecionalidad como procedimiento, se asiste a un tiempo pragmático. Se lo objetiva en la construcción de la ciudad de La Plata, para lo que es necesario que el círculo de personas clave actúe como grupo ejecutivo. En cinco dinámicos años (1882 - 1887) se testimonia la posibilidad de una conjunción entre teoría y práctica aplicadas al urbanismo y arquitectura. Un ejemplo real de cosmopolitismo por ser una realización con un ritmo y con un modo de vida a escala internacional.

Tiempo de especialización y negocios de tierra, de ferrocarriles e instalación de frigoríficos, de progreso en suma. Pérez Amuchástegui da como “paradigma situacional” a Miguel Juárez Celman y como testimonio literario el *Santos Vega* de Obligado: la Pampa es derrotada por Europa —Juan sin Ropa.

Tiempo de concesiones otorgadas sin sentido de organización —al primero que llegara—, incipiente industrialización y lucha de capitales extranjeros, como señala Ricardo Ortiz respecto a los puertos de Buenos Aires, La Plata, Rosario, Bahía Blanca y al

12. Zea, Leopoldo. *Dos etapas del pensamiento latinoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1949, pp. 280 y 281.

fracaso del puerto de Samborombón. Esta lucha se patentiza en las formas contradictorias del trazado de los ramales ferroviarios. Vértigo por el crecimiento exponencial de gastos: en 40 años de 7 a 310 millones de pesos fuertes.

Los índices son: modernización del ejército y la marina, transición de la civilización del ovino —carne y lana— a la del algodón y el vacuno. Y finalmente, integración al mercado mundial a través de Inglaterra. Siguen las palabras mágicas: progreso y liberalismo.

#### 4. — *La ciudad.*

*Hombres urbanizados. Contradicciones urbanas. ¿Qué hace la gente?*

Existen hombres urbanizados, con conciencia de la ciudad. Abiertos a la novedad y el cambio, intolerantes con la tradición si es obstáculo, y que tienden a participar de grupos distintos. Más individualistas de lo que deberían ser en una sociedad urbana. Ciudad implica cooperación y competición, liderazgo y anonimato, individualismo y uniformidad.

Desde el punto de vista físico, las áreas rurales se transforman en urbanas, se urbanizan espontáneamente siguiendo las iniciativas del mejor o del primer postor.

Ha crecido la población. No paulatinamente. La ciudad sufre un rapidísimo proceso: en 1882 la población rural es del 65 % y la urbana, 35 %. En 1895 la rural desciende al 45 % y la urbana aumenta al 55 %. En diez años se han triplicado sus habitantes, son la quinta parte de la República. Buenos Aires está adquiriendo ya la forma extrema de vida urbana que la distingue, pero todavía no se puede predecir a qué extremos llegará la inmigración o cómo fluctuará la movilidad social.

Característicamente, una ciudad moderna se equipa a través de los servicios públicos, del aumento del comercio y abastecimiento, de transportes y comunicaciones, de paseos y diversiones, de educación y cultura. Proveerán motivaciones que servirán como temas para la arquitectura. La estación ferroviaria, por ejemplo, une a la ciudad con el resto del mundo y representa la puerta —como la antigua puerta de la ciudad— por la que se introducen en el organismo urbano los gérmenes de evolución y la que aprovisiona material y espiritualmente, según indica Marcel Poëte.

Buenos Aires en esta época tiene una red bastante compacta de tranvías, con estaciones que se llaman Retiro, Recoleta, Constitución, Once, Lacroze. Posteriormente será llamada *la ciudad de los tranvías*. La gente los acepta después de las iniciales quejas y ahora valorizan la tierra. Cambia la forma y la velocidad de los

vehículos, se multiplica la cantidad de coches de alquiler, pero siguen idénticas las calles estrechas.

En cuanto a la vinculación con el exterior, se hace por el puerto, con una incómoda llegada. Para resolverla se encargan estudios del Dock Sur y del Riachuelo de Barracas.

Las comunicaciones que se realizan entre las personas, sin desplazamiento, se han actualizado porque la ciudad cuenta aunque limitadamente con teléfono y telégrafo. Las noticias exteriores y las luchas políticas se siguen con avidez por los diarios, varios extranjeros y cuatro argentinos respetables: *La Nación*, *La Prensa*, *El Nacional* y *La Tribuna*. Podría recordarse como confrontación que Inglaterra fue el primer país que tuvo periódicos, a principios del siglo XVIII.

La actividad comercial y de abastecimiento se está nucleando más lejos de Plaza de Mayo. Las calles Maipú y Florida concentran ahora su atractivo en casas de consignación, perfumes, joyas, objetos de arte, carruajes que pasean. Los bancos que se instalan, lo hacen en el área vieja de la ciudad, y las tiendas siguen en Perú, Alsina o Victoria. Pero los mercados que proveen y distribuyen alimentos, se dispersan.

Plaza de Mayo —plazuela de aldea aún, con endebles paraísos y cortada por la Recova— seguía como centro bancario y cívico, con un Cabildo italianizado, Legislatura Nacional, la Casa de Gobierno y el edificio de Correos. Si como centro urbano refleja el carácter de la ciudad, está mostrando todos los tiempos y las nacionalidades que confluyen en la Argentina.

Se concentra en el norte de la ciudad la vivienda de la burguesía alta que adopta la forma de *petit-hotel* con planta compacta y las escaleras —gran motivo del barroco— continúan focalizando el interés. Señala el rumbo la moda francesa.

La quinta parte de la población de la ciudad vive en *conventillos*. Algunos se instalan en las casonas del Sur, abandonadas después de la epidemia de 1871. Pero si los inmigrantes son genoveses, se ubican en la zona sur, del puerto y de saladeros.

El afirmado no llega más allá del perímetro formado por las calles México, Tucumán, Callao y Entre Ríos. "De ahí para adelante algún edificio, pero las calles eran de tierra", dice A. Taillard. Si llovía, había barro y pantanos y, con viento o tiempo seco, grandes nubes de polvo. Para completar este panorama, las aguas corrientes sirven a una cuarta parte de la población, las cloacas están sin realizar y coexisten el gas y el kerosene.

La gente va al teatro, "única diversión" al decir de Carlos Pellegrini. Si no funciona el Colón, está el Ópera, donde la gente va a oír los grandes cantantes y las compañías líricas.

Los hombres al Club —tan inglés—, o a sus círculos si son residentes extranjeros. Deportes, todavía no. Como paseo más importante, Palermo. El Parque 3 de Febrero floreció de ásperas batallas políticas, con eucaliptus, palmeras y las construcciones pintorescas del Zoológico, debidas a la múltiple fantasía del arquitecto belga Dormal, que vigilaba las obras de poncho, generalmente con la compañía de Sarmiento.

Las nuevas construcciones están creando un paisaje urbano distinto, con manzanas muy fraccionadas y sin control por el imprevisto crecimiento de población y de áreas. Todo está por hacer: los accesos a la ciudad, elementos activos por excelencia, según Poëte, las relaciones de la ciudad con el exterior, la organización sanitaria, el equipamiento y el ajuste del trazado.

##### 5. — *Nuevo paisaje urbano en América.*

*Transformación en América. Caciques civilizadores. Presencia de Francia.*

Se asiste durante el siglo XIX al proceso de transformación que se manifiesta también en la arquitectura y la ciudad. A los imprevistos programas arquitectónicos proporcionados por experiencias y necesidades nuevas —estaciones, exposiciones, oficinas, establecimientos industriales— se suma el uso de nuevos materiales.

Se respetan todavía criterios tradicionales de proporción, de simetría pero se propicia una libre interpretación. Además el excesivo tamaño impide una comprensión unitaria del organismo, la imagen pierde su carácter cerrado y se hace abierta, indefinida, dinámica por el tráfico que allí se desarrolla o por las mudables relaciones del paisaje (lo mismo sucede en el campo del urbanismo: las composiciones axiales de Haussmann repiten los habituales modelos barrocos, pero aumentan las dimensiones hasta casi borrar los perfiles edilicios de los ambientes dejando que domine en primer plano la masa fluyente de peatones y vehículos).<sup>13</sup>

Ha cambiado el marco de referencia y los conceptos se distorsionan por la diferencia de escala, por la necesidad de proveer espacio transitable. Se contradice el aspecto formal, que adoptan, *haussmanniano*<sup>14</sup> de origen barroco y las necesidades que sur-

13. Benévolo, L. *Introducción a la arquitectura*. Buenos Aires, Tekné, 1966, p. 122.

14. Haussmann, Barón de (1809-1891): Prefecto de París durante Napoleón III, ejecutor de la transformación de París bajo el Segundo Imperio. Su programa consistió en remodelar la ciudad sobre el trazado de avenidas y paseos, grandes avenidas que igualaron democráticamente, que absorben el tránsito de la nueva época industrial. Zonas de jardines con detalles imprevistos y con el trazado de estrellas radiales y avenidas, símbolos del poder autocrático. Su reforma y las imitaciones en Europa

gieron de un funcionalismo de origen industrial inglés y de la afluencia de grandes masas al medio urbano. Esta dicotomía se mantiene hasta principios del siglo XX y luego —con bastante frecuencia— es reemplazada por otra: el *funcionalismo* se presenta bajo el aspecto de un romántico pintoresquismo. Costó entender que la ciudad no es sólo para vivir o divertirse, sino que también es un lugar donde se trabaja.

La calle tradicional sufre una innovación en Francia con las reformas ejecutadas durante el Segundo Imperio (1830 - 1860): doble circulación, árboles, y casas de mediana altura la flanquean. Su ancho permite el rápido desplazamiento o el desfile de las tropas y el paseo competitivo de carruaje. Se modifica así la interrelación de los objetos en el espacio y se cambia el carácter de la plástica urbana. Lógicamente, y como remate de la calle, una plaza, un monumento o edificio de jerarquía.

En esa ciudad, importan las nuevas instituciones —bolsa, burocracia, mercados, grandes tiendas— pero se respetan los soportes del estado: ejército y corte. Todo este proceso se adecua en América a otro cuadro geográfico y a una sociedad de reflejo.

En América, “educar, civilizar, europeizar” fueron sinónimos. Era necesario pensar y crear una realidad formada y definida. Pero no toda América participa de la misma europeización. Brasil, México y la Argentina —como en el siglo XX— forman un triángulo elástico pero indestructible para el equilibrio americano.

Desde el fin del siglo XVIII, se extiende la influencia francesa —“*entao soberana por toda a parte*”— al Brasil, para oponerla a la portuguesa tradicional y dominante, y se intensifica a principios del siglo XIX con las ideas de la Restauración borbónica. Condillac y Cousin —con más repercusión que en Francia— justificarán la situación política de la época, el eclecticismo que une corrientes filosóficas y políticas. Refiere João Cruz Costa: “*parecia calhar perfeitamente a educação ‘ornamental’ que entao recebiam os letrados e convir no espírito de incipiente aristocracia de proprietários rurais conservadores*”. Al mismo tiempo los moderados tomaban como modelo a los estadistas norteamericanos —proceso que en nuestro país fue demorado por influencia inglesa—: “*Desse modo, na agitação reinante já se fazian ouvir contraditoriamente, as influencias de correntes das idéias monarquico-constitucionais da filosofia da Restauração que irian triunfar na primeira parte da Se-*

---

y América, que se han llamado —“escuela renacentista de la gran manera”— merecen de Gallion esta aguda observación: “Demasiado tarde para ser gloria del monarca y demasiado temprano para resolver el planeamiento de la ciudad industrial”. Puede rastrearse también la génesis de la reforma en el exilio de Napoleón III, cuando aprende a gustar de la paisajística inglesa.

*gundo Império e, ainda, as que correspondiam a 'ideologia' do século XVIII. Estas continuavam a animar os sentimentos republicanos e americanistas de um numero nao pequeno de brasileiros!"*<sup>15</sup>

El lugar es Río de Janeiro y el tiempo corresponde a la época de palacios neoclásicos y jardines suntuosos en torno: "Fue entonces cuando se inició en la capital del Brasil, esa planificación urbana sin precedente que pronto habría de transfigurarla, haciendo de ella un delicioso laberinto de perpetuas sorpresas luminosas entre los cerros y las aguas".<sup>16</sup>

Destaco que la evolución en Brasil es menos violenta que en toda América. Nunca se rompió radicalmente con el pasado. Ya Gilberto Freyre aludió a esta armonía, que se revela en la traducción del lema spenceriano: orden y progreso.

La relación es más pareja entre la Argentina y México. Un escritor español de la época asocia los nombres de Roca y Porfirio Díaz, "caciques civilizadores". Después de la muerte de Juárez, Porfirio Díaz se mantiene por treinta años en el poder. Se propone hacer del país una potencia industrial y se rodea de un grupo de científicos de raigambre spenceriana. Es oportuno anotar aquí la presencia del talentoso gobernador de la provincia de Buenos Aires en la primera presidencia de Roca, Carlos D'Amico, que tuvo que abandonar el país y la vida política argentina por oponérsele. Aunque le fueron ofrecidos cargos políticos en México, no los aceptó, para no perder su nacionalidad. Desempeñó su profesión de abogado y escribió un virulento libro sobre la época y los hombres que había conocido, con el seudónimo de *Carlos Martínez*.

#### *Influencia extranjera. Pueblo explotado. Palacios.*

El lema es "poca política y mucha administración" —el de Roca: paz y administración— con una especie de despotismo ilustrado, de "dictadura para la libertad" sobre un orden mental y un orden social que inaugura. Positivismo y porfirismo tratan de crear una conciencia nacional, como reacción por la derrota con los Estados Unidos. Pero no cumplen sus objetivos y el pueblo explotado por la burguesía capitalista, estalla en 1910.<sup>17</sup> Siempre, explotado.

15. Cruz Costa, João. "Historia das Idéias no Brasil", Revista de *Historia de las Ideas*, Quito, 1959, N° 1.

16. Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica, p. 118.

17. "No faltan tampoco nuevas formas de tiranía, como las de Porfirio Díaz en México. Los FF. CC. y las industrias crecen pero se encuentran en otras manos que las hispanoamericanas. La burguesía en Hispanoamérica no es otra cosa que nombres con los cuales se siguen ocultando formas de gobierno" (V. Zea, Leopoldo, *op. cit.*, pp. 53-54).

Vicente G. Quesada cuenta en sus recuerdos diplomáticos —estuvo en México en 1891— cómo era una casa de la oligarquía mejicana: luz eléctrica, aposentos lujosos, varios baños, lagos interiores, juegos gimnásticos, arboledas frondosísimas, juegos de agua, jardines espaciosos.

La mejor residencia de fin de siglo posiblemente sea la sede de la Secretaría de la Gobernación. Justino Fernández coincide. Agrega que “México ofrecía una cara bien maquillada”, con influencia de Francia e Inglaterra para trajes y coches, de Italia y Alemania en arte y maneras. Siempre, extranjera.

Los edificios son poco originales en cuanto a soluciones de planta, pues hasta el siglo XX se disponen habitaciones alrededor de patios, aunque se las destine a bancos, oficinas, municipios o escuelas, en México o en La Plata. Es la composición que se conoce más. Siempre con categoría de palacios. Se presentan con el *ornato* característico del siglo XIX y bajo todas las máscaras del eclecticismo: neoclasicismo, barroquismo, *art nouveau*, romanticismo. Como expresión romántica auténtica el neogoticismo —común en Europa, escasa en América—, que representa la correlativa evasión en el tiempo y en el espacio y que a veces se tiñe de orientalismo. La misma lógica que lleva a Delacroix a pintar en África, o a Byron a combatir por Grecia.

El mejor ejemplo de la desorientación que aturde al siglo XIX podría haber sido el monumento a Porfirio Díaz, proyecto que por supuesto no se concretó.

Desde la época de Maximiliano comienzan los cambios de influencia francesa, modificaciones al trazado ortogonal: la Calzada del Emperador en el Paseo de la Reforma, ampliación y embellecimiento de la avenida Chapultepec en la Plaza Constitución. En 1869 se realiza el primer plano de la ciudad de México y sucesivamente se procura corregir el trazado de las grandes arterias, la Plaza de la República —actual Plaza Revolución— y se determina la altura máxima de los edificios de la capital con relación a las calles.

*Viena, París, Londres, Nueva York y Berlín son los modelos. Intercambio de viajeros y adelantos técnicos.*

El sentido de la transformación es similar al enunciado en Brasil y se verá en la Argentina. Las tres capitales: Río de Janeiro, México y Buenos Aires “sufren alteraciones barrocas”: avenidas con arboledas, fachadas uniformadas, plazas geométricas, diagonales.

El movimiento de opinión acerca de las reformas que conviene

hacer en Buenos Aires tiende a equipararla con las ciudades que se toman como modelos: París, Viena, Londres, Nueva York y Berlín principalmente, a través del testimonio de Miguel Cané —representante diplomático en Viena—, Eduardo Schiaffino, Francisco Seeber, Carlos Pellegrini y Nicolás Avellaneda.<sup>18</sup>

Se manifiestan contra la estrechez de las calles: "Nuestras grandes avenidas deben tener el carácter monumental del *boulevard* Haussmann o Malesherbes de París, del Ring de Viena o de la *Frederischstrasse* de Berlín"; por la incorporación de atractivos que son agentes de prosperidad —paseos, buen teatro, hoteles decentes, museos— porque Buenos Aires "es una ciudad muy aburrida para el extranjero"; por la necesidad de tener árboles y parques, a favor de la plaza de l'Étoile, "centro de París" y de la "uniformidad de los estilos arquitectónicos".

La conexión con amigos del barón de Haussmann es hecha por Francisco Seeber —como ya mencioné—, desde 1861 interesado en mejorar la traza de Buenos Aires. Informa de la entrevista a Torcuato de Alvear y lo entusiasma con la creación de los parques Chaumont y Montsouris.

En cuanto a las conclusiones de Eduardo Schiaffino —de mucha actuación como pintor, impulsor del Ateneo y primer director del Museo Nacional de Bellas Artes— configuran un tratado de *urbanización o arte pública*. Sus preocupaciones urbanísticas se inician en *La Nación* y durante cuarenta años publica artículos que lo definen como una personalidad que debería estudiarse para desentrañar contradicciones.<sup>19</sup> Como reconocimiento, valga la dedicatoria de Manuel Gálvez, en *La sombra del claustro*: "A Eduardo Schiaffino, que ha visto y descrito mejor que nadie los horrores y los encantos de nuestra Buenos Aires". Como reparo el hecho de que junto a intuiciones atinadas y originales observaciones nostálgicas, pretende restaurar la plaza de Mayo sobre una "armonía de conjunto, distinción y grandeza", que según él se

18. Cartas de Miguel Cané, Nicolás Avellaneda, Carlos Pellegrini y Francisco Seeber a Torcuato de Alvear. Cané y Seeber fueron los dos progresistas intendentes de Buenos Aires, los dos, hombres de fortuna. Cané había hecho su experiencia literaria y la diplomática en Viena, mientras que Seeber tenía muelle y depósitos en el puerto. Amigo personal de Alvear, proyecta reformas a Buenos Aires desde 1861.

19. Eduardo Schiaffino, integrante del Ateneo, durante diez años presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes. De su obra ya citada extraigo algunas conclusiones. Cree que hay que plantar árboles: ("Nada completa, se asocia mejor con la arquitectura, aunque se trate de una obra maestra, que la presencia de un árbol hermoso"), trazar avenidas que pongan en evidencia los monumentos públicos o jardines ubicados cada seis cuadras. Reniega del trazado damero, de los ingenieros ingleses que realizaron el puerto con desconocimiento de la estética, lo cerraron en línea recta y rellenaron las sinuosidades. Aunque ganaron terrenos al río, destruyeron el paisaje originario. Indica que más fácil era ahondar el puerto al S. de Buenos Aires. Respecto al espacio urbano dice que las plazas son "espacios higiénicos, pulverizados ámbitos cerrados", la calle Florida una "galera cerrada" y que son necesarias las perspectivas hacia el río sin la Casa Rosada como obstáculo.

había conseguido en 1711, o se adhiere a un pintoresquismo imprevisto cuando enumera motivos que identifican un paisaje urbano. <sup>20</sup>

La gente que tuvo oportunidad de dirigir o de influir vivía informada de las novedades técnicas, de la expresión formal de las ciudades en el siglo XIX y aún de los adelantos urbanísticos. Hay una constante que disminuye hacia el fin del siglo respecto al tiempo de aplicación de esos adelantos. Pero casi todos los que se preocuparon por las mejoras de Buenos Aires pudieron apreciar directamente —como viajeros interesadísimos— cómo eran las ciudades europeas y americanas.

Llamaba la atención Viena, “primera ciudad con su sistema de parques”, que representan como en Bruselas el 25 % de la superficie. Parten del centro de la ciudad a la periferia: bosques, praderas, espacios libres con edificación prohibida y tranvías a la distancia de 5 Km. del centro. Las calles comerciales que proceden de los distritos exteriores, mueren en *el Ring* que circunda la ciudad vieja. Del cinturón de jardines hoy se conservan pequeños fragmentos.

Londres, con espacios verdes que hacen un total de 80 a 100 ha. (20 % de su superficie). París, con jardines entre quintas, con paseos sombreados, parques y flores que toman el 12,5 % de su superficie y sus avenidas (du Bois, de Breteuil, de l'Observatoire, de la Opera). Nueva York ostenta también 1.230 ha. de parques. Por comparación, Buenos Aires es pobre en paseos: sólo el 6 % del área total.

## 6. — *El ejecutor.*

*Escenario de categoría. Apoyo popular y político. Un hombre de acción.*

Y aparece el primer intendente de Buenos Aires en un escenario que ha sido definido por la federalización. Buenos Aires ya no tiene el estigma de “capital provisoria”.

“Iniciador del urbanismo en la República”, o “precursor por demás lúcido en materia estética”, según Schiaffino, Torcuato de Alvear —viajero del mundo— había visitado las grandes ciudades de Europa y América y tenía relación con los mejores hombres de su época, que estuvieron siempre dispuestos a informarlo o asesorarlo.

Cosmopolita, pero respetuoso del pasado siempre que significara progreso y no caducidad. Luchará contra la rutina, la buro-

20. Schiaffino, Eduardo. *Op. cit.*, p. 32. Ignoro por qué indica la fecha de 1711 y la estereotipa como meta de armonía.

cracia, los prejuicios, la desidia y el engaño. Critica rectamente a Napoleón III por "su mole de Obras Públicas destinadas a distraer la atención lejos de las libertades políticas" Se manifiesta imbuido del espíritu de Rivadavia o decide publicar las actas del Cabildo. Atenúa así un punto neurálgico en el gobierno de B. Rivadavia: la supresión de los cabildos.

Sus secretarios fueron Mariano Obarrio, José Gil, Narciso de Estrada. Sus colaboradores e informantes, hombres de la jerarquía de Guillermo Rawson, José Ma. Ramos Mejía, Juan A. Buschiazzo, Pedro Arata, Vicente Fidel López, Pastor del Valle, M. E. Courtois. Se asesoraba además con una comisión de vecinos de destacada actuación —representantes de las fuerzas vivas de ese entonces— y consultaba a políticos, hacendados y técnicos. Su lema fue macizo: "Hay que edificar de nuevo Buenos Aires"

Como hombre de acción crea realizando, pero cuando considera que la transformación no es posible, destruye para crear. Es inevitable recordar la significación casi mágica que tenía la palabra *progreso* para la generación del 80. Por eso puede decir J. A. Pillado que es "iconoclasta de las tradiciones populares y que por odio a lo vetusto, limpia a Buenos Aires del moho colonial".

Fundamentalmente le preocupa la salubridad y la higiene de una ciudad que ha vivido la terrible experiencia de 1871. Quiere reglamentaciones para todos, pudientes y obreros, enfermos, inválidos y huérfanos y organiza con números, con estadísticas, con leyes.

Luchó contra la misma ciudad para darle un escenario de categoría, pero paradójicamente tuvo el apoyo de los políticos y del pueblo. Proyectó mucho. No todo se realizó. Y murió antes de su segunda intendencia, después de haber ido una vez más a Europa, para documentarse y poder desempeñarse todavía mejor.

## 7. — *Transformación de la ciudad.*

Evidentemente, Buenos Aires debía ser remodelada como capital de la Nación: 60 manzanas de casas chatas y de construcción arcaica, edificios históricos en malas condiciones, calles malas y estrechas, con torrentes, plazas primitivas, paseos sin poder usar como el Paseo de Julio, que había sido un largo paseo arbolado, desahogo de la urbe convertido en un camino rural. El acceso a Palermo intransitable. A treinta cuadras de la Plaza de Mayo, suburbios con ranchos endebles y espaciosas quintas.

### a) *Trazado y límites.*

Ya he indicado cómo los tan conocidos corresponsales de Al-

vear reaccionan contra las calles porteñas. Una vez más Eduardo Schiaffino: "El primero en reaccionar contra la estrechez de las calles fue Don Torcuato de Alvear, el primer intendente que tuvo la visión del futuro edificio de la metrópoli, él dio el gran ejemplo, abriendo contra viento y marea la primera brecha en el conglomerado de la edificación urbana".<sup>21</sup> Primero fue la supresión de los arroyos de aguas servidas —los "terceros"— luego el ensanche, la pavimentación, arbolado, barrido y alumbrado de las calles. Consigno que diez años después se crea una comisión encargada de proyectar el trazado definitivo de calles, plazas y avenidas (1907), con la intendencia de Joaquín de Anchorena y proyecto de Bouvard, para aproximar el viejo centro portuario, administrativo, comercial y bancario con el centro de la urbe. Se rompe el damero con las diagonales Norte y Sur. Varias veces se estudiaron las diagonales: presentaban la novedad de las plazas intermedias en el proyecto de Lagos (1869) y partían de los cuatro ángulos del entonces futuro Palacio del Congreso (1898) hacia Retiro, Paseo Colón y Garay, Santa Fe y Anchorena, Chiclana y Catamarca, o se bifurcaban de la plaza Lavalle, hacia Congreso y para Callao y Santa Fe.

Se proyecta el ensanche de las calles Corrientes, Córdoba, Santa Fe, Belgrano, Independencia, San José, Caseros con 16 varas (13.85 m.). Se quieren realizar aproximadamente 66 por año y sobre una disposición francesa de 1783.

El adoquinado se hace donde se solicita. Se encarga al arquitecto Juan A. Buschiazzo —permanente colaborador—, un estudio del afirmado de Montevideo. La primera calle con adoquinado de madera de algarrobo se adoquina en 1883 —Suipacha entre Cangallo y Mitre— y en cinco años se pavimentan 792, pero aproximadamente en 1893 se hacen los primeros adoquinados de granito con contrapiso de hormigón. Donde la propiedad es más valiosa y mayor el tránsito de tranvías y carruajes hay pavimento liso de asfalto Barber o madera, *macadam* en la Avenida Alvear. Incluso en 1887 se piensa en el enfierramiento de la ciudad con un invento del Dr. Francisco Latzina.

Una iniciativa que no prosperó fue la de numerar las calles —la gente tenía una costumbre distinta— pero sí la numeración hasta 100 en cada cuadra, dividida en pares e impares. La novedad se trajo desde La Plata, donde se sigue usando.

Para definir físicamente el escenario imagina Alvear un *boulevard* de circunvalación de 100 m. Con este nombre se llama en

21. Beccar Varela, Adrián. *Torcuato de Alvear. Su obra edilicia*. Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, 1925, p. 278.

Francia a las avenidas, pero se llamó así a las que se construyeron sobre las murallas y fosos medievales, para circundar una ciudad. Había un curioso antecedente, según datos del Dr. Francisco Seguí de acuerdo con un plano del agrimensor José el Pampa, con las diagonales desde Plaza de Mayo y un gran *boulevard* en el suburbio, un arco trazado con centro en la plaza.

La Municipalidad encarga al ingeniero Maraini el estudio de una avenida Costanera, desde la Recoleta hasta Palermo. Teóricamente se extendía desde las vías del ferrocarril hasta el Parque Lezama, pero realmente constaba de tres tramos: Palermo, Paseo de Julio —antes Alameda— y Paseo Colón, cortado en Retiro por la estación y fábrica de gas, en la Casa de Gobierno con la Aduana y en la estación Venezuela del Ferrocarril Sur a Boca. Se construyó un murallón y el tramo de Belgrano a Venezuela se sumó al que existía por la calle Balcarce, de Victoria a Parque Lezama.

En el año 1887 Flores y Belgrano se unen a Buenos Aires. Barracas se había incorporado en 1867. Se hace más compleja la ciudad y surgen zonas intermedias que será necesario poblar y acondicionar, pues los terrenos de Flores eran anegadizos y debían drenarse. Además esas zonas son vigiladas por la gendarmería de la provincia en forma permanente.

#### b) *La Avenida.*

*“Salón de honor” o “avenida de los pleitos”: diez años de lucha.*

La máxima expresión del Intendente fue la que quedó ligada a su nombre, la “avenida” por excelencia, la Avenida de Mayo. Según el mismo Alvear en la comunicación a Bernardo de Irigoyen, ministro del Interior (21 de agosto de 1884): “La construcción de la gran avenida no es una novedad en el gobierno municipal de los pueblos. Tiene ejemplos prácticos y recientes en las ciudades más adelantadas de EE. UU.”.

Un entusiasta de la apertura de la avenida es Miguel Cané en la correspondencia citada, cuando dice que se necesita lo que llama el *boulevard central* para facilitar el acceso y la salida a las muchedumbres que se aglomeran diariamente en la Plaza de Mayo por Catedral, Tribunales, Municipalidad, Legislatura, Ministerios, Teatro Colón, estaciones de carruajes, fiestas cívicas. Los edificios públicos atraen la circulación y la plaza 25 de Mayo todavía es el centro de la ciudad.

Ya he mencionado las asociaciones despertadas en los hombres del 80 por las avenidas consideradas típicas (*boulevard Haussmann* o *Malesherbes*, *avenue du Bois*, *Ring de Viena* o *Frederichstrasse*

de Berlín, Parkways americanos, Eastern Ocean de Nueva York) y las condiciones imprescindibles para una avenida: altura de los edificios, igualdad o armonía de estilos, igualdad y simetría en las fachadas. Altura de los pisos, ventanas, balcones y techados deben corresponderse. Líneas horizontales más distancia, darán perspectivas coincidentes. Obeliscos o monumentos acentuarán la axialidad. Schiaffino exalta a principios de siglo una flamante avenida de Génova, con orquería y puente.

La avenida tuvo un accidentado nacimiento: expropiaciones y pleitos. Fueron demolidos y seccionados: el Cabildo, la Policía —luego Municipalidad—, tiendas de la calle Perú, el Mercado Modelo, la Iglesia de San Andrés, el tanque de las primeras aguas corrientes, las casonas como la del general Bustillo. En mayo del 89 se inaugura la primera cuadra. Oficialmente, la inauguración es de 1894, pero en el 96 todavía se está adoquinando. Se convierte en ejemplo para la remodelación posterior de otras avenidas, como Callao.

Y desde principios de siglo es el *salón de honor* de Buenos Aires, lugar de desfiles militares y de manifestaciones, procesión de antorchas, de teatros, oficinas, clubes, hoteles, cafés. Con el atractivo de sus grandes aceras y mesitas. Velódromo, exposición y pista con animación y gritería. Con presencia de personajes populares en la época, con *corsos y muertes*. Como expresión de la modernidad "que proclamaba el 'Art. Nouveau' importado de aquel París liberal y contagioso".<sup>22</sup>

Habla un lenguaje netamente urbano, porque nació avenida y ésa es la impresión que causa a Rubén Darío: "Por la noche un amigo artista invítame a recorrer la vasta Avenida de Mayo, lugar del corso" Y más adelante, el amigo le señala "la inmensa avenida".<sup>23</sup>

Se vincula con la Plaza de Mayo en una perspectiva y tal vez por reminiscencias romanas a través de la formación clásica de algunos proyectistas, en una lógica avenida perpendicular (de N. a S. entre las manzanas de las calles Cerrito y Libertad). Así pensada existe en un plano del precursor José Marcelino Lagos; en 1898, en otro proyecto de una avenida de 35 m. entre las calles Artes (C. Pellegrini actual) y Cerrito, o en un comentario de Schiaffino sobre una avenida con dirección N. a S. de 120 m., que iba desde Corrientes a Independencia. Que la formación clásica persiste, lo demuestran las palabras de Ricardo Llanes, aproximadamente en 1955, cuando compara a la avenida con el fuste de

22. Llanes, Ricardo. *La Avenida de Mayo*. Buenos Aires, Kraft, 1945, p. 12..

23. Darío, Rubén. *Páginas olvidadas*. Buenos Aires, Selecta-América, 1955, p. 78.

una columna con su base —Plaza y Cabildo— y con su capitel —Plaza del Congreso—, denominada la plaza feliz, sin historia.

Que la apertura de la calle Carlos Pellegrini-Cerrito era una necesidad impostergable, lo demuestra el hecho de que en 1932 se realizó y que gracias al sistema de avenidas —al emparrillado que comenzó con Rivadavia— se pretende organizar actualmente el tránsito en la ciudad.

La Avenida de Mayo nace cosmopolita —originalmente francesa— pero se convierte en española a través del tiempo y por sus habitantes. El pueblo la hace canción, el teatro la toma como nombre o motivo.

Nace señorial y se convierte en burguesa y popular. La repercusión de la Avenida es inmensa: basta recorrer los testimonios de los viajeros que proporciona Llanes.

### c) *Espacios verdes.*

*Mania de las grutas. Abajo la Recova. Demoler y edificar. Pasado contra presente.*

El concepto de recreación, *solaz*, como se decía, está unido también al de higiene y fuertemente teñido con el gusto entonces dominante.

Ya me he referido a la Costanera, pero la obra de Alvear es extensa: incluye las plazas Vicente López, 11 de Setiembre (Once), Rodríguez Peña, General Belgrano, Constitución, el Parque de la Convalecencia, el Paseo y Lago de la Recoleta, el Paseo de Palermo. Se preocupa de pabellones y puentes, de arquitectura y de arte, cuando solicita al escultor Monteverde un Cristo para la Recoleta.

El tiempo desechó elementos de mal gusto, como el ombú luminoso de Plaza Dorrego, el castillo medieval de Plaza Constitución, o las grutas de Recoleta, Once, Plaza San Martín, muy del gusto de la época: "belleza decorativa agreste" en hormigón armado que imita piedra. De larga trayectoria paisajista, renacentista y barroca, las grutas o las ruinas nostálgicas ornamentaron muchos paseos públicos y muchos jardines particulares del siglo XIX. Una propaganda del Café Argentino, ofrece "48 mesas de billar, 400 bombos de gas de colores, claraboyas y gruta con cascadas de agua". Además de la propia casa de Alvear —acota Zelmira Garrigós que tenía la manía de las grutas, pues parece ser éste un gusto muy extendido—, el palacio D'Amico en La Plata tenía su gruta y la casa del arquitecto J. A. Buschiazzo también. La gente de fin de siglo daba fiestas en ellas, las usaba como *pabellones* de

descanso o sólo con propósito decorativo. Aún pueden verse las grutas con estanque o embarcadero del Palacio Uriburu, *el túnel* de la ex quinta Del Bono en Villa Elisa, o del tan variado Bosque de La Plata.

El camino que llevaba a Palermo, *del Bajo* o Bella Vista está intransitable en 1881. Ya en 1875 en el sonoro periódico *El Nacional* que dirigía Sarmiento "se había extrañado del gusto raro y caprichoso de la gente por paseos tan poco agradables". El Paseo de la Guardia Nacional en Palermo era un triste bosquecito con sauces llorones y la Plaza Lorea un patio de manicomio por sus paraísos amputados con serrucho y su tanque distribuidor de aguas corrientes.

Gracias a la demolición del Cuartel, el acceso a Palermo puede hacerse desde Retiro.

El afán progresista y el sentido educador de Don Torcuato se manifiestan también cuando solicita el 15 % de las rentas municipales para el sostén de escuelas, proyecta el Primer Acuario, el Vivero Municipal en el Sur, o el Jardín Zoológico para "entretenimiento de la población y estudio de la Historia Natural" Estas preocupaciones lo ubican como partidario de la ciencia, siguiendo líneas positivistas.

La primera obra con que comenzó su intendencia fue la remodelación de la Plaza de Mayo, de gran tradición pero abandonada. La plaza cobró mejor aspecto en 1856 con el Teatro Colón. La Pirámide se mantuvo imperturbable hasta 1912, frente a la Catedral.

Luego se fue cerrando el ámbito con la mayor significación de la Casa de Gobierno, de la Legislatura Nacional y del Correo. Se va convirtiendo en el sector cívico, comercial y bancario, pero sin la "unidad de estilo" la fisonomía armónica que pedía para ella E. Schiaffino, precisamente por ser una plaza histórica y no un "muestrario de estilos arquitectónicos y caprichos individuales", con tan poco espacio en sus calles para apreciar distintas alturas y distintas proporciones. Los modelos que proponía eran la Plaza de los Vosgos, San Marcos, Vendôme, el recinto del Palais Royal. Al citar a Schiaffino insisto en la importancia de sus juicios, y así como la figura de Don Torcuato es imprescindible para captar el medio cultural de Buenos Aires, la figura de Schiaffino es insustituible para ubicar la de Darío, pues hasta algunas de sus preferencias —Puvis de Chavannes— por ejemplo, pasan a ser las de Rubén Darío.

Había quedado como elemento recesivo la "sórdida y sucia recoba —especie de Babilonia con su vida populachera y noctámbula—", bares, cafetines, teatros chinescos, malevos, pillos, ma-

rineros. Hay un proyecto de Seurot para instalar allí una nueva Bolsa de Comercio, que no podía tener éxito, porque varios amigos y el yerno de Alvear —Apolinario Benítez— fueron presidentes de la Bolsa. Para demoler la Recova y el arco central, consigue Alvear un préstamo sobre el Teatro Colón y el Mercado del Plata —\$ 600.000 en cédulas descontadas en el Banco Nacional— y con verdadera pasión se dedica a demoler, limpiar, dirigir, remodelar.

Algunas opiniones de Schiaffino son perecedoras, ahistóricas, con un criterio estático y clásico de la belleza —“armonía, utilidad y gracia”—: quiere detener el tiempo para la Plaza de Mayo. Fijarla en 1711 para relacionarla mejor con el Cabildo, que desea restaurar. Propone que se le restaure la torre y que, como está mutilado, se le dé una solución de esquina, ortogonal, pero que no se lo demuela porque contiene recuerdos cívicos del pueblo y varias generaciones aprendieron a venerarlo. Posteriormente, flanquea la Avenida el edificio de la Intendencia Municipal, a su parecer “privado de estilo y de carácter arquitectónico, sin que ni siquiera nos ofrezca el aliciente *snob*”.<sup>24</sup> En tren de demoler, sacar el frente postizo y copiado de la Catedral que debe asumir su carácter litúrgico como Iglesia Matriz con la incorporación de las dos torres y adoptar el aspecto formal de Santa Catalina de Córdoba, aislada y realizada en mármol blanco. Ha pensado también en la Casa Rosada: demolerla y hacerla en otra parte para tener perspectiva del río. Eran otros tiempos. Actualmente demoler y expropiar son palabras prohibidas.

Lógicamente Schiaffino fundamenta sus críticas. Al ocuparse de materias no específicas, dice con criterio renacentista: “El arte plástico es uno solo, llámese arquitectura, escultura o pintura, su enseñanza o aprendizaje debe ser simultáneo para dominar por igual los tres [...]”. Es decir, con criterio y aspiraciones de *uomo universale*: “la enseñanza integral y simultánea de las artes”

Alvear no tenía esa visión total de la Plaza de Mayo, pero sí le importa la vinculación de la plaza con la Avenida, la perspectiva al infinito. Por eso importa la demolición de la Recova, “tan colonial”, tan fuera de escala para su proyecto. Hoy, superada la gran avenida, las perspectivas coincidentes, el concepto clásico de la belleza y la magia de la palabra progreso, se necesitaría la Recova para humanizar la Plaza de Mayo. No bastan las palomas y los

24. Schiaffino, E. *Op. cit.*, p. 224-8.

d) *Higiene y salubridad.*

*Batalla contra la necesidad. Primeras casas obreras. Urbanismo discrecional.*

Las tormentosas discordias entre Alvear y su Concejo Deliberante fueron aventadas ante la posibilidad de una epidemia de cólera. Sus integrantes reconocieron implícitamente su tenacidad y preocupación por los problemas sanitarios, para los que se asesoró con José María Ramos Mejía, Emilio Coni, Pedro Arata y facultativos competentes.

Inmediatamente hizo adoptar múltiples previsiones, coherentes con las que lo llevaron a crear la Asistencia Pública —originada en la de París—, a mejorar el Asilo de Huérfanos —donde en 1897 se instaló la actual Asistencia Pública—, el Asilo de Mendigos, el Hospicio de las Mercedes y a crear el Hospital Buenos Aires, San Roque, y la Casa de Aislamiento para enfermedades contagiosas. Los proyectos fueron de los arquitectos Buschiazzo, Aberg y Schwarz y del ingeniero Balt. Realizar en cuatro años esta campaña es una desesperada batalla contra la necesidad.

Toma medidas respecto a nuevos mataderos —que se inaugurarán en 1901—, municipaliza mercados y el cementerio del Norte y la Chacarita.

Esta posición está avalada por la creación de la Oficina Química Municipal, de la de Estadística, la obligatoriedad de la vacunación antivariólica y el cumplimiento de la ordenanza de descanso semanal, derogada en 1872.

A los nuevos temas arquitectónicos realizados —fábricas, mataderos y mercados, edificios para comunicaciones y transportes, para recreación, nuevos espacios arquitectónicos—, se suma el tratamiento distinto del tema tradicional: la vivienda. Incluyó como iniciativa la construcción de casas para obreros: plano modelo con patio techado para cocina, con baños, lavaderos, mercado. Cuarenta casas en la manzana de Pueyrredón, Las Heras, Larrea y Melo, en la hoy más cotizada zona de Buenos Aires. No se construyeron. Eduardo de la Barra hizo construir en Tolosa, *las 1.000* casas que han quedado como las primeras casas para obreros de nuestro país.

La preocupación de Alvear por la gente desvalida es eficaz: resuelve que en la Asistencia Pública, la botica sea gratuita, o que los entierros se hagan en tranvías.

Completarán su obra otros intendentes: Bullrich, Carlos de Alvear (su hijo), Miguel Cané, Francisco Seeber —ya mencionado—, que proféticamente dice: "en las calles de 10 m. faltará

aire y luz por el aumento 'lógico de la altura de los edificios"; y Joaquín de Anchorena, que lleva a la realidad las casas para obreros y la inclusión de la paisajística inglesa en Palermo.

Personalidad compleja la del "loco Alvear". Habría que hacer conocer más su obra. Cómo la hizo, cómo la financió. La Municipalidad quedó exhausta. Pero eran tiempos de hacer, no de rendir cuentas, por eso se ha denominado con alguna sutileza a esta época la del urbanismo discrecional.

## 8. — Centros de interés.

*¡3.800 abonados telefónicos! La gente baila, asiste a conciertos. De Buenos Aires al Bristol.*

Buenos Aires, alrededor de 1890, es la *París de Sud América*. Con 500.000 habitantes y 40 manzanas es aún más grande que París, según una guía de 1894.

Las funciones básicas de la ciudad se han dado escalonadamente. Hasta la caída de Rosas, los hechos arquitectónicos eran inevitables: vivienda e iglesia. Durante la época de la organización lo más urgente fue la necesidad de comunicarse, más aguda por las distancias. Tranvías, ferrocarriles, proyectos sobre el puerto son productos inmediatos de la época. Pero los inmigrantes que llegan y los argentinos cansados de luchar, quieren divertirse. Es el momento de la recreación y se hacen paseos. Se comienza a hablar de un *Saint-Germain* porteño.

Finalmente es necesario pensar en la instalación adecuada de las fuentes de trabajo. La circulación en la ciudad se hace con tranvías y carruajes. Un visitante italiano queda asombrado porque según sus cálculos en el centro pasan 7.200 vehículos por cuadra, cada día, y por el sonido, ingrato y selvático, con que los mayores anuncian el paso de los tranvías.

No es tiempo de iglesias. Se terminan algunas. Se necesitan hospitales y se continúa equipando la ciudad.

Ha sido indispensable conceder luz eléctrica a Flores y Belgrano, pero para eso, hay ocho compañías de electricidad. Además, ¡3.800 abonados telefónicos!

El acrecentamiento de los elementos urbanos se intensifica también por la arquitectura escolar con la promulgación de la Ley 1420. Se elogian creaciones del arquitecto Morra; pero como hay poco tiempo y mucho que hacer, los modelos se repiten: en un día de 1884 se inauguran catorce escuelas y en otro de 1886, cuarenta. Como novedad, las escuelas de Artes y Oficios, con su obligada referencia norteamericana y como superación —aunque de un grupo

solamente— el funcionamiento de las Facultades de Medicina, Filosofía y Letras, Ciencias Físicas y Matemáticas, y Derecho. Todavía hay detalles contradictorios: no se recetará en latín, pero todavía no hay morgue.

Van apareciendo otros centros de actividad cultural, como el Museo de Bellas Artes o el Círculo de la Prensa.

La cantidad de extranjeros impulsa al aumento de hoteles, claro que con nombres franceses o italianos. Es sugestiva la propaganda de una casa de comida, llamada *Maison George Mercier*: "casa de comida - conciertos - *maitre* - 30 pinches - plantas de adorno - luz eléctrica - alfombras decoradas - tapices - caloríficos a vapor - ventiladores eléctricos - surtidores de agua - peceras".

Son las comodidades a las que aspiraba un huésped mediano en 1894. Sara Bernhardt o la Bella Otero seguramente aspiraban a más... Lo dominante en este Buenos Aires que algunos creen demasiado materialista es la instalación de las primeras fábricas (café, chocolate, tejidos, galletitas, aparatos eléctricos), de madereros y frigoríficos, de barracas y de quince mercados que distribuyen alimentos cotidianos y frutos del país. El Mercado del Abasto Proveedor tiene una renta propia que proviene del dinero que pagan los puesteros y las doscientas cincuenta carretas que entran: \$ 1 y \$ 2, respectivamente. Todavía se ven los carros verdes de techos curvos que llevan reses sucias con polvo y moscas. Y ha sido un golpe muy rudo, la clausura de los puertos ingleses a causa de la fiebre aftosa. Menos mal que se habla de repoblar África con ganado argentino...

Las oficinas de consignatarios, de exportadores, los bancos, las casas de comercio se multiplican pero se localizan en lo que sigue como *centro* aunque más extendido.

Las elegantes van a comprar a las grandes tiendas. A la *Ciudad de Londres*, *Maison de Blanc*, *Gath y Chaves*; y desean que termine la construcción de las galerías *Bon Marché*, que traerán *artículos nunca vistos* según se rumorea.

La novedad es la terminación del Puerto. Después de varios proyectos y de la polémica Huergo - Madero. Urgía terminarlo ante la competencia del puerto de La Plata, mejor ubicado, en el lugar más profundo del río pero sin vital conexión, por la llegada de las líneas férreas.

Al terminarse el puerto, cobra importancia la Boca, barrio bajo que se inunda, con edificación de madera y chapas y una población de 40.000 habitantes. Se levantan las calles con arena y se hacen terraplenes en las manzanas.

También se modifica el paisaje de entrada a Buenos Aires,

la nota pintoresca de la Aduana, la ceremonia divertida de llegada de los pasajeros, que incluía desembarco accidentado, saludos en el muelle y reunión en la confitería.

Presentada panorámicamente la ciudad, me interesan los lugares que frecuentan la clase alta argentina y los intelectuales, porque a ellos se vinculará Rubén Darío.

De una crónica de *El Nacional* (12 de julio de 1885) extraigo los datos siguientes: "Hay en primer lugar el centro, la ciudad vieja que va al Colón, que pasea en Palermo, que frecuenta la calle de la Florida, que se reúne en el Club del Progreso, que baila en los Salones de Alvear y Elortondo. Aquello es lo que da tono a todo el organismo social, lo que atrae el lujo, lo que fomenta la elegancia y desarrolla el buen gusto. Es a Buenos Aires lo que es el faubourg Saint Germain a París, es la 'high life' de Londres. Es la que costea en el Teatro Colón, compañía de ópera que cantan en el Covent Garden y se hace arrastrar por caballos que llamarían la atención en el Bosque de Boulogne".

Los centros de interés de la burguesía alta eran variados alrededor de 1890: se paseaba por Florida y Palermo y se asistía al cotejo de carruajes y al corso. En Palermo se fue creando un núcleo de recreación: curso de flores, Jardín Zoológico, Tiro Federal, Sociedad Rural, Hipódromo, Velódromo, Hotel de los Lagos y, luego, Café de Hansen.

Se recuerdan las memorables fiestas y kermesses celebrados en la antigua quinta de Mac Kinley —actual Parque Lezama—, en la Plaza Retiro, en el Club Español, o los bailes que organizó la Sociedad de Beneficencia cuando se inauguró la Bolsa de Comercio, en la Casa de Gobierno cuando vino el Presidente Tajes, o en el Jockey Club a la llegada de Campos Salles.

Los conciertos eran un abuso. Los teatros, el Ópera, el Colón y a veces el Politeama. En realidad, había como treinta espectáculos y sus variedades se llamaban circo, patinaje, panorama chinesco, panorama mágico japonés.

Las tertulias para hombres tenían como escenario el Club del Progreso o el Jockey, pero también otros clubes: del Plata, o de Residentes Extranjeros, y los aficionados a los deportes concurrían a Gimnasia y Esgrima.

La familia vuelve a reunirse para los veraneos y se arriesga a recorrer distancias cada vez mayores. A las quintas primitivas ubicadas como cinturón verde alrededor de Buenos Aires, se prefieren las playas de Pocitos o de Mar del Plata, porque en las reuniones del Bristol se repite el ciclo ciudadano.

Y como detalle real que se hace símbolo la unificación de la

hora por el meridiano de Córdoba. Sabido es que al tiempo primitivo que en el campo se mide por las cosechas, corresponde en la ciudad el ritmo dado por el reloj.

Por sobre todo 1890 trae fundamentalmente la evocación de la tremenda crisis política y económica, el mitin del Jardín Florida y la Revolución del Parque. Comienza en la Argentina otro ciclo con la iniciación de la campaña por el voto universal y obligatorio. No es sólo la burguesía alta la que importa.

También en América comienza otro ciclo. Al dominio europeo ejercido por técnicos, materiales, mano de obra, capitales y cultura, sucede la expansión norteamericana. En busca de azúcar y petróleo, el capital supera las fronteras de Norte América: sus pasos se llaman Cuba, Venezuela y México, y con la apertura del canal de Panamá avanza sobre la costa oeste de Sud América.

Hasta 1918 la comunicación entre Buenos Aires y Norte América es indirecta, se hace a través de Europa. El establecimiento mercantil en la Argentina fue también indirecto y exploratorio: la idea era aprovechar la materia prima argentina con la mano de obra más barata en el mercado de Londres.

Rubén Darío participa de una situación ambigua respecto a Norte América. Rechazo más atenuado que el de Rodó, Martí, o Vargas Vila por la política expansionista, pero admiración por el "progreso" encarnado en las ciudades americanas o en algunos hombres. Se siente su decepción por la política norteamericana cuando en *Cabezas* elogia la posición de Manuel Ugarte, y le resta importancia a su *trompetazo* para T. Roosevelt diciendo: "Pero esas son cosas de poetas".<sup>25</sup>

## 9. — *Ámbito cultural.*

*Diarios y revistas. Melenismo en el Ateneo. Socialistas y mujeres.*

A la burguesía alta y a la intelectualidad porteña se vincula Rubén Darío. Sus vehículos son el Ateneo y *La Nación*, "la élite de la prensa americana", como dirá él mismo en *Los Raros*.

Venía de Valparaíso y Santiago de Chile, las primeras ciudades importantes en las que vivió, ciudades prósperas y con ciertas pretensiones europeas. Dejaba en Chile a Pedro Balmaceda, con el que lo unían las referencias a Francia y las lecturas de las revistas francesas. Había conocido en Cuba a Julián del Casal, romántico y parnasiano, a Salvador Rueda en España, a José Martí en Nueva York. "Llegó a Buenos Aires y procedente de Chile, aureolado ya por la fama que le diera *Abrojos* y sobre todo

25. Darío, Rubén. *Cabezas*. Barcelona, Mundo Latino, t. XXIII, pp. 74-76.

*Azul*... [...]. Era allá por el año 1893 y Buenos Aires no ofrecía aún el aspecto cosmopolita que nos brinda hoy”.

*La Nación* lo acogió cordial y ya enrolado en nuestra vida, se hizo pronto simpático y hasta indispensable en los corrillos literarios, a la vez que conquistaba la atención —que más no se podía decir— del apático público de aquellos días.<sup>26</sup>

Frecuenta los círculos artísticos y los cafés, siguiendo los impulsos de su fantasía o se embarca en inesperadas excursiones, como recuerda Roberto J. Payró. Concurrente asiduo del *Café de Paris*, del *Aue's Keller* —“con sólo oler junto a la puerta se siente la ilusión de haber comido”, dice *Caras y Caretas*—, del *Luzio*, lugar al que va mucha gente porque nunca falta comida, o del bar *Royal Keller*, único que se conserva modificado y que formaba parte del gran conjunto —bar, teatro y *Hotel Royal*— que Emilio Bieckert había hecho construir en Corrientes y Esmeralda. “Al llegar en 1893 a Buenos Aires, Rubén Darío se encontró con una inquietud literaria parnasiana y decadente. Desde 1880 se traducían en Buenos Aires a Gautier, Banville, Mendès, Coppée, Sully Prudhôme, Leconte de Lisle, A. Silvestre; Paul Groussac —francés que escribía en enérgico español— dedicó una serie de artículos —‘Medallones’— a Leconte de Lisle y su escuela. El diario *La Nación* había ofrecido sus páginas a la nueva literatura francesa y Darío las leía desde hacía años (*Autobiografía*). Más talentoso que los poetas jóvenes de Buenos Aires ya iniciados en el Parnaso francés, Darío se deja rodear y pronto es aclamado como cabecilla. Fue entonces cuando decidió explicarse por cánones teóricos: de 1896 son sus artículos de *Los Raros*, las ‘Palabras liminares’ de *Prosas Profanas* y ‘Los colores del estandarte’.<sup>27</sup> Coinciden sus críticos en señalar la orientación francesa de Darío en este momento y el olvido de los temas y problemas americanos, apoyados en lo que él mismo dijo: “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”... La poesía está en el indio. Lo demás “es tuyo, demócrata Walt Whitman” Difieren en cuanto a las causas.

Pedro Henríquez Ureña cree que la situación del intelectual modernista se ve disminuida cuando deja de intervenir en la vida pública, cuando se pierde la unión entre la literatura y la vida pública; Martí fue la excepción, iniciador del modernismo dieciséis años antes que en España. La verdad que muchas de sus poesías de 1881 al 83 son admoniciones a la Iglesia, a la tiranía o “esperanzadas incitaciones al progreso, a la unidad centroamericana, a

26. Payró, Roberto J. *Evocaciones de un porteño viejo*. Buenos Aires, Quetzal, 1952, p. 68.

27. Anderson Imbert, Enrique. *Crítica interna*. Madrid, Taurus, 1952, p. 172.

la democracia, al Papa, El Jesuita, Unión Centro Americana". Darío "creyó que debía ser pensador, profeta, agitador de masas".<sup>28</sup>

Gutiérrez Nájera, Casal, Silva, no tienen nada que ver con la política contemporánea, juzgan que no es materia poética. Darío modificará más adelante esta actitud. Volverá a tratar temas sociales.

Hay una interpretación discutible de Pedro Henríquez Ureña: dice que esta posición disfrazada bajo la "parafernalia extranjera" es la máscara que adoptan Darío y sus imitadores. Para él Versalles es símbolo de la prosperidad de América hispánica a fines del siglo pasado.

Rubén Darío siente el impacto de Buenos Aires —"Buenos Aires, cosmópolis"— y cree en el futuro de la Argentina, la "poli-colonia" como la llama: "¡Y mañana...!" (Prólogo de *Prosas profanas*). Trata de determinados sectores de la sociedad, por posición vital y estética. Sólo una parte de Buenos Aires tenía acceso a la cultura y Darío aborrecía "la mediocridad, la mulatez intelectual, la chatura estética". Está a favor de las jerarquías intelectuales y en contra de la "ciega preocupación anarquista".

Frecuenta a los intelectuales de su tiempo que se reúnen en sociedades literarias y plásticas, que se agrupan en torno a los periódicos. Los dos más importantes: *La Prensa* y *La Nación*. Según sus objetivos, la primera —con 58.000 ejemplares por día, edificio lujoso— con un piso especial para los visitantes extranjeros, con un sistema variado de luces para difundir noticias importantes y que con la sirena alerta a la población, sigue la opinión pública. El diario de Mitre, con 30.000 ejemplares diarios, la guía. De ese diario salen sus defensores: Enrique de Vedia, Julio Piquet, José María Miró, José Ceppi, Gabriel Cantilo. *La Nación* era la "universidad del género". Desde 1893 tiene servicio telegráfico propio y, desde 1894, su formato actual.

Los diarios que siguieron al principio el tipo francés, en ese momento son de tipo inglés y americano. Es innecesario decir qué significaba el periodismo como medio de comunicación: de algunos diarios se imprimían dos, tres y hasta cuatro ediciones por día (*El Tiempo*), de 4, ó de 8 páginas, a 6 columnas. Diarios políticos, diarios de caricatura, católicos, oficiales, comerciales, masónicos ("—*suaviter in modo, fortiter in re*—"), revistas ilustradas, revistas técnicas, anales, diarios de izquierda con nombres tan directos como *El Mecánico*, *El Obrero*, *El Pintor*, y diarios alemanes, italianos, españoles, ingleses.

Además Darío se relaciona con la gente de *El Diario*, el inteligente diario de Láinez, y de *El Tiempo*, diario independiente,

28. Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1957, p. 21.

hasta 1901 radical, de Carlos Vega Belgrano, a quien dedica *Prosas profanas* y que lucha contra los abusos, el monopolio y el favoritismo. Esos vínculos son formativos y de ahí una actitud que perdura y que Pedro Salinas señala: el periodismo estimuló en Rubén “la atención a lo superficial, el cultivo de sus capacidades literarias más comunes [...] no era un escritor que se complace en rodearse de los elementos de su labor, era un periodista que se documenta al pasar y sigue su camino, libre de bagaje literario”.<sup>29</sup>

Los plásticos se agrupan en torno al tantas veces mencionado Eduardo Schiaffino y a Sívori, que se han formado en el extranjero. La relación de Darío con Schiaffino está patentizada en el *Retrato de Rubén Darío*, y el conocimiento de Sívori a través de un juicio en *Páginas olvidadas*.

Lo supongo a Darío en el Museo de Bellas Artes (1895), en la Colmena Artística (1896), en las exposiciones de la calle Florida, en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Finalmente y con cierta frecuencia, como asistente a tertulias en la casa pompeyana de Rafael Obligado, en la Plaza Retiro, a las que se refiere Darío cuando dice que ahí conoció al escritor y diplomático mejicano Francisco Gamboa y al novelista chileno Alberto del Solar. Cómo para no querer a la calle Florida —según lo manifestó alguna vez— si para él es una de las coordenadas de la cultura...

También pertenece en Buenos Aires al movimiento renovador que indican las primeras revistas literarias argentinas. Colabora en varias y funda una de ellas.

En la *Nueva Revista* de Payró que funciona en la actual Sarmiento N° 563, se le hace el saludo de bienvenida. Luego colabora en la *Revista de América*, de la que salen sólo tres números pero que es el órgano de la generación nueva. Aunque sin una posición tajante, Rubén Darío la recuerda muchos años después. De las revistas que existen hasta fin de siglo, Rubén Darío colabora en diez, pero revistas y diarios forman en Buenos Aires el comienzo del periodista moderno, y un periodista puede vivir de su trabajo.

Ese ambiente cambiante y dinámico coexistía con el Ateneo. Por un lado el “refugio de tradiciones y apellidos, de nombres y recuerdos” y por el otro la redacción, versátil mundo de seudónimos improvisados y de nombres burgueses.

A los tres años de estar en Buenos Aires, Darío llega al Ateneo —primero en Avenida de Mayo y Piedras—, que por iniciativa de Obligado se había fundado en 1892, “para servir de tribuna a los intelectuales de entonces”.

29. Salinas, Pedro. *Op. cit.*, p. 21.

Ateneo, nombre universal para distintas iniciativas (Panamá, Puerto Rico, Madrid, Uruguay) y que adopta diversos matices. En Madrid se colora con la filosofía alemana de Hegel y Krause. En el Uruguay una minoría culta trata de recuperar la nacionalidad uruguaya: Ateneo y cuartel son dos fuerzas políticas y sociales en pugna.

Con Darío invaden los salones académicos y cultos del Ateneo —que representaba la sociedad tradicional y la defensa de los valores nacionales, ubicado en Florida 783— jovencuelos que representan al *nihilismo* y al *melenismo* de turno.

Varias veces alude Darío al Ateneo: En *Cabezas* se refiere a Larreta y Lugones, en *Páginas olvidadas* recuerda cómo se reían en el Ateneo.

Pero la parte más interesante de Buenos Aires la constituye lo que felizmente han denominado Provenzano, Lafleur y Alonso, *Anti-Ateneo*, abigarrado, multicolor y trasnochado. La juventud prefería las tertulias de los bares y los bodegones de la calle Carabelas. Tampoco puede faltar en esta captación del Buenos Aires intelectual de 1890, el socialismo con ribetes de anarquismo y las figuras tan prestigiosas e indiscutibles, en ese entonces de José Ingenieros y Leopoldo Lugones. No podrá olvidarse la repercusión que tuvo la primera celebración del Día de los Trabajadores.

Otro sector pertenece a la mujer. Ya he mostrado cuáles fueron las ocupaciones —¿o desocupaciones?— de la mujer perteneciente a la burguesía alta, pero en 1893 un grupo organiza la Sociedad Protectora Intelectual. Clorinda Matto de Turner —lógicamente— da una conferencia en el Ateneo, cuando es presidente Carlos Vega Belgrano. Aparece una revista que se llama *El Búcaro Americano*, llena de *lieders* y nocturnos y que dura nada menos que doce años. Agrupa a Juana Manso, Juana Manuela Gorriti, Josefa Pelliza de Sagarra, Eduarda Mansilla de García, Carolina Freyre de Jaimes.

Falta completar el panorama. Verificar qué pasaba en el teatro en esa época. Aparte, la ópera y las grandes compañías. A las pantomimas, las zarzuelas y la comentada presentación de *Juan Moreira*, durante los años que Darío estuvo en Buenos Aires, suceden obras breves de Trejo, Soria o García Velloso. Algunos autores olvidados —Ocampo, Emilio Onrubia— y alguna obra recordada, pero no representada como *¡Cobardel* de Pérez Petit. Variación del gusto, pero también variación del marco de referencia. El saldo es negativo, como es negativa la estratifica-

ción del gusto originada por las distinta formación cultural. Indio, gaucho, negro y suburbio son zonas marginadas. También para Darío, cuando relata cómo es el Corso:

Moreira no había de faltar, allí viene *Moraira*: sobre visión de una leyenda que desaparece [...] 'Compadrito' aprovecha la ocasión y ese disfraz es el más a propósito. Ése es el hombre que 'pelea' a la autoridad, el gaucho barbudo, de larga y copiosa cabellera, noble en su rudeza, valiente y hábil en el canto. Ése es Moreira; el compadrito disfrazado es otra cosa. Y tras Moreira esa pintoresca mascarada africana que llaman 'candombe' [...] lo que resta de la raza de color que fue en América esclava de nuestros abuelos.<sup>80</sup>

## 10. — *Rubén Darío*.

*Modernismo y cosmopolitismo. Darío y Buenos Aires cambian de escala.*

He presentado a Rubén Darío y a Buenos Aires. Falta saber cómo es Darío. No es difícil tal vez identificarlo —de acuerdo con las múltiples perspectivas posibles— con las reacciones que despierta de clasicistas y naturalistas, traducidas a veces en insultos y agresiones físicas.

Ya ha publicado *Azul...* (1888-1890). Los años de Buenos Aires van a ser los de *Prosas profanas* y *Los Raros*.

De su pasado literario españolizante y de su lecturas ochocentistas —neoclasicismo y romanticismo—, de su preocupación social primitiva, de la vinculación con los ídolos en su primero y rápido viaje a Europa, poco queda. Alguna conexión para el futuro, cierta vislumbre de la cultura catalana.

Su posición estética es terminante: "el arte es superior a la vida"... y tendrá vigencia sostenida en su obra. Lo refirma, "yo he dicho: es el arte el que vence el tiempo y el espacio". El arte no es pasatiempo, es pasión. El artista un ser irreproducible, único, patente en el *Credo* de Camille Mauclair, que desdeña lo vulgar y tiene la religión de la belleza, sin las impurezas de la vida cotidiana y burguesa.<sup>81</sup> Lo dijo Payró: "Pretendía ser libre en nombre del arte".

Insistió en resumir este ideario para plantear un interrogante que surgió a propósito de la corriente que Darío representó. ¿Es un contrasentido en América?<sup>82</sup>

80. Darío, Rubén. *Páginas olvidadas*. Buenos Aires, Selecta-América, 1921, p. 80.

81. Provenzano Lafleur, Alonso. *Op. cit.*, p. 82.

82. Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 184.

El modernismo, tendencia general, "fundición y aleación"<sup>33</sup> de todos los ismos de la época, se expresa en política, pintura, escultura, música, pedagogía, arquitectura, "a la manera de los modernos ingleses, franceses, alemanes e italianos que practican un arte cosmopolita y universal" indica Rubén Darío. No me detendré en la evolución de Buenos Aires que corresponde a este planteo. Primero porque pertenece al siglo XX y además porque el cosmopolitismo de Darío tiene a París por escenario.

La renovación que realiza el modernismo tiene a América por ámbito de esa generación, pero al Río de la Plata y a Buenos Aires como localización, un lugar que está derribando murallas y prejuicios, que ha dado vuelta su cara a la tradición y a lo español, que mira al futuro y a Europa, que vive una etapa de impresión más que de expresión. Se sigue correlativamente el proceso a través de las lecturas y preferencias plásticas de Darío, de sus *paisajes de cultura*: en general parnasianos, románticos, simbolistas y decadentes: D'Annunzio, Huysmans, Ibsen, Nietzsche. Lo confirma en su *Autobiografía*:

con Ricardo nos entrábamos por simbolismos y decadencias francesas, por cosas d'annunzianas, por prerrafaelismos ingleses y otras novedades de entonces.

Su relación con los plásticos, la referencia permanente a la pintura y a la pintura argentina en especial, lo hacen en 1904 comenzar a publicar en *La Nación* sus crónicas sobre *Renovación de la pintura argentina*. Pero asoció los nombres de los autores que prefiere: D'Annunzio, Huysmans, Nietzsche, prerrafaelistas ingleses. Son las metas del *art nouveau*, del *liberty*, de la *secezion*, de las varias denominaciones del *modernismo*. Si se agrega una posible vinculación con el *modernisme catalán*, o la conexión con Alemania que reconoce Juan Ramón Jiménez, no se necesita más para ubicar el modernismo americano dentro de un cosmopolitismo que Darío necesitaba y pretendía. Buenos Aires fue un intermedio muy querido entre Chile y París. Darío llegó en el momento oportuno. No todos los sectores participaban, pero Buenos Aires vivía un cambio de escala. Todos los sectores de la sociedad intervendrían después para modelarla y darle categoría cosmopolita.

NELBA BENÍTEZ

<sup>33</sup>. Modernismo: en *Fotograbados*, Ricardo Palma (1890) y Rubén Darío (1888) según Pedro Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 208, usaron por primera vez el término.

## DARÍO EN LA ARGENTINA

### I. — *La "Revista de América"*

El 19 de agosto de 1894 apareció en Buenos Aires el primer número de la *Revista de América*, dirigida por dos escritores: uno, conocido; el otro, desconocido. El conocido era Rubén Darío; el desconocido, Ricardo Jaimes Freyre. Curiosamente, los dos extranjeros, pero tal condición nada importaba en la "cosmopolita" Buenos Aires (si antes había significado poco, menos podía significar en el creciente alud inmigratorio que particulariza a aquellos años).

Acierto fue de Darío el asociar a su nombre, ya famoso, el de Jaimes Freyre, cuya obra literaria no pasaba entonces de tímidos tanteos. Es muy posible, sí, que en la confianza dispensada por Darío pesara algo, aparte de lo que veía en el joven boliviano, el prestigio de Julio L. Jaimes ("Brocha Gorda"), padre de Ricardo, antiguo amigo de Ricardo Palma y miembro de la redacción de *La Nación*. No está de más saber que Darío dedicará después a Julio L. Jaimes las *Recreaciones arqueológicas*, serie de poemas que figuran al final de las *Prosa profanas* de 1896.

¿Qué pretendió la *Revista de América*? Si hemos de tomar al pie de la letra declaraciones de Darío, sus propósitos eran éstos:

Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visibles esfuerzos la juventud de América Latina, a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos orientes del ensueño;

Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la jerarquía de los Maestros;

Trabajar por el brillo de la lengua española en América, y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas, en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz;

Luchar porque prevalezca el amor a la divina belleza, tan combatida hoy por invasoras tendencias utilitarias;

Servir en el Nuevo Mundo, y en la ciudad más grande y práctica de la América Latina, a la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española.<sup>1</sup>

1. Cf. *Revista de América*, N° 1, del 19 de agosto de 1894, "Nuestros propósitos".

Aunque la *Revista de América*, publicación quincenal, no pasó de los tres números, y aunque su importancia literaria fue relativa, sirvió fundamentalmente para iniciar de manera visible la penetración modernista en Buenos Aires. Mejor dicho: para sostener a través de una revista —en forma más unitaria— lo que ya se manifestaba aisladamente.

Quizás como una consecuencia del lugar donde la publicación nacía (y también como una necesidad de asegurar más sectores) la revista procuraba conciliar aspectos literarios y preocupación por problemas sociales. De este modo nos explicamos, ya en el primer número, una encuesta sobre "La cuestión social contemporánea"

La parte literaria —por supuesto, la fundamental— se afirmaba en colaboraciones de Rubén Darío, Gómez Carrillo, Jaimes Freyre, Salvador Rueda, Leopoldo Díaz, "Brocha Gorda", "Julían Martel", Diego Fernández Espiro, Pablo della Costa, "Marco Nereo" (Alberto Ghiraldo), Víctor Arreguine, Rafael Núñez, Miguel E. Pardo y Justo A. Facio.

Como bien destacó Rafael Alberto Arrieta,<sup>2</sup> el conjunto de los colaboradores, en adecuada correspondencia a los que la dirigían, se caracterizaba por la variedad del origen (cinco argentinos, un nicaragüense, dos bolivianos, un guatemalteco, un uruguayo, un colombiano, un venezolano, un panameño y un español). Dentro del ámbito hispánico, tal variedad era no sólo, como digo, resultado del origen de los directores, sino también del sentido cosmopolita (el vocablo estaba de moda) que se defendía.

Creo que la corta vida de la revista impidió que alcanzara a reflejar de manera más fiel el momento literario. Sobre todo, en relación a escritores argentinos que pudieron colaborar en ella (y que, con toda seguridad, hubieran escrito en posteriores números).

Para Arrieta, la *Revista de América* decepciona al investigador afanoso de nuestros días. Revela muy poco del ruidoso momento a que respondía, y —agrega— es explicable. "Desapareció antes de que el modernismo cobrara impulso en Buenos Aires...".<sup>3</sup> Y destaca que sólo dos colaboraciones (la de Gómez Carrillo, sobre "Los jóvenes poetas de Francia", y la de Darío sobre D'Annunzio) espejan particularmente al movimiento o tienen que ver con rasgos de escuela.

Sin embargo, prevalecía en general en las colaboraciones (so-

2. Arrieta, Rafael Alberto. *Introducción al modernismo literario*. Buenos Aires, Columba, 1956, p. 24.

3. Arrieta, Rafael Alberto. "Notas sobre el modernismo en Buenos Aires. La *Revista de América*" (En: *La Prensa*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1950).

bre todo en los poemas y traducciones) la "nueva bandera" del arte. Así, dejando a un lado las obras de Darío, Ricardo Jaimes Freyre anticipa aquí (Nº 3) su poema "Aeternum vale", con el título de "Castalia bárbara" (Vale decir, el título que iba a llevar después su libro). Salvador Rueda publica (Nº 1) su poema "La cofradía del silencio", estampa sevillana. Leopoldo Díaz, varias traducciones poéticas: "1851", de *La leyenda de los siglos*, de Victor Hugo (Nº 2), y "La tristeza del diablo", de Leconte de Lisle (Nº 3), anticipos de su libro *Traducciones* (Buenos Aires, 1897). Ricardo Jaimes Freyre, a su vez, traduce el prólogo del poema de Emmanuel Signoret titulado "Daphné" (Nº 3)... y Jaimes Freyre publica también aquí (Nº 2) su cuento "Zoe" (que dos años después iba a reproducir la revista *Azul* de México, 1896, V, Nº 4). Reconocemos, sí, que no son muchas, ni muy apreciables, las muestras.

De acuerdo con el carácter y las dimensiones de los trabajos, los dos artículos más ambiciosos fueron, efectivamente, los de Rubén Darío sobre Gabriel D'Annunzio, en los dos primeros números de la revista: "Un esteta italiano" (en el número 1); "Gabriel D'Annunzio. El poeta" (en el número 2); y los de Gómez Carrillo sobre "Los jóvenes poetas de Francia" (en los tres números).

En realidad, el de Darío quedó como un trabajo inconcluso, si bien sirvió para mostrar la admiración que el poeta americano sentía por el italiano. Por su verso y su prosa, especialmente la última. A través de *Il trionfo della morte*, Darío la proclama como "el ideal de la prosa moderna"

El estudio de Gómez Carrillo (escrito precisamente desde París) aspiraba a ser un reflejo de los cambios y de las nuevas aspiraciones en la poesía francesa de los últimos años. Reaccionaba contra el nombre general de "simbolistas" que muchos le aplicaban, y, como muestra, iniciaba su galería de poetas (que, indudablemente, hubiera continuado de continuar la revista). Desfilan, así, Jean Moréas, Maurice du Plessys, Adolphe Retté, Saint-Pol-Roux, Henri de Régnier, Charles Morice, Ernest Raynaud y Stuart Merrill.

En fin, lo concreto es que la *Revista de América* apenas si alcanzó a anunciarse y a quedar registrada en nuestros anales literarios más por su valor simbólico y por la jerarquía que entonces ostentaba uno de sus directores (Darío) y lo que después iba a representar otro (Jaimes Freyre).

En el caso particular de Darío, vale la pena consignar que

fue la primera revista literaria que dirigió,<sup>4</sup> y que, tanto en ésta como en otras (mejor dicho, en la otra, *Mundial Magazine*, ya que no podemos incluir aquí a *Elegancias*) tuvo en todas relativo éxito. Quizás porque Darío no estaba llamado a las complicadas tareas que supone la dirección de estas publicaciones. Claro que, como nuestro en otro lugar, *Mundial Magazine* tiene más importancia de lo que comúnmente se cree.

En otro plano, la *Revista de América* revela la intención de Darío de quedarse en Buenos Aires por un tiempo prolongado (como, efectivamente, ocurrió, aunque la revista durara tan poco).

Rubén Darío nos ha contado en su no siempre fiel *Autobiografía* la vida accidentada de la publicación y su triste final. El administrador desapareció con los pocos pesos que habían reunido, y de esta manera murió, a los tres números, la *Revista de América*. O digámoslo mejor con sus palabras:

Fundamos, pues —dice— la *Revista de América*, órgano de nuestra naciente revolución intelectual y que tuvo, como era de esperarse, vida precaria, por la escasez de nuestros fondos, la falta de suscriptores y, sobre todo, porque a los pocos números, un administrador italiano, de cuerpo bajito, de redonda cabeza calva y maneras untuosas, se escapó llevándose los pocos dineros que habíamos podido recoger. Y así acabó nuestra entusiasta tentativa.<sup>5</sup>

No está de más agregar ahora dos testimonios en relación a la *Revista*, de nombre tan ambicioso y juvenil. Uno pertenece a Chocano, y el otro a Lugones.

El de José Santos Chocano lo conocemos a través de una carta dirigida a Darío (fecha en Lima, el 13 de diciembre de 1894). En la carta, Chocano elogia la revista, se siente identificado con los propósitos enunciados en el primer número, y le dice a Darío que le manda una colaboración.<sup>6</sup>

Como sabemos, ya la *Revista de América* había muerto antes de diciembre, el mes de la carta de Chocano. De tal manera, no se publicó en ella lo que el poeta peruano mandaba. Paradó-

4. Al decir "primera revista literaria que dirigió", atiendo al carácter de la publicación. Pero no me olvido de que Rubén Darío tenía ya amplia experiencia periodística. En su patria, había sido uno de los tres directores del semanario *El Imparcial*, de Managua (1886). Y, al volver a Centro América, después de sus años de Chile, había sido "director y propietario" de *La Unión Centroamericana*, de San Salvador (18889), diario; director de *El Correo de la Tarde*, de Guatemala (1890), diario, y co-director de *El Herald*, de Costa Rica (1892). Cf., Sequeira, Diego Manuel. *Rubén Darío criollo*, Buenos Aires, 1945, p. 193 y 231; Picado, Teodoro. *Rubén Darío en Costa Rica*, San José de Costa Rica, 1919-1920; Contreras, Francisco. *Rubén Darío. Su vida y su obra*. Barcelona, 1930, pp. 64-69.

5. Cf. Darío, Rubén. *Autobiografía*. Madrid, Editorial "Mundo Latino", 1918, p. 148.

6. Cf. Oliver Belmás, Antonio. *Este otro Rubén Darío*, Barcelona, Ed. Aedos, 1960, pp. 199-200.

ticamente, también en esa carta, Chocano hacía "votos de perpetua vida" para la revista...

El otro testimonio corresponde al discurso que pronunció Lugones en 1916, con motivo de la muerte de su amigo. Recordaba allí cómo conoció al poeta nicaragüense:

Conocí a Rubén Darío acá, en el apogeo de su gloria... Hallábase en el periodo más brillante y sonoro de su campaña intelectual. Ricardo Jaimes Freyre era su hermano de armas. La *Revista de América*, que para mayor poesía tuvo la vida de las rosas, acababa de ser el estandarte, o mejor dicho, el tirso alzado por los dos poetas, pues llevó el color de aquéllas, mientras ellos con sus versos pusieron el perfume. No obstante, escribíase con entusiasmo, discutíase con ardor, y algunos jóvenes poetas ingresaban como novicios al grupo...<sup>7</sup>

Como sabemos, Lugones llegó a Buenos Aires a comienzos de 1896, vale decir, cuando ya la *Revista de América* había cesado en su corta vida. Sin embargo, Lugones la recordó con simpatía. Quizás por vinculación a sus amigos Darío y Jaimes Freyre, pero posiblemente, también, porque Lugones alcanzó a conocerla en Córdoba y dejó huellas en su formación literaria.

Después de la *Revista de América*, otras que aparecieron en Buenos Aires y que pueden vincularse de manera decidida al modernismo, tampoco lucieron mucho. Posiblemente, la que más relieve tuvo fue *El Mercurio de América* (1898-1900), dirigida por Eugenio Díaz Romero, y en la que colaboraron, aparte del director, Rubén Darío, Jaimes Freyre, Lugones, Payró, "Américo Llanos" (Álvaro Armando Vasseur), Darío Herrera y otros.<sup>8</sup>

No fue inferior, aunque avance un poco más en el tiempo, la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (1904-1907), que dirigió en Tucumán Ricardo Jaimes Freyre. Aunque se aleje ya de la presencia argentina de Darío, y a pesar de que la ciudad en que apareció le dio menos prestigio e irradiación, fue de las mejores revistas modernistas que vieron la luz en América. Colaboraron allí, entre otros, Jaimes Freyre, Darío, Lugones, Leopoldo Díaz,

7. Lugones, Leopoldo. *Rubén Darío* (1916). Buenos Aires, Ediciones Selectas América, 1919, pp. 270-271.

Proclamaba Díaz Romero:

Lejos de todo propósito utilitarista, sabremos mantener bien alto el pabellón artístico. Todas las tendencias y opiniones bellamente vertidas, hallarán abrigo en estas columnas. El Arte es uno, la Belleza inmortal es la misma, sea cual fuere la época o la forma en que se encuentre representada. Homero y Dante, Shakespeare y Cervantes, Víctor Hugo y Goethe, Ibsen y Zola; he aquí ocho nombres que resumen todas las escuelas..." (V. *El Mercurio de América*, Buenos Aires, setiembre de 1898, Año I, Nº 1).

En realidad, las colaboraciones de Darío aparecidas en *El Mercurio de América* corresponden a sus últimos meses de permanencia en Buenos Aires. La última colaboración sale cuando Darío ya está en viaje a España. (Dato facilitado por el Dr. Eduardo H. Duffau).

Salvador Rueda, Manuel Machado, Díaz Mirón, Díaz Romero, Unamuno, Ricardo Rojas, Guillermo Valencia, Amado Nervo...<sup>9</sup>

Como vemos, y en lo que nos interesa de manera especial, la honda influencia de Darío en la Argentina toma diversidad de direcciones. En el sector de las revistas literarias no sólo se manifiesta en la *Revista de América* (aunque esta publicación no lo refleje totalmente). También —lo he mostrado— el nombre de Darío está presente, después de 1898, en las revistas que algo representan en el modernismo argentino.

#### APÉNDICE

##### *Índice de la "Revista de América"*

Como se trata de una revista hoy difícil de encontrar, y como sólo se publicaron tres números, me parece útil reproducir el índice completo de la *Revista de América*. Agradezco muy especialmente al Dr. Eduardo H. Duffau, una vez más, su valiosa ayuda.

*Revista de América. Quincenal de Letras y Artes*  
Directores: Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre.

Número 1; 19 de agosto de 1894.

—Nuestros propósitos.

—Ricardo Jaimes Freyre, *La poesía legendaria. Kart el Grande*.

—Victor Arreguine, *Desdén* (poesía).

—Enrique Gómez Carrillo, *Los poetas jóvenes de Francia* (Jean Moréas, Maurice du Plessys).

—Leopoldo Díaz, *Camafeo* (poesía).

—Rubén Darío, *Un esteta italiano*.

—Salvador Rueda, *La cofradía del silencio* (poesía).

—Julián Martel, *El anarquista* (capítulo de novela).

—*La Cuestión Social Contemporánea* (Bartolomé Mitre y Vedia, Eleodoro Lobos, Alfredo Ebelot, Fernando López Bedito, Ettore Mosca, Daniel Cothereau, Teodoro Hermann).

—Los teatros: "Brocha Gorda", *El Casino*.

—Libros y periódicos (R. J. F., Edouard Reyer, Tirso, R. D.; *La Prensa* y la *Revista de América*).

Número 2; 8 de septiembre de 1894.

—Rubén Darío, *Canto de la sangre* (poesía. Dedicada a Miguel Escalada).

9. Cf. mi artículo "Una revista modernista" (En: *Estudios de literatura argentina. Siglo XX*. Tucumán, Fac. de Humanidades, Univ. de Tucumán, 1961, pp. 127-138) y mi libro *Ricardo Jaimes Freyre*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, pp. 71-84. Tres fueron las colaboraciones de Darío que aparecieron en la revista tucumana.

- Enrique Gómez Carrillo, *Los poetas jóvenes de Francia* (Adolfo Retté, Saint-Pol-Roux, Henri de Régnier).
- Rafael Núñez, *Ángel caído* (poesía).
- “Brocha Gorda”, *Buenos Aires pintoresco. La Boca*.
- Leopoldo Díaz, *La Leyenda de los Siglos* (traducción).
- Ricardo Jaimes Freyre, *Mosaicos bizantinos. Zoe*.
- Pablo della Costa, *A Rafael Balmaceda* (poesía).
- Rubén Darío, *Gabriel D’Annunzio*. El poeta.
- Miguel E. Pardo, *Al trote* (capítulos de una obra publicada en París).
- Justo A. Facio, *Mármol griego* (poesía).

Número 3; 10 de octubre de 1894.

- Libros y periódicos.
- Rubén Darío, *Rafael Núñez* (poesía).
- Enrique Gómez Carrillo, *Los poetas jóvenes de Francia* (Charles Morice, Ernest Raynaud, Stuart Merrill).
- Victor Arreguine, *La vejez de Venus* (poesía).
- “Brocha Gorda”, *Buenos Aires pintoresco. El Riachuelo, Arroyo Maciel, Isla de Recreo*.
- Ricardo Jaimes Freyre, *Castalia bárbara*.
- Los teatros*. Edouard Reyer, *A propósito de “Pap Leboánard”*
- Leconte de Lisle, *La tristeza del Diablo* (traducción de Leopoldo Díaz).
- Miguel E. Pardo, *Al trote* (capítulo de novela).
- Diego Fernández Espiro, *Abismo* (poesía).
- Ricardo Jaimes Freyre, *Daphné* (traducción del prólogo del poema de Emmanuel Signoret).
- Marco Nereo, *Perdida* (poesía).
- Bellas Artes*, Rubén Darío. La Exposición Mendilaharsú.
- Justo A. Facio, *Flores de llanto* (poesía).

## II. — Rubén Darío y el Ateneo de Buenos Aires.

Cuando Rubén Darío llegó a Buenos Aires, el Ateneo era la institución cultural privada más importante de la ciudad. Con esto, también corregimos un párrafo de Darío en su *Autobiografía*, donde —indirectamente— da a entender que el Ateneo se fundó cuando él ya estaba en Buenos Aires.<sup>1</sup> De la misma manera, la evocación de Darío, dirigida especialmente a lo que el Ateneo pudo significar como elemento de renovación cultural, no tiene

1. “Y se creó el grupo del Ateneo. Esta asociación que produjo un considerable movimiento de ideas en Buenos Aires, estaba dirigida por reconocidos capitanes de la literatura, de la ciencia y del arte. Zuberbühler, Alberto Williams, Julián Aguirre, Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, Sívori, Ballerini, de la Valle, Correa Morales y otros animaban el espíritu artístico; Vega Belgrano, don Rafael Obligado, don Juan José Garofa Velloso, el doctor Oyuela, el doctor Ernesto Quesada, el doctor Norberto Piñero y algunos más, fomentaban las letras clásicas y las nacionales, y los más jóvenes alborotábamos la atmósfera con proclamaciones de libertad mental...” (Rubén Darío. *Autobiografía*. Madrid, Ed. Mundo Latino, 1918, volumen XV de las *O. C.*, p. 149).

en cuenta etapas o momentos en la vida de la asociación, etapas o momentos que —como veremos— existieron.

El Ateneo de Buenos Aires había nacido en 1892, como una idea del chileno Alberto del Solar, y como una prolongación de las tertulias que se realizaban en la casa de Rafael Obligado.

Después de algunas explicables vicisitudes iniciales, la Comisión Directiva tuvo como presidente a Calixto Oyuela. Vicepresidentes quedaron Joaquín V. González y Rafael Obligado. Y como vocales, Lucio V. López, Ernesto Quesada, Martinto, Del Solar, Francisco P. Moreno, Norberto Piñero.<sup>2</sup> La inauguración "oficial" del Ateneo tuvo lugar el 26 de abril de 1893 y Calixto Oyuela pronunció el discurso de ocasión.<sup>3</sup>

Lo que importa destacar aquí, conociendo los nombres de los que predominaban en la Comisión Directiva del Ateneo (así como, en general, de los que habían determinado su nacimiento) es que el Ateneo no aparecía muy dispuesto a favorecer novedades revolucionarias en las letras y en las artes.<sup>4</sup> La mejor prueba nos la da la conferencia que el presidente Calixto Oyuela pronunció el 15 de agosto de 1894. La conferencia trataba sobre *La raza en el arte*, y en un punzante párrafo dijo Oyuela:

Un exceso de admiración supersticiosa por un arte extraño ya formado fue siempre funesto para la sinceridad del arte propio en los pueblos que sólo empiezan a tenerle. Así vemos con cuán poca sinceridad se aclimató en el Renacimiento la poesía bucólica, por extrañable imitación del arte griego, donde tuvo su espontaneidad y su razón de ser. Heredia, tan romántico por el sentimiento, fue pseudo-clásico en la forma, porque tal era la escuela dominante en Europa.

Más tarde, toda América fue romántica sin sinceridad, por imitación extranjera, y los poetas de este mundo nuevo lloraron dolores y desencantos imaginarios o se figuraron hallarse en plena Edad Media, entre castillos feudales. Apareció luego en Francia el naturalismo morboso de Zola y ya hubo aquí naturalistas que no acertaron a ver en el mundo sino ebrios y prostitutas. Por último, revientan en París cuatro escritores estafalarios, poetas de pura superficie, que han descubierto el secreto de serlo sin necesidad de tener alma ni buen sentido, que enarbolan como bandera y aceptan orgullosamente por mote lo que en todas partes donde hubo arte verdadero y gente cuerda pasó siempre por envejecimiento y anemia: la decadencia; y ya tenemos en ciertas partes

2. Cf. Giusti, Roberto F. "La cultura porteña a fines del siglo XIX. Vida y empresas del Ateneo" (En: *Momentos y aspectos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Raigal, 1954, pp. 53-89).

3. Cf. Oyuela, Calixto. *Estudios literarios*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943, II, pp. 293-302.

4. Es, claro está, exacto, el final del párrafo de Darío que cité antes: "...los más jóvenes alborotábamos la atmósfera con proclamaciones de libertad mental" (*Autobiografía*, ed. cit., loc. cit.).

de América (aquí todavía no, por fortuna) una insufrible plaga de decadentes imberbes...<sup>5</sup>

A pesar de la aclaración final, es evidente que Oyuela dirigía sus dardos a los "decadentes imberbes" de la Argentina (tal como otros testimonios del propio Oyuela permiten adivinar con facilidad).

Ya estaba Darío en Buenos Aires y quizás Oyuela apuntaba también hacia él, a pesar de algunos homenajes que le había dedicado el recién llegado.<sup>6</sup> Es cierto que Darío, a poco de llegar, había sido designado miembro correspondiente del Ateneo, pero tal designación no suponía clara adhesión a sus ideas y obras. El horizonte se abrió bastante cuando, a fines de 1894, Carlos Vega Belgrano ocupó la presidencia del Ateneo, en reemplazo de Calixto Oyuela.

La presidencia de Vega Belgrano permitió la incorporación o el relieve de gente joven: Emilio Berisso,<sup>7</sup> Jaimes Freyre, Miguel Escalada, Díaz Romero, Enrique Larreta.<sup>8</sup> Gente joven y gestos menos ceñudos hacia el nuevo arte que los que hasta entonces habían prevalecido.

En el Ateneo de Buenos Aires, con motivo de una celebración del 25 de Mayo, Ricardo Jaime Freyre recitó la "Marcha triunfal" de Rubén Darío (velada patriótica del 27 de mayo de 1895), poema que —es sabido— el poeta nicaragüense compuso en la Isla Martín García, y que el diario *La Nación* había publicado en el número especial del día 25.

En 1896, Jaimes Freyre pronunció en el Ateneo su conferencia sobre el poeta brasileño Cruz e Sousa; Leopoldo Lugones leyó a poco de llegar de Córdoba, poemas suyos. Y poco tiempo después de Lugones, Darío dio allí su conferencia sobre el poeta portuqués Eugenio de Castro. Ocurrió eso el 19 de septiembre de 1896, y Darío fue presentado por Rafael Obligado. En realidad,

5. Cf. Oyuela, Calixto. "La raza en el arte" (1894) (En: *Estudios literarios*, Ed. cit., II, pp. 218-219). Ver, también, allí, el estudio titulado "La poesía civil".

6. En efecto, a poco de llegar a Buenos Aires, Darío publicó en *La Tribuna* (13 de noviembre de 1893) el relato titulado "En la batalla de las flores", donde menciona a Oyuela, Guido Spano y Obligado. Del primero dice:

"Visito a Oyuela y le reprendo porque ha muchos días que no labra el alabastro de sus versos..." (Cf. Rubén Darío. *Escritos inéditos*. Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes. New York, Instituto de las Españas en los EE. UU., 1938, p. 20).

7. A Emilio Berisso, como miembro del Ateneo, se refirió Alvaro Melián Lafinur. Ver su prólogo a Berisso, E. *Reminiscencias*. Buenos Aires, 1921, p. I.

8. Darío señalaba —años después— que conoció a Larreta en las reuniones del Ateneo de Buenos Aires:

"Yo no conocía al señor Larreta sino por haber conversado con él dos o tres veces, hará cerca de veinte años, en el antiguo Ateneo de Buenos Aires..." (Darío, R. "E. Rodríguez Larreta" (En: *Mundial Magazine*. Reproducido en *Cabezas*. Buenos Aires, Ediciones Mínimas, 1916, p. 24).

el tema de la conferencia de Darío era *Eugenio de Castro y la literatura portuguesa* (estudio que pronto iba a aparecer en *Los Raros*). En ella, exaltaba Darío al poeta europeo, apenas conocido en la Argentina, y lo proponía como ejemplo del nuevo arte y del renacimiento latino,<sup>9</sup> al mismo tiempo que se dolía del atraso de España:

...Mientras nuestra amada y desgraciada madre patria, España, parece sufrir la hostilidad de una suerte enemiga, encerrada en la muralla de su tradición, aislada por su propio carácter, sin que penetre hasta ella la oleada de la evolución mental de estos últimos tiempos, el vecino fraternal manifiesta una súbita energía, el alma portuguesa encuentra en el extranjero lenguas que la celebran y la levantan, la sangre de Lusitania florece en armoniosas flores de arte y de vida; nosotros, latinos, hispanoamericanos, debemos mirar con orgullo las manifestaciones vitales de ese pueblo y sentir como propias las victorias que consigue en honor de nuestra raza.<sup>10</sup>

En los años posteriores, el Ateneo decae. Sin embargo, Darío concurre a sus salones y, más adelante, evocará en versos de circunstancias, al Ateneo de Buenos Aires y su paso por él.

Yo era fiel al grupo nocturno  
y en honor a cada amigazo  
allí llevaba a mi Pegaso  
y mi siringa y mi coturno.

Paréntesis. El Ateneo.  
Vega Belgrano piensa. Ezcurra  
discurre. Pedro despanzurra  
a Juan. Surge el vocablo feo:

"Decadente" ¡Qué horror! ¡Qué escándalo!  
La peste se ha metido en casa,  
y yo soy el culpable, el vándalo.  
Quesada ríe. Solar, pasa.

¡Y yo soy el introductor  
de esa literatura aftosa!

9. Muy posiblemente, las palabras de Darío determinaron la inmediata traducción al español de *Belkiss*, el poema más famoso de Eugenio de Castro. Traducción realizada por Luis Berisso y publicada al año siguiente con prólogo de Lugones:

"Juntos conocimos con Rubén Darío —dice Lugones— este poema en una noche del año pasado. Mis veintidós años se iluminaron. Admiré, admiramos. ¡oh, maravilla! mucho más a la reina de Saba que a Salomón. En la Escritura no es así..." (Lugones, prólogo. Citado por Arrieta, Rafael A. "El Modernismo", en: *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Peuser, 1959, tomo III, p. 458).

10. Cf. Darío, Rubén. *Los Raros*. Buenos Aires, 1996. Ver edición de Madrid, 1929, pp. 248-249.

Mi verso exige un disector,  
y un desinfectante mi prosa... 11

Creo que está claro aquí (sin pretender por eso un reflejo exacto de la realidad) el primitivo carácter del Ateneo, la oposición de generaciones y, sobre todo, el papel que se asignaba a Darío entre los jóvenes "decadentes". Papel e importancia que el poeta nicaragüense no necesita exagerar, al hablar de sí mismo.

Cuando a fines de 1898 Rubén Darío parte para España, como enviado de *La Nación*, el poeta clausura para siempre su contacto con esta institución porteña, tan apegada a la cultura finisecular y a la cual también alcanza, como hemos visto, rayos de la presencia espectacular de Rubén Darío. A despecho de Calixto Oyuela y de otros enemigos, más o menos recelosos, más o menos encubiertos, del Modernismo... 12

### III. — *Un crítico de Darío* (Matías Calandrelli).

Ya sabemos que la obra de Rubén Darío determinó desde temprano una profusa labor crítica. Labor en la que alternan los elogios más entusiastas junto a las condenaciones más violentas. En realidad, se trataba de reflejar, en lo que aparentemente respondía a un mayor sosiego, las reacciones que cada nuevo libro, y aún que cada nuevo poema de Darío despertaba en los lectores,

11. Darío, Rubén. "Versos de Año Nuevo" (1910). Ver *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Aguilar, 1961, p. 1160.

12. Es evidente que Calixto Oyuela nunca transigió (a pesar de algunas amabilidades a Darío) con la corriente modernista. Lo prueba, entre muchos textos, aquella difundida obra en que resumió su saber literario y su estética:

"La tendencia o moda literaria llamada *modernista* —escribe—, así como ha tenido su *retórica* generalmente afectada y no pocas veces ridícula, ha pretendido también poseer una métrica propia, traída, según ella, por una evolución posterior..." (Oyuela, Calixto. *Teoría literaria*. Buenos Aires, s.a., p. 303).

Y su juicio definitivo sobre el poeta Darío tiene, en realidad, más sombras que luces:

"Rubén Darío fue, en síntesis, un gran talento artificial, producto de la refinadísima destilación de los zumos más raros, exóticos y excitantes de las flores más diferentes. Tuvo gran sello individual, pero le faltó generalmente el de casa y raza, complementos indispensables para dar arraigo y robustez natural al genio poético..."

"Fue un caso único y original en América, un artista de excepción, un poeta a veces intenso, pero no un gran poeta. En el verdadero alcance del término, su alto prestigio y una gran parte de las perlas de su collar poético están destinados, en mi sentir, a desgranarse rápidamente..." (Oyuela, Calixto. *Antología poética hispanoamericana*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1950, II, pp. 53-4).

Por su parte, también Darío —claro que más justamente— le correspondió con la misma moneda, borrados los tempranos elogios de 1893 (los que figuran en el relato titulado "En la batalla de las flores", y al que ya me referí).

Según José León Pagano, Darío hasta se mortificó por haber coincidido con Oyuela en el final de unos versos de despedida a María Guerrero. (Ver Pagano, J. L. "Rubén Darío en mis recuerdos", en *Evocaciones*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1964, p. 20).

si bien no todos aspiraron a dejar por escrito —y en más o menos detallados análisis— sus impresiones.

En otras páginas he procurado destacar algunos comentarios importantes (por lo común, positivos) que acompañaron los primeros libros de Darío. Es decir, hasta el hito que señala *Prosas profanas y otros poemas*. Me interesa ahora puntualizar un curioso ejemplo de lo que podemos llamar crítica negativa acerca de Darío. Por cierto que los testimonios son abundantes. Cosa explicable, tratándose de una postura que aparecía como francamente revolucionaria y como claro ataque a estéticas vigentes, o como ariete a una tradición que venía de muy atrás y que se identificaba con lo más perdurable de las letras hispánicas, aunque se confundiera a menudo tradición con anquilosamiento.

En la necesidad de elegir un testimonio particular, que pueda servir de ejemplo, me inclino por las críticas de Matías Calandrelli, publicadas en 1898 en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, de Buenos Aires, revista dirigida por Estanislao S. Zeballos. Concretamente, me refiero a dos estudios de Calandrelli (no escribió más), los dos determinados —es explicable— por la obra *Prosas profanas y otros poemas*.

Antes de detenernos en ellas, bueno será decir algo acerca del autor. Matías Calandrelli había nacido en Italia, en la provincia de Salerno (1845). Estudió en la Universidad de Nápoles. Vino a la Argentina en 1871 y aquí desarrolló una larga actividad docente, como profesor de la Facultad de Filosofía y Letras y del Colegio Nacional de Buenos Aires, así como del Colegio Nacional de La Plata. Publicó diversas obras, vinculadas casi todas a su labor de la cátedra y a los estudios gramaticales. Especialmente, de lenguas clásicas: *Gramática latina*, *Gramática comparada (griego-latina)*, *Gramática de la lengua castellana*, *Tratado de ortografía española*, *Diccionario filológico-comparado de la lengua castellana* (obra trunca y, a la vez, la más ambiciosa)... Colaboró en *El País*, en *La Biblioteca*, en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, en *Buenos Aires*, en *Atenas*, y en otras publicaciones periódicas.<sup>1</sup>

Hoy, apenas si toda esa labor ofrece sólo el valor de curiosidad erudita. Prueba palpable de lo que digo es que, si por algo mencionamos en nuestros días a Matías Calandrelli se debe a la carta que le escribió Sarmiento en 1881, al enviarle un ejemplar del *Facundo*, carta que reprodujo el tomo correspondiente de las

1. Cf. "Redactores de *La Biblioteca*" (En: *La Biblioteca*. Buenos Aires, 1896, Año I, tomo I, p. 632). *Revista de Derecho, Historia y Letras*. Buenos Aires, 1898. Año I, tomo I, pp. 338-339.

Obras de Sarmiento.<sup>2</sup> En fin, ya conocemos algo a Matías Calandrelli.

Con respecto a Darío (en relación con nuestro tema), encuentro en un párrafo de éste, de 1895, una primera mención de Calandrelli.

Se trata de un artículo dedicado al General Mitre y titulado "La vida literaria". En la segunda parte (*Horacianas*) Darío se refiere a las traducciones del poeta latino hechas por Mitre y, entre otras, dice:

El Sr. Calandrelli —distinguido profesor, según me parece— cree que "no debe considerarse imposible la traducción fiel, elegante, de las bellas Odas de Horacio". Esas palabras las ha escrito en una larga comparación que ha hecho en folletines de *El País* de las versiones de Horacio del General Mitre, y del Dr. Magnasco, y la italiana de Bianchi. Hace su estudio comparando oda por oda, y precediendo la comparación de una traducción suya, *literal* y en prosa. ¿Cree el Sr. Calandrelli que aun en su misma versión literal está, rasgo por rasgo, todo Horacio?...<sup>3</sup>

En realidad, toda la parte titulada *Horacianas* no es sólo una buena muestra de la cultura clásica de Darío, sino también una fundada "teoría de la traducción", teoría que parte de una base severa: "Jamás se tendrá una exacta idea de un poeta leyéndole en otra lengua que la suya". Claro que aquí nos interesa el juicio sobre el "profesor Calandrelli" y sus traducciones, que, posiblemente, no fueron del agrado del profesor. Por supuesto, no deduzco las críticas de Calandrelli a Darío de tal párrafo, pero, de todos modos, conviene reparar ya la divergencia.

En relación con nuestro asunto, es evidente que la lectura de *Prosas profanas* no fue del agrado de Calandrelli. En consecuencia, resolvió salir a la palestra en defensa de lo que consideraba poesía agraviada, y decidido a sumar su nombre a los que condenaban la obra de Darío.

En el primer artículo ("Prosas profanas y otros poemas, de Rubén Darío") Calandrelli glosa opiniones y poesías de Darío ("Era un aire suave", "La princesa está triste...", "Mía", "El

2. "Carta al Profesor D. Matías Calandrelli, autor de un *Diccionario etimológico de la Lengua Castellana*" (En: Sarmiento, D. F. *Obras*. Santiago de Chile, 1889, VII, p. V). Esta muy citada carta (por el autor más que por el destinatario) ha determinado más problemas que dilucidaciones... (Ver mi libro *Lengua y estilo en Sarmiento*. La Plata, Univ. Nac. de La Plata, Fac. de Hum. y C. de la Educación, Departamento de Letras, 1964, Serie "Monografías y tesis", VII, p. 99).

3. Cf. Darío, Rubén. "La vida literaria. (II) *Horacianas*" (En: *La Nación*, Buenos Aires, 26 de enero de 1895).

Coloquio de los centauros", etc.). Como muestra, un comentario estilístico:

¡Y luego, ciertas figuras!...

Véase ésta:

Ir al sol por la escala luminosa de un rayo.

Aparte la ausencia completa de armonía del verso [dice], dudamos que haya quien alcance a concebir que se pueda subir al sol por la escala de un rayo... <sup>4</sup>

¿Para qué citar más? Y la conclusión:

Pero es tiempo ya de que la juventud argentina abandone esa literatura compuesta de "humo, luz, nébula de incienso, espuma irisada y azul" y entre resueltamente en el camino de los estudios serios de literatura y ciencias. Es menester estudiar mucho, trabajar intelectualmente hasta caer rendido. Sólo a ese precio se consigue tejer la corona de laurel con que en días, por desgracia bastante lejanos, se habrán de ceñir las sienes de la literatura argentina... <sup>5</sup>

El segundo artículo se titula "Manera de poetizar de Rubén Darío". Aquí Calandrelli continúa con el análisis de otros poemas de *Prosas profanas* ("El poeta pregunta por Stella", "Bouquet", "Sinfonía en gris mayor", "Canto de la sangre"). Y concluye, para mostrar que no es difícil "componer" como Rubén Darío, escribiendo una composición que titula *Montes de oro*. (Cf. las recientes *Montañas del oro*, de Leopoldo Lugones).

Pero la que no tiene desperdicio (y sirve, al mismo tiempo, para medir la sutileza crítica de Calandrelli) es su análisis de la poesía "Bouquet", a la que presenta como ejemplo de "fabricación en frío" Y dice:

Veamos, en efecto, la composición titulada "Bouquet":

Un poeta egregio del país de Francia  
que con versos áureos alabó el amor,  
formó un ramo armónico, lleno de elegancia,  
en su "Sinfonía en Blanco Mayor".

4. Ante comentarios de este tipo, dudamos si Calandrelli habla en serio o en broma. Pero no nos queda más recurso que aceptar su seriedad...

5. Calandrelli, Matías. "Prosas profanas y otros poemas, de Rubén Darío" (En: *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Buenos Aires, 1898, I, I, p. 529). A este artículo se refería José León Pagano en su obra "Rubén Darío en mis recuerdos" (En: *B.A.A.L.*, t. XII, Nº 45, 1943). Dice que Roberto J. Payró leyó las pruebas del gramático y le comunicó a Rubén Darío su contenido. Agrega Pagano que el juicio de Calandrelli causó muy mala impresión en el poeta. (El artículo de Pagano puede también leerse en su obra *Evocaciones*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1964, pp. 16-17). Pero —es sabido— Darío no respondió a Calandrelli.

Es de presumir que el poeta no quiera referirse al Paraguay, que fue cabalmente el país de Francia, ni desee dirigirse a los "habitantes de su reino interior", pues aparece en la segunda estrofa cierta señora Blanca, a quien dirige la composición..."<sup>6</sup>

¡Pobre Gautier! ¡Y lástima de crítica! Es natural que con este tipo de análisis no se busquen sutilezas, ni pueda penetrarse la blanda urdimbre del poema. Y, más natural aún, que se reaccione en fácil burla (por lo menos, eso adivinamos) contra expresiones de Darío.

Darío no respondió a las críticas de Calandrelli. Pero aprovechó algunas ocasiones para deslizar ironías no muy hirientes sobre el "distinguido profesor". Lo veremos, de manera temprana, en sus crónicas de *España contemporánea*, donde liga el nombre de Calandrelli a sus conocidos desvelos por la cultura clásica.<sup>7</sup>

Volvamos a los análisis de Calandrelli. De este calibre eran muchos de los juicios que le salían al paso a Rubén Darío. No olvidemos que la época era pródiga en "ripios" a la manera de Valbuena y en otras lindezas semejantes.

Por descontado que en el campo opuesto, también abundaban los que ponían los ojos en blanco y alababan a ciegas. En fin, este es el precio de toda novedad (positiva o negativa). Pero tal comprobación no justifica ni mucho menos esta más visible legión de críticos que atacaron sin desmayo las primicias "deca-dentes", "delicuescentes", "simbolistas", o "modernistas".<sup>8</sup>

Matías Calandrelli es uno entre muchos, con la particularidad de que él sale al campo válido de sus pergaminos (bien está

6. Cf. Calandrelli, Matías. "Manera de poetizar de Rubén Darío" (En: *Rev. de Der., Hist. y Letras*, Bs. As., 1898, año I, t. I, p. 59).

7. "Los que en Francia, en Inglaterra, en Italia, en Rusia, en Bélgica han triunfado, han sido escritores, y poetas, y artistas de energía, de carácter artístico, y de una cultura enorme. Los flojos se han hundido, se han esfumado. Si hay y ha habido en los Cenáculos y Capillas de París algunos ridículos, han sido por cierto 'preciosos'. A muchos, les perdonaría si les conociese nuestro caro profesor Calandrelli, *pour l'amour du grec...*" (Darío, Rubén. "El Modernismo" (En: *España contemporánea*. Madrid, s. a., p. 273).

8. Casi al mismo tiempo que Calandrelli (exactamente en 1898) en el Paraguay el crítico Manuel Gondra también escribía duras palabras de condenación contra *Prosas profanas*, en nombre del "americanismo literario" (Ver Gondra, Manuel: "En torno a Rubén Darío", en: *Hombres y letrados de América*. Buenos Aires, 1942; y Morínigo, Mariano: "El afrancesado modernismo, cosecha nuestra", en: *La Gaceta*, Tucumán, 18 de noviembre de 1964).

la palabra), de sus pergaminos, digo, gramaticales-filológicos. Y en estas tierras donde Darío encontraba tan amplio eco para su poesía...\*

EMILIO CARILLA

9. Según Rafael Alberto Arrieta, Calandrelli reunió posteriormente sus dos artículos sobre Darío, junto a otros dos sobre Leopoldo Díaz, en la colección que tituló *Crítica y arte* (Buenos Aires, 1910). En el prólogo se jactó Calandrelli de haber desviado a la juventud argentina "del peligroso camino" que había tomado: "Mi crítica señala un período especial en la historia de la literatura argentina, pues a ella se debe la muerte violenta y prematura de la Musa Decadente". (Cf. Arrieta, R. A. "El Modernismo", en *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Peuser, 1959, III, p. 445, nota).

Eugenio Díaz Romero defendió a Darío de los ataques de Calandrelli en su revista *El Mercurio de América* (Buenos Aires, N° 7, enero de 1899). Como digo, Darío no respondió a su contrincante. Para hacer la afirmación me apoyo, sobre todo, en la conocida declaración del poeta contenida en el prólogo de *El canto errante* (Madrid, 1907).

### III. LA ESTÉTICA



## EL MODERNISMO RELIGIOSO DE PRINCIPIOS DE SIGLO

Las épocas se califican y clasifican por los matices de su cultura. Ésta, diversa en sus múltiples aspectos, forma una unidad con partes que se compenetran e influyen, a veces mucho más intensamente de lo que nos imaginamos o hemos sido capaces de comprobar. Es una cautela que no debemos olvidar, cuando analizamos un aspecto cultural, sea religioso, ético, literario, o de cualquier otra índole. La selección no supone aislamiento, de lo contrario dejaríamos de interpretar adecuadamente el todo o alguna de sus partes.

Esta afirmación vale especialmente para lo literario. El literato, ya escriba en prosa o en verso, es mente y corazón abiertos a las más diversas corrientes; eco de inquietudes, búsquedas u opiniones variadas. No siempre será confesión explícita, porque el espíritu elabora sutilmente sus productos y los sella con su individualidad. Sólo un intelecto agudo adivinará hasta qué extremo, consciente o inconscientemente, responde, tal vez hasta negándolo, a influencias que le son muy cercanas.

¿El modernismo literario que recuerda este volumen, a propósito de Rubén Darío, será una excepción? ¿Existiría coincidencia nominal, y nada más, con otros aspectos de la cultura? Esa parece ser la opinión de Max Henríquez Ureña en su libro *Breve historia del modernismo*, ceñido a la literatura. Lo define como "movimiento de renovación literaria en latinoamérica"; y agrega que nada tiene que ver con el movimiento religioso, condenado por el Papa Pío X en el año 1907.<sup>1</sup> Por de pronto, admite que, en Francia, Inglaterra y Estados Unidos, surgieron movimientos literarios similares. Sería, por lo tanto, el latinoamericano respuesta a una inquietud bastante general. Lo define: "Hacer la guerra a la frase hecha, al clisé de forma y al clisé de idea. Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión". Esta definición, sin retoques, podría aplicarse al modernismo religioso. Otra implícita coincidencia.

1. Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. Buenos Aires-México, Fondo de Cultura Económica, 1962, pp. 11-12.

El modernismo, por lo tanto, es una característica bastante universal en la cultura de principios de siglo, con ramificaciones religiosas, literarias, morales, políticas... Qué ofrecen de común y cómo mutuamente se influyen, es una tarea que alguien deberá realizar en detalle. Para facilitarla, y con miras a la mejor comprensión del modernismo literario, me limitaré al aspecto religioso, singularmente al católico-romano. Que otros busquen los entronques, si los hay, y luego nos den una visión genérica de la época.

El término *modernismo* destaca lo más cercano en detrimento de épocas consideradas perimidas o insatisfactorias. Supone, usado reflexivamente, un agudo sentido crítico, decidido al rechazo y presto a la renovación, no importando los valores o tradiciones condenados a desaparecer. Es propio de épocas, se inicia ya en el siglo XIX, que cultivan la duda y fomentan la investigación. Es optimista; estaría en trance, creen, de hallar lo adecuado. Puede ser, y la historia frecuentemente lo confirma, euforia que el futuro debilitará o negará. Porque a la satisfacción modernista de una época siguen las exigencias más recientes de otras que, también para destacarse, rechazarán los valores que aquella ensalzara.

### *Nombre y contenido del modernismo religioso*<sup>2</sup>

Aclaremos que el nombre *modernistas* fue oficialmente difundido por la encíclica *Pascendi dominici gregis* (8, setiembre, 1907) del Papa Pio X. No aparece ni en la encíclica *Pieni l'Animo* (28, julio, 1906) del mismo pontífice, dirigido a los Arzobispos y Obispos de Italia, ni en el decreto del Santo Oficio *Lamentabili sane exitu* (3, julio, 1907), que señala sesentaicinco opiniones erróneas desde el punto de vista católico-romano. Esta designación, extraña a los responsables de las doctrinas condenadas, puede inducir a error en cuanto a propósitos: que los mencionados católico-romanos aspiraban a transformar un contenido doctrinal, únicamente con miras a la modernidad. Como si quisieran congregar o identificar religión con cultura y filosofía contemporáneas, en menosprecio de la historia, tradiciones y Biblia. La de-

2. Este artículo es un resumen de un ensayo más prolijo publicado bajo el título "Modernismo católico-romano. Pasado y presente" (En: *Cuadernos Teológicos*, Buenos Aires, Facultad Evangélica de Teología, nº 37, 1961). Bibliografía general sobre el tema: Scoppola, P. "Modernismo" (En: *Enciclopedia Filosofica del Centro di Studi filosofici di Gallarate*, t. III); Lilley, A. L. "Modernism" (En: *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, t. VIII, 1926); Heyer, F. "Modernismus" (En: *Evangelisches Kirchenlexicon*, t. II, 1958). Los libros siguientes: Besmer, J. *Philosophie und Theologie des Modernismus*, Friburgo, 1902; Rivière, Jean. *La Modernisme dans l'Église*, Paris, 1929; Prezzolini, J. *Cosa è il Modernismo?*, Milán, 1908; Gentile, Giovanni. *Il Modernismo e i rapporti tra religione e filosofia*. Bari, 1921; Sabatier, Paul. *Modernism*. New York, 1908.

signación, sin embargo, se impuso, admitida por los mismos afectados, aunque con reparos.<sup>3</sup>

Los tildados de modernismo creyeron en todo momento ser católico-romanos y, en esta convicción, repetidamente manifestada en sus escritos, se ubicaban en el seno de la iglesia, aún después de la condenación. Los dirigentes, con excepción del alemán barón Friedrich von Hügel, quien se retractó, eran sacerdotes. Pertenecían a diversas naciones: Francia, Inglaterra, Italia y Alemania. Lógicamente no era de esperar, dadas las características del movimiento, una contribución española. Es imposible señalar orígenes precisos. Empezó a gestarse desde el momento en que pensadores católico-romanos entraron en relación con sistemas filosóficos, históricos y críticos extraños a la tradición de su iglesia, aunque no necesariamente adversos. Muchos de los eclesiásticos y laicos cultos de los países mencionados, y que lograron alguna figuración en el siglo XIX, prepararon su advenimiento, aunque no todos fueron explícitamente condenados: Newman, Lammenais, Gioberti, Schel, Lacordaire, Rosmini, Blondel y varios otros.

La jerarquía eclesiástica ejercía sobre los gestores directos o indirectos del movimiento una vigilancia más o menos estrecha con variables condenaciones y admoniciones, de acuerdo con el humor o convicciones de los pontífices u obispos. "Debe, sin embargo, confesarse, afirma la encíclica *Pascendi*, que en estos últimos tiempos se ha comprobado un notable aumento en el número de los enemigos de la Cruz de Cristo, los cuales, mediante métodos enteramente nuevos y llenos de engaño, están esforzándose para destruir la vital energía de la Iglesia y, en lo que de ellos depende, subvertir totalmente el genuino reino de Dios".<sup>4</sup> Según la misma encíclica, simpatizaban con el modernismo numerosos eclesiásticos, profesores católico-romanos de seminarios, colegios y universidades, aspirantes al sacerdocio y laicos cultos. Difundían sus ideas por intermedio de libros, revistas, desde las cátedras y en conferencias, e incluso mediante la predicación.

La vida del hombre y las doctrinas que haya defendido no adquieren su debida dimensión, que nunca será definitiva, sino una vez cerrado el periplo de la existencia terrena. Una idea moral o religiosa, por abstracta que la supongamos, asume valor o desprestigio ante la imagen vital ya finalizada del que la expuso o defendió. La actitud ante la muerte puede calificar o des-

3. Véanse reacciones y reparos en: *Catholici* (probablemente Loisy). *Lendemains de l'Encyclique*. París, 1908; Buonaiuti, E. *Il Programma dei Modernisti*. Torino, 1911; Tyrrell, G. *Christianity at the Cross-Roads*. London, 1909.

4. *Pascendi*, introducción.

calificar toda una existencia. Al modernismo católico-romano lo avizoramos ahora a distancia más justiciera, pues aquellos que fueron sus más cultos y fervorosos dirigentes en Inglaterra, Francia e Italia fallecieron hace ya varios años. Recordemos sus nombres: George Tyrrell, Alfred Loisy y Ernesto Buonaiuti.

Creían que sus convicciones y procedimientos responderían a la vocación y al llamado sacerdotales. Su fe no era difusa, sino ceñida a dogmas y límites bien precisos: el catolicismo-romano. Pero ésta predicase en el mundo y, por lo tanto, debe explicarse. El contenido de la fe era para ellos un depósito incommovible; pero la cultura se mueve con categorías y sistemas oscilantes. La fe es un don divino, pero la cultura es una creación humana. ¿Cómo armonizarla o cómo demostrar, por lo menos, que entre las dos no existe incompatibilidad? No podían renunciar a lo que ellos consideraban su más autorizada cultura, canal indispensable para la transmisión de la fe. La cultura formaba su humanidad y su ambiente; la fe vivía en su espíritu. Pero la mente del hombre no puede escindirse en convicciones contradictorias. Eran lo suficientemente prudentes para no aventurar definitivas decisiones: buscaban, proponían, insinuaban conclusiones y, naturalmente, expresaban simpatías. No intentaban modernizar la fe, sino hacerla accesible a una mentalidad moderna. Querían despojarla de aquellos aditamentos que, a su parecer, la hacían incomprensible y, en algunos casos, la ridiculizaban. No aceptaban el modernismo como sistema, sino como método. La lectura de sus escritos confirma una inquieta búsqueda. Pero, en conjunto, apresurémonos a destacarlo, significaban una radical transformación en el ambiente y en la modalidad del catolicismo-romano.

La crisis más seria o, por lo menos, así nos lo parece por su cercanía, se produce en los albores de la época contemporánea. Hasta entonces prevalecieron con mayor o menor éxito los esencialismos. Descartes insinúa el subjetivismo, que luego Kant sistematiza, principalmente en los problemas tocantes a la religiosidad. Para turbar todavía más al viejo quietismo, la evolución, que empezó por ser un concepto biológico, se aplicó a todas las fases, materiales y espirituales, del hombre. Estas dos exigencias, una filosófica y otra científica, que no puede ignorar ninguna persona culta y que de hecho presupone aún el más cerrado dogmático, cuando obstinadamente no se extraña al mundo, los modernistas las afrontan con decisión. No negaremos que algunas de sus afirmaciones, especialmente en Loisy, corren el peligro de reducir la religión a puro subjetivismo, con anulación de toda trascendencia. Se debe, en gran parte, al exultatorio entusiasmo del que cree ver, por fin, una solución cuyos alcances exagera. No

olvidemos, sin embargo, dice Percy Gardner, que el modernismo ha demostrado, con ayuda de la psicología, que algunas doctrinas consideradas arbitrarias gozaban de una profunda experiencia religiosa.<sup>5</sup>

Donde la crítica hizo los más peligrosos avances fue en los estudios bíblicos. Los primeros contratiempos de Loisy con la Iglesia procedieron de sus comentarios escriturarios. Bajo el particular estuvo influenciado por el liberalismo protestante. "Las leyendas de la crítica, escribía el modernista francés, son las mismas para todo el mundo, a menos que uno quiera colocarse más allá de la crítica o por encima de ella. Sostener lo contrario equivaldría a confesar que no se está en condiciones de participar en el intercambio científico".<sup>6</sup> Esta crítica, bíblica e histórica, los internaba a una visión cristiana que no era, ni en dogmas ni en práctica, la usual en el catolicismo-romano.

### *Condenación católico-romana*

Expresamente los modernistas no rechazaban ningún dogma, rito ni aún la organización eclesiástica, pero lo sometían todo a un relativismo interpretativo que estaba muy lejos de lo exigido por la jerarquía. Por largo tiempo, mientras no se hizo evidente la irreconciliable discrepancia doctrinal, oscilaron entre rendidas manifestaciones de acatamiento y amenazas de repudio de parte de su iglesia. Ernesto Buonaiuti formula críticas, a veces muy severas y destructivas, pero, en general, contempla la religión cristiana desde un punto de vista católico-romano. Está con su historia, con su evolución, con su catolicidad; incluso simpatiza con el tomismo, porque en Tomás de Aquino, afirma, "religión y filosofía llegan a constituir el binario sobre el cual se mueve, sin posibilidad de desviación que no termine en el naufragio, la vida de ambos, como el de una colectividad asociada".<sup>7</sup> Pero es un catolicismo con alma y espíritu diversos. Si prevaleciera, en escasos años, el cambio impuesto hubiera sido tan profundo que lo transformara en una entidad en muy poco parecida al catolicismo romano de los Concilios de Trento y Vaticano Primero.

Son europeos que se sienten orgullosos, con algunas excepciones, del pasado religioso; ven en su iglesia esplendor y magnificencia, capacidad de aceptación de múltiples y variados dones culturales: la prolongación dentro del Cristianismo de la civili-

5. Gardner, Percy. "Present-Day Faith. Modernism in the English Church" (En: *The Expository Times*, vol. 38, 1926/1927, p. 276).

6. Loisy. *Autour d'un petit livre*, p. 64.

7. Buonaiuti, E. *La vita dello spirito*, p. 41.

zación grecorromana. Analizan el sucesivo crecimiento en doctrinas, rito y organización; pero con un espíritu crítico e interpretativo inaceptable a obispos y pontífices. Buonaiuti ampliaba tanto la catolicidad que la convertía en una naturalidad, con mucho de romano y muy poco de cristiano. Un modernista, enseña Tyrrell, cree en lo moderno, pero también en la tradición; critica lo uno y lo otro, pero otorga primacía a la tradición; su interés está en la síntesis.<sup>8</sup> Sin embargo, esta síntesis implica una exigencia evolucionista que ataca, en su base, el principio de autoridad y la intocabilidad del depósito de la fe. La iglesia católico-romana se estructura de arriba, el Papa, hacia abajo; es una catolicidad piramidal, apoyada en el vértice de la pirámide. El modernismo invierte el orden, pareciéndole más natural e histórico, atribuyendo energía, posibilidades de modificación y de organización a la base.

Dos documentos exigen especial atención, si queremos explicarnos la actitud de la iglesia católico-romana frente al modernismo: el decreto *Lamentabili sane exitu* y la encíclica pontificia *Pascendi dominici gregis*, los dos del año 1907, con un intervalo de dos meses. El primero señala sesentaicinco proposiciones *heterodoxas*, presentadas en forma esquemática, sin indicar origen o autor responsable. No es fácil, por lo sintéticas, a pesar de los esfuerzos de claridad, atinar siempre con el verdadero sentido. Unas cincuenta habrían sido extraídas de los escritos de Loisy.<sup>9</sup>

El autor, o los autores de la encíclica, evidentemente leyeron los escritos de los modernistas; pero, como es de estilo en los documentos pontificios, no personalizan; se limitan a condenar errores o tendencias. Medida cautelosa que, a la vez, facilita una exposición abstracta cuyo valor trasciende tiempo y espacio concretos. Es así como, a la par del modernismo, quedan expuestos al horror de los fieles los principios de los más difundidos sistemas filosóficos modernos. Es éste el propósito de la primera parte de la encíclica. Una de las bases del modernismo, afirma, es el *agnosticismo*: "de acuerdo con esta doctrina, enseña, la razón humana está confinada a los *fenómenos*, a lo que aparece y en la forma cómo aparece" Equivale a negación de sobrenaturalismo o, por lo menos, a imposibilidad de llegar a su conocimiento. Es un aspecto negativo, que, caso de ser defendido tal como lo expone la encíclica, amenaza no sólo al catolicismo-romano, sino a toda religión.

El hecho positivo de la religión, según la exposición pontificia del modernismo, es puramente natural. Fúndase en la inmanencia vital, "una forma de vida, cuya explicación sólo puede hallarse en

8. Tyrrell, G. *Christianity...*, p. 4.

9. Según Sabatier. *Op. cit.*, p. 130.

la vida del hombre". Es la necesidad de lo divino o del *Incognoscible*.<sup>10</sup> El inmanentismo, urgencia humana, que descalifica lo sobrenatural, es la explicación única de la fe y de la revelación; en resumidas cuentas, serían experiencias y palabras que el hombre se dice a sí mismo. La atenta y desprejuiciada lectura de los modernistas no permite apreciaciones tan extremas. Los teólogos pontificios, imbuídos del método escolástico inclinado a la simplicación abstracta y a las definiciones, se facilitaron cómodamente el camino, una vez señaladas estas bases. Hombres de diversas nacionalidades, con cultura y antecedentes muy heterogéneos, quedan apiñados bajo términos que dicen demasiado o demasiado poco.

Sin embargo, para comprender el alcance de la encíclica, coloquémonos en el punto de vista católico-romano. Los teólogos y el pontífice no aventuran citas concretas; señalan una modalidad intelectual, para la cual acuñan un nombre, *modernismo*, a su parecer derrotista para la Iglesia. Sin duda, los escritos implícitamente condenados ofrecen textos abundantes, aunque no siempre como convicción definitiva, sino como búsqueda. Quizá tampoco pretendía la encíclica ofrecer un retrato fiel de un modernismo ya existente, sino la descripción de un modernismo futuro, caso de que no lo exterminaran en sus raíces.<sup>11</sup>

En lo doctrinal abstracto, tanto el decreto del Santo Oficio como la Encíclica, podrán discutirse en que medida expresan las ideas de los modernistas; nadie negará, sin embargo, que las autoridades católico-romanas, responsables de la enseñanza y dirección espirituales de los fieles, estaban en su derecho al señalar sistemas y doctrinas que, a su parecer, significaban un peligro para el depósito de la fe. Pero el asunto ya cambia de aspecto, cuando descenden a apreciaciones, aunque sean genéricas, sobre la conducta, propósitos e intenciones de los afectados. Precisamente, por no citar nombres, todos los modernistas pueden sentirse aludidos en sus cualidades morales y honestidad intelectual. De acuerdo con la encíclica, "perdieron todo sentido de modestia", "mañosamente presentan sus doctrinas desordenada y asistemáticamente [...] como para dar la impresión de que están en duda, mientras que en realidad están absolutamente firmes y estables"; "frecuentemente

10. Según *Il Programma...*, el agnosticismo de que se los acusa es el de Herbert Spencer, con el cual nada tienen que ver: "La nostra apologetica è stata appunto il tentativo di uscire dall'agnosticismo, come dottrina della conoscenza, superandolo: come già l'agnosticismo, aveva rappresentato il tentativo di superare il positivismo materialistico".

11. A. Loisy escribió, después de la promulgación de la encíclica, estas palabras a Monseñor Herscher, Obispo de Langres: "Je pourrais donc, ici encore, souscrire à la réprobation de doctrines et méthodes que je n'ai jamais adoptée, et je devrais aussi en décliner hautement la responsabilité. Mais je ne me dissimule pas que mes opinions réelles sont proscrites avec et dans celles que je ne puis avouer pour miennes" (*Quelques lettres*, p. 249).

en sus escritos invocan doctrinas que mutuamente son contrarias [...] pero esto lo hacen con el propósito de mostrar la separación de fe y ciencia"; "no experimentan ningún especial horror en seguir los pasos de Lutero".<sup>12</sup> No les perdonan ni la ironía, "al comentar en sus obras los Sagrados Libros en los cuales advierten tantas deficiencias, uno se imaginaria que, antes de ellos, nadie habría dado vuelta a las páginas de la Escritura"; "tratan de ignorantes a los que no piensan como ellos, mientras que sus adherentes merecen todo elogio"; su actitud debe atribuirse "a locura o, por lo menos, a una completa temeridad"; proceden así "por curiosidad y orgullo".<sup>13</sup>

### *Análisis del modernismo*

La lectura de los libros modernistas, sobre todo las réplicas que siguieron a la encíclica *Pascendi*, nos ubican en el extraño mundo de unos hombres que, a pesar de confesarse católico-romanos, son conscientes de que su iglesia, dada su especial contextura, necesariamente debía condenarlos. Parecen considerarse víctimas propiciatorias destinadas al sacrificio, a la espera de que palabras y hechos produzcan sus frutos en el futuro. Exigen reformas en dogmática, en organización y en costumbres, siempre dentro de la modalidad católico-romana.

La interpretación que ofrecen de la iglesia, en la gestación y valor de los dogmas, pone de manifiesto una situación real, con la cual no están de hecho de acuerdo totalmente, pero que desean sea reconocida histórica y filosóficamente. Pero en este caso, y es lo que no veían los modernistas, ¿dónde queda el sobrenaturalismo, aquella dogmática asistencia divina que matiza de milagros y hechos portentosos veinte siglos de historia? Laméntase Pío X, en la Encíclica, de la irrespetuosa audacia con que la nueva escuela histórica, inaugurada por Duchesne, destruye venerables tradiciones y niega autenticidad a antiquísimas reliquias; en una palabra, pone al desnudo, esfumando su mágica aureola, toda la magnificencia de leyendas, santuarios y devociones que constituyen el especial encanto del pueblo católico-romano.

Los modernistas, Loisy con el inmanentismo, Tyrrell con la

12. Véase el escaso aprecio y la incomprensión que tenía E. Buonaiuti del protestantismo y de Lutero, en el libro de Valdo Vinay, *Ernesto Buonaiuti e l'Italia religiosa del suo tempo*, 1956, especialmente el cap. VIII.

13. A. Loisy protesta en varias de sus cartas de las intenciones que le atribuyen los documentos pontificios. En una carta al Cardenal Nerry del Val, a los pocos días de la publicación de la *Pascendi*, el 29 de setiembre de 1907, entre otras cosas, le decía: "Puisque l'on m'accuse maintenant de mauvaise foi dans l'interprétation critique de la Bible, je proteste de toute mon ame, je protesterai jusqu'à mon dernier souffle, contre une imputation aussi odieuse, et je déclare, Monseigneur, que cela est faux" (*Quelques lettres*, p. 238).

evolución de los dogmas, Buonaiuti con su generoso concepto de la catolicidad, explican la gestación del catolicismo-romano. La institución les resulta cómoda; pero, al mismo tiempo, intentan para sí y para los demás una plena lucidez de lo que son y por qué lo son. Este propósito los lleva a una interpretación ciertamente mayestática, pero también simbólica; caen en un relativismo que, como advirtiera Pío X, es principio de arbitrariedad e igualdad de todas las religiones. Según los modernistas, la iglesia católico-romana es una organización que ha ido absorbiendo a través de los siglos, términos e ideologías, leyes, costumbres y modalidades de diversas procedencias, sobre todo de la civilización greco-romana; o tal vez, por lo menos en parte, ha sido asimilada con escaso discernimiento por la enorme avalancha cultural que forma el grueso de la historia. Para controlar y dirigir este empuje y su contenido, el papado es necesario, así como también la organización eclesiástica, un sistema filosófico y una teología dogmática fundada en el último. Los modernistas lo comprenden y ponen en evidencia. A veces despiadadamente, como Loisy y los partidarios de la crítica bíblica e histórica; otras con morosidad regocijante, a la manera de Tyrrell y los afectos a un misticismo adormecedor.

A Buonaiuti le entusiasma la iglesia como sociedad carismática, con los requisitos de la visibilidad, el culto y la magnificencia romana que ejerce poderosa atracción en las almas. Ahí están la fuerza y la gloria del catolicismo romano. Tyrrell, a la par del convertido cardenal Newman, se arrebató de entusiasmo por la riqueza dogmática y ritualista. "En el catolicismo actual, las diversas facetas de la idea religiosa, cada una con sus particulares impurezas y limitaciones, en cierto modo están retenidas violentamente por un persistente esfuerzo de síntesis para formar como un sistema que conduce al alma en crecimiento a la estatura perfecta de una personalidad que posee a Cristo. Ésta ha sido obra del instinto y de la experiencia, más bien que un designio llevado a cabo por el reconocimiento de las leyes de la religión".<sup>14</sup>

Los tres jerarcas modernistas rechazan explícitamente toda conexión con el protestantismo, incluso con el liberal. Loisy escribió su libro *L'Évangile et L'Église* contra la célebre obra de Adolph Harnack *Wesen des Christentums*. Este libro, afirma el francés, es exclusivamente la visión de una mente protestante liberal, que tilda de oscuridad los diecinueve siglos de tradición católico-romana, al querer reducir el Cristianismo a su fuente original. Con utilización del concepto de desarrollo tal como lo expone Newman, Loisy pretende que la idea de Cristo, en su substancia y en su

14. Tyrrell, G. *Christianity...*, pp. 278-279.

carácter, se identifica con la Cristiandad católica, opuesta casi en todos los aspectos al liberalismo protestante.

Tyrrell tilda al protestantismo liberal de frialdad en exposición e investigación, ajeno a otro interés que no sea la crítica, como si sus hipótesis fueran artículos de fe, y no simples instrumentos de trabajo. Lo acusa de reducir el Cristianismo a una visión escatológica y apocalíptica y, por lo tanto, incapaz de convertirse en una doctrina aceptable al mundo moderno.<sup>15</sup> Buonaiuti reconoce que, como latino y romano, Lutero y el protestantismo le resultan antipáticos. Quiere una reforma, pero en la línea marcada por Joaquín de Fiore y Francisco de Asís. El protestantismo, según Buonaiuti, se agota en una idea restringida y pobre de la revelación, "cerrada en sí misma", "circumscripta", "definitivamente detenida y cristalizada en el texto escriturario", mientras que "en la visión católica, la revelación de Dios aparece como un viviente depósito espiritual, se atesora a través de la enseñanza tradicional y fermenta ininterrumpidamente en la conciencia de los hermanos, asociados en la fe y en la esperanza de la Iglesia única".<sup>16</sup>

Falta una pregunta esencial para comprender a los modernistas y su relación con la iglesia católico-romana: ¿qué conservan del Cristianismo? Con escasos matices diferenciales, los tres jerarcas mencionados están de acuerdo en una idea o substancia primitiva de un Cristo, de contenido más pobre que el ofrecido por los protestantes liberales; pero, como explica Loisy, "se enriquece con los continuos esfuerzos de la fe para comprender un objeto que está más allá de ella. Son esfuerzos graduales, y el término no se logra de inmediato, ni se ha alcanzado todavía..."; "Hay solamente dos sanas actitudes para la interpretación del Evangelio, la del historiador, que lo acepta tal como es, y se esfuerza en el análisis del carácter y significado original de los textos, y el de la iglesia, la cual, sin tener en cuenta las limitaciones impuestas por el sentido primitivo, extrae del evangelio la enseñanza que considera adecuada para los tiempos modernos".<sup>17</sup> No existe mayor diferencia entre este tratamiento de los Evangelios y la actitud política. Equivale también al método adoptado por Max Scheler y otros para explicar el desarrollo y nacimiento del concepto de Dios en el hombre, y del utilizado por George Santayana en su idea del

15. Tyrrell, G. *Christianity...*, pp. 43-46.

16. Buonaiuti, E. *Lutero e la Riforma in Germania*, p. 331. Se han escrito muchas tonteras sobre las influencias no católico-romanas en el modernismo. Basta citar como modelo de estolidez, el libro del español Romualdo Santallucia Claverol: *¿Qué es el Modernismo?*, en el cual señala como únicos responsables del movimiento y de sus doctrinas a protestantes, judíos, racionalistas y naturalistas.

17. Loisy, A. *Autour d'un petit livre*, pp. 119, 120 y 143.

Cristo.<sup>18</sup> El cristianismo en estos casos, diría con justa razón Karl Barth, se reduce a una antropología. Los modernistas no quieren negar su condición católico-romana, pero, como críticos y científicos precisan una explicación que les conserve el legado tradicional de su iglesia. La encíclica *Pascendi* les achaca, con razón, el ser subjetivistas, inmanentistas, evolucionistas y simbolistas; pero es el único recurso que les cabía para mantener una apariencia, por lo menos, de catolicismo-romano.

A primera vista, en un parangón superficial, escaso parentesco habría entre el modernismo religioso y el literario. Sin embargo, ambos movimientos aparecen, con nombres idénticos, por la misma época. El término *modernismo* era muy repetido y manoseado en revistas, diarios y hasta en el lenguaje común. En los ambientes apocados y tímidos, sonaba como una amenaza peligrosa; quienes anhelaban un porvenir progresista, gustaban aplicárselo, fuera un político, un filósofo, un teólogo o un literato. Expresaba anhelos de innovación, avidez de hallazgos y sistemas recientes. Por eso eran también agudamente críticos sus simpatizantes. Es evidente en el modernismo religioso, y creo podría comprobarse lo mismo en el literario.

Es aventurada, y hasta la consideraría injusta, una apreciación totalmente adversa.<sup>19</sup> Las colectividades, no importa el rótulo que ostenten, tienden al amodorramiento, a una comodidad establecida que requiere el menor esfuerzo. Para que despierten, precisan sacudidas violentas que obliguen a abandonar la rutina. Del choque entre los partidarios de lo tradicional y los inquietos para imponer novedades, surge una cultura más viva y apta para el incesante evolucionar de la especie humana. Los modernistas religiosos, no me aventuro a juzgar a los literatos, presagiaron, a pesar de sus excesos, muchas aquiescencias, reformas y complacencias que el catolicismo-romano ha adoptado en y desde el Concilio Vaticano Segundo.

LUIS FARRÉ

18. De Max Scheler, especialmente el libro *El puesto del hombre en el cosmos*; de George Santayana, *The idea of Christ in the Gospels*.

19. Véase una apreciación menos agresiva del modernismo, a diferencia de lo que se estiló en los años del ardor polémico, en el libro de Marlé S. J., René. *Au coeur de la crise moderniste*. Paris, Aubier, 1960, donde publica cartas de Maurice Blondel, Henri Bremoud, Fr. von Hügel, Alfred Loisy y otros.

## “NO SOY MÁS QUE UN HOMBRE DE ARTE...”

### *Escritos estéticos orientadores*

En la realización poética de Rubén Darío hay, a través del conjunto de su obra, unidad y continuidad de rasgos, claramente perceptibles —con lógicas variaciones de tono y circunstancias— desde *Azul...* (1888) hasta las poesías finales, recogidas póstumamente. Con los años, a medida que recorre su madurez vital, el enjambamiento exterior del verso rubeniano podrá ceder paso a una mayor carga emotiva, el lujo advenirá calor humano. Pero la estética esencial, la fe en el arte, permanecerán inmutables como estandartes de un amor total por la poesía, la Belleza y la armonía.

Ese asumir un camino poético a lo largo de una vida da a la obra de Darío la solidez raigal que lo ha erigido —pese a la objeción de Enrique Díez-Canedo— en “el” poeta de América, en cabeza de la escuela modernista y en el más lúcido renovador de la expresión literaria hispana, a fines del siglo XIX. Darío, constante en su visión estética, la afirmó en creación más que en elucubración conceptual de postulados filosóficos o poéticas de relumbrón efímero, o en prédicas y polémicas. Sin embargo, es posible entre-sacar de algunos de sus escritos, ciertas páginas de claro contenido doctrinario, que equivalen a una poética del modernismo; escritos cuyos más lejanos antecedentes pueden rastrearse aun con anterioridad a la publicación de *Azul...*, la obra que lo señaló mentor de la renovación poética hispanoamericana. De entre los varios trabajos de esta índole, tal vez deban destacarse como particularmente orientadores, el artículo “Catulo Méndez [sic]. Parnasianos y decadentes”, aparecido en el diario *La Libertad Electoral*, de Santiago de Chile, el 7 de abril de 1888, cuatro meses antes de la publicación de *Azul...*; el “Prólogo” a *Asonantes*, poemario de Narciso Tondreau, de 1889; el prólogo a *Fibras*, poemas de Alberto Ghirardo, de 1895; el artículo “Los colores del estandarte”, publicado en *La Nación* de Buenos Aires, el 27 de noviembre de 1896; las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, cuya edición apareció a los pocos días del artículo anterior; el “Prefacio” de *Cantos de vida y esperanza* (1905); y las “Dilucidaciones” previas a *El canto errante* (1907).

## ¿Manifiesto?

El artículo "Catulo Méndez [sic]. Parnasianos y decadentes" fue conjeturado en presuntivo valor de manifiesto estético en la edición de *Obras escogidas de Rubén Darío en Chile*, publicada en 1939, por la Universidad de Chile, bajo el cuidado de Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes, quienes recordaron que el primer prologuista de *Azul...*, Eduardo de la Barra, lo mencionaba en su presentación.

En aquel artículo, Darío encarece, a propósito de Mendès, de los parnasianos y decadentes, el atender en la poesía al valor musical de la palabra, a su valor sugestivo antes que al énfasis declarativo:

Juntar la grandeza o los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr, no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio. Y para eso, nada de burgueses literarios ni frases de cartón. Se hacen irrupciones a todas las ciencias en busca de lo bello, del encaje, del polvo áureo... Se necesita que el ingenio saque del joyero antiguo el buen metal y la rica pedrería, para fundir, montar, y pulir a capricho, volando al porvenir, dando novedad a la producción, con un decir flamante, rápido, eléctrico, nunca usado, por cuanto nunca se han tenido a la mano, como ahora, todos los elementos de la naturaleza y todas las grandezas del espíritu...

Son éstos los principios estéticos puestos en juego en *Azul...*; son los conceptos que en términos coincidentes explayará en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* al manifestar: "Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la melodía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces". Pero en ninguno de los dos casos se descubre un carácter o tono agresivo o exhortativo, propios de un manifiesto, según la atribución de Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes. Darío siempre se sintió constreñido entre las fronteras estrechas de un sistema cristalizado, aunque fuera propio; además, un manifiesto supone salir a la catequización de adeptos, a la actitud combativa. Darío también se resistió a ello y claramente lo advirtió en las "Palabras liminares" a *Prosas profanas*: "No he creído fructuoso ni oportuno un manifiesto... Mi literatura es mía en mí... Quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal..." En las "Dilucidaciones" de *El canto errante*, insistió: "No gusto de moldes, nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo

y alma y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música —música de ideas, música del verbo—...

Por otra parte, Darío tuvo clara certidumbre ética y social de que el poeta era *rara avis* en América: "Yo detesto el tiempo y la vida en que me tocó nacer". Sabía que el artista ambulaba, como exilado, entre una sociedad burguesa insensible, mercantilizada, y una masa indígena relegada. Recuérdese que en las "Palabras liminares", decide:

La gritería de trescientas bocas no te impedirán, Silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal que tu amigo el ruiñón esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior.

El poeta se aisló, al principio, en la torre de marfil. Pero la firme convicción en el poder de la Belleza incubaba en él la certeza de que algo de su canto había de trascender. En el "Prefacio" de *Cantos de vida y esperanza*, ya anuncia: "Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas". Y en las "Dilucidaciones" de *El canto errante* reafirmará: "Existe una *élite*, es indudable, y a ella se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo". Es, en uno y otro caso, la conciencia de la función renovadora cumplida, la certidumbre del trascender hecha autocrítica e impensado y no deseado magisterio, según expresará en otro lugar de las mismas "Dilucidaciones":

No creo preciso poner cátedra de teorías ... Los pensamientos e intenciones de un poeta son su estética. El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento. Yo no soy iconoclasta. ¿Para qué? Hace siempre falta a la creación el tiempo perdido en destruir... Construir, hacer, ¡oh juventud! Juntos para el templo; solos para el culto... Además del cerdo y del cisne, que nos han adjudicado ciertos filósofos, tenemos el ángel. El don del arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación... Hay una música ideal como hay una música verbal. No hay escuelas: hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia...

### *Un olvidado planteo estético, ético y vital*

El magisterio de Darío, no buscado sino hallado, es eticista

antes que didáctico y escolar; sin propósitos proselitistas, tanto como crece en él la creación, crece también un programa estético y una organización de la vida poética, según lo revela uno de los documentos menos recordados de Darío: la carta-prólogo a *Fibras*, de Alberto Ghiraldo.

Hay poetas que realizan su obra dejándose llevar por el impulso creador, que ajustan técnica y medios expresivos a las convicciones de una segura intuición. Otros la perfilan en estado febril, en el éxtasis que consiente a los antiguos imaginar el dictado de la Musa, a Pascoli y Rilke el enajenamiento del *fanciullino*, y a los espiritualistas contemporáneos aproximar poesía y mística. Hay, también, quienes, a través de dolorosos esfuerzos, tanteos, búsquedas, sinsabores y largas vigilias, condensan, obsesivos, en ansias de perfección, el poema. El propio Darío, el de la milagrosa frescura, alguna vez se quejó: “¿Saben éstos / que tal dicen, lo amargo del jugo de mis sesos, / del sudor de mi alma, de mi sangre y mi tinta, / del pensamiento en obra y de la idea encinta?” Y se le compadeció, aun sabiendo —José María Vargas Vila lo testimonia— que, por ejemplo, escribió la “Salutación del optimista” en estado de sonambulismo lírico y en dos horas.

Pero Rubén se incluye más cabalmente en un tercer grupo de poetas lúcidos, reflexivos ante el mester, conscientes de su función, empeñosos y tenaces en la marcha perfectiva, pontífices en la minoritaria religión del arte. Pertenecen a él aquellos artistas que aun entregándose al impulso creador, proceden, al tiempo de componer, a meditar sobre el quehacer que los ocupa, sobre el instrumento expresivo. Por las implicaciones contradictorias y tergiversadoras que presupone, dejo de lado para el caso la inevitable mención de Edgard A. Poe y de la *Filosofía de la composición*, aunque anoto su privanza en cuanto uno y otra actualizan y legan una disciplina que, por vía esteticista, ha hecho que hoy el artista literario trate, a menudo, de desdoblar su personalidad, por un lado, en el ser creador y, por otro, en el autoespectador, en el que se mira crear, se analiza, calibra y perfecciona el instrumento de creación, mientras paralelamente a la elaboración de la obra transmite un teoría de sí mismo en el acto estético. Recuerdo, en cambio, como subrayando y filiando esta tendencia actual, Jean Paulhan advierte, con razón, “en qué medida, en los tiempos que corren, los escritores y aun los poetas —Eliot, Rilke, Valéry, Proust, Joyce, Azorín, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, J. R. Jiménez, Bréton, Claudel, Mallea, Borges, etc., son a la vez críticos y autores, cual si una mitad de su obra se esforzara en probar que han tenido razón de escribir la otra mitad”

Entre el álgebra estética de Poe y el espíritu geométrico de algunos coetáneos, como extremos, se incrusta el *esprit de finesse* de Rubén Darío, visible en los escritos estéticos que vengo recordando y sobre todo el programa que constituye el prólogo a *Fibras*, de Ghirardo, que los exégetas habituales del artifice de "El colquio de los centauros" no suelen mencionar, y en el cual el poeta de las marquesas y los cisnes resume una actitud ético-estética acorde con su concepción del arte puro y de la entrega total que demanda el creador.

Pedro Salinas, en el conocido estudio sobre *La poesía de Rubén Darío*, destaca los varios momentos en que el poeta ajusta cuentas doctrinales con el arte y consigo mismo, con antecesores, imitadores o simples amantes de la poesía. Así, refiriéndose al poema de apertura de *Cantos de vida y esperanza*, apunta:

El asunto del prólogo —el hombre explicándose a sí mismo, siendo él lo que mira y lo mirado— lleva en sí ese estado de equívoco, infuso en la poesía, y en el cual hay dos elementos igualmente indispensables: uno la existencia, inicialmente, de una verdad de experiencia humana, distinta e individualizada, de donde mana el poema, y otro la voluntad de sobreponerse a su literalidad por el método de la objetivación artística.

Tanta en el artículo "Catulo Méndez [sic]. Parnasianos y decadentes", en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, en el exordio "Al lector" y el autoanálisis del poema inicial de *Cantos de vida y esperanza* como en *Historia de mis libros* —por no citar sino los textos más deshiscentes mencionados por la crítica—, Darío se vuelca íntegro en la siembra estética. "Confesiones sobre la vida —enumera Salinas—, explicaciones de la obra, doctrina estética y moral, recuerdo y programa, soluciones y enigma". De ellos se decanta un Darío razonante, *magister* sin proponérselo; un Darío con plena conciencia del don poético que posee y del significado de su contribución renovadora, que tras auscultar la decrepita poesía castellana que le antecede inmediatamente, desecha de ella lo espurio, salva lo salvable, vertebrada una concepción estética, retempla un instrumento expresivo y lo ofrece a sus afines.

El olvidado fragmento programático al cual hago aquí referencia se corresponde con aquéllos; pero difiere sustancialmente en cuanto en él Darío no habla de sí ni de sus modos poéticos. En cambio, señala derroteros esteticistas y vitales al joven poeta que apadrina, aunque entre líneas se adivina que el personal enfoque de la poesía y sus realizaciones se sobreentienden automáticamente como "la" poesía y "el" quehacer poético. Este programa, centi-

nela de "el arte por el arte", es un documento del tipo de "consejos al escritor nuevo", cuya intención le ubica en la línea que va de la "Epístola a los Pisones" de Horacio a los "Consejos a los jóvenes escritores" de Baudelaire o las *Cartas a un joven poeta* de Rilke. Tiene forma epistolar, fue dirigido a Alberto Ghirardo con motivo de la aparición del poemario *Fibras*, y constituye un fragmento orgánico dentro del total de las apreciaciones sobre los poemas que respalda, a manera de prólogo.

La mejor calibración de este documento requiere breve subrayado cronológico, pues de él surge otro aspecto que acrecienta el valor de los olvidados párrafos de Darío: la prelación temporal en la serie de textos-claves de la doctrina modernista. "Catulo Méndez [sic]. Parnasianos y decadentes" dice tempranamente la conciencia del derrotero estético elegido por Darío. *Azul*... poco después al par que revela una potencia poética, le coloca a la cabeza del movimiento renovador de índole esteticista que totalizará la lírica castellana. En *Azul*... lo doctrinario está insito o entretejido en la creación, aunque sobresale nítido en "El rey burgués" (cuento al que Arturo Marasso otorga carácter de manifiesto literario), "La canción del oro", "El velo de la reina Mab", en los poemas de "El año lírico", en los "Medallones". *Prosas profanas*, con la declaración de las "Palabras liminares", data de 1896. *Cantos de vida y esperanza* con sus palabras "Al lector" y el poema prologal, calificado por Marasso como testamento poético, especie de balance lírico del poeta-hombre, depuración de una estética por quien ya está de vuelta en la aventura del arte y de la vida, aparece en 1905. Los cuatro escritos mencionados inscriben en las coordenadas modernistas los acentos más significativos del lirismo de Rubén y los acápites fundamentales de la doctrina. Júzguese, pues, desde el punto de vista cronológico primero y desde el de una convicción estética ya definida y consustanciada en el ser del poeta después, el interés y el valor que adquieren los conceptos programáticos de la "Carta-prólogo" a *Fibras*, si se tiene en cuenta que Darío los suscribió en 1895, es decir, anteriormente al fundamental documento que constituyen las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, y al artículo "Los colores del estandarte" contemporáneo de éstas.

Como anticipé, dicho programa se incluye en la más amplia epístola, de acogedora crítica, ofrecida a Ghirardo para la publicación de *Fibras*. El fragmento tiene independencia dentro del contexto. Darío escribe la carta en el giro usual americano tratando de "usted" al destinatario. Sin embargo, para restar importancia a la lección que ha de impartir —ya se ha visto cómo a Darío le crispaban el aire doctoral y el tono profesoral— juega la come-

dia de un desdoblamiento, reflejado estilísticamente en sujeto, pronombres y vocativos revestidos y transportados en la golilla de un "tú" exhortativo. Además, anuncia metafóricamente el desdoblamiento y al adoptar un —para él— desusado carácter de *dómine*, entrecomilla la parte pertinente del documento, que reza así:

Hay, hijo mío, en esta existencia, para los que nacen con el divino don de los poetas, muchas serias obligaciones que cumplir, muchas graves tareas que llenar. Primero, es amar la lira sobre todas las cosas, pues es regalo de Dios; después, amar el amor y la fe y las rosas y el vino, como el griego Anacreonte y el argentino Guido; coronarse de flores y respetar la gramática; cantar a las hermosas mujeres y ser enemigo de los tontos; tener el arte en su valor supremo y no como asunto de pasatiempo o industria de Moussion; no adular los gustos de la general mediocridad, ni seguir las modas que tienen la vida de un sombrero de mujer, sino el resplandor del verdadero astro; la religión de la belleza inmortal, la palabra de los escogidos, la barca de oro de los predestinados argonautas. No creas en la gloria que dan los periódicos, ni en las cartas de los maestros vanidosos, ni en los elogios de tus compañeros interesados, ni en las sonrisas que tengas que pagar con aplausos de reciprocidad. No seas *snob*; y con los innovadores o con los estacionarios, lo único que debes hacer es tener talento. No dejes apagar nunca el entusiasmo, virtud tan valiosa como necesaria; trabaja, aspira, tiende siempre hacia la altura. Y si llegas a viejo, que tu alma esté siempre florida como en su primavera. Y todo lo demás será literatura.

Causa extrañeza el olvido en que ha sido dejado este fragmento. Salvo menciones indeterminadas en historias generales del modernismo, sólo he hallado particularizada referencia en el cálido estudio que Juan Más y Pi dedicó a Ghiraldo, donde lo alude así: " . un prólogo que es todo un programa de arte y de vida, todo un elocuente manifiesto, como sabía hacerlo Rubén, pese a sus ideas tan contrarias a las organizaciones literarias". No aparece tampoco en las listas corrientes de trabajos dariescos. Julio Saavedra Molina, que en 1946 recopila la *Bibliografía de Rubén Darío* no lo incluye, a pesar de referirse en varias oportunidades a Alberto Ghiraldo y, sobre todo, a pesar de que en las primeras líneas de las "Advertencias", dice: "Rubén Darío publicó [...] no menos de treinta prólogos en obras en prosa o verso en libros ajenos, lo que es un *record* que habla con elocuencia de su prestigio entre los escritores". Pero más extraño es que el propio Ghiraldo, constante amigo, editor del poeta y beneficiario de la pieza, no la reproduzca ni en el *Epistolario*, de 1926, ni en *El archivo de Rubén Darío* (1943). *Fibras*, libro primigenio, se tutelaba de modo singular con el espaldarazo del admirado autor de *Azul* . . . pero, por

sobre ello, la carta de Darío al poeta veinteañero era hermosa, sabia y amical. Además, Ghiraldo ha dicho en varias ocasiones cómo Rubén fue para él un hermano tutelar. Y en la amistad de los años y del común peregrinar, Darío llamaba a Ghiraldo "su único hermano". La carta-prólogo de 1895 es el primer testimonio público de esa fraternidad.

Hay en los consejos que Darío ofrece al bisoño otros pormenores señalables. Primero, el tono paternal y monitor: "hijo mío" es el vocativo para el poeta nuevo. Luego, el reclamo para el artista, de radiante y sensual compenetración con seres y cosas; el triple erotismo divino, humano y estético; el arte puro y eterno; la "personalidad en lo personal", la originalidad en la aristocracia intelectual; el menosprecio de lo mediocre y vulgar. Pedro Salinas concluía el estudio sobre *La poesía de Darío* recapitulando tres principios activos en el todo de la obra del poeta: erotismo agónico, preocupación social, remontada idea de arte y poeta, también presentes en la epístola a Ghiraldo. Pero hay, todavía, algo más que subrayar: don poético natural y oficio, religión del arte y, respeto a la gramática concierta Darío, como atento al interrogante horaciano: *Natura fieret laudabile carmen an arte, quaesitum est*. Abandono de aquella cosmética falseadora de la auténtica poesía, un cierto fatalismo en cuanto deja sobreentender que la legítima vocación poética es irrestañable y el elegido tiene su destino trazado, confianza en las propias fuerzas, entusiasmo y fuego interior, contracción al trabajo y... eterna alma niña.

### *Continuidad de pensamiento y rasgos*

Lo admirable de todos estos programas estéticos es la continuidad de rasgos, pensamiento y obra que revelan. Como prueba basta apuntar un aspecto: la conciencia de las fuentes. En el artículo "Catulo Méndez [sic]. Parnasianos y decadentes", luego de señalar la coincidencia de unos y otros en el símbolo, en la metáfora, en la plasticidad y el matiz; de recordar la búsqueda de correspondencias entre literatura, pintura, música, cumplida ya en los ensayos realizados en tal sentido por los hermanos Goncourt al pretender pintar el color de un sonido o el perfume de un astro; de considerar la tacha de decadentes asignada por quienes creyeron que caían en exceso de arte, en abandono del fondo por la forma opulenta, exalta:

¡Ah! y esos desbordamientos de oro, esas frases caleidoscópicas, esas combinaciones de palabras armónicas, en períodos rítmicos, ese abarcar un pensamiento en engastes luminosos, ¡todo eso es sencillamente admirable! Un exceso de arte no puede ser sino un exceso de

belleza... Desde Homero, genio casi fabuloso, el ideal artístico no es llamar al pan, pan y al vino, vino.

Esas fuentes decadentes las vuelve a encarecer plenamente en el artículo "Los colores del estandarte", de respuesta a Paul Groussac y apenas en horas anteriores a *Prosas profanas*. En él declara:

Mi adoración por Francia fue desde mis primeros pasos espirituales, honda e inmensa... La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogosidades, ¿por qué no podían adquirir las notas intermedias, y revestir las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia?... El *Azul*... es un libro parnasiano y, por tanto, francés. En él aparece por primera vez en nuestra lengua el «cuento» parisién, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo clásico castellano, la chuchería de Goncourt, la *câlinerie* erótica de Mendès, el encogimiento verbal de Heredia y hasta su poquito de Coppée. *Qui pourrais-je imiter pour être original?*, me decía yo. Pues a todo. A cada cual le aprendía lo que más me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte, los elementos que constituirán después un medio de manifestación individual.

El "galicismo mental", pontificado por Juan Valera en los artículos de *El Imparcial*, de Madrid (octubre de 1888), consagratorio para *Azul*..., está explicado por Darío en dicho artículo, desde dentro: "Mi éxito —sería ridículo no confesarlo así— se ha debido a la novedad; la novedad ¿cuál ha sido?: el sonado galicismo mental" Pero Darío, por vía de Francia, renueva la ductilidad, brillo y magnificencia de la poesía castellana sin afrancesarla. Eso aumenta su mérito. Rubén estuvo atento desde los días mozos a las más auténticas expresiones atesoradas en la lengua castellana. En "Catulo Méndez [sic]. Parnasianos y decadentes", decía, antes de *Azul*...: "Pocos se preocupan de la forma artística, del refinamiento, y pocos dan —para producir la chispa— con el acero del estilo en esa piedra de la vieja lengua enterrada por el tesoro escondido de los clásicos; pocos toman de Santa Teresa, la doctora, que retorció y laminaba y trenzaba la frase; de Cervantes, que la desarrollaba armoniosamente; de Quevedo, que la fundía y vaciaba en caprichoso molde de raras combinaciones gramaticales. Y tenemos, quizás más que ninguna otra lengua, un mundo de sonoridad, de viveza de coloración, de vigor, de amplitud, de dulzura; tenemos fuerza y gracia a maravilla".

Y en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* —clave modernista— repetirá: "El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: Éste, me dice, es el gran don

Miguel de Cervantes, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana. Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas". Luego, en la despedida, la sentencia plástica, gráfica, de síntesis feliz: "Abuelo, preciso es decíroslo; mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París".

Tanto como en la referencia a fuentes, todos y cada uno de los rasgos de la concepción estética de Darío revelan unidad y continuidad, es decir consustanciación esencial del artista y del pensador a lo largo de una vida y obra: razones sobradas y terminantes para reconocer en él al auténtico esteta, que seguro de sí, pudo afirmar en "Los colores del estandarte": "En verdad vivo de poesía. Mi ilusión tiene una magnificencia salomónica... No soy más que un hombre de arte... No sirvo para otra cosa"

RAÚL H. CASTAGNINO

## LOS PRÓLOGOS DE DARÍO

### *Introducción*

En Rubén Darío la creación poética y la meditación estética sobre dicha creación juegan en absoluta armonía. Darío, poeta consciente y reflexivo, echa una mirada lúcida sobre cada una de las etapas de su realización artística. Sabe valorarlas como a organismos vivos, ligados a él por vínculos de afectividad intelectual. Permanente unidad sustancial caracteriza a su obra a lo largo de una evolución ascendente en la escala de lo estético y de lo humano. Esta evolución es el fruto de la experiencia vivida y del "estudio y la consagración al arte"

Las reflexiones que él se hace durante ese prolongado proceso espiritual, las dudas que se le despejan y las conclusiones a que arriba, constituyen el motivo dominante de los prólogos que escribió para sus obras poéticas. Cada uno de estos breves exordios introduce al sentido total de su poética con claridad y precisión.

La distancia que media entre "Palabras liminares" de *Prosas profanas* y el "Prefacio" de *Cantos de vida y esperanza*, o "Dilucidaciones" de *El canto errante*, puede medirse por el tono emocional empleado. En "Palabras liminares", la voz alta y arrogante, el lenguaje coloreado por el arrebató eufórico y la gracia de la imaginación. En "Prefacio" o "Dilucidaciones", la palabra grave asentada en un reposo de convicción sólida que no necesita temblar gallardetes mágicos ni clavarle banderillas metafóricas al *filisteo*. Es una distancia vital y humana considerable.

Pero si en las formalidades expresivas del lenguaje cabe la distinción sutil, en lo que se refiere a los delineamientos de la estética y al riguroso temple normativo, la edad no establece variación. Se nos muestra tan artista a los veinte años como a los cuarenta; consciente de su responsable posición renovadora en Hispano América. Como Poeta —con la mayúscula simbólica del modernismo—, desde sus primeros pasos, toma como meta los valores universales del espíritu.

Este trabajo se propone seguir a Darío —sin abandonar el mirador de sus prólogos y comentarios de autocrítica— por sus vericuetos y sus amplias avenidas.

Intenta usar sus palabras o frases prologales, como hilo de Ariadna, a través del laberinto de su compleja personalidad de hombre y poeta. Cabe también, por extensión, la breve cita de los estudios de Juan Valera y de José Enrique Rodó, porque una irreversible fuerza lógica los convirtió en prólogos obligados de ediciones posteriores.

### *Epistolas y Poemas. (Primeras Notas)*

“Introducción”, poesía inicial de este libro, sirve de prólogo o presentación de la obra.

Aquí en este libro tengo  
dichas que me satisfacen,  
dolores que me deshacen,  
ilusiones que mantengo.  
Ignoro de dónde vengo  
ni dónde voy a parar:  
he empezado a navegar,  
ignota playa buscando,  
y voy bogando, bogando,

Poseído de mil dudas se interroga: “¡Ay! ¿qué llevaré guardado / dentro de mi corazón?” Sabe, por lo pronto, que lleva su potencial don poético:

Los que traemos por don  
de suprema excelsitud,  
de la cuna al ataúd  
el ser de la inspiración...

Su fe religiosa le hace percibir en todo “una celeste claridad”, pero en breve lo perturban las sombras:

La sombra dentro uno mismo;  
duda que infunde temor;  
en el pecho, el torcedor,  
y en la cabeza el abismo.  
¡Cáncer del escepticismo!...

Se desmorona su fe de niño en la bondad del mundo. Intenta presentarse como un vengador:

...hay en mis canciones ira,  
y son mis frases puñales  
para ruines y desleales,  
para el dolo y la mentira.

Su bondad natural se sobrepone, y el lector buscará en vano los versos envenenados y los puñales prometidos en el prólogo.

Más propio de él es que deposite en esta "Introducción" un voto de fe, su juramento de servir a las altas fuerzas que lo impulsan a la poesía.

Comprimido por una dura edad de lucha, para la cual sus recursos juveniles resultan irrisorios, se afirma en la condición poética que le permite superar la frustración y el dolor. Siente que es necesario que el poeta ejerza una misión de profecía, de dirección moral y de orientación espiritual, para

que en la miel de la armonía  
dé el filtro de la verdad;  
que muestre a la Humanidad  
lo luminoso y lo santo,  
y que se escuche su canto  
por toda la eternidad.<sup>1</sup>

Dichas, dolores e ilusiones —sigue diciendo— dejan su huella en la poesía, mas no por ello se menoscaba la dirección moral que el poeta ejerce a fin de

hacer que del arpa brote  
la sátira en la canción,  
y demostrar con razón  
al enjambre mundanal  
que si hacemos el panal  
tenemos el aguijón.<sup>2</sup>

La imagen del poeta, concebido como profeta anunciador y como la voz misma del pueblo, proviene directamente de Victor Hugo. En "A un poeta", Darío reclama:

Que lo que diga la inspirada boca  
suene en el pueblo con palabra extraña;  
ruido de oleaje al azotar la roca,  
voz de caverna y soplo de montaña.

En *Azul...* (1890), esa imagen se acuña con relieve parnasiano:

1. Darío, Rubén. *Poetas completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Aguilar, 1952, pp. 850-851. Todas las citas de la poesía de Rubén Darío pertenecen a esta edición.

2. Darío, R. *Op. cit.*, p. 852.

Bravo soldado con su casco de oro  
lance el dardo que quema y que desgarrar:  
que embista rudo como embiste el toro,  
que clave firme, como el león, la garra.

Más tarde, en *Cantos de vida y esperanza*, la concreción sintética de la idea aparece más lograda y original:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!  
¡Pararrayos celestes  
que resistis las duras tempestades,  
como crestas escuetas,  
como picos agrestes,  
rompeolas de las eternidades!

Se integra su figura con la nota de su soledad deliberada:

Para ti, pensador meditabundo,  
Pálido de sentirte tan divino,  
es más hostil la parte agria del mundo.  
Pero tu carne es pan, tu sangre es vino.

En "Los Cisnes" reitera el concepto: "¿Por qué tan silencio de ser blanco y ser bello?". El artista incomprendido se ve forzado a replegarse sobre sí mismo, "falto de los alientos que dan las grandes cosas". La pasión mesiánica termina por convertirse en indulgente ironía de filósofo epicúreo: "A falta de laureles son muy dulces las rosas". Sin embargo, jamás desaparece en él el sentido de la responsabilidad: "Mi protesta queda escrita/ sobre las alas de los inmaculados cisnes". Es decir: el poeta que no quiera eludir la confrontación con su tiempo, puede prestar testimonio en su poesía, sin desnaturalizar su inmaculada calidad ni cercenar sus alas.

Como puede advertirse, se da, en la línea temática de Darío, la reiteración de lo que significa el poeta, desde las poesías de adolescencia hasta la plenitud humana de *Cantos de vida y esperanza*.

"*Abrojos*", "*libro de Job de la adolescencia*"

En 1887 Rubén Darío publicó *Abrojos*, libro que constituye actualmente una curiosidad poco estudiada. Lo forman cincuenta y ocho composiciones breves, y un prólogo en verso, dedicado a Manuel Rodríguez Mendoza. Este prólogo poético resulta ilustrativo, no obstante su brevedad, sobre la época de Chile de Rubén Darío:

tu noble y leal corazón,  
tu cariño, me alentaba  
cuando entre los dos mediaba  
la mesa de redacción.  
Yo, haciendo versos, Manuel,  
descocado, antimetódico,  
en el margen de un periódico  
o en un trozo de papel;  
tú, aplaudiendo o censurando,  
censurando y aplaudiendo,  
como crítico tremendo  
o como crítico blando.

.....  
Juntos hemos visto el mal  
y, en el mundanal bullicio,  
cómo para cada vicio  
sé eleva un arco triunfal.<sup>3</sup>

Darío confiesa que escribió *Abrojos*,

tras hartas penas y agravios,  
ya con la risa en los labios,  
ya con el llanto en los ojos.

Del poema IX al XVIII puede seguirse, reflejado con transparencia, el proceso personal de una gran desilusión amorosa —su frustrada relación con quien llegará a ser su segunda esposa, en circunstancias destinadas a agravar un distanciamiento anterior, y a golpearlo con violencia quizá determinante de su permanente desajuste afectivo.

A *Abrojos* le cabe, en este momento, el papel de purificación catártica. El autor es consciente de que, al enjugar en la poesía su llanto, la está, en cierta forma, sacrificando:

con la tempestad del alma  
relampagueó el pensamiento,  
y les salieron espinas  
a las flores de mis versos.<sup>4</sup>

La califica de "obra sin luz y sin donaire", y a sí mismo de "fabricante de castillos en el aire".

*Historia de mis "Abrojos"*

En este capítulo de *A. de Gilbert* explica, tanto las influencias literarias que obraban sobre él al escribirlo como las causas,

4. *Ibidem*, p. 493.  
3. *Ibidem*, p. 519.

no por circunstanciales menos agobiadoras, de su profundo decaimiento moral de entonces. Pensaba constantemente —dice— en su país, en su vida, “hasta en las torpezas, cegueras o infamias que más de una vez llevan a los hombres al destierro involuntario” (el generalizador “los hombres” le permite recatar las alusiones personales): “Si, mis *Abrojos* vividos”, por decirlo así, “eran desahogos”.

Nunca más volverá a escribir versos como esos, “versos ásperos y tristes”, porque considera que es “echar el malhumor a la cara de la gente a título de poesía”.

El tono vital de Darío cuando escribe la historia de *Abrojos* es elevado, pese a la depresión que pudo originarle la noticia de la muerte de su amigo Pedro Balmaceda Toro, el *A. de Gilbert* a quien va dedicado su libro. Ese tono vital en ascenso se revela en la autocrítica que realiza. Sobre el aspecto formal expresa: “El libro adolece de defectos”, y añade: “aún entonces no estaba yo satisfecho con él”. Renglones antes había puntualizado las fuentes que reconocía activas en el momento de su elaboración de *Abrojos*: “...nacieron de las humoradas de Campoamor y sobre todo de las Saetas de Leopoldo Cano”.

Se muestra explícito con respecto al espíritu de la obra:

Ante todo, hay en él un escepticismo y una negra desolación, que, si es cierto que eran verdaderos, eran obra del momento. Dudar de Dios, de la virtud, del bien, cuando se está en la aurora, no. Si lo que creemos puro, lo encontramos manchado, si la mano que juzgamos amistosa nos hiere o nos enloda, si enamorados de la luz, de lo santo, del ideal, nos encontramos frente a la cloaca; si las miserias sociales nos producen el terror de la vergüenza..., si la garra triunfa sobre el ala; si las estrellas tiemblan arriba por el infierno de abajo..., trueno de Dios ahí estáis para purificarlo todo, para despertar a los aletargados, para anunciar los rayos de la justicia.<sup>5</sup>

*¿“Abrojos”, medida de su vida en Chile?*

*Abrojos*, “libro de Job de la adolescencia” como lo definió Balmaceda, no revela claramente el significado exacto de su período chileno. En cuanto a la maduración del talento, al enriquecimiento de su sensibilidad y su cultura, no caben dudas, pero sí en cuanto a las condiciones de su vida moral y material.

Dice Charles D. Watland, en reciente publicación, que Darío no se destacó en las reuniones literarias de Chile, debido quizás a que su preparación, “magnífica para sus fines”, no era la apropiada

5. Darío, R. *A. de Gilbert*.

para destacarse en un grupo homogéneo que tenía una formación cultural común.<sup>6</sup> A Narciso Tondreau, Darío le pareció “un infeliz como individuo, sin noción alguna de la vida terrenal y bueno como el pan”. Posiblemente se retrajo de esas tertulias y dedicó la mayor parte de su tiempo libre a la lectura, mortificado por comentarios como el que se atribuye a Orrego Luco, sobre su deficiente cultura literaria. “Algo había en la personalidad de Luis Orrego —opina Watland— que incapacitaba a Rubén para hablar o actuar en su presencia mostrando su verdadera inteligencia y saber. Lo apagaba”. Como una reacción, quizá involuntaria, al juicio adverso, en su primera producción poética Darío cita muchos autores de la literatura universal, en general, y españoles y franceses, en particular. Va reduciendo las citas a partir de *Azul...*, y en *Cantos de vida y esperanza* y *El canto errante* aparece únicamente la cita imprescindible.

En resumen, ¿Chile lo trató bien o mal? “Chile noble —escribe Darío— que me dio albergue generoso durante tres de los mejores años de mi vida, que me alentó en mis trabajos literarios, que me discernió premios y honores” También: “En Chile encontré nuevo aire para mis ansiosos vuelos y una juventud llena de deseos de belleza y de nobles entusiasmos”.

Estas afirmaciones dieron pie a Raúl Silva Castro para juzgar que la frialdad de Chile hacia Darío es una leyenda. No opinan lo mismo Armando Donoso ni Arturo Torres-Ríosco. Orrego Luco habla del cuartucho que Darío ocupaba en el diario *La Época*, “un poco más estrecho que esos que guardan los perros bravos en las haciendas”. Es cierto que su amistad con Pedro Balmaceda lo sustraía periódicamente de la perrera. “El casi esplendor monárquico de Balmaceda” —dice Silva Castro. Palacio, coche, vinos importados, caviar ruso, cerveza inglesa, perfumes. En torno a la buena mesa donde humeaba el té, se hablaba de arte, de libros, de París. Las obras artísticas —bien que fueran reproducciones— y las pilas de *La Nouvelle Revue*, a los dos les comunicaban la sensación de estar en el medio que necesitaban.

Pero, tras la ruptura, nunca aclarada, de esa amistad, Darío descendió en la escala de la consideración social en Santiago. Francisco Galleguillos Lorca pudo colmar el vacío afectivo que le quedó de la amistad interrumpida y hasta brindarle sensaciones gratas y halagadoras al aproximarle a la gente humilde, obreros de las minas en su mayoría, que apreciaban emotivamente su poesía, pero nada podía devolverle la afinidad íntima, las prolonga-

6. Watland, Charles. *La formación literaria de Rubén Darío*. Publicaciones del centenario de Rubén Darío. Managua, Nicaragua, Centroamérica, 1966.

das pláticas intelectuales, las lecturas en común. Ese influjo de Balmaceda, que Darío reconoció que no era únicamente de "reflejo", por la biblioteca, las chinerías y las revistas francesas: "No. Fue clara y positivamente un influjo directo, activo y de ejemplo". Ramón Vial Bello, un nieto de Andrés Bello, asume, en esos momentos, el papel de confidente: "Amigo, amigo del corazón, era aquel que tanto comprendía el cariño casi razonado, dulce, de obligación, entre los que gustan de las cosas de arte, de los que saben por qué hay que amar a aquel que trae, como nosotros, algún ensueño, si el del arte, querido y hermoso, si el de las letras, bello y lleno de espejismos aurorales". Watland sugiere que se esconde otro nombre, como término mental antagónico, en esa referencia a Bello, modelo de amigo del corazón.

Digamos que no es fácil distribuir responsabilidades en momentos en que el joven recién llegado sufría crueles heridas personales, que, indudablemente, acentuaban la introversión natural de su carácter y se reflejaban en el comportamiento habitual. Lo cierto es que pudo leerse a su respecto en publicaciones de la época: "Un joven escritor abandonado en nuestra tierra y expuesto a morir de hambre".<sup>7</sup> Orrego Luco, en su saludo de despedida, se muestra contrito y afectuoso: "Adiós, amigo Rubén. Vd. ha sufrido y ha sollozado muchas veces en esta tierra de Chile, despreciado por los unos, ofendido injustamente por los otros, pero no olvide que en ella se han extendido los horizontes de su alma".<sup>8</sup> Que Darío no lo olvidaba, consta en su carta al mismo Orrego, en 1912, donde se lee "mi afecto por Chile [...] horas dulces, horas arduas", y... "aprendí a macizar mi carácter y a vivir de mi inteligencia". Estas cartas prueban también que las diferencias habían sido sepultadas.

### "Canto épico a las glorias de Chile" y "Otoñales"

En 1887 Darío publicó *Canto épico a las glorias de Chile y Otoñales*. *Rimas*, obras galardonadas en concurso público.

La única introducción al *Canto épico* es una dedicatoria al Presidente de Chile don José Manuel Balmaceda: "Señor: Si algo puede valer este canto a las glorias heroicas de Chile, mi segunda patria, acéptelo Vd. como un homenaje al hombre ilustre y como un recuerdo al padre de uno de mis mejores amigos".<sup>9</sup>

7. Silva Castro, Raúl. *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid, Gredos, 1956, p. 211.

8. Silva Castro, Raúl. *Op. cit.*, p. 260.

9. La iniciación y vida de esa amistad juvenil está narrada por Darío en *A. de Gilbert*.

Las estrofas de *Otoñales*. *Rimas* recuerdan las de *Abrojos* por las alusiones a dolores, remansados por el tiempo; pero, des-  
puntan en ellas brotes modernistas. La coloración del vocabulario,  
la riqueza de la imagen y la búsqueda de sonoridad lo aproximan  
a sus formas poéticas inmediatamente posteriores:

En el libro lujoso se advierten  
las rimas triunfales:  
bizantinos mosaicos, pulidos  
y raros esmaltes;  
fino estuche de artísticas joyas,  
ideas brillantes;  
los vocablos unidos a modo  
de ricos collares;  
las ideas formando en el ritmo  
sus bellos engarces,  
y los versos como hilos de oro  
do irisadas tiemblan  
perlas orientales.  
¡Y mirad! En las mil filigranas  
hallaréis alfileres punzantes,  
y en la pedrería,  
trémulas facetas  
de color de sangre.<sup>10</sup>

Aparecen ya elementos parnasianos, el uso de la gema y, lo  
que es más importante, "las ideas formando en el ritmo/sus be-  
llos engarces"; concepto que, en prosa o en verso, desarrollará  
Darío a lo largo de su vida, con su obra y con la enunciación  
teórica explícita en sus prólogos y comentarios. Tampoco se li-  
mita al "bello engarce rítmico de las ideas", sino que aspira a  
comunicar a la riqueza verbal, el hálito humano, el estremeci-  
miento emocional que asegura la perennidad de toda obra de  
belleza:

Yo quisiera cincelarte  
una rima  
delicada y primorosa  
como una áurea margarita,  
o cubierta de irisada  
pedrería.  
.....  
Yo quisiera poder darte  
una rima  
que llevara la amargura  
de las hondas penas mías

10. Darío, Rubén. *Poesías completas*, p. 543.

entre el oro del engarce  
de las frases cristalinas.<sup>11</sup>

*Azul... Valparaíso, 1888*

Eduardo de la Barra y Eduardo Poirier —anota Raúl Silva Castro— posibilitaron, económicamente, la edición de *Azul...* El prólogo debió haber estado a cargo de José Victorino Lastarria, mas el deceso del ilustre escritor chileno lo impidió. Cubrió el vacío un estudio crítico de Eduardo de la Barra, donde aparecen buena parte de las observaciones luego desarrolladas por Juan Valera. El estudio crítico de Valera, incluido en sus *Cartas Americanas*, sustituyó al ensayo de De la Barra en las ediciones posteriores.

*Azul...*, con material publicado en parte en *La Época* y *Revista de Artes y Letras*, fue dedicado al Sr. Francisco Varela: con referencia al huerto de Gerón, amado por los dioses, donde "había laureles verdes y gloriosos, cedros fragantes, rosas encendidas, trigos de oro, sin faltar yerbas pobres que arrostraban la paciencia de Gerón. No sé que sembraría Teócrito, pero creo que fue un cítiso y un rosal. Señor, permitid que junto a una de las encinas de vuestro huerto, extienda mi enredadera de campanulas".<sup>12</sup>

Podría ser de interés recordar aquí la polémica a que dio lugar la publicación de dos artículos de Manuel Rodríguez Mendoza sobre *Azul...* A la distancia no se aprecian claramente los motivos que encendieron la pluma de De la Barra en la respuesta agria, ya que el juicio de Rodríguez Mendoza y el suyo coinciden en lo fundamental. Pues si Eduardo de la Barra aparece sosteniendo en su faz material la primera hora de alto vuelo de Darío, lo cual por sí sólo constituye la mejor prueba de fe en su calidad, también su crítica muestra comprensión clara de la fuerza íntima y la línea estética orientadora del poeta. En cuanto a Rodríguez Mendoza, había obtenido por su cargo de jefe de sección del Ministerio de Obras Públicas, franquicias editoriales que permitieron la publicación de *Abrojos*.<sup>13</sup> Y ya se ha visto en "Introducción", poema prologal de *Abrojos*, qué fraternidad lo vinculó a Darío. La discrepancia se debió, quizá, a alguna diferencia en el matiz apreciativo.

11. *Ibidem*, p. 50.

12. *Ibidem*, p. 556.

13. Rodríguez Mendoza firma el artículo aparecido en *La Tribuna* con el seudónimo *Puck*. Le contesta De la Barra con tres artículos firmados *El dragón azul*.

## La concepción estética del "Azul"

Inquiriendo en la concepción estética del "azul", escribía De la Barra: "¿El Azul es el arte? Sí... pero aquel azul de las alturas que desprende un rayo de sol para dorar las espigas y las naranjas, que redondea y sazona las pomos, que madura los racimos y colorea las mejillas satinadas de los niños... azul de arriba, azul con irradiaciones inmortales".<sup>14</sup>

Se sospecha en las líneas transcritas una crítica de implicaciones sutiles. Descontando el manifiesto aprecio por la estética del poeta y una real admiración por su capacidad creadora, el prologuista parece deplorar una cierta omisión o falla en la obra. Quizá el "azul" de Darío no era para él un color de "arriba" —de espiritualidad y de idealismo—, sino un azul de abajo, azul de ondas anacreónticas que rematan en espumas, dóciles a la planta de la Venus Afrodita; azul de malaquitas, de gemas, de aguas estancadas, de ojos bruñidos en el plumaje del pavo real. Azul que asciende y se cierne, desde la materia que ilumina el arte, sin la trascendencia del azul que desciende de la espiritualidad que transfigura la materia. Pero, ¿qué decía el mismo Darío de su color azul? En *Historia de mis libros* lo llama "color helénico y homérico, color oceánico y fundamental".<sup>15</sup> "El hondo azul, tan grande" —escribe en "El sátiro sordo"<sup>16</sup>, y en "Anánke":

¡Oh inmenso azul! yo adoro...  
tus celajes risueños,  
y esa niebla sutil de polvo de oro  
donde van los perfumes y los sueños.<sup>17</sup>

## El estudio de Valera sobre "Azul..."

En *Historia de mis libros* Darío hace referencia al estudio de Juan Valera sobre *Azul...* "Valera vio mucho —dice—, expresó su sorpresa y su entusiasmo sonriente, pero no se dio cuenta de la trascendencia de mi tentativa" Añade luego: "*Azul...* contiene la flor de mi juventud, exterioriza la íntima poesía de las primeras ilusiones impregnadas de amor al arte y de amor al amor. Juventud, ansia de vida, un estremecimiento sensual, un

14. Donoso, Armando: "La juventud de Rubén Darío" (En: *Nosotros*, Año XIII, febrero 1919, Nº 118, pp. 443-528).

15. "De lo artificial y afectado huye la Poesía, producto excelso de la naturaleza viviente, clara, verídica, serena, sencilla, noble y siempre armoniosa"... Abusa [Darío] del colorete, del polvo de oro, de las perlas irisadas, de los abejeros azules" (Eduardo de la Barra, citado por Raúl Silva Castro, *op. cit.*, p. 225).

16. Darío, Rubén. *Cuentos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948 (Colección Austral, 1880), p. 100.

17. Darío, Rubén. *Poesías completas*, p. 576.

relenté pagano a pesar de mi educación religiosa y de profesar desde mi infancia la doctrina católica apostólica romana".<sup>18</sup>

*Azul...* es, para Darío, "el amado libro viejo". Vibra cierta reticencia en su confrontación con el juicio de Valera. Sin embargo, Valera aquilató las notas individuales visibles o inmediatamente previsibles del arte de Darío; sobre todo el espíritu cosmopolita y la aptitud receptiva para captar el mundo sensorial, pues no cabe duda de que Darío era uno de esos hombres para quienes —según Théophile Gautier— existe realmente el universo visible. Lo confirma cuando dice:

Cuanto mi vida abarca es recordado por mis íntimos sentidos  
los aromas, las luces, los ecos y los ruidos.

Valera subraya el galicismo mental de Darío: "No hay autor en castellano más francés que Vd., sin elogio y sin censura, más bien como elogio". Destaca la precisión elegante de ese lenguaje castigado por el cincel ("hecho para que dure, pero que parece espontáneo, fácil"), la adoración panteísta de la naturaleza que le arrebató los sentidos, el ansia de agotar todas las fuentes del deleite, a pesar de que tempranas experiencias le prefiguran su raíz final, de amarga filiación.

En Valera el crítico está presente siempre; tanto en la apreciación parcial —sus reparos a "La canción del oro" por ejemplo, donde encuentra que "hay creación por superposición y aglutinamiento y no por organismo"—, como en la apreciación global del poeta: "Ni romántico ni naturalista, ni simbolista ni parnasiano. Hizo una rara quintaesencia, producto de alambiques"

*"Prosas profanas y otros poemas"* Buenos Aires, 1896

De *Prosas profanas* escribió Darío: "Amo intensamente y con delicadeza a ese libro, no tanto como a obra propia sino porque a su aparición se animó en nuestro continente toda una cordillera de poesía poblada de magníficos y jóvenes espíritus. Y nuestra alba se reflejó en el viejo solar".<sup>19</sup>

### *El optimismo de Darío*

"Es un libro casi optimista" opina Rodó de *Prosas profanas*. El optimismo de Darío puede seguirse desde *Azul...* como un haz melódico y fino, que se va ahilando en hebra entrecortada de llanto a medida que la dureza del mundo y de la vida lo lastiman, pero que jamás desaparece del todo.

18. Darío, Rubén. *El viaje a Nicaragua o Historia de mis libros*. Madrid, Mundo Latino, 1919, p. 191.

19. Darío, R. *Historia de mis libros*, p. 197.

La risa —como deidad pagana— inspira uno de los sonetos finales de *Prosas profanas*, donde elogia a los poetas risueños:

Anacreonte, padre de la sana alegría;  
Ovidio, sacerdote de la ciencia amorosa;  
Quevedo, en cuyo cáliz licor jovial rebosa;  
Banville, insigne orfeo de la sacra Harmonía.

Prefiero, dice:

vuestros versos perfumados de vino  
a los versos de sombra y a la canción confusa  
que opone el numen bárbaro al esplendor latino.

Retrotrayendo el tiempo, se ve aparecer desde los años de Chile ese optimismo fundamental del hombre sano de corazón. En el prólogo a *Reoglones cortos* de su amigo Alfredo Irarrázabal dice: "A tu musa que va por el vasto mar al mundo, en barca ligera, tendida al aire la bandera alegre, cantando como una muchacha de quince abriles que tiene el alma sana, la mejilla encendida, el ojo pícaro y argentina la carcajada".<sup>20</sup>

A partir de *Azul...*, el canto de Darío surge rebosante de plenitud juvenil. Rehuye el enigma, lo espantan las esfinges, se aleja, como una alondra "ante la fiera máscara de la fatal Medusa". El *carpe diem* guarda intacta su eficacia vital. Aún puede repetir en "Alma mía": "Corta la flor al paso/ deja la dura espina". Él se siente un poco rey de la creación—"Poeta niño" o "Bardo rey" Donde vuelve los ojos ve verdecer ramos de esperanza.

El título *Cantos de vida y esperanza* va a compendiar, más tarde, su fuerte voluntad de optimismo. En toda su poesía posterior a *Prosas profanas* surge, pero más espaciadamente, la voluntad afirmativa:

Si hay algo que iguale la alegría del cielo  
es el gozo que enciende las entrañas del mundo.

.....

La vida es pura y bella,  
y yo, fuerte, he subido donde Pegaso pudo.

20. Darío dedica una crónica a la risa: "Tras lecturas deprimentes, *La Sonata a Kreutzer* y un maldito libro de versos" —dice— lo reconfortó una página que logró hacerlo reír: "Delante de mí la fábrica negra y vasta levantada por Schopenhauer y Hartmann; delante, la estatua del dolor fundida al calor de su misteriosa poesía por Leopardi". Solamente puede oponerles la risa. "La risa tremenda de Aristófanes, la vieja risa gala de Rabelais, la risa provenzal de tamboril y pífano, la risa de París —el can can es su carcajada—, el buen humor de Jordaens, la luz regocijada de Teniers". "Los hombres risueños —continúa— son sanos de corazón. El orgullo, la vanidad, sonrían; la envidia, ni eso".

.....  
Sentimos la vida pura, clara, real.

.....  
No obstante, la vida es bella.

Siempre seguirá considerando la indiferencia como una mancha (también dice: "mata la indiferencia taciturna"), y al alma que olvida la admiración, "manca y tullida". A "la negra pereza", la llamará "hermana de la muerte", y "alacrán", "al odio que su ponzoña vierte". Seguirá siempre aconsejando:

Lavemos de nuestra veste  
la amarga prosa.

### *La estética de "Palabras liminares"*

Las "Palabras liminares" escritas por Darío como introducción al libro, echan los cimientos de una estética que encuentra punto de apoyo en tres consideraciones básicas: a) falta elevación mental en la mayoría pensante contemporánea; b) no existe obra colectiva de la juventud intelectual americana; "muchos de los mejores talentos están en el limbo de un completo desconocimiento del mismo arte a que se consagran"; c) la suya es una estética acrática, sin modelo ni código.<sup>21</sup>

Darío cree que el sustrato poético americano yace en las cosas viejas, en Palenque y Utatlán y Moctezuma. Midiendo tempranamente sus fuerzas, declina ante Walt Whitman los advenimientos de una América nueva. Su apreciación crítica mariposea por Francia, América y España; pero su fugacidad no es frívola. El abuelo de la línea clásica le señala a Cervantes, a Lope de Vega y Garcilaso. "Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora, y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas". Anota los nombres de creadores, que postergados en el siglo pasado, fueron exaltados como grandes valores por el modernismo. Sintetiza su universalidad ecléctica en la asociación brevísima de varios nombres: "¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo...!" (Y en mi interior: ¡Verlaine...!)",<sup>22</sup>

Se transparenta en "Palabras liminares" la soledad defensiva del innovador: aconseja al poeta a quien ensordezcan con sus silbos trescientas ocas, que toque la encantadora flauta "para los habitantes del reino interior". Él se ha replegado para escuchar la música de su viejo clavicordio *pompadour*. "A través de los

21. Darío, R. *Poesías completas*, p. 593.

22. *Ibidem*, p. 595.

fuegos divinos de las vidrieras historiadas me río del viento que sopla afuera, del mal que pasa". "Campanas de oro, campanas de plata", lo invitan a la fiesta en que "brillan los ojos de fuego y las rosas de las bocas sangran delicias únicas". Pero un soplo místico eleva la fiesta de los sentidos a un plano de efusividad panteísta.

### *Apertura hacia nuevas vías*

Un conjunto de poesías de tono simbólico —ya sobre el final del libro— anuncia, bajo el título "Las ánforas de Epicuro", la apertura a nuevas vías estéticas, las vías de *Cantos de vida y esperanza* y de *El canto errante*. En "A Maestre Gonzalo de Berceo" insiste en su valoración de escritores y artistas medievales.

En este soneto Darío confiesa su preferencia por el alejandrino, metro gracioso como un pájaro a quien "el barrote maltrata, el grillo daña". Se salvan las distinciones fronterizas, porque si el alejandrino de Hugo vale una copa de champaña, el de Berceo merece una copa de buen vino. Darío acuña, en el soneto, normas estrictas:

Así procuro que en la luz resalte  
tu antiguo verso, cuyas alas doro  
y hago brillar, con mi moderno esmalte;

tiene la libertad con el decoro  
y vuelve, como al puño el gerifalte,  
trayendo del azul rimas de oro.<sup>23</sup>

Cuanto hubo de lucha en la gestación, se refleja en "Yo persigo una forma":

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,  
botón de pensamiento que busca ser la rosa;  
se anuncia con un beso que en mis labios se posa  
al abrazo imposible de la Venus de Milo.<sup>24</sup>

Cuando despierta de la ebriedad pasajera del champaña, o de la espuma que tiene nombre de mujer, cuando sacude el puño donde se posaba el gerifalte que le trajo rimas de oro del azul, sobreviene a su mente una lucidez fría y sobria, por la cual comprende la distancia que media hasta la Forma, deidad suprema que exige más cuanto más se le entrega:

23. *Ibidem*, p. 680.

24. *Ibidem*, p. 681.

la adusta perfección jamás se entrega,  
y el secreto ideal duerme en la sombra.

### *¿No es un poeta popular?*

Rodó afirma: "No será nunca un poeta popular". ¿La indiscutida popularidad que adquirió posteriormente Darío puede servir de mentís a tan categórica afirmación? ¿Cómo pasa a ser popular un poeta como él? Acaso perdiendo lo más individual y exclusivo. José Asunción Silva se hace famoso por los "Nocturnos", y Rubén Darío por "La marcha triunfal", "Los motivos del lobo" y "Sonatina", poesías que unen cierto efectismo, de repercusión popular, a su calidad indudable.

Rodó intuye el peligro de una adoración exclusiva y la imitación servil por parte de los jóvenes, quienes estarán destinados, en tal caso, a producir "una obra frívola y fugaz". Ya está viendo el crítico uruguayo, cuando escribe el opúsculo sobre *Prosas profanas*, que "la juventud juega infantilmente en América al juego literario de los colores" Ese "en América" puede ser una simple manera de cerrar la alocución con el máximo de precisión conceptual, pero también puede ser una manera de subrayar lo que él considera un agravante en el "juego infantil" de los colores y la obra frívola y fugaz. Es decir, en América, donde tanto se necesita encontrar el camino propio y original.

### *Anticipación de un acercamiento a España*

Rodó distingue claramente entre el mimetismo del imitador incondicional y las proyecciones legítimas de espíritus de excepción, como el de Darío, que tiene la virtud de promover en torno la vida, la inquietud y la emulación. Por eso no acusa contradicción, cuando expresa, en el cierre del ensayo sobre *Prosas profanas*, publicado en vísperas de la partida de Darío para España: "Destáquese en la sombra la vencedora figura del Arquero, hable a la juventud, a aquella juventud incierta y aterida cuya primavera no da flores tras la primavera de los muertos que se van, y enciéndala en nuevos amores y nuevos entusiasmos. Acaso en el seno de una juventud que duerme su llamado puede ser el signo de una renovación".

### *Autosíntesis de la obra poética de Darío*

Volviendo una vez más a aquel arqueo contable que realiza en *Historia de mis libros*, véase como abarcaba, en síntesis, lo mejor y más logrado de su obra: "Azul... comienzo de prima-

vera", "*Prosas profanas, primavera plena*", "*Cantos de vida y esperanza, esencias y savias del otoño*".

¿Y qué tipo de evocación surge en *Cantos de vida y esperanza*? "La naturaleza comunica su filosofía sin palabras, con sus hojas pálidas, sus cielos taciturnos, sus opacidades melancólicas... El recuerdo ilumina, con su interior luz apacible, los más amables secretos de nuestra memoria".<sup>25</sup>

No solamente —como dice— está respirando perfume de rosas, a través de un aire mágico, sino que, a través de ese aire mágico, se le aparecen esos, que no siempre fueron tan amables secretos, aunque sus defensas mentales así se lo representen. En forma más incisiva decía lo contrario en carta a *La Nación*, refiriéndose a esos mismos *Cantos de vida y esperanza*: "Empiezo a sentir que se me va la una y que pierdo la otra" En 1905, cuando Azorín va de Oviedo a La Arena, pueblito español de veraneo donde se halla descansando Darío, encuentra que "Rubén ya no es el mismo de antes. Diríase que desde su penúltimo libro, *Prosas profanas*, hasta el último —*Cantos de vida y esperanza*— ha trasmutado en otro hombre".<sup>26</sup>

Más adelante agrega: "Este libro se titula *Cantos de vida y esperanza*; es el título una ilusión con que ha querido engañarse. Respetémosla".

¿Qué podría contestar Rubén? Que "ya no hay una torre de marfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar" Sólo queda en el cerebro "un sueño azul" O en verso:

...¿Por qué no canta ahora  
con aquella locura armoniosa de antaño?  
Ésos no ven la obra profunda de la hora,  
la labor del minuto y el prodigio del año.<sup>27</sup>

### "Prefacio" de "*Cantos de vida y esperanza*"

Encabeza *Cantos de vida y esperanza* un "Prefacio" donde el poeta expone, una vez más, sus ideas estéticas. Se advierte moderación en el tono; cierta gravedad, ajena a las vibrantes,

25. Darío, R. *Historia de mis libros*, p. 203.

26. "Antes —sigue diciendo Azorín— Rubén era un poeta de elegancias, de ingenio y de mundanidad; los temas de Grecia y de Versalles cautivan su pluma; la forma armoniosa, el movimiento retórico, un gesto de gracia, un desdén elegante era lo que encontrábamos en sus versos. Pero los años han ido transcurriendo inexorables... El poeta ha visto que la carne y la primavera acaban; ha sentido que es angustioso el pesar que experimentamos de no haber alcanzado nuestra dicha en algunos instantes de la vida en que estuvimos abocados a ella, pero que es más angustiosa todavía la amargura que el deseo satisfecho —que no volverá a ser deseo en las mismas circunstancias únicas, primarias— deja en nosotros. Todo esto en un temperamento sensitivo, eminentemente lírico es la duda, la tristeza y la noche".

explosivas "Palabras liminares" de *Prosas profanas*. Reitera allí su respeto por la aristocracia del pensamiento; su antiguo aborrecimiento a la "mediocridad y chatura estética" se agudiza. "Apenas se aminoran hoy por una razonada indiferencia. El triunfo está logrado" —concluye.

Justamente *Cantos de vida y esperanza* cierra la página brillante del modernismo americano. Innumerable cohorte de poetas mínimos proseguirá la lucha exclusiva por la rima rica, por el vocablo raro de asociación exquisita, por la eufonía de la prosa: pero los nuevos, los auténticos por su originalidad y fuerza creadora, sentirán la necesidad de buscar nuevos derroteros.

En este prefacio Darío habla de hexámetros, de verso libre, de la momificación del verso español. Se dirige al lector intelectualmente, entablando la comunicación dentro de cierto distanciamiento y reserva, que le es más fácil conservar en prosa. Cuando pasan los años, Darío se atreve a quebrar la consigna rigurosa que se había impuesto, y hablar de sí mismo con la objetividad con que lo haría de otro. En *Historia de mis libros* trata de hacerse comprender en sus falencias y debilidades, recordando "el poder dominante e invencible de los sentidos en una idiosincrasia calentada a sol de trópico, en sangre mezclada de español y cho-rotega y nagrandano, necesidad psicofisiológica de estimulantes modificadores del pensamiento"

### *Sentido poético y humano del título*

En realidad el nombre de *Cantos de vida y esperanza* está magistralmente impuesto. Aunque buena parte del libro se dedique a personajes reales o imaginarios —el rey Óscar, Leonardo, Cyrano, Goya—, junto a ellos surgen poesías que se proyectan hacia un infinito imponderable. Unas expresan viva, llameante, la alegría de vivir y de amar; otras extraen de su dolor, de su angustia, un himno a la esperanza. La esperanza pasa por sus estrofas a menudo. Es una palabra clave, así como la palabra entusiasmo. "Mágica" la llama en el canto IX, y "divina reina de la luz". En "Salutación del optimista":

retrocede el olvido, retrocede engañada la muerte,  
se anuncia un reino nuevo, feliz sibila sueña,  
y en la caja pandórica de que tantas desgracias surgieron  
encontramos de súbito, talismánica, pura, riñente,  
cual pudiera decirla en sus versos Virgilio divino,  
la divina reina de luz, ¡la celeste Esperanza! <sup>28</sup>

27. Darío, R.. *Poesías completas*, p. 747.

28. *Ibidem*, p. 691.

La ha sentido, en su espíritu, morir mil veces, "como un muerto lirio la pobre Esperanza".

Como siempre, su expresión espontánea corresponde o es paralela a la reflexión estética. En *Los Raros* puede leerse: "el entusiasmo es una virtud juvenil que siempre ha sido productora de cosas brillantes y hermosas; mantiene la fe y aviva la esperanza". Emplea "vida" y "esperanza" como términos idénticos que se sustituyen. En "Canto de esperanza" suplica a Jesús:

... vierte la esencia de la vida  
sobre tanta alma loca, triste o empedernida.<sup>29</sup>

El recogimiento lo inclina a decir "la vida es dulce y seria". Formula una promesa que le parece fácil cumplir: "mi corazón será brasa de tu incensario". Mas, de pronto, lo solivianta el ímpetu que arranca de sus entrañas y se proyecta hacia la irradiación pánica que ilumina el mundo:

Cuando iba yo a montar ese caballo rudo  
y tembloroso, dije: "la vida es pura y bella"  
Entre sus cejas vivas vi brotar una estrella.  
El cielo estaba azul, y yo estaba desnudo.<sup>30</sup>

Y surgen las estrofas, inflamadas de vida:

Yo soy el caballero de la humana energía,  
yo soy el que presenta su cabeza triunfante  
coronada con el laurel del Rey del día;  
domador del corcel de cascos de diamante,  
voy en un gran volar, con la aurora por guía,  
adelante, en el vasto azur, ¡siempre adelante!

En "Helios", palpitante de exaltación vital, alienta el anhelo de que vuele una psique cierta a la verdad del sueño; que hallen las ansias grandes de este vivir pequeño una realización invisible y suprema.<sup>31</sup>

En "Spes", florece la esperanza de que, cuando sea inevitable el horror de su aniquilamiento, habrá de oír un "Levántate y anda". En "Los cisnes", un cisne negro lo alienta ("de la noche surge el día"), mientras el cisne blanco le asegura que

"¡La aurora es inmortal!"  
aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!

La esperanza, "olorosa a hierbas frescas", brota junto a los

29. *Ibidem*, p. 705.

30. *Ibidem*, p. 701.

31. *Ibidem*, p. 706.

paredones negros que sofocan y aplastan al poeta. Siempre, como intermedio entre dos caídas, el erguido rayo de su alma crece hacia la altura, buscando afinidad con las nubes hermanas. En "Nocturno", tras una enumeración sombría —"huérfano esquife, árbol insigne, oscuro nido"—, surge la esperanza, "olorosa a hierbas frescas", y luego sigue lo de "azucena tronchada por un fatal destino". Los "Nocturnos" son el contrapeso de "Helios", o "Por el influjo de la primavera". De "Propósito primaveral", llameante de sensualidad, revestida formalmente por alusiones metafóricas, recae, con natural descenso, en

las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,  
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.<sup>32</sup>

Otras veces, en forma inversa, se incorpora, de ese abismarse lento, con la ilusión recuperada:

Cuando quiero llorar no lloro  
y a veces lloro sin querer...  
Mas es mía el Alba de oro.<sup>33</sup>

En ese rosario centelleante alternan las gemas translúcidas y los diamantes ardorosos con los opacos azabaches. Todo eso vibra en la escala del "Canto I", prólogo o introducción a *Cantos de vida y esperanza*; y refleja al hombre, "toda ansia, todo ardor, sensación pura y vigor natural, y sin comedia y sin literatura".

La palabra "literatura" cobra en labios de Darío un matiz peyorativo, como si se planteara un antagonismo entre literatura y vida, y reservara para "vida" no sólo los valores humanos sino los auténticos valores artísticos. Si en el "Canto I" se define como hombre, "sin comedia y sin literatura", en otro poema se agudiza su aversión: "con el horror de la literatura". Identifica, acaso, con el término, los artificios vulgares, las técnicas aprendidas y repetidas hasta la extenuación de un mínimo valor espiritual, la preceptiva estrecha y las vanidades y pequeñeces del oficio. También ha de referirse a la perfidia del cotarro viperino que tanto lo hiciera sufrir en su bondad ingenua; al que lo alaba —como expresa en "Dilucidaciones"— por lo menos alabable que tiene, al doctor de fama universal que aquí lo llama gran talento y allá lo ignora, al amigo que lo defiende temeroso, al enemigo que lo cubre de flores pidiendo por lo bajo una limosna. "Eso es lo que yo abomino. Después de un roce semejante necesito siempre el baño de luz lustral".

32. *Ibidem*, p. 752.

33. *Ibidem*, p. 727.

### *La ubicación política*

“Si en estos cantos hay política —expresa en el “Prefacio”—, es porque aparece universal”.

Entre *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza* se advierte la revisión de una insularidad, que, aun siendo estética, trascendía a lo humano:

La torre de marfil tentó mi anhelo;  
quise encerrarme dentro de mí mismo,  
y tuve hambre de espacio y sed de cielo  
desde las sombras de mi propio abismo.<sup>34</sup>

En Darío perduraba un recuerdo horrorizado de la política que había vivido en su primerísima juventud —“política por la mañana y política por la tarde”—, perpetua ebullición localista con finalidades mínimas y explosiones de violencia indeterminada. En *Prosas profanas* ironizó sobre el “vulgo errante, municipal y espeso”. Temía las muchedumbres, pero alguna vez reflexionó: “Sé que indeciblemente tengo que ir a ellas”. En Buenos Aires confraternizaba con los grupos del socialismo intelectual y colaboró en *La Montaña*, periódico de extrema izquierda que dirigían José Ingenieros y Leopoldo Lugones. Alguna experiencia había tenido de un contacto directo con la clase obrera, cuando los obreros del puerto fueron a despedirlo con Galleguillos Lorca a la cabeza, a su partida de Chile, pero en general su relación se limitó a los grupos intelectuales —anarquistas y socialistas.

### *El sentido americano*

En el momento de *Cantos de vida y esperanza*, las circunstancias políticas y sociales de América operan su traducción del concepto de pueblo al sentido americano. Al volverse hacia la recreación del paisaje del Nuevo Mundo, su lenguaje adquiere energía y relieve. Vuelve a ser más parnasiano que simbolista. Como en los demás poetas hispanoamericanos el enorme tema se le impone. El zenzontle y el quetzal reemplazan al ruiseñor y la alondra. Son los hijos de la selva o de la montaña misteriosa quienes suscitan su verso: “el cóndor andino que al Chimborazo arrebató su llama”, “el combo caparacho que arrastra la tortuga/ o la crestada cola de hierro del caimán”, las “susurrantes moscas” que pasan por el vaho de la tierra “cribando el tul”, mientras “con su doble abanico/ está como extasiada la mariposa azul”.

34. *Ibidem*, p. 689.

Sus sonetos alejandrinos de tema americano han sido exhaustivamente analizados por E. Mapes. Maravilla que la síntesis del soneto le haya permitido reconstruir la página histórica con fidelidad costumbrista en los detalles, sin desvirtuar la fuerza interna que los anima.

El elogio del paisaje y la evocación de la historia de Hispano América dejan paso en "A Colón" a la nota sarcástica, de carácter casi excepcional en su obra, por la acritud. Aquellos "versos como latigazos", que prometiera en *Abrojos* sin cumplir la promesa, aquí restallan en renglones prietos, colmados de síntesis escuetas:

Al idolo de piedra reemplaza ahora  
el ídolo de carne que se entroniza  
y cada día alumbra la blanca aurora  
en los campos fraternos sangre y ceniza.

Desdefiando a los reyes, nos dimos leyes  
al són de los cañones y los clarines,  
y hoy al favor siniestro de negros beyes,  
fraternizan los Judas con los Caines.

Bebiendo la esparcida savia francesa  
con nuestra boca indígena semi-española  
día a día cantamos la *Marsellesa*  
para acabar danzando la *Carmañola*.

El tema lo va empujando a un franco expresionismo

Cristo va por las calles flaco y enclenque,  
Barrabás tiene esclavos y charreteras.<sup>35</sup>

Darío se sitúa, con sentido integrativo, respecto a las fuerzas y tendencias que lo solicitan en distintas direcciones:

He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros,  
que habéis sido los fieles en la desilusión,  
mientras siento una fuga de americanos potros  
y el estertor postrero de un caduco león...<sup>36</sup>

### *Acentuación del espíritu autumnal*

En la edición de *Los Raros* de 1905 Darío confiesa, en el prólogo, que al escribirlo, doce años atrás, hubo de su parte mucho entusiasmo, admiración sincera, mucha lectura y no poca buena intención hacia el movimiento simbolista que le tocó dar a conocer en América. "En la evolución natural de mi pensamien-

35. *Ibidem*, pp. 781-783.

36. *Ibidem*, p. 714.

to —agrega— el fondo ha quedado siempre el mismo”, aunque el acercamiento con los ídolos de antaño le haga reconocer más de un engaño en su manera de percibir. Su manera de percibir cambió porque “una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera”. En la razón autumnal que prima en *Cantos de vida y esperanza* y sube hasta el título en *Poema de otoño*, va siempre enhebrada la pervivencia primaveral. En “Poema del otoño” se pregunta: “¿Has dejado pasar hermano/ la flor del mundo?”, y responde: “Aún puedes casar la olorosa/ rosa y el lis/ y hay mirtos para tu orgullosa cabeza gris”. En “Canción de otoño en primavera”: — “Con el cabello gris me acerco/ a los rosales del jardín”— el voluntarioso optimismo tiende a una esfera de superior contenido: “Mas es mía el Alba de oro”. Darío reconoce “un eco musetiano” para estas composiciones. En “Versos de otoño”: “En la copa de otoño un vago vino queda/ donde han de deshojarse, primavera, tus rosas”. Melancolía es el otro nombre de ese otoño inevitable. Las penumbras del crepúsculo se van cerrando en noche aciaga y la melancolía se torna angustia y desesperación: es una melancolía distinta a la de Paul Verlaine o a la de Albert Samain; distinta, en poesía castellana a la de Antonio Machado, o a la de Juan Ramón Jiménez.

· Cuando Darío dice: “¿no oyes caer las gotas de mi melancolía?”, se piensa en una gruesa densidad de plomo derretido, de sangre trasvasada al verso. Su melancolía no es un sentimiento a la sordina, con matices de dejadez o de cansancio, con suave enervamiento, sino un latiguelo clamoroso, una imprecación. Tras el título “Melancolía” el monólogo que conmueve:

Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.  
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.  
Voy bajo tempestades y tormentas  
ciego de ensueño y loco de armonía.<sup>37</sup>

### *La dualidad moral*

Él se sintió corroído por una dualidad que se refleja obsesivamente en su poesía:

el grano de oraciones que floreció en blasfemias.  
...y el azoramiento del cisne entre los charcos  
y el falso azul nocturno de inquerida bohemia.

37. *Ibidem*, p. 746.

## En "Divina Psiquis..."

... dulce mariposa invisible  
que desde los abismos has venido a ver todo  
lo que en mi sér nervioso y en mi cuerpo sensible  
forma la chispa sacra de la estatua de lodo! 38

Su anhelo supremo de paz interna le lleva a concebir, en los días de su declinación física, que el mayor bien sería lograr: "las venas de quietud/ y en paz las penas".

### *Filosofía y religión*

Todo cuanto Darío expresa, en materia de religión, en los prólogos o comentarios de sus libros, puede hallarse en el contenido, en un doble aspecto, doble punto de vista o de sentimiento que se da en sucesión cronológica. Primero, la posición estética de la leyenda y la pompa litúrgica, que corresponden a su juventud, a *Azul...* y *Prosas profanas*. Composiciones como "La dulzura del Angelus", "Charitas", "Los reyes magos", prolongan esta posición. En un segundo momento, tan vital como artístico, la fe en Dios se convierte en puntal que lo sostiene al borde del abismo, en luz de redención que cree podrá horadar las espesas tinieblas que lo cercan. "Vuelvo mis ojos al nuevo resplandor de la figura de Cristo" —confiesa en *Historia de mis libros*. Ambas actitudes alternan con un paganismo esencial:

Entre la catedral  
y las paganas ruinas  
repartes tus dos alas de cristal,  
tus dos alas divinas

.....  
La caña de Pan se alza del lodo  
la eterna vida sus semillas siembra  
y brota la armonía del gran Todo.

Dentro de esa línea, vertebral en su personalidad, aparecen las múltiples exhortaciones a abreviar el minuto fugaz y pasajero como si fuera eterno; haciéndolo eterno con la propia valoración. "Gozad de la carne, gozad del sol, de la pagana luz/ de sus fuegos... gozad de la dulce armonía... gozad de la tierra". ¿Por qué con tanta urgencia? Porque la carne después "se tornará en polvo y ceniza"...; "porque mañana estaréis ciegos...; porque un día no tendréis boca" "Gozad de la tierra/ porque no estáis aún bajo la tierra".

38. *Ibidem*, p. 734.

En los sonetos de "Las ánforas de Epicuro" puede fijarse el momento en que religión y filosofía realizan en su espíritu una feliz armonía de continuidad. "La espiga" sintetiza su concepción entre panteísta y cristiana: "el alma de las cosas que da su sacramento"...; "en la espiga de oro y luz alimenta la misa". "La anciana" es el símbolo de que la eternidad puede ser impotente ante la vida fugaz; tras una rosa seca se abrirán mil pimpollos porque la eternidad se compone de hojas efímeras.

Las "Palabras de la sátiresa" refirma la conciliación de los contrarios:

Sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta  
en unir carne y alma a la esfera que gira.

Y en "Ama tu ritmo", la estética trasciende a ética:

Ama tu ritmo y ritma tus acciones.  
.....  
La celeste unidad que presupones,  
hará brotar en ti mundos diversos.<sup>39</sup>

"El canto errante", "Dilucidaciones"

Las "Dilucidaciones" que encabezan *El canto errante* constituyen el más serio y completo de los prólogos de Darío. Vibran en él las voces anteriores, más la resonancia humana que se robusteció a partir de *Cantos de vida y esperanza*. Se dirige a los nuevos con la misma pasión liberadora, con el mismo fervor de lustros atrás. Su ideario estético brilla nítido y definido. Supera cualquier distancia inhibitoria; un diálogo estrecho funde al hombre con el poeta, y a los dos nos los entrega en abrazo conmovido. La apretada pléyade de poetas jóvenes que despuntaba, encontró en "Dilucidaciones" la incitación a echar, en el surco propio, la semilla renovadora. Darío, que se reconoce poco afecto a polémicas y "el ser menos pedagógico de la tierra", los invita, como en sus días de *Prosas profanas*, a no imitar a nadie, "y mucho menos a mí". "El clisé verbal es dañoso —agrega— porque encierra en sí el clisé mental". Esos poetas nuevos se sienten concitados a labrar formas poéticas distintas u opuestas a las suyas.

Pero si deja establecida claramente su posición ante los jóvenes no permite el malentendido respecto a la generación literaria que ya era vieja cuando él se inició en las letras. Los maestros de la generación pasada —Juan Valera, Emilio Castelar, Ramón

<sup>39</sup>. *Ibidem*, p. 675.

de Campoamor, Menéndez Pelayo y Núñez de Arce, todos, fueron buenos o benévolos con él. Él, que "creía a España impermeable a todo rocío artístico que no fuera el que cada mañana primaveral hacía reverdecen los tallos de las antiguas flores de retórica", modificó su juicio. Aquí llega a afirmar que "muchas cosas flamantes, importantes, yacen ya, entre polillas, en ancianos infolios españoles".

Dirige su mensaje desde esa posición serena entre dos generaciones a las cuales comprende y respeta, por lo que han hecho o por lo que harán en bien del Arte, al cual él consagró las excelencias del ser. Por momentos, una suave ironía colorea su prosa, cuando constata que ya "las más ilustres escopetas dejan en paz a los cisnes" y hasta el "terrible cazador" —Teodoro Roosevelt— se muestra al respecto "varón sensato". ¿A qué se debe, se interroga, tal plausible deferencia de los poderosos de la tierra hacia el noble oficio de rimar? Acaso creen, como *Gedeón*, que la forma poética está llamada a desaparecer y desde ya entonan la palinodia póstuma? "¡Ah! triste profesor de estética aunque siempre regocijado y poliforme periodista" —comenta Darío. Y, poniéndose más serio, continúa: "La forma poética, es decir la de la rosada rosa, la de la cola del pavo real, la de los lindos ojos, no desaparece bajo la gracia del sol". Y no desaparece aunque la "mediocracia pensante" así lo crea. No oculta el cuadro de hechos poco propicios: La "hermandad de los poetas", quebrada por fútiles discrepancias. Basta una palabra para enzarzarlos en disputa agria; entonces "el admirable hereje, el jansenista, carne de hoguera" se vuelve contra el grupo de rimadores de ensueño o de aspiraciones, a propósito de una palabra, "cuando por el amor del griego se nos debía abrazar". El otro, "antaño querido y rústico anfión —natural y fecundo como el chorro de la fuente, como el rruiseñor, como el trigo de la tierra— lo lapida o lo hace lapidar porque pasa con una corbata de París". El mensaje de Darío insiste en que la "mediocracia pensante", y no los maestros, dictan su anatema, en todos los tiempos, contra quien perturbe "lo convenido de hoy o lo convenido de ayer". Condesciende, no obstante, a la eterna explicación para quienes aún no lo enfocaron con "*intelletto d'amore*". "No se trata de una cuestión de formas sino de una cuestión de ideas [...] Hay una música ideal como hay una música verbal". "Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestras conciencias". Además las palabras son "peligrosos y delicados medios". En el principio está la palabra como única representación. No solamente como signo, puesto que no hay nada antes que representar. No es más que un signo o una combinación de signos, pero lo contiene todo por "la virtud demiúrgica".

Desecha en forma tajante la idea de ceñirse a preceptivas ortodoxas: "No gusto de moldes nuevos ni viejos. Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia" "Yo no soy iconoclasta. ¿Para qué? Hace siempre falta a la creación el tiempo perdido en destruir"

*El sutil encaje que envuelve a la belleza*

Estas "Dilucidaciones" permiten comprobar que, para Darío, la poesía es el medio por el cual el poeta intenta penetrar, y a veces logra "el sutil encaje vaporoso que envuelve a la belleza ideal". Así como lo "azul", muestra una de las constantes de Darío: el velo que protege la inmaterialidad de la belleza de un contacto demasiado directo, velo que filtra, que tamiza, que interpone una distancia impersonal. En algunas de las citas que ejemplifican el trabajo de Silva Castro sobre el ciclo de lo azul en Darío, puede seguirse el curso de "el sutil encaje vaporoso" de las palabras prologales de *El canto errante*.

En "La batalla de las flores" (1893): "Aquellos cuyo nombre no resuena ni resonará jamás en la bocina de oro de la alada divinidad, pero que me llaman y me son fieles envueltos en el velo azul de los ensueños".

En *Epístolas y poemas*:

Mientras ya rasgado el velo  
que oculta al Padre Sagrado...  
de blanco tul al través  
me ríe la madrugada.<sup>40</sup>

En *El salmo de la pluma*:

Vense a través del tul  
de tu flotante veste, las rosas argentinas  
que sienten, todas trémulas, las ráfagas divinas  
en el jardín azul.<sup>41</sup>

En cualquier paisaje llega al centro anímico del azul. Y de inmediato lo rodea de un velo que crea una impalpable distancia emocional.

En "Anánke" hace decir a la paloma:

Amo los velos, tenues, vaporosos,  
de las flotantes brumas...  
¡Oh, inmenso azul yo adoro

40. *Ibidem*, p. 859.

41. *Ibidem*, p. 1001.

tus celajes risueños  
y esa niebla sutil de polvo de oro  
donde van los perfumes y los sueños

En "El velo de la reina Mab": "del fondo de su carro hecho de una sola perla tomó un velo azul, casi impalpable, como formado de suspiros o de miradas de ángeles rubios y pensativos. Y aquel velo era el velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida de color de rosa y con él envolvió a los cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes".

Estas constantes revelan identidad a través del tiempo en el poeta, porque ese velo resplandeciente que envuelve la belleza, ideal en 1907, no es otro que "el sutil encaje vaporoso vuela/ alrededor de la belleza innata" del poema a Juan Montalvo (1884) de los diecisiete años, incluido en *Abrojos*:

sutil encaje vaporoso vuela  
alrededor de la belleza innata,  
tejiendo con los rayos de esa aurora  
que nunca expira y que alimenta el germen  
con la sagrada inspiración sublime.

Lo que cambia en él es el pulso de la maestría estética; lo que aumenta, el conocimiento formal y esencial; también, su ámbito de vida. Se le dilatan las compuertas del corazón para hacerle pasar, torrencialmente, un mar de sentimiento. Pero aquella su auroral visión de la belleza, del ideal concebido que llega al hombre a través de hilos de seda, de niebla, de poesía, perdura, intacto y renovado, en la obra de toda su vida.

Dice Darío, en estas "Dilucidaciones", que "él enlaza por varias líneas sin solución de continuidad con el pensamiento de sus antecesores y con el de sus sucesores". Se instala tanto en la tradición como en la vanguardia porque, según dijo "como poeta siempre había tendido a la eternidad".

### *Metapsíquica y poesía*

El concepto "fuera de las leyes generales del conocimiento" formulado en "Dilucidaciones", así como parte del contenido de *El canto errante*, sugieren otro tipo de consideraciones. En la obra completa del poeta se advierten huellas profundas del conocimiento de autores que cultivan la faz literaria de lo sobrenatural, con una vocación muy definida para el cultivo de las ciencias ocultas. La doctrina hermética de la estética simbolista predisponía a establecer relaciones entre la literatura y los fenómenos de la pa-

psicología. "Raimundo Lulio" y "Salutación a Leonardo el Mago" se ubican en esta línea: "¡Cuántas veces he visto su infolio y su astrolabio!" dice del primero (uno de los grandes "iniciados" que nombra Augusto Schuré, cuya influencia sobre Darío señala Arturo Marasso). El espiritismo, el sonambulismo, los fenómenos hipnóticos o de sugestión pasan de la ciencia a la literatura. La palabra "sonámbulo" va a convertirse en una de las palabras clave del simbolismo:

Voy a ti como un sonámbulo

escribe Darío, y en "*Ite, Missa est*"

Yo adoro una sonámbula con alma de Eloísa <sup>42</sup>

La metempsicosis es otro tema grato a la preocupación por lo ultraterreno de los modernistas. La concepción teosófica de Darío se refleja en la poesía que comienza:

Yo fui coral primero,  
después hermosa piedra,  
después fui de los bosques,  
verde y colgante hiedra.

La que tituló "Metempsicosis" apareció en el primer número de la revista *La Montaña*. El empleo de la primera persona verbal refuerza el dramatismo del tono, compendiándolo al final de cada estrofa con el estribillo "eso fue todo":

Yo fui llevado a Egipto,  
la cadena tuve al pescuezo.  
Mi nombre Rufo Galo  
—eso fue todo.

Afirma que "hay hombres que tienen el divino elemento". Acaso aspira a contarse entre ellos cuando exclama: "quiero ser quien anuncia y adivina"

En general su simbología es más artística que esotérica: la "lívica Envidia" (rompe la envidia el fatigado diente), el escorpión del odio, la negra pereza, hermana de la muerte, o la "paloma de Venus", "que vuela sobre la Esfinge".

Pero la profundidad que acierta a darles les confiere una calidad misteriosa. Dejan de ser criaturas de la imaginación metafórica para entrar en ese país de las Alegorías, donde Salomé siempre danza y las águilas despliegan sus alas de fortaleza para

42. *Ibidem*, p. 621.

resistir, "de arriba las cóleras y de abajo las roedoras miserias". Allí el búho puede otorgar su silencio perenne y sus ojos "profundos en la noche/ y su tranquilidad ante la muerte". El rui-señor: "Oh divino doctor. No me des nada. Tengo tu veneno".

### *El mensaje de Darío*

Una vez dijo que con las críticas que se le habían dirigido pudiera haber construido un rompeolas que lo defendiera contra el olvido inevitable. Quizá. Pero lo cierto es que sus prólogos forman el paramento destinado a que se rompa, sin pasar, la befanecia, el juicio romo y la crítica inepta, la frivolidad y la desconsideración. Jamás arribarán a la dilatada margen poética de Darío, incapaces de comprender que "él no se propuso martirizar su pensamiento en moldes de palabra", sino que "quiso ir hacia el porvenir bajo el divino imperio de la música, música de las ideas, música del verbo".

El tiempo le confirió la elevada dignidad que le permite analizar introspectiva y retrospectivamente las faces de su personalidad: "He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma, y he querido penetrar en el alma de los demás y hundirme en la vasta alma universal [...], he visto con desinterés lo que a mí me parece extraño, para convencerme de que nada es extraño a mi otro yo" "He cantado, en mis diferentes modos, el espectáculo multiforme de la Naturaleza y su inmenso misterio. He celebrado el heroísmo; las épocas bellas de la Historia, los poetas, los ensueños, las esperanzas" "He impuesto al instrumento lírico mi voluntad del momento, siendo a mi vez órgano de los instantes, vario y variable, según la dirección que imprime el inexplicable Misterio" [...]. "Como hombre he vivido en lo cotidiano: como poeta no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad" "He dicho que la tierra es bella, que en el arcano del vivir hay que gozar de la realidad alimentada de ideal"

REYNA SUÁREZ WILSON

## EL POEMA - PRÓLOGO A "CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA"

Antes de analizar el poema, deseo citar un texto tomado de las "Palabras preliminares" que pone Arturo Marasso a su libro sobre Rubén Darío. Considero que dichas palabras captan un aspecto muy marcado del poema-prólogo: el de no dejarse encerrar en el círculo limitado de un análisis. Hay mucho más y es necesario sentirlo, vibrar a su conjuro y callar. La palabra explicativa está de más.

Dice Marasso:

El misterio poético de Rubén Darío, la emoción lírica, la música y el esmalte de su verso, la perspectiva cambiante de su paisaje interior, la resonancia de su universo espiritual, cuanto encierra en su poesía un encantamiento indefinible, escapa, en parte, al análisis; lo que hay en él de vate, de iniciado en religiones antiguas, de hombre, en fin, no siempre puede ser convertido en materia de observación microscópica, porque todo eso, don de su alma, vibración de su ser, es él, en lo íntimo de su conciencia extraña, estremecida por el más sutil contacto de imágenes y sugerencias que llegan de los horizontes del mundo, de la historia, de lo eterno. <sup>1</sup>

Yo soy aquel que ayer no más decía  
el verso azul y la canción profana,  
en cuya noche un ruiseñor había  
que era alondra de luz por la mañana. <sup>2</sup>

Con estos versos, comienza el famoso poema que sirve de prólogo al libro *Cantos de vida y esperanza*, publicado en 1905, y que marca una etapa culminante en la vida de su autor. Es la colina otoñal que tiende al equilibrio, y en la que se centra para mirar hacia atrás y ver la lejanía de la primavera y el verano, su adolescencia y juventud.

Yo sé que hay quienes dicen: ¿Por qué no canta ahora  
con aquella locura armoniosa de antaño?

1. Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1934, p. XIII.

2. El poema-prólogo ha sido tomado de: Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1959; 9ª edición, pp. 25-30 (Colección Austral, 118).

Esos no ven la obra profunda de la hora,  
la labor del minuto y el prodigio del año.<sup>3</sup>

Así canta en el primer cuarteto del poema "De otoño". Ha dejado tras de sí los placeres puramente estéticos, para volcarse con intención segura, en procura de su mundo interior. Ya no lo conforma la "locura armoniosa de antaño": figura, color, ritmo, reminiscencias clásicas, medioevales; eso es simple belleza formal, es decir armonía. Y el Darío de *Cantos de vida y esperanza* une, a la forma, lo esencial. Por eso su materia poética es distinta: es un encerrar el alma en las manos y mostrarla al mundo desgranada en versos; es poesía auténtica, por humana; es vida elevada en poesía. Vida de tensiones constantes, de altibajos profundos, de dolor y de gozo, de luces y de sombras. Una vida modelada en el dominio de los sentidos, y aliviada por la fuerza recuperadora de lo espiritual y lo divino.

Los primeros y más efectivos resultados de esta materia plasmada en arte, están, precisamente, en las veintiocho estrofas de cuartetos endecasílabos, de neto corte autobiográfico, que componen el poema-prólogo. Acerca de éste se ha escrito mucho; e incluso, Darío mismo lo explica y justifica en *Historia de mis libros*.

"En unas palabras liminares y en la introducción en endecasílabos se explica la índole del nuevo libro",<sup>4</sup> dice al hablar de *Cantos de vida y esperanza*. Y lo cierto es que esta "introducción en endecasílabos", que fue ideada para explicar la índole de un libro, conforma uno de los poemas más esenciales y acabados del nicaragüense.

Aparece aquí el hombre en su humanidad profunda, sobre las tres dimensiones temporales: pasado, presente y futuro. El centro eje lo constituye el "Yo soy" con que empieza el primer verso del poema. "Yo soy", ahora, aquí, en este momento; pero inmediatamente aparece el pronombre demostrativo "aquel": "Yo soy aquel que ayer nomás decía". El "aquel" es la llave que abre a lo retrospectivo; un "aquel" ejemplificado en una serie de estrofas que condensan el pasado mediato e inmediato. El "aquel" es, entonces, el primer punto equidistante, referencial. El poeta abre la caja de sorpresas que es su corazón y vuelca, en entrañada amalgama, su pasado de hombre y de poeta. Las estrofas se suceden diáfanas y musicales. Y el poema va adquiriendo la forma que el fondo va configurando. Fondo que, en última instancia, trasciende al poeta, porque es lo que palpita más allá de sus mismas convicciones artis-

3. *Cantos de vida y esperanza*. Obra citada, p. 126.

4. Darío, Rubén. *Historia de mis libros*. (En: *Nosotros*, Buenos Aires, año X, Tomo 21, p. 217).

ticas. Cabe, en esta afirmación, lo que Darío dice al referirse a Gorki: "Su obra, que está repleta de vida, se siente, por lo tanto, llena de misterio. Es uno de esos autores, muy raros por cierto, que hacen comprender la divina afirmación de Shakespeare sobre las muchas cosas que hay en la tierra y en el cielo incomprensibles para nuestra filosofía" <sup>5</sup>

El dueño fui de mi jardín de sueño  
lleno de rosas y de cisnes vagos;  
el dueño de las tórtolas, el dueño  
de góndolas y liras en los lagos;

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo  
y muy moderno; audaz, cosmopolita:  
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,  
y una sed de ilusiones infinita.

A estas primeras estrofas, que hablan de una estética ya superada, siguen las que entretejen líricamente los rasgos más salientes de su yo íntimo. De ese yo que, a pesar de todos los altibajos que manifiestan las confesiones de su dueño, tiene una proyección ascendente que desemboca, al final del poema, en el otro punto temporal equidistante, el futuro:

Hacia Belén... ¡la caravana pasa!

Esta alusión bíblica, que no es la única, alude claramente al Darío hombre en su dimensión finita e infinita, quien, al hacer el balance de su vida siente la necesidad ineludible de la trascendencia divina.

Ese eje estructural, ese transcurrir del tiempo a lo largo de las estrofas, va destilando, verso tras verso, la honda nostalgia que brota del alma del artista. En este punto se hace necesaria una distinción entre el plano del quehacer poético y el otro, más íntimo, que apunta directamente a su corazón de hombre. Su vena artística ha ido cambiando; en su arte hay un pasado desprendido totalmente de su realidad actual, tal como lo evidencian las tres primeras estrofas. Un paso más, y la estrofa cuarta, completamente subjetiva, da lugar al tema de la confianza íntima, de la vivencia hecha carne que sigue conformando su vida esencial:

Yo supe de dolor desde mi infancia;  
mi juventud..., ¿fue juventud la mía?  
Sus rosas aún me dejan la fragancia...  
una fragancia de melancolía...

5. Darío, Rubén. *Opiniones*. Madrid, Mundo Latino, S. A.; Volumen X de las Obras completas, p. 24.

Contenido humano íntimamente sufrido, que se ha hecho verso.  
Voz del corazón, que despliega su fondo vivencial sin retaceos.

Potro sin freno se lanzó mi instinto,  
mi juventud montó potro sin freno;  
iba embriagada y con puñal al cinto;  
si no cayó, fue porque Dios es bueno.

Es interesante observar cómo, Darío, al opinar sobre determinados autores, destaca siempre aquellos rasgos que están más consustanciados con él. Por ejemplo, al referirse a Zola anota, precisamente, algo que está íntimamente ligado con las estrofas antes citadas:

Dice bien Mauclair en un reciente estudio sobre los artistas y el dinero: que los sufrimientos del comienzo son precisos para hacer sentir lo que es la lucha humana por la vida y pesar el dolor. De ahí que Zola haya dejado tantas páginas admirables en que las pesadumbres de los intelectuales están tan profundamente manifestadas y tan sinceramente sentidas. El inmenso peligro de la bohemia en toda vida de artista es para los que no ven ni la seriedad del existir ni la obligación que viene para consigo mismo, para con los hombres y para con la eternidad. Preciso es que la juventud se pase, dice un proloquio francés que excusa las locuras de los años frescos, en que para uno todo es aroma de rosas, oro de sol, gracia y vibración de amor. Mas una vez pasada la primavera, la estación exige el fruto, fruto de noble desinterés, de conciencia, de servicio a la comunidad.<sup>6</sup>

En la estrofa que sigue, lo espiritual se une a lo material, lo inteligible a lo sensible; todo convertido en materia de arte:

En mi jardín se vio una estatua bella;  
se juzgó mármol y era carne viva;  
un alma joven habitaba en ella,  
sentimental, sensible, sensitiva.

Estamos frente a la armonía de la forma y a la plenitud de la materia.

Cuando el poeta español Pedro Salinas, en su lúcido libro *La poesía de Rubén Darío*, estudia la influencia helénica, destaca el hecho de que en Darío el complejo griego es "un mandato secular que le corre por las venas, y no un influjo literario. Esa pertenencia de su ser a lo griego poco tiene de reflejo libresco y mucho de fe humana".<sup>7</sup>

6. *Opiniones*. Obra citada, pp. 11-12.

7. Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, S. A., 1948, p. 80.

Considero que viene al caso citar lo que dice una de las más grandes figuras de las letras alemanas, Friedrich Schiller, en la VI de sus *Cartas para la educación estética del hombre*, al comparar la forma de la humanidad actual con la de los griegos:

Vemos en los griegos unidas la plenitud de la forma y la integridad de la materia, la filosofía y la plástica, la delicadeza y la energía, la frescura juvenil de la imaginación y la virilidad del entendimiento, y todo esto forma el conjunto de una humanidad maravillosa.

Por aquellos tiempos, en el hermoso despertar de las potencias del alma, no tenían aún los sentidos y el espíritu sus dominios estrictamente cercados y divididos; ningún disentimiento los separaba ni los empujaba a definir, en recíproca hostilidad, las lindes de sus esferas respectivas. La poesía no aspiraba al ingenio; la especulación no se deshonoraba en sutilezas... Por muy alto que subiera la razón, siempre llevaba amorosa, la materia a la zaga.<sup>8</sup>

Estas ideas coinciden con la estrofa antes citada, pues tampoco Dario abandona nunca su naturaleza instintiva; la lleva allí donde está su arte, donde radica su poesía. La materia no está divorciada de lo espiritual; muy al contrario, aparece radicalmente unida a lo ideal.

Como la Galatea gongorina  
me encantó la marquesa verleniana,  
y así juntaba a la pasión divina  
una sensual hiperestesia humana.

Es decir, la diosa y la mujer, lo suprasensible y lo sensible. Retomo nuevamente Schiller, que continúa hablando de lo racional en los griegos:

[La razón] analizaba, sí, la naturaleza humana y proyectaba engrandecidas sus distintas propiedades en el maravilloso mundo de los dioses; pero no despedazándolas por modos y proporciones diferentes; que la integridad de lo humano no faltaba nunca en ninguna de las divinidades.<sup>9</sup>

En síntesis: lo griego se da en Dario solamente por coincidencia, porque ese clasicismo es una de las formas más elevadas. Es la conjunción más perfecta de elementos, en que se da el libre juego del arte. De ese arte que ha sido principio y fin de toda la

8. Schiller, Friedrich. *La educación estética del hombre*. Traducción de Manuel G. Morente. México, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1952; 3ª edición, pp. 30-31. (Colección Austral, 287).

9. *La educación estética del hombre*. Obra citada, p. 81.

existencia del poeta. Ahora bien, Darío amalgama, con esta armonía griega, su formación cristiana:

Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia  
el Bien supo elegir la mejor parte;  
y si hubo áspera hiel en mi existencia,  
melificó toda acritud el Arte.

Mi intelecto libré de pensar bajo,  
bañó el agua castalia el alma mía,  
peregrinó mi corazón y traje  
de la sagrada selva la armonía.

El arte, que va más allá del tiempo y del espacio, condiciona su vida a la contemplación estética; no como evasión de la realidad, sino como camino de perfección, como plenitud de vida y anhelo de lo eterno.

La estrofa que sigue marca la línea divisoria entre los dos planos: el eterno, la "sagrada selva" que es fuente de vida verdadera, opuesta al otro plano, lo percedero y bajo:

¡Oh, selva sagrada! ¡Oh, la profunda  
emanación del corazón divino  
de la sagrada selva! ¡Oh, la fecunda  
fuente cuya virtud vence al destino!

Sagrada selva, sin conflictos, en armonía plena, que el poeta invoca desde afuera:

Bosque ideal que lo real complica,  
allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela;  
mientras abajo el sátiro fornicaba,  
ebria de azul deslíe Filomela...

Si bien resulta necesario hacer la distinción entre los dos planos, tal como se desprende del sentido del poema, también es importante destacar que quien desee hacer un análisis detenido de los dos planos, no sale de la "selva".

Salinas, en el libro ya citado, al referirse a esta serie de estrofas, dice:

La selva del prólogo es una mitificación personal, elaborada con elementos conocidos de la Mitología, de la contemplación y dualismo de lo humano. Las dos naturalezas del hombre se diversifican en variados seres, el Dios, la hembra, el sátiro, Psiquis, el ruiseñor y la hipsipila, pobladores de esa inventada floresta, que por ella circulan, vecinos y antagónicos; la vida empuja su actividad, en esta fantástica luz silvana, por las formas simbólicas del abrazo del sátiro y el canto del ruiseñor, paralelamente. Es la selva una experiencia del hombre;

con su nivel de abajo, donde el sátiro abraza, y el nivel supremo —la cúpula del laurel— donde Filomela canta por puro amor al canto. Todo está salvado de su carácter, ocasional, episódico, por la transmutación mitificadora, que lo eleva a representación abstraída y eterna de la vida en general, de la que brota un último sentido de armonía entre las cosas. Se siente el vasto misterio de la vida, o de la selva, por manera casi religiosa. Y el hombre debe penetrar en ese secreto ámbito como el místico en los caminos que llevan a Dios.<sup>10</sup>

El alma que entra allí debe ir desnuda,  
temblando de deseo y fiebre santa,  
sobre cardo heridor y espina aguda:  
así sueña, así vibra y así canta.

Vida, luz y verdad, tal triple llama  
produce la interior llama infinita.  
El Arte puro como Cristo exclama:  
*Ego sum lux et veritas et vita!*

Si se recorre todo el poema, se presenta, en línea marcadamente ascendente, la seguridad que el poeta pone en las posibilidades de superación. El hecho mismo de escribir este poema lo deja entrever claramente. Llegó a un grado de perfección y necesita decirlo. Su figura gana en profundidad a medida que el artista avanza en su confesión autobiográfica. La llama interior, poderosa fuerza del hombre, le da casi los resultados apetecidos. ¿Racional? ¿Irracional? Tiene de ambas, pero es mucho más: la triple llama tiene mucho del misterio divino, por eso conduce al hombre hasta dejarlo en las puertas mismas del interrogante último:

Y la vida es misterio, la luz ciega  
y la verdad inaccesible asombra;  
la adusta perfección jamás se entrega,  
y el secreto ideal duerme en la sombra.

Dejo de lado todo lo que teóricamente puede darse a la interpretación de esta estrofa, para aludir sólo al sentimiento y calor humanos que destila: el hombre se rinde serenamente, acepta la evidencia de su limitación, y se resuelve en la siguiente por una actitud de entrega plena, de sinceridad total y auténtica:

Por eso ser sincero es ser potente;  
de desnuda que está brilla la estrella;  
el agua dice el alma de la fuente  
en la voz de cristal que fluye d'ella.

Y en esta gran sinceridad, radica esencialmente la actitud poética de Rubén Darío. Pero la verdadera sinceridad, la auténtica,

10. *La poesía de Rubén Darío*. Obra citada, p. 267.

sólo es posible cuando se logra la libertad interior. Y el poeta de *Cantos de vida y esperanza* es dueño de esa libertad, porque el arte, que fue en principio razón y fin de su existencia, se convierte en medio con el cual logra el equilibrio y la paz del alma:

La virtud está en ser tranquilo y fuerte;  
con el fuego interior todo se abrasa;  
se triunfa del dolor y de la muerte,  
y hacia Belén... ¡la caravana pasa!

Una paz que podría haber sido el camino posible para ascender a Dios.

MARÍA LUISA PUNTE



#### IV. ASPECTOS DE LA OBRA



## LO RARO EN "LOS RAROS"

Para Darío son "raros" los poetas señalados por el dedo de Dios, aquellos que por la excelsitud de su espíritu, tienen la facultad de trascender el mundo, la de apuntar más allá de las pequeñeces de la realidad circundante, en búsqueda de una verdad esencial. Para Darío, el poeta posee "su verdad"; es el ser destinado por Dios para clamar la verdad en un mundo de falacia. Por esto si el poeta es auténtico, no puede condescender con el mundo circundante.

El disconformismo con el mundo falaz es la quintaesencia de la autenticidad del creador. Autenticidad no aparatosa: "el arte en silencio en el país del ruido", dice Darío al referirse a la obra de Camile Mauclair, e insiste en la humildad sublime del arte. Darío se siente consustanciado con Mauclair, que ha definido el arte como "silencioso apostolado, bella penitencia escogida por algunos seres". Autenticidad que se verifica en estas palabras: "He sentido la verdad en mí mismo".<sup>1</sup>

Poeta es un visionario. Un poseedor de la verdad. Mauclair ejemplifica su concepción con Edgard Allan Poe, Stéphane Mallarmé, Puvis de Chavannes. Mauclair es para Darío: sincero, laborioso, expositor de saludables ideas, solitario. Es en resumen un señalado.

Estos espíritus señalados experimentan el sufrimiento que implica el alejarse de las cosas comunes. La comprensión del vacío que los cerca y la ausencia de elementos de apoyo convierten a estos seres en "fantásticos errabundos", visionarios en búsqueda de un más allá más auténtico. Dolor por estar alejados del mundo, y búsqueda incansable.

La necesidad de evasión que se orienta por distintos senderos: los paraísos artificiales, la crueldad demoníaca (que niega a Dios y adora al Bajísimo), el pasado heroico, o la acción heroica. Algunos, como Poe, necesitan adormecer su sensibilidad exquisita y su imaginación de fuego en vapores alcohólicos. Poe es un fenómeno literario y mental, germinado en una tierra in-

1. Las citas de *Los Raros* corresponden a la siguiente edición: Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952 (Colección Austral, 1119). Los números entre paréntesis indican la página.

grata; Darío lo presenta como un Ariel en lucha con un país de Calibanes, y de esa lucha surge místico, purificado por el dolor. "Era un sublime apasionado, un nervioso, unos de esos individuos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz" (p. 27). El dolor es el primer rasgo que caracteriza a Poe; dolor que surge de la oposición entre un espíritu elevado y el mundo real. Su genialidad desborda lo normal y se plasma en creaciones angustiantes en las que late la llama de la desesperanza y de falta de fe. Poe es un torturado; su alma vivió fascinada por el mensaje del fatídico cuervo que corroe el espíritu con su sentencia destructora "*never more*"

Angustia auténtica, desesperación ante la crueldad del mundo y necesidad de buscar un refugio en la naturaleza, o en el alcohol, ya que no creía en Dios, tal vez por su vocación cientifista y su afán por la especulación filosófica. Desde joven conoció el desprecio de la aristocracia por su origen oscuro, y el alcohol se convirtió en su refugio más frecuentado.

Poe es un elegido, un raro, un Ariel entre Calibanes, que sufrió por el peso del genio que le impidió condescender con el mundo real. Verdad, sinceridad y valentía para defenderla, por lo tanto, autenticidad; es decir vida en su verdad y de acuerdo con ella. Su riqueza espiritual lo llevó a refugiarse en el alcohol; otros optaron por adormecer sus sentidos con el goce sexual, como Paul Verlaine, quien como hombre

fue un hijo desdichado de Adán, en que la herencia paterna apareció con mayor fuerza que en los demás. De los tres enemigos quien menos mal le hizo fue el Mundo. El Demonio le atacaba, se defendía de él como podía con el escudo de la plegaria. La Carne sí, fue invencible e implacable. Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del sexo (p. 48).

Para caracterizar a Verlaine, también Darío señala como primer rasgo el dolor. Corroído por el deseo, arrastró su existencia desdichada por hospitales, bancos de las plazas y cárceles; en la cárcel experimentó el gran cambio de su existencia: su arrepentimiento y la necesidad de elevar la mirada a Dios; aunque su cuerpo pugnara por seguir en tierra, su vida se convirtió en una expresión doble de santidad y de pecado. Dualidad que explica el título de su obra *Parallèlement*. Atormentado de la carne, su lujuria fue una posibilidad de escape al determinismo de su existencia lamentable, llena de dolor y ensueño: "Nacido para las espinas, para los garfios y azotes del mundo se apareció como un viviente símbolo de la grandeza angélica y de la miseria huma-

na" (p. 48). Angélico y mísero: angélico como artista, mísero como hombre. Su espíritu se elevó a la altura de los Serafines y cantó a la Virgen, mientras la urgencia de la carne arrastraba su existencia. Fue un atormentado que superó su tormento con voluntad creadora; la riqueza de su espíritu determinó una existencia compleja, manifiesta en las distintas orientaciones a las que se afilió en determinado momento de su existencia: primero parnasiano, después decadente y, luego alejamiento de esas orientaciones hacia el misticismo que se expresa en *Sagesse*, donde late el arrepentimiento y la luz angélica de su espíritu. Darío, lo caracteriza como trágico, pagano y místico: *Le Pauvre Lélian*, con su tragedia de hospitales, es un pagano, pues su cuerpo es una lira de pecado, y es místico, porque su espíritu se eleva a Dios. Los rasgos que lo señalan como raro son: el sufrimiento de un ser perseguido, la sinceridad para expresar su mensaje, y la autenticidad o valentía para no aceptar el mundo y mantenerse fiel a sí mismo, conservando la integridad de su espíritu.

Otros elegidos en búsqueda atormentada de un refugio para su espíritu llegan a lo espectral y macabro, como Léon Bloy, "un loco furioso que clama con voz tremenda": "es el hombre destinado por Dios para aclamar en medio de nuestras humillaciones presentes" (p. 75). Lo más característico que puede señalarse en Bloy es su soledad y su aislamiento, los de un profeta perdido en el siglo XIX. Solitario, debió arrastrar una vida difícil, y clamó rencoroso contra esa vida: profeta iracundo que grita "moral" a su generación. Cargado con su montaña de odios, clamó sobre París igual que Isaías sobre Jerusalén. Como un representante de Dios en la tierra, desenmascaraba el vicio y la deshonra. Fue un sublevado, un raro, que gritaba la verdad y turbaba las alegrías del vicio. Comenzó su carrera literaria escribiendo en el *Chat Noir*, el periódico del *cabaret* famoso, pero su talento se manifiesta en *Le Révéléateur du Globe*, obra donde canta un himno a la religión y celebra la virtud sobrenatural. En *Propos d'un entrepreneur de démolitions* es poeta y es héroe; clama y persigue con una crítica cruel, testimonio de un desesperado. El desesperado es el autor mismo que grita y maldice. En *Un brelan d'excommunies* presenta las imágenes de tres excomulgados: Barbey d'Aurevilly, Ernst Hello y Paul Verlaine; el niño terrible, el loco y el leproso. Son los raros, a quienes Bloy quema su incienso, porque al par que han sido grandes, han padecido naufragios y miserias. De Bloy dice Darío que "es un hombre que mucho ha sufrido" (p. 74). De potente originalidad y asombrosa bravura, con ferocidad indomable y profundo encono, Bloy clama solitario en un mundo

hostil, pero hay dulzura en su corazón, comprensión y amor a los humildes.

Igualmente complejo es el espíritu de *Rachilde*, seudónimo literario de la francesa Margarita Vallete, quien, después de recibir excelente educación, desvió su genio hacia penetraciones malsanas del pecado. Darío la califica de extraña y escabrosa porque su obra parece el producto de un genio perverso en plena decadencia, "creaciones de un cerebro malignamente femenino y peregrinamente infame" (p. 102). Hay crueldad en *Rachilde*, que presenta, con análisis psicológico admirable, el alma femenina en su profunda intimidad; crueldad, en la terrible decadente, al extasiarse en la contemplación de seres atormentados como el Sylvain d'Hauterac de su libro *La sangrienta ironía*. Por debajo de esa crueldad y satanismo, por debajo de esa perversidad, surge un mensaje de amor y dulzura. *Rachilde*, la perversa, habría sido disputada ante Dios y el Diablo, según Luis Dumur. "¿Qué casuística; qué teólogo podría demostrarme la victoria de Satanás en este caso? *Rachilde* se salvaría siquiera fuese por la intervención del viejo campesino o por la apoteosis de Martín el triste asno" (p. 112). Ambos, creaturas de *Imagen de Piedad*, la página admirable que narra la suerte del viejo campesino que, no acostumbrado a las festividades y acompañado de su viejo asno, el triste Martín, llevaba al dueño de su cortijo la entrega del mes de agosto. Al llegar a la orilla del camino, recibe un deslumbramiento, una visión del Paraíso, frente a la cual permaneció extasiado y, habiendo pasado los últimos fieles, se sintió arrastrado por un hilo de oro de los rayos de la custodia, y la siguió hasta el templo; entonces, resignado, se detiene y se signa una vez más ante la ojiva del pórtico; pero de la oscuridad brota una extraordinaria aparición: el sacerdote que le acercaba la custodia. Con esta única página *Rachilde* se redime. No podemos dudar que su existencia es la de una atormentada: su alma, que se manifiesta con piedad, es imagen de dulzura. *Rachilde* es un ser sufriente; sincera porque, atenaceada por el horror del pecado, lo expresa con toda la magnitud con que lo concibe. Los títulos de sus creaciones: *El Señor Venus*, *La virginidad de Diana*, *La bestezuela*, *La sangrienta ironía*, *A muerte*, muestran un espíritu perseguido, que se refugia en soledad, y concibe sus criaturas monstruosas como una defensa contra el mundo circundante.

Un caso semejante es el de Jean Richepin, que en su vida errante fue vendedor ambulante, maestro vagabundo, boxeador, guerrillero, estibador en los muelles de Génova, marinero y actor. Se deja atraer por la canalla y, voluntariamente encanallado, eleva

hacia ella sus cantos vibrantes. Sus libros aparecen impregnados por la obsesión de la carne. Darío, que ha buceado por debajo de su turbulencia, reconoce:

Yo miro en su loco hervor de ideas negativas y de revueltas espumas metafísicas a un peregrino sediento, a un gran poeta errante en un calcinado desierto, lleno de desesperación y de deseo y que por no encontrar el oasis y la fuente de frescas aguas, maldice, jura, blasfema (p. 80).

El rasgo primero que señala Darío es la búsqueda constante e infructuosa que desvía el espíritu de Richepin hacia lo negativo, hacia el Bajísimo. Sensual sobre todo; que hace un culto de la materia: "comamos, bebamos, gocemos que mañana todo habrá concluido" (p. 82). Su *Chanson des Gueux* señala su entrada en la policía correccional. En esa obra hay una búsqueda del mendigo, del perdido y de la prostituta; se expresa en *argot*, y la miseria danza un prodigioso paso. En *Blasfemias* brota una vertiginosa demencia, su fantasía cae en histeria y epilepsia. Se burla de la Naturaleza y el progreso, y se señala precursor de un Cristo venidero. Quiere instaurar una moral, una política y una cosmogonía materialista; *Mes Paradis*, impregnado de satanismo, es una expresión de estos intentos, pero en Richepin no todo es negación, pues suena en su mente la voz de la probabilidad, augurando tiempos mejores; en el amor a los humildes Richepin encuentra una posibilidad de salvación. En *Mes Paradis* se produce la apoteosis del amor. "El Amor —según Darío— lleva a Dios tanto o más que la fe, ya que el Amor es la visión de Dios sobre la faz de la tierra" (p. 85).

Igual posibilidad de rescate se vislumbra en *Jean Moréas* que, a pesar de haber seguido distintas orientaciones, siempre se muestra impregnado de desencanto, de ideas oscuras y satanismo. Su nombre verdadero es Juan Papadiamantopoulos; es griego, y ha sentido desde su tierra el llamado de Francia y sus poetas. Publicó el Manifiesto Simbolista, y guió su poesía tras las huellas de Verlaine y Baudelaire. Enrolado con los luchadores decadentes, el poeta que había aprendido a amar y a cantar en Atenas, se vio impregnado con ideas oscuras de satanismo, pero luego lamentó la pérdida de la alegría de su corazón, la sequedad de su espíritu, orientándose a la naturaleza y al Oriente divino. *Las Cantinelas* reflejan esa atmósfera de duelo y de llanto, casi de histerismo. El alma de *Moréas* está triste hasta la muerte, pues ha escuchado el "never more" del cuervo de Poe. A veces *Moréas* asciende a la región de conceptos puros y se hace incomprensible; ciertas poe-

sías suyas obligan al lector a un esfuerzo mental sostenido. Tal vez la incomprensión surge de que su musa, cosmopolita y políglota, se adorna con galas de todos los tiempos, ya que lo atraen las viejas civilizaciones de la India, Grecia y la Edad Media. Sus obras presentan los metros más variados en dibujos de maravillosa armonía. El *Pèlerin Passionné* es saludada como obra consagratória del joven a su sacerdocio, el del arte. Moréas permanece fiel a sí mismo, y sincero. Valiente, se proclama tal como se juzga; cree en su arte, y así lo proclama. Espíritu independiente, vive en París indiferente a todo y desdeñoso de la publicidad.

En todos estos autores: Bloy, *Rachilde*, Richepin y Moréas, la angustia profunda surge del enfrentamiento con la realidad; sus búsquedas se desvían hacia lo satánico, lo cruel y lo despiadado, pero el fondo de sus espíritus está impregnado de la fe que los lleva a la recuperación. Otras veces, la necesidad de evasión se manifiesta en el ansia de exotismo, de beber en las fuentes primeras de la humanidad, en la infancia del hombre, en los estados de sinceridad y en las edades abocadas al logro de la "areté". Ésta es la forma de evasión de Leconte de Lisle, o de George D'Esparbés.

Leconte de Lisle ha puesto el espíritu sobre el corazón y asciende a la región serena de la idea. Busca la verdad en el pasado y se remonta a la grandiosa infancia de las razas, en la que empieza el génesis de lo que él llama "la historia sagrada del pensamiento humano". Por su creencia en la decadencia de la poesía después de Homero, Esquilo y Sófocles, se refugia en viejas edades paganas y se orienta hacia Grecia y la India, ya que considera a Homero y Valmiki fundadores de la poesía. Toda su obra trasunta el correr de los siglos pasados; por eso su trilogía ha sido denominada por Guyau: "Nueva leyenda de los siglos". Visiones formidables de los siglos pasados, los errores y las grandezas épicas de los bárbaros surgen de los *Poemas bárbaros*, "evocados por un latino que emplea para su obra versos de bronce, versos de hierro, rimas de acero, estrofas de granito" (p. 35). Todo el esplendor de la belleza griega es resucitado en *Poemas antiguos*; los *Poemas trágicos* completan la trilogía. Leconte de Lisle desciende de Homero; es magnífico traductor y conserva la ortografía de los idiomas antiguos, por lo que sus obras tienen de aristocracia tipográfica. Uno de los iniciadores del parnasianismo, Catulle Mendès, lo reconoce jefe del movimiento y recuerda sus orientaciones: sinceridad en el genio, crítica severa en el juicio, rechazo de la egolatría. Leconte de Lisle no se propone crear poetas a su imagen, sino que alaba la independencia del genio, e im-

pone una sola disciplina: "la veneración del arte y el desdén de los triunfos fáciles" (p. 41).

Leconte de Lisle ha sido caracterizado por Darío como homérica, caballero de Apolo, que revive el pasado auténticamente, que se siente consustanciado con ese pasado que añora y en el cual debió nacer. Hijo predilecto de Hugo, por quien ha sido marcado, como su maestro siente auténtica necesidad de revivir lo que considera puro y verdadero: el pasado de Oriente y Grecia.

También George D'Esparbés reconoce en su alma latir el ritmo guerrero de las edades primeras; todas sus composiciones trasuntan, al compás de sonos guerreros, "el desdén de la muerte, el respeto de la consigna, el amor a la vida militar, y, sobre todo, la adoración por el que los soldados miran como favorecido de la omnipotencia divina, conquistador victorioso, señor del mundo, Napoleón" (p. 117). La *Leyenda del Águila* es su obra maestra, una epopeya cantada en cuentos. D'Esparbés canta a los soldados anónimos que hicieron la campaña de Napoleón, y estos soldados crecen a nuestra vista, se hacen enormes, de formas homéricas; Napoleón, en cambio, aparece disminuido en su breve talla. Darío describe a D'Esparbés como "espíritu sano, poeta sanguíneo y fuerte, da este libro que es una obra de bien, pues recuerda a los olvidadizos, a los flojos, y a los epicúreos el camino de las altas empresas, la calle enquirnaldada de los triunfos" (p. 120).

Frente a la musa guerrera de George D'Esparbés, Darío considera a Fra Domenico Cavalca, cuya musa se mueve en el amor y en una sinceridad casi infantil. Perteneciente a la orden de los dominicos, su acción más importante fue la fundación del convento de Santa María, para convertir a las jóvenes descarriadas. Este místico medieval está poseído del amor y de la fe en Cristo; su alma se acrecienta en comunicación directa con lo sobrenatural; su musa es el amor; sus obras están impregnadas de fe, esperanza y caridad. Surge de su obra el clima de fe y amor que se respira también en *Sagesse*, la obra en que Verlaine canta a la Virgen, y en algunos de los *Vitraux* de Laurent Tailhade. Cavalca buscó la salida en lo sobrenatural, y por el amor ascendió hasta Dios.

Laurent Tailhade, también religioso, orienta su vida a distintas manifestaciones; ha sido considerado anarquista, pero Darío lo ve demasiado refinado, demasiado aristócrata para desear el imperio absoluto de la masa; "él gusta de los buenos olores y las cosas bellas y poéticas". Supremo refinado, se entretiene con la vida como con un espectáculo eternamente imprevisto, "sin más amor que el de la belleza, sin más odio que a lo vulgar y a lo me-

diocre" (p. 126). En sus *Vitraux* canta a la Virgen, pero no conmovido por la fe, sino por la belleza del culto cristiano, del ritual católico. Las *Baladas* están escritas en tono distinto; en ellas impera lo bufonesco. En sus temas políticos y sociales aparece implícita su actitud de burla hacia los contemporáneos. Extraño y complejo, Laurent Tailhade es considerado por Darío como un poeta en quien la nobleza, la valentía y la compasión por el caído lo elevan a la categoría de raro.

Otros espíritus augustos y superiores, empujados por el sufrimiento, tratan de encauzar su genio en creaciones exóticas; así Augusto Villiers de L'Isle Adam, aristócrata de nobilísima familia que arrastró una vida jalonada de sufrimientos. Fue un soñador infeliz, un crucificado del arte; sus obras son una prueba de su tragedia. El doctor Tribulat Bonhomet, especie de Quijote trágico y maligno, es su creación más perfecta; notable personaje dentro de la literatura del siglo, que influye en Huysmans, la figura máxima del decadentismo. Otras obras de Villiers: *Axël*, *El mundo nuevo* (dramas), *Los cuentos crueles*, *Nuevos cuentos crueles* y *Eva Futura* (narraciones), son manifestaciones del genio perseguido y desdichado que, poseído por su orgullo de aristócrata, experimenta una liberación al borde de la muerte y se une en matrimonio a una pobre muchacha inculta con la cual había tenido un hijo: gesto de amor que pone de manifiesto la humildad del genio.

También Eduard Dubus entrevé en lo exótico una posibilidad de refugio. Poeta melancólico que, siendo casto, desea fama de pornógrafo. Sus actividades diversas expresan la búsqueda constante de una salida. Se dio a la política y fue conferencista revolucionario y periodista clamoroso; se dio a la religión, a una de esas religiones de moda: hindú, egipcia, budista o kabalista. Su obra máxima, *Quand les violons sont partis*, no fue leída por muchos. Hay en ella influencias de Verlaine, y de Mallarmé, con imágenes sutiles y evocaciones enigmáticas, que despiertan sensaciones extrañas. Toda la obra exhala una atmósfera de desencanto y decadentismo. En la última parte, empero, hay un llamado a la resignación: Don Juan se queja en dísticos; muchas mujeres lo han conmovido; la estatua de Eros yace, caída, y el solitario sólo encuentra un refugio en el recuerdo. La obra de Dubus y toda su vida revelan la búsqueda de un espíritu exquisito, que trata de crearse un refugio en el ensueño.

Para Théodore Hannon esa posibilidad de refugio está en lo exótico y artificial: "Es un perverso, elegante y refinado, en sus poemas tiembla la 'histeria mental' de la ciencia y la 'delecta-

ción morosa' de los teólogos. Es un satánico, un poseído" (p. 154). Sus *Rimas de gozo* son muestras de una poesía depravada, enferma, sabática, pero exquisita. En su bohemia persigue lo artificial, lo rebuscado y, con ese rebusque, labra verdaderas joyas poéticas. En *Sonetos sinceros* se manifiesta la influencia de Baudelaire; lo decadente, lo exótico y lo refinado aparece mezclado en esa obra. El sensualismo, el amor en su única forma de manifestación externa, impregna su creación. Igual que Verlaine y Richepin, es perseguido por el demonio de la carne y, en búsqueda de un refugio, se extasía en exotismos de perfumes y coloridos de paisajes chinos.

Arrastrados por la melancolía, otros espíritus señalados llegan a ser posesos del Bajísimo, como el *Conde de Lautréamont*, alma en ruinas que se asemeja a Poe en el sufrimiento por la persecución de espíritus enemigos que lo llevan al alcoholismo, la locura y la muerte. Pero Poe fue celeste, y *Lautréamont* infernal, un blasfemo en quien late el amor. Con necesidad de infinito, sólo escribió pensando en sí mismo: poseído por el Bajísimo, aborreció al hombre y detestó a Dios. Fue un desesperado, cuya obra, *Cantos de Maldoror*, es un producto amargo, diabólico, extraño, cruel, penoso, en que se oyen los gemidos del dolor y los casca- beles de la locura. La riqueza imaginativa del genio es, a veces, don gravoso que esclaviza al sacar a los poetas del recinto de las cosas comunes y obligarlos a la búsqueda de refugios.

Junto a esos seres amargos, atormentados por su genialidad, están los libres, los que se apoderan de su genio y lo guían en bien de la humanidad, asumiendo en sí mismos el peso del destino común. Son los vates, profetas y autores del destino de su pueblo, a quienes Darío admiró realmente; tales: Paul Adam, Enrique Ibsen y José Martí.

Paul Adam es ejemplo de amor y solidaridad humana. Darío lo caracteriza como hombre fuerte, sano, honesto y franco, que "diciendo la verdad da su ración de bien para quien sepa aprovecharla" (p. 165). Obra en pro de los trabajadores, pero no es un adulator de muchedumbres, ni un político oportunista, sino un intelectual que pone en el intelecto la fuente del perfeccionamiento. Su obra *Le triomphe des médiocres* expone ideas que golpearon a la sociedad, al burlarse de las costumbres y las farsas políticas. al denunciar a sinvergüenzas, a falsos socialistas y aristócratas. La actividad es el rasgo de Paul Adam que más atrae a Darío, "uno de los mayores bienes que su personalidad esparce, es ese continuo ejemplo de actividad, esa incesante campaña, esa inextinguible ansia de trabajar y de trabajar bien" (p. 169).

Ibsen es también luchador y visionario. Su móvil es el temor al duro mecanismo y al peligro de tanta rueda dentada. De su propio mundo interior extrae la verdad que rige la vida del hombre. "Todo lo he buscado en mí mismo, todo ha salido de mi corazón" (p. 181), pero cuando quiere traducir esa verdad al lenguaje vulgar sufre ante la incomprensión del mundo. Desde joven vivió enfermo de humanidad; su ideal máximo fue lograr que el hombre fuera dueño de sí mismo y de su destino; por ese ideal se convirtió en luchador, en combatiente, pero no fue escuchado. Consideró que el hombre libre es aquel que domina plenamente su voluntad y que conserva su individualismo frente a las abstracciones de la sociedad; por eso, exaltó el individualismo. Si bien es un apóstol del deber, rechazó el deber como abstracción a la cual deben someterse los hombres; sólo lo concibe como algo individual. Sus obras teatrales son sus medios de lucha; de ellas resulta especialmente interesante *Los pretendientes de la corona*, drama que recoge un diálogo entre el poeta y el rey; hablan del arte, y el poeta señala al sufrimiento como condición primera del genio.

Ibsen encuentra misterios mayores en la vida común que en el reino de la fantasía y, con espíritu socialista, crea sus dramas: *El pato salvaje*, *Nora*, *El enemigo del pueblo*, *Hedda Gabler*. Los protagonistas surgen porque buscan liberarse de las limitaciones de una sociedad hipócrita; al revelarse sinceros y valientes, al defender su verdad, son repudiados por esa sociedad. Ibsen se propone salvar al hombre, pero su prédica no es escuchada; sin embargo, alienta la esperanza de una vida mejor en las naciones del sol, pero comprueba en ellas que la maldad del hombre es la misma en todas partes. Con notable optimismo crea personajes que son excepciones a esa maldad, y por lo mismo sufren persecuciones. Se propone legar su mensaje al mundo y se convierte en apóstol de la verdad; semejante a un prodigioso trueno en el desierto: "Potente solitario. Sale de su torre de hielo para hacer su oficio de domador de razas, de regenerador de naciones, de salvador humano" (p. 189). Frente al frío implacable y al perpetuo crepúsculo de las tierras que el sol acaricia tangencialmente, y con un pesimismo más horrible que la muerte misma, "hace de su vida un holocausto, apóstol y mártir de la verdad incontestable; [...] un prodigioso relámpago en un mundo de ciegas pupilas" (p. 188). La posesión de la verdad y la fidelidad a ella hacen de Ibsen un señalado, un poeta vate de la humanidad, un raro.

Otro apóstol de la humanidad es José Martí. Grande y viril, en comunión con Dios y la Naturaleza, fue un mártir de la libertad de su tierra y cultivó la rosa blanca del amor (única excusa de la vida, según él) para amigos y adversarios. El desdén

y el dolor con que enfrentó a los que negaban la libertad de Cuba, fue también para él, amor, verdadero amor a la patria. Martí vivió sus ideales como un héroe ibseniano, encarnando las creaciones de su espíritu: libertad, justicia y amor. Para demostrar que el espíritu es lo único que nunca muere, siguió su lucha desde su lecho de enfermo, y el delirio de su fiebre se tradujo en cantos a la gloria de su patria o en tiernas estrofas de amor: de amor místico, de amor fraternal para los humildes, de amor paternal como en *Ismaelillo*, o en el verso galante para la mujer amada. Martí había sido marcado por el dolor, pero tuvo compensaciones: fue comprendido por los raros y aborrecido por los tontos. En su vida de combate luchó con golpes de palabras y fuego de ideas; la riqueza de su espíritu se enmarca en la máxima aspiración de sencillez, su amor a lo pequeño.

El último autor considerado por Darío es el portugués De Castro, arquetipo de los "aristos" o raros. Eugenio de Castro reconoce que su pueblo está impregnado de un sentimiento de tristeza magnificante definido por la palabra "saudade"; él, expresión de su pueblo, siente nostalgia ante el avance del progreso que destruye al hombre: "El humo de las fábricas ya oscurece el aire, en breve dejaremos de ver el cielo" (p. 212). Darío lo considera uno de los poetas más exquisitos de la literatura cosmopolita, pertenecientes al grupo de pensadores y de hombres de arte que en distintos climas van guiando un impulso único hacia un ideal común. Su lucha se ha visto recompensada en el reconocimiento de la sociedad de los aristos. Su desencanto de la vida aparece expresado en su obra *Sagramor*, demostración de lo efímero de las cosas mundanas, y *Belkiss*, su creación más perfecta, donde manifiesta su búsqueda de lo oriental y de lo exótico. La reina de Saba perfuma con ungüentos el clima de la obra, creando una verdadera atmósfera simbolista, con profusión de luz. Eugenio de Castro, atenaceado por su sufrimiento en un mundo mecanizado, orienta su búsqueda al Oriente y a la *Biblia*.

Hay rasgos comunes en los poetas elegidos por Darío para esta obra, que resulta, en síntesis, un catálogo orgánico de genios, pero aparece una grieta, y es la fisura de Max Nordau, el pseudo científico que habla del arte con el mismo tono con que hablaría de la fiebre amarilla. En su *Entartung*, "considera a los artistas y poetas como otros tantos casos donde sólo cabe aplicar la *thana-toterapia*". Nordau no es uno de los raros de Rubén; él es, sí, un caso raro, porque asegura la misma etiología a las manifestaciones delirantes, inconexas o catastróficas de un paranoico o un esquizofrénico, que a las distimias o excentricidades de un artista

que quema su vida alucinado por la sed de belleza absoluta. Resulta puerilmente estólido, como quien pretende medir la altura del Aconcagua con la regla milimetrada con que un escolar mide sus construcciones geométricas. Para ejemplificar el síndrome de paranoia interpretativa que padecía Nordau, basta con el hecho de afirmar por un lado que "tener gusto por la música es particularidad de los idiotas y los imbéciles" (p. 174), y por otro lado, colocar a Louis van Beethoven entre los grandes artistas de su devoción.

Darío colocó a Max Nordau en su libro como un argumento a *contrariis*, ya que en el mismo capítulo hace la siguiente profesión de fe:

Tampoco el arte podrá ser destruido. Los divinos semilocos, necesarios para el progreso, vivirán siempre en su celeste manicomio, consolando a la tierra de sus sequedades y durezas con una armoniosa lluvia de esplendores y una maravillosa riqueza de ensueños y esperanzas (p. 175).

Con *Los Raros*, Darío trató de dar su justificación como hombre y como artista, y presentó en su obra figuras que se identifican en algunos rasgos comunes. Casi todos han sido hijos del dolor, o seres señalados por un determinismo trágico: su arte es la sublimación de esa lucha interior del espíritu que quiere emerger de las tinieblas. El genio es, pues, un producto del sufrimiento. Muchos de los raros murieron jóvenes, sumando al dolor espiritual de ser incomprendidos el dolor del alma y la rebeldía de la carne. Otros, marcados por la anomalía cromosómica de sus progenitores, fueron execrados por algunos críticos contemporáneos, pero todos tienen un denominador común: fueron sinceros consigo mismos, y con el público selecto al que destinaban su obra artística; fueron valientes hasta ofrendar su vida en una lucha desigual, afrontar el ridículo, y renunciar a la gloria efímera ("panúrgica" dice Darío), "para merecer la gloria de los aristos". Valientes, hasta luchar contra las doradas falacias de la moda, o contra la verdad convencional, o las nietzchedades que dan patente intelectual. Porque tenían su verdad que transmitir al mundo, fueron raros; porque no pudieron arrebañarse, ni marcarse con un rótulo. Darío ejemplifica primero con Mauclair, porque se siente íntimamente ligado al autor que lanza su credo artístico, tan compartido por el americano:

Creo que el arte, ese silencioso apostolado, esa bella penitencia escogida por algunos seres cuyos cuerpos les fatigan e impiden más que a otros encontrar lo infinito; es una obligación de honor que es necesario llenar, con la más seria, la más circunspecta probidad; que

hay buenos o malos artistas, pero que no tenemos que juzgar sino a los mentirosos, y los sinceros serán premiados en el altísimo cielo de la paz, en tanto que los brillantes, los satisfechos, los mentirosos serán castigados (p. 11).

Darío, al igual que Mauclair, ejemplificará su ideología y su concepto del artista con algunas figuras exquisitas, singulares, distinguidas por la originalidad que surge de una verdad interior.

Existe hoy un grupo de pensadores y hombres de arte que, en distintos idiomas y bajo distintos cielos son guiados por una misma estrella a la morada de su ideal, que trabajan mudos y alentados por una misma misteriosa y potente voz, en lenguas distintas, con un impulso único. ¿Simbolistas? ¿Decadentes? ¡Oh, ya ha pasado el tiempo felizmente, de la lucha por sutiles clasificaciones! Artistas, nada más, artistas a quienes distingue principalmente la consagración exclusiva a su religión mental y el padecer la persecución de los Domicianos del utilitarismo; la aristocracia de su obra que aleja a los espíritus superficiales o esclavos de límites o reglamentos fijos (p. 221).

Darío escoge figuras con las cuales se siente consustanciado como hombre y artista; aunando los distintos rasgos señalados en cada uno de ellos, hallaríamos a Darío tal como fue: exquisito, multifacético, artista raro y singular, ya que en sí mismo los resume en magnífica simbiosis. Como artista, siente igual que Poe, Ibsen o Eugenio de Castro, el sufrimiento de su espíritu en la sociedad materialista en que debe vivir; se sabe, como Leconte de Lisle o Ibsen, poseedor de una verdad que quiere transmitir al mundo, pero que no acepta que sea regla de imitación para sus discípulos ya que, al igual que Leconte de Lisle, está convencido de que el genio no es imitación. En "Palabras liminares" de *Prosas profanas* lo expresa claramente:

yo no tengo literatura mía para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo no podrá ocultar sello o librea.<sup>2</sup>

Por la riqueza de su espíritu, que se nutre de las fuentes románticas simbolistas o parnasianas, nos recuerda a Jean Moréas, quien primero se constituye en célebre defensor del simbolismo y luego en su detractor al fundar la Escuela Romana. Por su amor a lo pequeño y lo humilde se acerca a *Rachilde*, Léon Bloy y Richepin, quienes, por debajo de sus blasfemias, están impregnados de caridad. Igual que Leconte de Lisle y George D'Esparbés,

<sup>2</sup> Darío Rubén. *Prosas profanas*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, p. 3 (Colección Austral, 404).

se siente atraído por la sencillez de las edades primeras y los sonos marciales de las edades heroicas; por su apetencia de lo exótico o decadente, nos recuerda a Théodore Hannon, aunque luego ascienda a la pureza angélica que exhalan las creaciones de Fra Domenico Cavalca. En determinados momentos de su vida, por su melancolía y su ingenuidad a lo Verlaine, es un alma en ruinas semejante al *Conde de Lautréamont*; en otros, se recupera y eleva a la altura de los combatientes y, como Paul Adam, Ibsen y Martí, se convierte en apóstol. Apóstol del arte, defensor de una única verdad, la de la belleza; al defenderla del humo negro de las chimeneas industriales que amenazan empañarla, se siente identificado con Eugenio de Castro.

Como hombre, Rubén Darío, igual que todos los "aristos", está marcado por el signo del sufrimiento y arrastra su existencia penosa en pos de un ideal: el del arte.

Con quien tiene mayor semejanza es con Verlaine, de quien ha señalado el pecado y el arrepentimiento, lo demoníaco y la fe, el vicio y la ingenuidad. Darío fue más afortunado que Verlaine pues su existencia se corona con lo que él considera el máximo triunfo: la comprensión de la sociedad de los aristos.

Verdad, sinceridad, autenticidad: los rasgos que Darío señala en los que reconoce como los raros, se dan en él, que no puede encasillarse en un *ismo* (americanismo, francesismo, hispanismo), puesto que la riqueza de su espíritu no reconoce limitaciones de escuela. Él posee su verdad, que transforma en original cualquier orientación que recibe; la expresión sincera de su verdad confirma su condición de orientador del arte hacia lo infinito y eterno.

ROXANA GARDES

## EL LENGUAJE DE LA PLÁSTICA EN RUBÉN DARÍO

El Arte es el glorioso vencedor. Es el Arte  
el que vence el espacio y el tiempo; su estandarte,  
pueblos, es del espíritu el azul oriflama.

"CYRANO EN ESPAÑA"

El lenguaje poético de Rubén Darío llamó la atención desde sus primeras obras. Incorporaba al castellano una imaginería nueva, una ampliación de alcances comparable a lo acaecido en los siglos áureos, cuando la lengua se enriquece con los tesoros de la cultura renacentista. Darío remueve el léxico y el campo semántico, los abre a una nueva dimensión: esto es lógico, ya que para el poeta la realidad no puede estar fuera del lenguaje. Pero lo insólito es el sentido de esta apertura, que lo emancipaba de su servidumbre realista secular para adaptarlo a una realidad transpositiva, capaz de revelar el universo como espectáculo, la aventura del mundo interior y la hermandad esencial de la poesía con el arte. Es posible que en Darío se cumpla la tesis de Sir Herbert Read según la cual la imagen precede a la idea, teoría que parece indudable en lo que a la forma de la idea se refiere. Nuestro poeta ve, imagina y expresa como plástico. Pero la consumación de su crear acaece a partir de una desocultación de lo creado "con el horror de la literatura", que ahuyenta la hojarasca e instaaura en lo desnudo del ser su "dulce mariposa invisible".

La generación de Rubén Darío, nacido en 1867, es la de Lautrec (1864), Vallotton (1865), Kandinsky (1866), Bonnard, Suzanne Valadon y la escultora Kate Kollwitz (1867), Maillol (1868), Matisse y Munch (1869), Dénis y Barlach (1870). Sin embargo, la falta de un contacto personal y de experiencias comunes no permiten trazar un paralelo fehaciente. Al contrario, si Darío renueva la poesía con el lenguaje de la plástica, ello sólo es posible por su referencia a un tiempo anterior que lo hermana con los prerrafaelistas ingleses, con un Odilon Redon (n. en 1840), un Carrière (1849), un Bistolfi, o Seurat (1859), un James Ensor (1860) o un Beardsley (1872). Entre los artistas a quienes conoció personalmente figuran José Moreno Carbonero (n. 1845),

Santiago Rusiñol (1861) y los argentinos Eduardo Schiaffino (1858), que le dedica un buen *Retrato* al carbón durante su estadía en Buenos Aires (1896), y su "colega" en *La Nación*, Martín A. Malharro (1865), quien va a Europa en 1899, el mismo año en que Darío hace su segundo viaje.

En la formación musical del poeta, decisiva en tantos sentidos, influyeron los grandes instrumentistas románticos ("...he tenido que malvender una edición de páginas escogidas y *mi piano*", lamenta en una de sus cartas). La influencia del "*lied*", la música coral y muy especialmente de Wagner completan ese clima que ya, desde los primeros versos —digamos, por ejemplo, "Sollozos del laúd"— supone un lenguaje no literal, de alusiones artísticas. La transposición musical adquiere diversos grados, se evidencia en el continuo cambio de ritmo, en las "serenatas" urdidas con "guzlas", "vibrantes cuerdas", "bandurrias de mágico sonido", y culmina en "La reina Mab": "...en éste perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical... hasta entonces desconocida en la prosa castellana" (*Historia de mis libros*). El poeta derrama con fervor el vocabulario parnasiano de riqueza decorativa, exótica, evocadora, usando la palabra que efigia, presentativamente, arabescos de estampa, de tapiz animado. A su tiempo explicará claramente esa violencia hecha al signo y al sintagma en busca de la expresión: "Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal" ("Palabras liminares", 1896). En ello coincide con las preocupaciones de la música simbolista, con la "forma interior" que Hegel reservaba para la música, y con el neoimpresionismo, que llega a codificar la armonía por obra de Seurat, un epígono. Esta compenetración de las artes la realiza Wagner, cuya *Walkiria* es, para Darío, "triunfo de decoración y de música" (*España contemporánea*). Desde las "correspondences" baudelaireanas, pasando por las vocales coloreadas de Rimbaud, hasta *Fantasia* de Walt Disney, un mundo de sensaciones integradas se revela. Al descubrimiento del material sonoro del verso y de la música le corresponde un descubrimiento del material cromático: "Recordar que una pintura, antes de ser una mujer desnuda, un caballo de batalla o una anécdota cualquiera es, esencialmente, una superficie plana cubierta de colores distribuidos en cierto orden" — Maurice Denis. En otras palabras, color y composición. La poesía de Darío intersecta el límite de este concepto.

Para iniciar un estudio de Darío y el arte nada mejor que la oportuna cita de Hugo esgrimida por Juan Valera en su carta de 1888: "*L'Art c'est l'Azur*". Sólo que Darío dice no conocer la frase huguesa, y que don Juan se equivoca lindamente al pensar

que lo mismo el arte podría ser lo rojo, o lo verde... Olvida la magia del símbolo caro a los nuevos tiempos que sintetiza alusivamente el ámbito de la poesía, "...en ese azul que es el ambiente de suma virtud y de la sagrada gracia".

La relación de *Azul*... con la plástica es tan obvia que ya su primer comentarista no pudo soslayarla. De comienzo discurre sobre las implicaciones artísticas del título; y cabe preguntar, sin segundas intenciones, a qué se refiere Darío cuando habla de arte; y luego qué relación tiene el arte con su creación poética.

Verdad es que Darío se sintió atraído por el arte. No tanto por el de los artistas de su tiempo, como por el de museos y residencias aristocráticas, al que la tradición y la arqueología reciente, la puja de los salones y las polémicas entre clásicos y modernos, las revistas ilustradas colmaban de expectativa y de prestigio. Fidias, Giotto, Leonardo, Giambologna, Watteau, Piranesi, Fra Domenico Cavalca son nombres raros, asidos a una metáfora poética, nombres que convocan la magia del pasado. No se interesó por artistas de su hora —no digamos un Picasso, a quien debió conocer en *Els Quatre Gats* de Barcelona, en 1899—, un Gauguin o Cézanne, ni creo que Rodin figure en su generoso catálogo; en verdad su relación con el arte es esencialmente literaria. No se trata de la plástica en lo íntimo. Para él el arte es un pulsador, un *relais* que conecta con los potenciales de lo lírico; pues aunque haya discurrido con la mayor agudeza, con ideas que mantienen su validez sobre el problema de la modernidad —recordemos el Velázquez de *España contemporánea*, y las jugosas reflexiones sobre los círculos de Barcelona, o el Salón Nacional de Madrid— como crítico sus oteos no son de largo alcance. Comentó a José León Pagano, un escritor que pinta, con poéticas generalidades, retomando la idea del arte como una religión, la religión de la belleza, acaso vinculada a Wagner (pensamos en la *Misa del Arte* de la Iglesia de Bayreuth). Los artistas que prefiere son los de asunto "transvasable" y legible a primera vista. Alude a Murillo, a Frémiet (1824-1910), sobrino de Rude, quien recibió las usuales distinciones oficiales por una enorme obra caracterizada por su exactitud arqueológica y anatómica; a Durán y Bonnat, pintores oficiales de la Tercera República que se dedican al retrato y practican la síntesis entre academismo y realismo; a Leonardo Bistolfi, autor de una estatua a *Garibaldi* (1897) y de *La Muerte y la Vida*, buen ejemplo de escultura simbolista (Huyghe). En "El velo de la reina Mab", el primer artista que habla es un escultor; y su ideal es Grecia. En Grecia identifica Darío el canon —"darle a la masa línea y hermosura plástica". En cuanto al desnudo, es curioso ver las estatuas que ante Fidias

ensayan su *strip tease* mostrando la esplendidez de la forma en sus cuerpos de rosa y de nieve. A Fidias "lo adula la cigarra, amante del sol". ¿Cigarra, símbolo del arte desinteresado, de una "finalidad sin fin" que justifica el arte por el arte? Al respecto cabe citar el aforismo de Monet: "Pintar como el pájaro canta". Las ideas de Rubén suelen ser las corrientes en la jerga de la crítica o en la filosofía práctica de los talleres de entonces. Así el lugar común del desaliento del artista de hoy, porque "pasaron los tiempos gloriosos" (idea que empalma con la estética de Hegel). Fidias es como un mago: Darío se remonta al origen... ve la edad de oro con la perspectiva del paraíso perdido. Esta actitud pesimista ante la abrumadora perfección del genio —que viene del manierismo, la reina Mab la remedia con la esperanza. El pintor se queja de que su cuadro "no será admitido en el salón"— queja que nos hace sonreír... ¡Cuita sin desperdicio! Se trata de un artista "desinteresado", pero condicionado por el éxito. Ha estado en todas las escuelas, en todas las tradiciones; posiblemente no es un creador, o no se anima a pintar "el cuadro que tengo aquí dentro" Sus ideas son parecidas a las del poeta: "Yo escribiría algo inmortal; mas me abrumba un porvenir de miseria y de hambre". Con su más y su menos de ironía, Rubén traduce algo de su experiencia personal: eximio poeta que sobrevive gracias al periodismo. El músico es a la vez pitagórico y wagneriano. Toda la estética de *Azul...* es de un eclecticismo radical. Se ajusta al criterio de Onís, que tuvo ocasión de glosar en mi *Situación de la pintura argentina*; eclecticismo americano que en Darío resume las corrientes que reconocen la naturaleza como fuente del arte —suerte de panteísmo naturalista que es la trastienda del impresionismo. Pero Darío junta a "un lindo paisaje" un "amarillento manuscrito". Su estética es la síntesis de lo nuevo y lo antiguo; se toma en serio lo de vino nuevo en odres viejos, que también puede ser verdad invirtiendo los factores. No es un consuelo pensar que la mayoría de los artistas contemporáneos que cita son figuras de segundo orden o han desaparecido sin dejar rastros.

Un catálogo de los pintores y pinturas, bustos, tapices, medallas, relieves, caricaturas, dibujos y objetos artísticos traídos a colación en las páginas de sus libros resultaría increíblemente extenso. Retenemos la cita de Géricault y *Le radeau de la Méduse*, que le ayuda a imaginar el naufragio mientras cruza el Océano (*España contemporánea*). Puvis de Chavannes, en cuyos cuadros "florece la gracia primitiva del mundo", le permite ilustrar su impresión de Cataluña, en donde "...el paisaje campestre, la costa, la luz, todo es de una excelencia homérica"—, aunque realmente

los paisajes de Puvis no son más que un telón de fondo convencional y un tanto aburrido. Luego se entusiasma con Rusiñol, y se promete verlo "en su retiro de Sitges, una especie de santuario de arte donde vive este gentilhomme intelectual... pintor, escritor, escultor..." (*España contemporánea*). El encomio del catalán expresa los ideales de Rubén hacia 1899: "Es rico, fervoroso de arte, humano, profundamente humano", que contrasta, y acaso conteste el "humano, demasiado humano" de Nietzsche; y no vacila en sugerir una osada relación: Leonardo y El Greco. Con gran propiedad cita a Botticelli, a Beardsley, por lo que estimo que la frase "Herodías y Salomé" de la "Canción de Otoño en Primavera" puede relacionarse con Oscar Wilde, cuya *Salomé*, escrita originalmente en francés, fue ilustrada por Beardsley en 1894 con doce dibujos a toda página, que la interpretan a maravilla. Es muy posible que Darío la conociese. La expresión *Modern Style* figura en estas correspondencias a *La Nación*, que formarán el tomo de *España contemporánea*.

Otro artista de los que tienen que ver con la ilustración, o que están en la frontera literaria, es Forain, autor de "incisiones con sus incomparables pimientos de filosofía". Los versos

Cristo va por las calles flaco y enclenque;  
Barrabás tiene esclavos y charreteras

de *El canto errante* (1907) traducen la *Entrada de Cristo en Bruselas* (1888) de James Ensor. En efecto, Darío conoce y cita "los Cristos de rostros funestos, como dibujados por James Ensor", pero no cita para nada el *Cristo amarillo* de Gauguin (1888), ni la arquitectura de Gaudí, ya representada en Barcelona con ejemplos que van desde el "medieval revival" hasta un suntuoso eclecticismo y gusto por los materiales contrastados (Collins). Entre los caricaturistas ensalza el trazo "prerrafaelista" de Chiorino, la sagacidad de Ortego, la obra de Amico, figuras que ya no cuentan.

Esta miopía tiene su importancia en el aspecto que nos ocupa, no tanto porque lo que dice como crítico a veces lo confirma como poeta, sino por la actitud esteticista y la conducta que entraña frente al arte y su destino— con todo un repertorio de temores a lo que se manifiesta vitalmente: "Si analizáramos la influencia que ha tenido Ortego (caricaturista) en el porvenir de la Nación, nos horrorizaríamos". Es natural que desconfíe ya del periodismo ilustrado, uno de los *Mass media* que comenzaban por entonces su incontenible carrera igualadora; él, que en su visita al museo de Lázaro Galdiano se pregunta, en lo íntimo, hasta dónde es legítima esta socialización de objetos preciosos "en los

que la historia de un gran reino ha puesto su pátina— oro y márfiles rozados por treinta manos ducales...”, y se consuela con el pensamiento de sustituir los derechos de la fortuna por los del talento, “la majestad del arte diese razón a la caída de todo edificio que no tenga por base la potencia mental”. El amor al arte, a la vida bohemia regada a menudo con “la sangre ardiente de las viñas”, se traduce al principio en los “ensayos de color y dibujo” de *Azul*... Pero una plástica *literaria* tenía que conducir, en último término, a una metafísica de la belleza, cuyo fin es la forma ideal, casi diríamos el “bello ideal”, una forma sin suficiente arraigo, que se justifica por sí misma. Y si Darío nos ha tomado de sorpresa en su Centenario, esto no sólo se debe a la cambiante historia de nuestra época, sino a su escapismo, del que sus admiraciones son testimonio.

De todo esto debe descontársele honestamente el valor de preferir la cultura, de proclamar su lirismo en una América que, como dice Rodó en 1899, “es un suelo poco generoso para el arte”; y el haber desahuciado la vieja retórica. Su espíritu no puede transigir con el realismo prosaico. Después de conversar extensamente con José Moreno Carbonero, patriarca de la academia, escribe: “A propósito de la pintura moderna, y por traer nosotros el recuerdo del insigne Rusiñol, manifestó que ese arte —decía esto después de inclinarse delante del talento del catalán—, que ese arte, el del mejor Rusiñol, el Rusiñol libre y poeta, era solamente bueno para el industrialismo del cartel; algo así como la brocha gorda de los telones teatrales, para ser visto de lejos... Y yo pensaba, aun deteniéndome únicamente en el *affiche*, que en uno de Chéret, de Mucha, del admirable Grasset, del mismo Rusiñol, hay más arte de artista que en muchas telas de canónicos medallados”. El *shock* no admite réplica; sólo que Rusiñol no es tan grande como Darío cree, y la lista nada dice sin Toulouse-Lautrec.

El modernismo tuvo gran aprecio por la línea, elegante, sinuosa, valorada; línea que proviene de los grabados orientales y del gótico, y se amalgama con un colorido ornamental, de materia delgada, que Darío “calca” en la fluente y a menudo lábil tesitura de su verso. De ahí el auge de Botticelli, y también del dibujo— viñeta, unciales, portadas, caricatura, arabesco, friso... melodía lineal en los cuellos de cisne

de la forma de un brazo de lira  
y del asa de un ánfora griega,

la ingenuidad prerrafaelista, el primitivismo gótico de “ir al sol por la escala luminosa de un rayo”, “Lirio divino, lirio de las

Anunciaciones"; el "ensueño y misterio" de Turner, de William Blake, la vida de las figuras de los tapices que Rilke descubrió, según anota Marasso.

Las obras que Darío parece evocar en sus creaciones no son fácilmente identificables. Corresponden a un acervo común, sobreentendido, un clima de arte cuya función en la conciencia es similar a la del *affiche*: un leve impulso y luego un cierto automatismo. La materia del signo resulta, hasta cierto punto, indiferente a lo significado, traída sólo como impulso, para enarbolar la visión hacia las altas esferas. Cuando introduce a Diana, al dios Pan o a los sátiros, no hace historia ni crítica, sino poesía, lo único que importa: más que transponer, lo que hace es *presentar* criaturas de inefables reencuentros. "María, rubia madona" es contemplación rafaelesca; como un friso nos muestra que "hacia Belén ¡la caravana pasa!".

Gozador de su cuerpo y de sus nervios, Darío crea una poesía de base sensorial, ligada en cierto modo a una sensibilidad impresionista, no indiferente al color de la realidad, captada en vivo o en el cromatismo elaborado de la pintura. Si con desdén o indiferencia anota "una prepotente corbata que trompetea sus agudos colores", *España contemporánea*, o "en corpiños y faldas gritan los más furiosos colores", empleando la típica sinestesia de una cultura sabia en materia de sensaciones, ello no significa que no prefiera el tono más envuelto y aristocrático— "la tierra de la luz y el mirto verde", es decir, el paisaje mítico que se acompasa con "el suave son de rítmicas orquestas" (*Prosas profanas*, "Divagación"), el color intenso de una tela prerrafaelista, "de tonalidad única", o el arrebatador espectáculo de las "estrellas que pican de oro el fino azul de la noche" (*España contemporánea*). Todavía es posible insistir en la riqueza de la línea que traduce infinitos recorridos visuales, formas de enlace, zarcillos, ondulaciones, cadencias y rimas...: el "arco verde de los rosales", los "ramilletes alegres de los durazneros", el "paso de las mariposas errantes llenas de polvo de oro", el "vuelo de las libélulas de alas cristalinas e irisadas", la espiral amortiguada de "aquel cisne". La ascendencia impresionista de este pasaje de *Azul*... es indudable. Recuerdo "andaba a caza de cuadros"— como Seurat con su *caisse a pouce*. Se trata de las *notas* que Azorín empleará más tarde. Lo que se procura es descubrir la realidad en la luz a través de la sensación, la transcripción directa, pero en estado de arrobamiento, con el terreno ya preparado por la observación previa del acuarelista, lo que permite barroquizar metiendo el cuadro dentro del cuadro, como Velázquez. El mundo que surge es entonces virtual, como en el espejo. "Paisaje", con sauces y reflejos en el agua "como si

tuviera en su fondo un país encantado", deja ver la paleta y la vibración de Monet: sobre todo esa armonía universal, panteísta, especie de virtud divina que se manifiesta en toda cosa. El final de "Acuarela" es otra página impresionista; pero el color, mejor dicho la estructura del acorde, no es la de los pintores de la escuela. El otro "Paisaje" no tiene las lejanías violáceas, aunque el cielo es anubarrado y compuesto. Se piensa más bien en Millet, el del último período, cuando muestra la luz primaveral bajo el arcoiris.

El profano ansía saber qué obras son las transpuestas, el rembranesco aguafuerte, la cabeza romántica, el dibujo al carbón... Todos parecen pertenecer a artistas de segunda línea, de estilo ecléctico, con recuerdos e influencias de los grandes creadores, Veronese, Rembrandt, Velázquez, Vermeer, Watteau, Delacroix, Courbet, Millet. "La virgen de la paloma" es murillesca. Ciertos epítetos, como por ejemplo la luz "opaca de las arañas" son de extracción pictórica, en este caso Watteau, lo mismo que la amplia alusión al jardín galante: "Un recuerdo del amor galante, del madrigal recitado junto al tapiz de figuras pastoriles mitológicas, o del beso a furto, tras la estatua de algún silvano, en la penumbra". Ya en este ejemplo correspondería una primera observación importante: la descripción o comentario de una obra no la identifica Darío con las alusiones que la convierten en materia poética, ya que no toma a la obra de arte en su condición de cosa, sino en lo que tiene de artístico. Se advierte un proceso de alejamiento y "desrealización" —hacia lo virtual y lo primigenio, donde parece que domina la idea de Hegel—, el arte para nosotros es *un pasado*. Retomaremos el punto.

Tal condición de cosa, pues, viene a juntarse con otras: expresa, por sobre su cosidad, un sentido que la trasciende. A esto recuerda Heidegger que los griegos llamaban *symbáll-in*. El símbolo es la condición de todo lenguaje esotérico, secreto, iniciático, "el marco en cuya órbita se mueve lo que caracteriza la obra de arte" (Heidegger).

Un discreto simbolismo se asocia en la poesía rubeniana con el color. La morada del poeta, la "casa" de su ser es

el crepúsculo azul que da la pauta  
que los celestes éxtasis inspira.

Por otro modo llama "alba de oro" al amanecer de la gloria; la luz, "portaestandarte de Dios"; la "celeste historia de mi corazón". Para "La emperatriz de la China", el *amarillo* en la riqueza de sus gradaciones: "Predominaba la nota amarilla. Toda la gama, oro, fuego, ocre de Oriente, hoja de otoño, hasta el pálido que

agoniza hundido en la blancura". En "La canción del oro" escribe: "Cantemos el oro, amarillo como la muerte". ¿Por qué la muerte es amarilla? Sería largo, pero interesante, hacer un estudio sobre el origen y simbolismo de los colores en la obra rubeniana. En "El rubí" alude a Frémy, a Chevreuil. "El amarillo estuvo de moda entre 1890 y 1900, período que suele llamarse de las amarilleces novecentistas (*yellow nineties*). Color favorito del pintor prerrafaelista Burne Jones y de los literatos Morris y Rossetti. El funesto Oscar Wilde lo popularizó. Aubrey Beardsley usaba guantes amarillos y tenía todo su estudio de Warwick Square pintado con un profundo y rico amarillo, adornado con madera negra... El *Libro amarillo* publicado por Matthews y Lane en Bodley Head fue una sensación literaria. En el mismo período, en París, Lautrec lo usaba en sus famosos *affiches*... Gauguin pintó en 1888 su *Cristo amarillo*. En sentido desagradable, los grises amarillentos son los más impopulares: se los asocia con lo morboso, náusea, indecencia, cobardía, celos, envidia, engaño. Compárese 'sangre amarilla', etc. Los primeros cristianos desacreditaron los colores cálidos del paganismo, el amarillo y el rojo, recomendando el uso de colores fríos, azul y violeta" (Graves, *The Art of Color and Design*, p. 402). La *magia* del color aparece con abundancia. Pasaje espectacular es el del centauro Grineo, cuando hace el censo de las piedras preciosas. Alaba el color "de brillos peregrinos y mágicos emblemas"; y finaliza con dos versos que traducen esa constante de expresar la idea por la imagen:

Amo el granito duro que el arquitecto labra  
y el mármol en que duermen la línea y la palabra.

En otro lugar habla de la "lívida Envidia", la "negra Pereza". El verso "Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste" se diría transcrito del último cuadro de Van Gogh, *Cuervos en un campo de trigo* (1890). Normalmente se trata de colores convencionales: el oro y blanco del mundo clásico visto a través de la arqueología, el cielo azul, el alba rosa, las cabelleras doradas... Pero en los paisajes descritos, delante del *motiv* se tiende a la impresión: "Más allá el mar, acerado, brumoso, los barcos en grupo, el horizonte azul y lejano" Aquí describe como anotando. Otro ejemplo de *Azul*..., "las manchas de piel de leopardo", sugiere un campo cromático que podría asociarse a las *Ninphéas*. El mundo fenoménico existe para Darío; pero es más bien el de su prosa o primeros versos. Ya cuando vemos

El mar como un vasto cristal azogado  
refleja la lámina de un cielo de zinc

parece que volvemos a una semántica transpositiva.

Las claves del pasaje hacia una realidad recreada, mágica o como quiera llamársela, se pueden resumir en algunos procedimientos típicos:

a) El *tono menor*. Darío prefiere las visiones tenues, el contraste controlado, la armonía "*où l'indécis au précis se joint*" — alondra, jardín de sueño, cisnes vagos, lira, sauce, mirto, gracia lustral, selva lírica, miraba como el alba pura, voz de cristal, dulce mariposa invisible, princesa encantada, lejano un eco vago, ¡oh blancas urnas de la armonía! Pero también

con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,

donde acaso podríamos puntuar para un rescate de las elipsis (era = "fuerte", "ambiguo"), lectura que en cierto modo autoriza el sentido autobiográfico y el pensamiento de Rubén, siempre dualista. Dicho sea de paso, la nomenclatura de transferencia —*mayor, menor*— no proviene directamente de la música, lo que resultaría inaplicable, sino de la fotografía y la plástica. "Sinfonía en gris mayor" —comparable, por la dominancia de grises, a *Impression y Soleil levant* (1873) de Monet— está compuesta por imágenes que en plástica se considerarían como menores: escaso contraste, intimismo, sentir sosegado. De los *Poemas en tono mayor*, el primero y segundo corresponden al tono menor; los otros tres son decididamente mayores. En esto la imagen plástica *orogenaria* debe ser decisiva (por lo menos si es verdad el punto de vista que venimos insinuando): "...un majestuoso Piraneso babélico" en el poema "Visión", expone la fuerza del contraste barroco con sus inmensos espacios, atenuado por "una palidez de oro de luna" (= luz "fría" del misterio). Demás está decir que en todos estos ejemplos aparecen anomalías semánticas del tipo llamado combinatorio, que pueden, en cierta manera, compararse con las deformaciones expresivas de la plástica.

b) El *espejo* (umbral mágico), la visión, la alucinación, y, naturalmente, el engaño de lo sensorial; la fementida *apariencia* que envuelve los círculos tangentes de lo ético y lo estético (cf. el rencoroso discurso de Hipea en el "Coloquio"). De tal modo, existe la esfinge; pero también existe una sensibilidad aguzada —el poeta, el sacerdote, el artista— que permite descifrar el alma oculta de las cosas. La tercera entrada de Quirón en el "Coloquio" ilustra esta creencia de Darío, que como pintor ha definido Fader casi con las mismas palabras: "Todo tiene alma: una flor, una cabra, una montaña, un desierto, un mueble".

c) La frontera entre la *realidad* y el *arte* (realidad física,

naturaleza). La imagen plástica es herramienta que tiene a la mano en el primer umbral de la poesía— un sutil interjuego de lo físico a lo lírico. El ejemplo más oportuno me parece que sería el de los dos sonetos “A una cubana”, intrascendentes, flojos pero directos, casi como un dibujo que permite asir el primer brote de la inspiración, hasta populares con ese empleo del octosílabo. El primer campo semántico inicia un esquema nominal que nombra a la bella por sus equivalentes

Poesía dulce y mística  
busca..., etc.

Al vocativo sigue una exhortación; mas en seguida la realidad es transpuesta: se asomó “al marco de la ventana / como una visión artística”. Todo el poemita es lento, casi fuera del tiempo, como corresponde a la actitud contemplativa. La figura queda entresonada, ausente. Si apenas sonríe, único signo de comunión, es para mostrar “el alma de una esfinge”.

En el segundo soneto la técnica se invierte: desde una imagen, que podría ser un daguerrotipo, se llega a María, la cubana japonesa: aparecen los sintagmas de la presencia física — el cabello, la caricia, la princesa gentil,

digna de que un gran pintor  
la pinte junto a una flor  
en un vaso de marfil.

Apenas la realidad es percibida, surge la necesidad de una transposición a un modo de ser que la supere; pues la belleza, y no la realidad es el modo de ser del arte (Max Bense).

d) Esta estructura simétrica, elemental, Darío la complica en los poemas de mayor aliento, la enriquece con formas decorativas o la transporta a la frontera humano-divina, donde adquiere toda su eficacia. La tercera entrada de Quirón en el “Coloquio” es bien reveladora. Todo el gran poema es un pasaje hacia y desde los confines de “la isla en que detiene su esquife el argonauta”. El espacio se halla a su vez como conjugado con el tiempo, un tiempo mítico, el de la Edad de Oro. El título “Palimpsesto” (posterior) revela que el poeta adopta una actitud similar a la de Cervantes, que transfiere a una especie de arqueología del documento lo increíble de la peripecia. Como el mito del buen salvaje, la Isla de Oro fue inventada antes de ser descubierta.

Motor de estos pasajes de umbral a umbral es algo que Darío define reiteradamente, un verdadero *leit motiv*: el *enigma*. “El enig-

ma es el soplo que hace cantar la lira". Y los signos que lo expresan nacen en el intento del hacer.

Este hacer poético se basa en sugerencias que, según vamos advirtiendo, provienen a menudo del rico subsuelo de las artes plásticas. La imagen que éstas proporcionan sirve como re-presentación del objeto evocado, el cual, como enseña Sartre, es un objeto *ausente*. La presentación a que aludíamos es, por tanto, imaginaria, lo que constituye, precisamente, su valor poético. "La imagen se opone a la realidad presente"; encarna significados ideales. El héroe de "La emperatriz de la China" era escultor. Darío menciona los Apolos de yeso, las terracotas, la medalla de una emperatriz bizantina y, sobre todo, japonesías y chinerías. Pero si alteramos el campo semántico, con tan sólo el nombre de un escultor conocido, el milagro se desvanece.

Tratemos de entrar un poco en materia. Un motivo especialísimo de la imaginería rubeniana es el desnudo de mujer, en el que campea su ideal de belleza. El rubí es un catálogo de poéticas desnudeces; pero es sólo un anticipo de lo que será, v. gr. el "Coloquio de los Centauros" donde la desnudez es el símbolo de la edad áurea. Ahora bien: si se trata del mundo griego, ese ideal es la pasión de la forma: "Hacia brotar del mármol gallardas diosas desnudas de ojos blancos, serenos y sin pupilas"; pero situándose en otras latitudes cercanas al expresionismo finisecular y su gusto por lo patético, desfilan "animales de metal, gárgolas terroríficas, grifos de largas colas vegetales, creaciones góticas quizá inspiradas por el ocultismo".

La descripción de la emperatriz de la China, a la que compara con la *Venus de Milo*, insinúa ya que el poeta no prohija un solo canon: su cuento, bien "art nouveau", cosmopolita, refleja el activo comercio en la ruta de la porcelana (el agente Robert) para traer objetos de arte; y el estudio de los detalles que hace Recaredo —"el caracol de la oreja, el arco del labio, la nariz pulida. . ."— revelan que el autor conoce de cerca las prácticas de los escultores.

El "democrático" desnudo femenino es tan frecuente, que citar todos los ejemplos resultaría abrumador. Es un desnudo que se halla idealizado como en la escultura neoclásica, réplica de réplicas del arte griego, helenístico, renacentista y rococó:

Alli hay una clara fuente  
que brota de una caverna  
donde se bañan desnudas  
las ninfas blancas que juegan.

Versos que, como los finales del poema, traducen a Boucher (*El baño de Diana*).

La sensibilidad háptica, propia de la escultura, es dominante en Darío, y se expresa por la caricia, el enlace, los contactos a flor de piel. Lo dice magistralmente su "sensual hiperestesia", constante dinámica de su lira, de la cual podría, sin aparente desmedro, reemplazar al famoso Enigma, resabio romántico. Esta sensibilidad trabajada, aguzada, refinada, se vuelve mimosa — "unas manos que *toquen* mis cabellos / un aliento que *roce* mis mejillas"; sensual — "Después el misterioso / *tacto...*", "te *posas* en los senos, te *posas* en los vientres"; pánica: — "Mientras abajo el sátiro *fornica*", "Y *viola* en las linfas sonoras a Leda / *buscando su pico* los labios en flor"; felina — "...un terrón de azúcar húmedo, blanco *entre sus dedos* sonrosados"; peregrina — "al *abrazo* imposible de la Venus de Milo"; vehemente — "Con ansia tal y con vigor / que a la estatua salían de repente" etc.; "Carne, celeste carne de la mujer... *roce, mordisco, beso*".

La relación del poeta con la plástica es tal que no se detiene en LA ACTITUD CONTEMPLATIVA: hace suspirar a Leda (¿la Leda apócrifa del Vinci?); *chispear los ojos turbados* de Pan; Salomé *siempre danza* en las alegorías, y los ángeles (mujeres) de Goya "tienen ojos asesinos". Al animar las imágenes quietas de la escultura o la pintura — "y el dios de piedra se despierte y ría" — actualiza a unos seres que están más allá del tiempo, en el país del mito. La situación hace que la lengua parta de una irrealidad fantasmal que se des-realiza al comportarse como viviente. En pureza, se abre a su estricto ser. Por un lado los modelos y los términos de comparación se toman de imágenes plásticas, lo que comporta un universo ya sublimado; por otro, la realidad de la obra artística, su "aislamiento de esfinge", su "distancia", Darío las procura asumir e instaurar por un regreso a la sustancia primera de la poesía: "Berta [...] se apoyó en el zócalo de un fauno soberbio que, húmedos de rocío sus cabellos de mármol, bañaba en la luz su torso espléndido y desnudo". Es el típico fauno de los jardines galantes, principescos, que la obra de Verlaine había revelado. Allí la heroína toca el lirio mágico, cumple un rito de iniciación; se dan todos los caracteres para un psicoanálisis de la creación poética: la joven débil, "a las puertas de la muerte", la hora, que es la del alba (como en el *Quijote*), el rocío, el animal mágico... ¿Qué sabía el autor de *Azul*... de todo esto? Marasso lo afirma con énfasis: un iniciado en los misterios. "No bien hubo tocado el cáliz de la flor, cuando de él surgió de súbito un hada...". El hada, que sustituye al chamán de las culturas primitivas, la lleva al palacio del Sol: es la etapa de peregrinaje y experiencia sobre-

natural, con el hada como guía. El "héroe de las mil caras" —de que habla Campbell— tiene en el cuento rubeniano una de sus más inocentes y bellas metamorfosis.

En "El palacio del Sol" una muchedumbre de jóvenes como Berta se entrega a la danza— tema de época que podría compararse con *La danza de la vida* (1899 - 1900) de Edvar Munch. En el cuento Darío contrapone el mundo de la ciencia —arsénico, hipofosfitos— al de la magia, y se decide por éste, que es el poético.

Esa sustancia primera de la poesía rubeniana se mueve en un habitat mítico religioso. El poeta *oficia*, entra en el mundo instaurado: "Poetas, torres de Dios" retoma el antiguo significado del vate, la palabra oracular, y el nuevo significado romántico del demiurgo; idea que culmina en el "Responso a Verlaine"— suerte de Orfeo redivivo. Un mundo anterior a la Caída se expresa en "el gesto ritual de la bacante", en el blanco muslo de mármol de las diosas, en la visita de "Pan bifronte" al "fúnebre recinto"; se entra en un clima mítico a través de la escultura *humanizada*. El juego estético es continuo (no sabemos hasta dónde para Darío el arte es *juego*, además de sensibilidad, mimesis, deleite, y responde a un proceso dialéctico por el cual el arte es superado por la religión de la que toma, con frecuencia, el más levantado lenguaje; el alegórico.) Casi toda la "Invocación a una estrella" es un juego que alegoriza. El amor se representa como un rito; la vuelta a lo primero, al origen, busca trascender lo literal para acceder a una experiencia paradisiaca. A tal punto que no se puede amar sin morir, ya que en cada flor hay un áspid— situación paralela a la de la Expulsión del Paraíso, aludida en la imagen miguelangelesca: "la serpiente de ojos de diamante que está enroscada al árbol de la vida".

La obsesión ¿parnasiana? del arte está ya en 1887, en el temprano *Abrojos*, y continúa en *Azul*. . . Darío describe en éste el proceso de sus imágenes (*La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y sonidos*. . .) de un modo que sería interesante comparar con la psicología fenomenológica de lo imaginario desarrollada por Sartre. En este proceso son fundamentales las transposiciones, "como la endiablada mezcla de tintas que llena la paleta de un pintor". Poussin, Boucher, Piranesi, Watteau. . . Tanto en las descripciones como en la acción dinámica o en la más frecuente actitud contemplativa, el procedimiento básico es una continua transposición poética de la realidad, tomada de los modelos que la poesía y el arte han forjado en un lento trabajo de siglos. La tarea de selección que dosifica los motivos se encuadra, hasta *Azul*. . . y *Prosas profanas*, dentro de los cánones del arte por el arte.

En los libros de la madurez Darío va percibiendo cada vez más agudo el conflicto entre razón y creencia. No tiene la razón del filósofo ni la certeza del santo. Su optimismo decae: se torna un "dudador existente". Antes, en *Azul*... el ansia de eternidad se satisfacía con los "Medallones", donde la escultura da al retratado la perennidad y la distancia que lo libera del tiempo fungible; y al mismo nivel establece, entre el retrato y el modelo, una relación que, como apunta Sartre, es de naturaleza mágica. Mas cuando "mi sed de novedad y mi delirio de arte" se hayan saciados y "la escala luminosa" no lleva por fin al azul... aparece la angustia, ya sin el intermedio de la imagen artística. En el "horror de sentirse pasajero" (el mundo de la sensibilidad es ¡ay! fungible) brota la nostalgia existencial del "Nocturno":

Quiero expresar *mi angustia en versos que abolida*  
dirán mi juventud de rosas y de ensueños...

Ya no se encuentra seguro tras el escudo artístico ("A través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas me río del viento que sopla afuera, del mal que pasa" —como decía en el prólogo de *Prosas profanas*). ¿Adónde quedaron "el muslo de marfil de Diana"— paráfrasis de Goujon, según insinúa Marasso, el mal del siglo de "la princesa está triste", la "risas y desvíos", quejas por la inconstancia, los ardores no saciados? "La que no falta a la cita" no es ya estatua ni diosa; nos lleva, "sin comedia y sin literatura", al Darío cuyo "ser y no saber nada" le hace preferir— tras el cielo de la hiperestesia, el nirvana de lo inerte— árbol o piedra:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo  
y más la piedra dura porque esa ya no siente.

Pareciera llegado el momento de sustituir las "visiones ilusorias" por "decisiones vitales" (Blackhan). Pero el colapso llega casi sorpresivamente, lo toma desprevenido. Siempre me pareció triste, desde el aula de Humanidades, junto a don Arturo Marasso que oficiaba su culto rubeniano ante arrobados auditorios juveniles— esta ruptura trágica, la diferencia entre el Darío de *Azul*... y el de *Cantos de vida y esperanza*, abrumado por la interrogación metafísica de "Lo fatal", en la que, como siempre, no deja de acompañarle un artista: el "*D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*" estampado por Gauguin en el *Triptico de Boston* (1897).

Las concepciones artísticas de Rubén Darío, su entusiasta y enfática proclamación de la belleza, a la que va unida siempre una

vaga noción de sensualismo y de placer secreto, han modelado un modo de sentir al margen de la experiencia estética propiamente dicha. Su universo, forjado de oposiciones— el poeta y Hércules, el gavián y la paloma, las Gracias y Heracles (“A Francia”); o el discretamente autobiográfico, “mientras abajo el sátiro fornicaba / ebria de azul deslía Filomela”, es el espejo de la materia y el espíritu, de lo alto y lo bajo, la tiniebla y la luz, la virtud y el vicio, lo prosaico y lo poético, en los que templaba su constante necesidad de tensión. Ideológicamente refleja la doctrina hegeliana que encuentra en cada una de las artes “una evolución de lo material a lo espiritual, de la sensualidad a la conciencia” (Ramón Xirau). Lo notable es que esa doctrina, renovada con motivos de época, ha producido una síntesis que tuvo, a su vez, efecto docente: enseñar a generaciones de intelectuales a concebir la vida, el arte, la conducta moral —y los tipos del artista, el poeta, el héroe, la amada— aplicando una especie de razón práctica asequible a todos. Lo que espera el bachiller, la maestra, el profesional cuando visitan una exposición de artes plásticas tiene todavía un fuerte sustrato “decadente” que traducen muy bien las expresiones “pompier”, “refinado”, “exquisito”, y cuya oposición máxima se da en el así llamado arte bruto. En esto radica, puede decirse, una gran fuente de malentendidos frente a lo moderno; en otras palabras, la nostalgia de un mundo como el rubeniano interpone una cuña tenaz entre el arte y el hombre.

Es curioso, a primera vista, que esa idea del arte haya perdurado en esquemas, y no tanto su idea del amor, una de las más enfatizadas en su poesía; pero hay que advertir apresuradamente que las situaciones vitales suponen perspectivas más dinámicas que las meramente culturales. *Primum vivere, deinde filosofare...* Y en cuanto a estas situaciones con arraigo en la existencia, se dan, sí, en el dominio estético: aunque el compromiso no haya sido a fondo, las razones aducidas por el poeta para justificar su revolución podrían ser suscriptas por los rebeldes e innovadores de todo tiempo.

Darío es el abanderado del pensamiento nuevo, el intérprete del sensualismo y las ansias de eternidad de la sociedad culta de su época. En arte desecha la objetividad, siente que todo realismo sólo es cuando incorpora el alma del artista. El pasaje donde reivindica a Velázquez y a Goya, manoseados por la jerga de talleres y academias de toda laya, es muy revelador. La objetividad a secas le parece antiartística: “Después de recorrer estos salones diríase que para los pintores españoles no existe el mundo interior. El mismo paisaje no es sino la reproducción inanimada de tierras, árboles, de aguas solitarias o con acompañamiento de figuras anecdó-

ticas, sin que la secreta vida de la Naturaleza se presente una sola vez y mucho menos el alma del artista que contagiaría con su íntima sensación (digamos ¡impresionismo!) al espectador atraído" (*España contemporánea*).

Muy importante, porque expresa las ideas de Darío en 1899, es el capítulo sobre el *modernismo*, de *España contemporánea*, donde niega que se pueda ser moderno por la forma y habla del "anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución modernista".

Hasta *Azul...* la ideología proviene del romanticismo. La actitud antiburguesa se resuelve en la fórmula del *vivir en peligro*. Los bienes de la cultura los da generosamente el artista incomprendido que será amado por la posteridad. Este artista, plástico, poeta o filósofo, pertenece a una aristocracia del talento que supone destino y una lenta maceración y enriquecimiento en las fuentes. "*Reculer pour mieux sauter*" Tal vez por eso a Darío no se le ocurre que el hombre común pueda ser adicto a la poesía o comprender una obra de arte. El poeta juega pero no se juega; no asume a fondo las consecuencias de su lira "acrática". Pero ha instaurado con fervor una autenticidad existencial que lo preserva del lodo, como preserva su poesía el "horror de la literatura". El amplio panorama, de Marco Aurelio a Bergson, que Darío se complace en reclamar para sí, incluiría también a otro "maldito": Nietzsche, y acaso Kierkegaard. Como éste vitupera a los aprovechados (el "anarquismo para familias" del señor Sellés). Ideas filtradas en el ambiente de izquierda "se explican por ciertas lecturas" —dice en *Historia de mis libros*. Y el desenfado hacia la divinidad no supone ateísmo; es nada más que privilegio de poeta. Garcín, el que "tenía un pájaro en el cerebro", desdeña la riqueza de su padre; vive difícilmente y al final se suicida ¡como Van Gogh! Poéticamente hablando, ambos murieron —diría Kierkegaard— de un "ansia de eternidad".

Creo en verdad que la poesía de Rubén se objetiva en imágenes plásticas, en un sentido próximo al que Hegel da a la expresión sensible de la idea. Pero el origen no está, sin embargo, en la descripción de un modelo, sino en una suerte de *reminiscencia* que ayuda a sostener la conciencia imaginante de una hipóstasis perceptiva. La cultura sensorial del siglo XIX da a su lenguaje una correspondencia nativa con el lenguaje de la plástica, tiende un puente nuevo entre arte y poesía. ¿Cómo podría, si no, llamar a Góngora

diamante parangón de la pintura,

o ver a Angélica "sonriendo a las meninas"? El lenguaje háptico visual transitiva la metáfora, hace de la Pampa un "glorioso escudo cincelado de oro fino"; de Fray Mamerto Esquiú, "un báculo", un "cáliz"; de Mitre, un "árbol feliz"; de los centauros "un palimpsesto". Darío ve, concibe y expresa mediante imágenes que, sin dejar de ser palabras, manejan signos transferibles desde el gesto, el claroscuro, la gradación cromática, la efigie. Creo innecesario insistir: en la conciencia imaginante del nicaragüense subyace una como fascinación estética. El universo es ofrecido en imágenes plásticas que se *temporalizan*: la realidad espacial de la pintura y la escultura se restringen en aras de una expansión dinámica que intenta superar el estatismo de sus formas.

Esta fascinación, que suscita anomalías semánticas, ya que no es posible "traducir" la pintura, provoca una serie de consecuencias:

a) La disyuntiva discursivo-presentativa en la lengua literaria. La preferencia a ver como plástico lleva al problema de la "simultaneidad", que Darío suele resolver mediante la expresión "en tanto", u otras equivalentes. La fórmula A, luego B, queda sustituida por A, en tanto B: "*Entretanto* Madrid ha bailado como nunca"; "*mientras* abajo el sátiro fornicaba / ebria de azul *deslie* Filomela"

b) De la estructura analítico discursiva se pasa, pues, a la síntesis presentativa que tiende a condensar suprimiendo los nexos y suplantándolos por la yuxtaposición (tal como ocurre, por ejemplo, en el "*cloisonisme*" de la pintura simbolista):

- ¡Vidrio!
- ¡Maleficio!
- ¡Ponzoña y cábal!
- ¡Química!
- ¡Pretende imitar un fragmento de iris!

c) Esta acumulación de sustantivos, que también se da en los comienzos nominales —"Mes de rosas. Van mis rimas...", "Himnos a la sagrada naturaleza", "Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda", etc. evidencia, como diría Max Bense, que el mundo de los signos fue revelado. En cierto modo, el verso inicial sustantivo funciona como un título. "Visión", que se abre con la "misteriosa selva extraña", en tercetos a la manera de Dante, tiene claros ejemplos de yuxtaposición ségnica: "Hierro y piedra primero y mármol pario / luego...", único modo de expresar la acumulación sobrenatural.

d) La rica expresión del tiempo en Darío no permite redu-

circa a fórmula, pero en general sus verbos obedecen al sentido de *actualizar* con el presente histórico, o *visualizar* trasladando al espectador hasta el campo de la peripecia. No agregaremos ejemplos a los muchos aducidos, pero:

e) Gracias al anclaje en el arte, "azul oriflama" del espíritu, la "Marcha triunfal" desciende del Arc de L'Étoile; "Era un aire suave" anima una terraza de Watteau; el "Responso" es un mausoleo que concita la ascensión. Y así sucesivamente se objetiva una y otra vez esa superación (hegeliana) de la materia por el espíritu en "El reino interior" con las pinturas del "divino Sandro" y de Fra Domenico Cavalca, en "Stella" y Dante Gabriel Rossetti, en "Leda" y Leonardo... La imagen posee una energía desencadenante y trascendente, que advierte a un espacio no real— la "sagrada selva" donde el "divino pensador meditabundo" apura "la copa que guarda el rocío del cielo".

Los casos en que la imagen precede a la idea en el lenguaje rubeniano son típicos, frecuentes, pero no exclusivos. Determinan, sí, la actitud presentativa con la cual, también a menudo, la imagen funciona como "expresión sensible de la idea". El paradigma de la plástica lleva a la descripción y narración presentativas, a la metáfora háptico visual, a la efigie y el símbolo forjados por una larga artesanía. Si va al concepto mediante la definición, a las cosas se acerca mediante la descripción: escorza las Dianas, hace desvestir a las Venus, gira en la mano las medallas, cálices, báculos, joyas o abanicos... hasta dar con el detalle revelador, único. Pero la descripción, por sí misma, no es poética: "queda pegada al ente" y fuera de la esfera ontológica hasta que preguntamos por el ser. Darío ironiza sobre el procedimiento de las notas. Ciertos pasajes contienen un descrédito, un escepticismo profundo sobre la percepción de meros hechos reales. Su meta es el vasto friso de "Las Grecias, las Romas y las Francias", evasión desde América incipiente hacia la madurez de Europa, opuesta a la evasión de un Gauguin que busca en la soledad de los mares del Sur la isla venturosa. Cuestión de perspectivas, se dirá; pero toda evasión es un valor por negación. Lo que da permanencia es lo afirmativo, el arraigo en la fuerza que asume y consume. Los artistas de cabecera que contribuyeron a dar vigencia y liderazgo a Darío en la generación del 98, le restarían permanencia. Hubo, pues, algo de "comedia y literatura". Pero también "un alma sincera", un oficio insondable de poeta que se fue acendrando en la cercanía del arte hasta alcanzar la desnudez en la eterna angustia del hombre.

ÁNGEL OSVALDO NESSI

## MUY ANTIGUO Y MUY MODERNO. ECOS CLÁSICOS EN "PROSAS PROFANAS"

Aunque tamizada por la sofisticación de una Francia dieciochesca, lo que ya Arturo Marasso<sup>1</sup> ha inventariado prolijamente poesía por poesía, Grecia, y también en menor medida Roma, vuelca sobre el raudal poético del vate nicaragüense la cornucopia de sus antigüedades siempre vivas. Así pueblan el mundo rubendariano de *Prosas profanas*, dioses, poetas, regiones, utensilios e instrumentos musicales, tanto helénicos como itálicos, además de nombres de ciudades, de héroes, de filósofos y de artistas plásticos.

Venus, Diana, Pan y Apolo son invocados preferentemente en medio de una teofanía variada y numerosa. La primera aparece con su propio nombre o con gentilicios referentes a lugares donde fue venerada en la antigüedad: Cipria, Cipris y Citeres. En el arcón de sus tesoros hallamos el cinto de Cipria ("Era un aire suave"), el azul de sus pupilas ("Alaba los ojos negros de Julia"), abejas de oro y palomas blancas ("Garçonnière"), la estrella de Venus ("Canto de la sangre"), la flor de Citerea ("Friso") y el poder y las dos aves de Cipris ("Friso"). El templo de la deidad se alza en "Garçonnière", y su efigie ersplandece en "Pórtico" ante otra de Baco, y en "Yo persigo una forma...", de "Las ánforas de Epicuro", en la metafórica frustración del *abrazo imposible de la Venus de Milo*. A todo esto agréguese alabanzas, invocaciones y exclamaciones en el "Coloquio de los centauros", "Epitalamio bárbaro" y "Dezires, layes y canciones", en una de las cuales la trata además de *joven*. La única voz discordante procede de Hipea, quien, en el "Coloquio de los centauros", tilda de arteras sus maquinaciones. Damón, un pastor virgiliano, la llama reiteradamente *cruel*.<sup>2</sup>

La estatua de Diana enjaya los versos de "Era un aire suave..." y "Divagación", mientras que la diosa misma revive en el "Coloquio de los centauros" y "Palimpsesto". En "Para una cubana", "Elogio de la seguidilla", la "Canción a la manera de Valtierra" de "Dezires, layes y canciones", y otro pasaje del "Coloquio", su nombre es punto de arranque de poética comparación.

1. Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1954.

2. Virgilio. *Églogas*, VIII, vs. 48, 49.

Esto mismo ocurre con Pan en la estrofa inicial del "Responso a Verlaine", en "Palabras de la satiresa" y en "Syrinx", mientras que el propio dios alienta en "Alaba los ojos negros de Julia", "Coloquio de los centauros", "Pórtico", la segunda estrofa del "Responso", "Friso" y el terceto final de la "Canción a la manera de Valtierra".

El nombre helénico de Apolo alterna con el romano de Febo. Éste adquiere su valor metafórico de *sol* en "El faisán". El de Apolo, llamado *el sagitario del carro de fuego* en "Pórtico", denota realmente el dios solar al final del "Coloquio de los centauros", es el dios mismo en "Epitalamio bárbaro", y sirve para una comparación, junto con Pan, al final de "Palabras de la satiresa". Recuérdese que la identificación de Apolo con el sol procede de diversos exégetas de Homero, si bien en los poemas homéricos parecen diferenciarse el uno del otro.

El poeta se asigna a sí mismo el epíteto de *apolonida* en un "Loor" de "Dezires, layes y canciones". ¿Quiere con ello identificarse con la prudente postura de cantor citarístico, en oposición a la desenfrenada de aulético, asignada a Verlaine cuando en el "Responso" lo apostrofa de *panida*? ¿O en su magín creador obra sólo una requisitoria de la rima y la métrica? Empero, en "Palabras de la satiresa" formula para su inspiración un ideal sincrético en que se conjugan ambas actitudes: *ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira*.

Una escasa pero significativa pléyade integrada por Homero, Hesíodo, Anacreonte, Píndaro, Virgilio, Horacio y Ovidio constela las páginas de *Prosas profanas*. En el "Coloquio de los centauros", Homero toma el avatar de aedo ciego en el que, a partir de varios pasajes épicos,<sup>3</sup> se creyó durante siglos; para poder exaltar como *homérida* al poeta español Salvador Rueda, alude en "Pórtico" al abuelo ciego de la musa, olvidando quizá los planteamientos de la llamada cuestión homérica y pasando por alto que los poemas homéricos no se consideran ya el comienzo sino la culminación de un proceso cultural.

El centauro Grineo confiesa en el "Coloquio" amar *lo inanimado que amó el divino Hesíodo*, pero el poeta de Beocia cantó cosas tan animadas como la gestación de los dioses (*Teogonía*), o como el trabajo y la justicia (*Los trabajos y los días*). Píndaro es invocado como contribuyente de la riqueza lírica de Salvador Rueda, como proveedor de *sus ritmos preclaros*, según se lee en el

3. Homero. *Odisea*, VIII, vs. 62 y ss. También, en uno de los llamados himnos homéricos dedicado a Apolo.

“Pórtico”, donde a continuación aporta *vinos y mieles* Anacreonte, a quien en “Divagación”, en temerario juicio que el tiempo no ha confirmado aún, considera inferior al naturalista francés Arsenio Houssaye, justamente en aquella poesía donde, dos estrofas antes, ha confesado, en extremado raptó de modernismo, que ama *más que la Grecia de los griegos la Grecia de la Francia*. En cambio, reconociéndole su inclinación báquica al hablar del *vino anacreónico* en “Otro dezir”, lo vuelve a encumbrar cuando lo llama *padre de la sana alegría*, en el soneto “A los poetas risueños”, que forma parte de “Las ánforas de Epicuro”.

Un cuadrito bucólico de la quinta estrofa del “Responso a Verlaine” implica que Darío ha tomado contacto alguna vez con las *Églogas* virgilianas.

La evocación de Horacio le permite redondear en “Pórtico” una cuarteta de rima alternada, cuya escenografía, con triclinio de marfil y vino de Falerno, sugiere una posible familiaridad con las *Odas* del poeta de Venusa, a lo que se añade el ritmo aparentemente dactílico del endecasílabo de gaita gallega reminiscente del tetrámetro empleado por Horacio en los versos pares del épodo XII; compárense, por ejemplo:

*múnera quíd mihi quídve tabéllas*  
élla resúrge después en el Lácio.

El corto elenco romano se clausura con Ovidio, ensalzado en “A los poetas risueños” como *sacerdote de la ciencia amorosa*, expuesta en *El arte de amar*, negada en *Los remedios del amor* y quizá causa del discutido exilio junto al Ponto Euxino, según parece insinuar en *Tristes*, II, 207, aunque la pena se cumple varios años después de la falta.<sup>4</sup> Si bien el nombre del elegíaco romano aparece una sola vez, Darío le debe abundante materia de las *Metamorfosis* transferida al “Coloquio de los centauros”, como explica Arturo Marasso.<sup>5</sup>

La geografía del mundo antiguo encuadra a veces la poesía de Rubén Darío, o por lo menos la provee de un nombre evocador. Jonia proporciona un *rico zócalo* a “Era un aire suave...”; Corinto, su acanto a “Divagación” y una *fresca viña* tanto al comienzo como al final del “Friso”; la fuente de la ninfa Castalia, sus claras y frías aguas a “Pórtico” y al “Lor” de “Dezires, layes y canciones”; Paros, la blancura de su mármol al “Pórtico”; Himeto, sus renombradas mieles a “Palimpsesto” y “A los poetas risueños”,

4. Cf. Carcopino, Jérôme. *Rencontres de l'histoire et de la littérature romaines*, “L'exil d'Ovide, poète néopythagoricien”, Paris, Flammarion, 1963.

5. Marasso, Arturo. *Op. cit.*

de "Las ánforas de Epicuro". En la simple función evocativa de la toponimia juegan su papel la fontana de Castalia en "Blasón", el Pindo en el "Pórtico" y en el "Elogio de la seguidilla", el Lacio en la primera de éstas, en estrofas de temple romano; Atenas en "Friso", la Cólquida en "La hoja de oro", y Citeres y Chipre en "Marina", composiciones, estas dos, de "Las ánforas de Epicuro". El Ida emerge en el "Loor" de "Dezires, layes y canciones" para no nombrar directamente a Zeus, que nació en una cueva de dicho monte, al que los neoplatónicos consideraron el lugar de las ideas.

La cultura clásica ha desparramado instrumentos musicales, tirsos, ánforas, triclinios y peristilos o propíleos en el babilónico mundo de *Prosas profanas*. La lira y la flauta, que dieron vida a la poesía, inconcebible sin música desde sus orígenes heroicos y mientras no se extinguió el vigor popular de la cultura ática, coloran la inspiración dariana con tinte ya apolíneo, ya pánico, aunque con marcada predilección citarística, a tal punto que la primera remembranza clásica es el *trémolo de liras eolias* que parecen desprender los roces de sedas y flores en "Era una aire suave..."; la obsesión de los cisnes despierta en "Blasón" el cotejo de su cuello con los brazos de la lira, cuyas cuerdas son evocadas en el "Coloquio de los centauros" con motivo de los rayos del arco iris, sin atenerse a que verosíblemente un centauro sólo pudiera haber conocido una lira primitiva de cuatro cuerdas. Simples menciones del instrumento o de su música se desparraman por otras varias composiciones, desde "El país del sol" hasta "Las ánforas de Epicuro". La flauta, como nombre genérico, se reitera en varias poesías, mientras que en la primera estrofa del "Responso a Verlaine" se especifica la siringa pastoril, que también da título a un soneto de "Las ánforas de Epicuro"; instrumento de siete tubos con el que en la antepenúltima estrofa confunde el pífano, de uno solo, no empleado nor los pastores antiguos y de origen germánico. El crótalo de "La tabernerá" atribuida a Virgilio,<sup>6</sup> golpetea en "Pórtico" y el sistro egipcio vibra en "Responso a Verlaine" y en "Friso".

Varios héroes del ciclo troyano retornan en las páginas de *Prosas profanas*: Helena, anunciada en "Heraldos" y cuya pro-sapia divina se recuerda en "El cisne"; Ifigenia, también anunciada en "Heraldos"; Aquiles, que es recordado como discípulo del centauro Quirón por su interlocutor Reto en el "Coloquio de los centauros", y tomado como medio de comparación en "Marina" de "Las ánforas de Epicuro", donde Rubén Darío, dormitando, como dice Horacio que también alguna vez le sucede a

6. Pseudo-Virgilio. "Copa", v. 2.

Homero,<sup>7</sup> hace adoptar a Aquiles la actitud de taparse los oídos que Ulises hizo cumplir a sus compañeros en el episodio de las sirenas. Del mito de Hércules, aparecen el propio héroe, mencionado por el centauro Reto en el "Coloquio" como heridor de Quirón; su rival, el centauro Neso, partícipe de dicho diálogo; Deyanira, su última esposa terrenal, a la que amó infructuosamente Neso; Hebe, símbolo de juventud en la *Iliada*, diosa con cuyo connubio el héroe vio consagrada su apoteosis, mencionada en "Otro dezir", de "Dezires, layes y canciones", y Onfalia, recordada en "Era un aire suave..." la reina que lo esclavizó a sus amorosos caprichos, única fuerza que pudo doblegar en vida al incansable trotamundos de la leyenda antigua.<sup>8</sup>

Del medio pastoril encontramos a Tirsis, a quien tanto en "Era un aire suave..." como en "Elogio de la seguidilla" considera mujer, cuando en realidad es pastor, según nos lo presentan Teócrito<sup>9</sup> y Virgilio,<sup>10</sup> quien lo hace competir en canto amebico con su congénere Coridón; completan el elenco, con simples menciones, Títilo en "Pórtico" y Silvano en "La dea". Solitarios aparecen otros héroes como el criminal Ixión, citado por Apolo en *Las euménides* de Esquilo, y que simboliza al hombre que se abandona a los caprichos de la suerte, al que nombra Folo en el "Coloquio de los centauros", y otras heroínas como Hipodamia, esposa de Pélope, dos veces elogiada por su belleza en dicho "Coloquio"

A pesar del filtro que interponen sus lecturas francesas, no se puede negar, y esto importa, sobre todo en una época en que muchos quieren olvidar cuánto debe el mundo moderno a las más nobles creaciones de la antigüedad, que el mayor poeta de América hispana, el fundador del modernismo, conocía, respetaba, evocaba y recreaba el mundo clásico según las más caras tendencias innovadoras de su refinado espíritu. El resultado de esta rara pero auténtica simbiosis ha sido un arte sin par cuyos quilates pesan precisamente por la maestría con lo que muy moderno surge de lo muy antiguo, así como lo muy antiguo pervive diestramente en lo muy moderno.

ALBERTO J. VACCARO

7. "Quandoque bonus dormitat Homerus" (*Ad Pisones*, 359).

8. Cf. Vaccaro, Alberto J. "Las diversiones de Hércules" (En: *La Prensa*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1965).

9. Teócrito. *Idilios*, I.

10. Virgilio. *Églogas*, VII.

## NOTAS DE COLOR EN "PROSAS PROFANAS"

Las transposiciones de otras artes —pintura, música y escultura— a la literatura, tan antiguas como la expresión literaria misma, han sido estudiadas por diversos críticos.<sup>1</sup> Raúl H. Castagnino, por su parte, anota:

Tanto la circunstancia exterior e inmediata, como el mundo interior del creador literario, también se expresan por palabras referidas a los sentidos, sean los comunes o los especiales. Y un escritor es más sensual, más plástico, en la medida que sea más capaz de traducir por medio de la palabra sus sensaciones en imágenes.<sup>2</sup>

Rubén Darío fue un maestro en esas transposiciones. En el poema "A un pintor", de *El canto errante*, advierte:

Vamos a cazar colores,  
vamos a cazar,  
entre troncos y entre flores...  
.....  
Vamos a cazar colores,  
ilusión los bosques dan,  
las driadas brindan flores  
y alegría el egipán.<sup>3</sup>

Pedro Salinas, en su acertada caracterización de la poesía de Darío, señala:

Esa transmutación de valores de un arte —en este caso la pintura— a otro, la lírica, lograda no por copia en palabras de la realidad

1. Arturo Marasso en *Rubén Darío y su creación poética* (La Plata, Biblioteca de Humanidades, t. XIII, 1934, p. XVIII), se refiere a este tema y señala: "Las compenetraciones recíprocas de la pintura y la literatura en Francia en el siglo XIX requieren minucioso estudio. Jousain analiza las correspondencias de Hugo con Corot, con Hubert Robert, con los pintores holandeses; con Lawrence, Callot y Doré; con Watteau, Delacroix, Prud'hon; con Millet, con Jean Veber. El estetismo inglés, la obra de Ruskin, el prerrafaelismo, abren una nueva vía de las relaciones literarias y pictóricas. Ya no es sólo la visión del arte clásico y moderno, de Gautier, de Baudelaire. El retorno a los siglos anteriores al XVI, descubre lo ingenuo, lo precioso, lo que llamaríamos neoromántico; sin que eso aminore la influencia constante de los genios pictóricos del Renacimiento: Rafael, Miguel Ángel, Leonardo, Rubens, Velázquez. Pintores casi olvidados, recuérdese la opinión de Gautier acerca del Greco, adquieren una representación insospechada, Mallarmé es centro de irradiación poética de la pintura contemporánea".

2. Castagnino, Raúl H. *El análisis literario*. Buenos Aires, Nova, 1965, p. 210.

3. Darío, Rubén. *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Aguilar, 1961, p. 843. Las citas corresponden a esta edición; los números entre paréntesis indican la página.

pintada sino por una exquisita interpretación en formas verbales, en ritmos de la esencia antes expresada en líneas y colores, era fascinadora novedad en español. <sup>4</sup>

*Prosas profanas* (1896) es un excelente ejemplo de esa modalidad. <sup>5</sup>

Darío fue un poeta sensual, no sólo por uno de los temas centrales de su poesía, sino también porque supo aprehender y expresar líricamente las impresiones que le llegaban por los sentidos: color, forma, luz, sonido, música, olor, tacto, sabor. Castagnino señala que, si se intenta penetrar en el proceso perceptivo del poeta, "las sensaciones recogidas por el creador literario no se traducen luego idénticas de como fueron percibidas por él. Algunas, por obra de ciertos factores psíquicos, se intensifican; otras, empalidecen por la intervención de la afectividad y la intención estética, de la elección consciente o inconsciente". <sup>6</sup>

Muchas fueron las influencias recibidas por Darío (Théophile Gautier, el Parnaso, el simbolismo, Théodore de Banville, Paul Verlaine, Luis de Góngora, Garcilaso de la Vega, tan sólo para una enumeración ligera y parcial); mucho leyó, mucho oyó, mucho vio. Arturo Marasso indica que conoció revistas de arte, *L'Art*, *Studio*, reproducciones de *La Plume*, que revisó colecciones dedicadas a pintores de todas las épocas.

Extraordinaria asimilación la dariana, comprobable en lo principal y lo accesorio, en cada detalle de cada verso. Sensualidad temperamental, sin olvidar que Darío fue un hijo del trópico; aspecto significativo éste porque la fuerza del paisaje tropical dejó en él huellas profundas:

Un mediodía  
toda la isla quema. Arde el escollo;  
y el azul, fuego envía (p. 881).

Sin embargo, no debe considerarse su poesía como la labor de un artífice que va colocando despaciosa y afanosamente las piezas diminutas y cabales que configurarán su obra, que se detiene para deleitarse con los efectos producidos y continuar conforme a un plan premeditadamente dispuesto. No estamos ante un arte por el arte, sino ante una poesía atormentada, reflejo de desg-

4. Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1957, p. 143.

5 El presente estudio se ejemplifica con los poemas de *Prosas profanas*, como apareció en Buenos Aires en 1896, sin las adiciones de 1901.

6. *Op. cit.*, p. 210.

rrones vivenciales, humanamente sensible, estremecida y vibrante. De *Prosas profanas* dijo Rubén: "se la juzgó mármol y era carne viva".

Pero atendamos a su exhortación. Vamos a cazar colores.

El color predominante en *Prosas profanas* es el blanco. Lo define en "Heraldos":

¡Helena!

La anuncia el blancor de un cisne (p. 638).

Sin pretender desentrañar la simbología rubeniana, es necesario señalar que el cisne, símbolo por excelencia del eros, realización del anhelo erótico posesivo, es transportado por Darío al mundo mitológico griego. Pero, ¿con qué fin? El de "quitarse de encima esa tacha de bajeza, de vulgaridad, que suele ponerse al mero apetito físico de los sentidos".<sup>7</sup> De allí, pues, se desprende la elección del ave, y convierte a "Blasón" en un poema clave.

Antes de ser incluida en *Prosas profanas* esta composición había aparecido en el diario *La Tribuna*, en cuya sección "Mensajes de la tarde" Darío daba vuelo a su lirismo. El cisne es blasón, escudo y lema de la poesía rubeniana. Fue escrita en Madrid, cuando representaba a su país en las fiestas centenarias del descubrimiento de América.<sup>8</sup>

Desde el primer cuarteto decasílabo, el lector se enfrenta con el color predominante, dado sugestivamente en una construcción nominal:

El olímpico cisne de nieve (p. 624),

jugando, después de pasar por un tenue rosa, con dos adjetivos que sublimizan el símbolo:

lustra el ala eucarística y breve

que abre al sol como un casto abanico (p. 624).

El sol, amarillo-rojo, presta su luz al ya divinizado cisne. Y vuelve al rosa:

7. Salinas, Pedro. *Op. cit.*, p. 88.

8. Este poema está dedicado a la condesa de Peralta. Sin embargo, se cree que haya confusión con respecto al título nobiliario, pues el Marqués de Peralta fue Ministro francés en Costa Rica, e incluso Darío recuerda que "esos versos fueron escritos en el album de una marquesa de Francia propicia a los poetas" (*El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*, Madrid, Mundo Latino, vol. XVII de las Obras Completas, 1922, p. 191).

ascendió hasta la cima rosada  
de las dulces colinas de Leda (p. 625).

La siguiente estrofa declara directamente al blanco, que es iluminado por el azul del Danubio y el efecto amarillo resplandeciente del héroe wagneriano. ¿Cómo es ese blanco? Está dado por elementos litúrgicos: hermano del lino que cubre los altares, del botón de las rosas y del toisón de los corderos pascuales.

Con los adjetivos "blanco" y "albo" y el abstracto "blancura" vuelve a tocar la imaginación, sugiriendo:

es de armiño su lírico manto (p. 625).

Es ésta una sugerencia real. Se refiere a la leyenda del armiño que cuando busca esconderse, se ensucia. Y un nuevo juego de colores:

lises albos en campos de azur,

y el resplandor del metal:

donde aguarda una góndola de oro  
a la novia de Luis de Baviera (p. 625).

Como lo explica Marasso, el mito de Luis de Baviera, el joven rey misántropo y amigo de las artes (que se suicidó en 1886 ahogándose en el lago de Starnberg luego de que los médicos alienistas de la corte lo declararan enfermo mental), unido a la leyenda wagneriana del cisne, fue difundido por Verlaine entre los poetas simbolistas. Ricardo Wagner, por su parte, encandiló a Darío y a los escritores franceses.

Identificado con su blasón, el poeta pide para el cisne y para sí:

Dad, Condesa, a los cisnes cariño,

para derivar en una apoteosis de su emblema:

dioses son de un país halagüeño,  
y hechos son de perfume, de armiño,  
de luz alba, de seda y de sueño,

y concluir en una languidez irreal.

Con los sustantivos "armiño" y "luz" juega el adjetivo "alba". Es decir, el blanco se ilumina definitivamente por un adjetivo directo y un sustantivo sugerente.

En este poema, el blanco recibe destellos de amarillo metalizado, asumiendo la jerarquía y aristocracia del símbolo, y el amarillo es utilizado como efecto de luz. Las menciones del rosa y el azul son accidentales. El rosa, dado por dos calificativos, empalidece. El azul, en construcción nominal, alude al sentido hondo del movimiento modernista.

“Blasón” es un claroscuro.<sup>9</sup> Comienza en un blanco iluminado y se hunde en un gris opaco:

El olimpico cisne de nieve  
.....  
de luz alba, de seda, y de sueño.

La luz de la nieve se oscurece en el mundo ilusorio del sueño. La evocación del cisne se aleja, no sin cierta melancolía, como el caballero Lohengrin, que no pudo alcanzar la vivencia plena del amor. Rumbo inasequible para los no iniciados, pero capaz de extender un ala resplandecientemente blanca a aquellos que desean, por unos instantes, correr el telón sobre el mundo real y refugiarse en la fantasía sensorial.

El tema del símbolo heráldico del amor erótico, purificado, reaparece en “El cisne”:

bajo tus blancas alas la nueva Poesía  
concibe en una gloria de luz y de armonía  
la Helena eterna y pura que encarna el ideal (p. 659).

Ya no es el canto agónico del ave; al amanecer de un glorioso día se oye el grito triunfal de la resurrección, que es inmortalidad.

La nueva Poesía, la que crea Darío, resplandece. El blanco-ideal es fúlgidamente concebido en “Año Nuevo”:

Y al fulgor de perla y oro de luz extraterrestre,  
sale en hombros de cuatro ángeles, y en su silla gestatoria  
San Silvestre (p. 661).

El Sumo Pontífice aparece por las puertas de la gloria; lleva ornada su cabeza de estrellas —Sirio, Arturo y Orión—, a sus pies los reflejos de la Osa, y envuelto en una capa de piedras raras. Darío nombra astros y constelaciones conocidas:

9. Lionello Venturi en *Cómo se mira un cuadro* (Buenos Aires, Losada, 1960, pp. 28 a 29) afirma que en pintura no son colores ni el blanco ni el negro, y que el claroscuro está basado en las graduaciones de los neutros, desde los casi blancos hasta los casi negros.

Y colgada sobre el pecho resplandece la divina  
Cruz del Sur.

La aureola del Papa abarca toda la bóveda sideral y se detiene ante el celeste Vaticano. El "celeste" significa directamente el "cielo". El blanco no es aquí el del cisne, sino el de la pureza de un santo glorificado por sus virtudes reales. El cielo lo contempla y lo ilumina. El poeta sueña e imagina. El poeta admira desde su condición de hombre.

Mayor trascendencia para adentrarnos en el alma del nicaragüense presenta "El poeta pregunta por Stella". Stella es su primer esposa, Rafaela Contreras Cañas, fallecida prematuramente. Nostalgias de un amor que, quizá por no haber llegado a descender a lo cotidiano durante un lapso suficiente, adquirió para Darío valores inconmensurables. Debo señalar aquí cierto paralelismo entre la vida y la poesía de Rubén y Edgar Allan Poe, sin olvidar que el gran panegirista de Poe fue Charles Baudelaire. En el poema "Annabel Lee" el escritor norteamericano trasunta una profunda melancolía por la muerte de su mujer, Virginia Clemm:

*But our love it was stronger by far than the love  
of those who were older than we—  
of many far wiser than we—  
and neither the angels in Heaven above,  
nor the demons down under the sea,  
can ever dissever my soul from the soul  
of the beautiful Annabel Lee:—  
For the moon never beams without bringing me dreams  
of the beautiful Annabel Lee;  
And the stars never rise but I feel the bright eyes  
of the beautiful Annabel Lee;  
and so, all the night-tide, I lie down by the side  
of my darling, —my darling,— my life and my bride,  
in her sepulcher there by the sea—  
in her tomb by the sounding sea.<sup>10</sup>*

10. La versión que transcribo ha sido tomada de F. T. Palgraves. *The golden treasury of the best songs and lyrical poems*, Centennial edition revised, greatly enlarged and brought up to date by Oscar Williams. New York, The New American Library, 1961, p. 350.

Carlos Obligado en *Los poemas de Edgar Poe* (Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina S. A., Colección Austral Nº 257, 1947, p. 70), la traduce:

Mas, vence nuestro amor: vence al de muchos,  
más grande que ella fue, que nunca fui,  
más sabios que ella fue, que nunca fui;  
y ni próceres ángeles del cielo  
ni demonios que el mar prospere en sí,  
separarán jamás mi alma del alma  
de la radiante Annabel Lee!

Sin duda, la figura de la compañera perdida que creara Poe, influye en Darío, quien la nombra:

Lirio divino, lirio de las Anunciaciones:  
lirio, florido príncipe (p. 651).

Stella es el lirio; el lirio es hermano del cisne. Stella es la pureza; para dignificarla juega con blancos sugeridos:

Lirio, boca de nieve donde sus dulces labios  
la primavera imprime.

Darío, sin embargo, no puede desprenderse de su erotismo —que Poe no comparte— y menciona:

En tus venas no corre la sangre de las rosas pecadoras,  
sino el ícor excelso de las flores insignes.

Sobreponiéndose, deja de lado la roja sangre de la pasión que lo consume, y enaltece la castidad, retornando al blanco de los símbolos eucarísticos:

Lirio real y lírico,  
que naces con la albura de las hostias sublimes,  
de las cándidas perlas  
y del lino sin mácula de las sobrepellices:

El blanco-pureza está iluminado a todo lo largo de la poesía porque es

hermano perfumado de las estrellas castas,  
joya de los abriles,

y porque, al igual que San Silvestre, Stella habita en las regiones extraterrestres:

¿has visto acaso el vuelo del alma de mi Stella?

Poe tiene su alma junto a la de Annabel Lee; Darío la busca. Quizá porque al adquirir Stella dimensiones ideales, es inalcanzable para el poeta que tiene su carne consciente.

---

Pues la luna ascendente, dulcemente,  
tráeme ensueños de Annabel Lee;  
como estrellas tranquilas, las pupilas  
me sonríen de Annabel Lee;  
y reposo, en la noche embellecida,  
con mi siempre querida, con mi vida:  
con mi esposa radiante Annabel Lee:  
en la tumba, ante el mar, de Annabel Lee.

En un momento de ensueño, en un instante de predestinación, ve su vida como una "página blanca". No es aquella en la que nada se ha grabado aún, sino, como lo indica Marasso, "ha visto la página blanca con emoción misteriosa, como si fuera una página del libro apocalíptico".<sup>11</sup> Por eso el blanco adquiere en este poema un valor significativo, diferente de los matices ya señalados. Es un blanco espeso, denso, abrumador, que lleva una carga ancestral:

de dolores y angustias antiguas,  
angustias de pueblos, dolores de razas (p. 660).

El adjetivo "blanco" de la página, que aparece sólo en tres oportunidades, es intensificado por sustantivos sugerentes del mismo color, pero elegidos para cargar, expresivamente, el tema, la inevitable tragedia de la vida:

mujeres de rostros de estatuas de mármol,  
¡tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!  
.....  
¡de historias que dejan en crueles instantes  
las testas viriles cubiertas de canas!  
.....  
¡Qué cascos de nieve que pone la suerte!

La poesía avanza en *crescendo* tensional; ni siquiera hay fe en el porvenir:

en que va, dolorosa difunta,  
como un muerto lirio, la pobre Esperanza.

Mármol, canas, nieve, lirio. La vida cincela de blanco al hombre. El *crescendo* estalla:

Y camina sobre un dromedario  
la Pálida.

Para continuar con el blanco, Darío apela a la sustantivación de un adjetivo, que personaliza a la muerte. No es un blanco puro, porque las ropas oscuras que viste, lo atenúan. La opresión del poeta llega a su punto culminante, porque el hombre

mira al dromedario  
de la caravana

11. *Op. cit.*, p. 91.

como el mensajero que la luz conduce,  
en el vago desierto que forma  
la página blanca! (p. 661).

Esa "luz" es, en consecuencia, la Muerte, única solución para escapar de una realidad vital agobiante pero ineludible. No es, pues, un efecto de iluminación del color.

Darío no abandona su color elegido, dado en los símbolos que ya conocemos: cisne, lirio. En "Bouquet" lo retoma ampliamente, hasta en el nombre de quien lo inspirara, Blanca Gómez Palacios:

Yo por ti formara, Blanca deliciosa,  
el regalo lírico de un blanco bouquet (p. 631).

El blanco asume nuevamente el valor de la castidad y despliega en toda su amplitud y profundidad el significado del color:

Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios (p. 632).

Aliteración simétrica en la cúspide del lirismo rubeniano. Pero no se detiene allí:

cueros de los cisnes, margarita en flor,  
galas de la espuma, ceras de los cirios,  
y estrellas celestes tienen tu color.

Nuevamente el celeste con valor de cielo.

Tanto blanco refulgente, tanta castidad, no podían prolongarse. Se produce una eclosión significativa:

¡Mira cómo mancha tu corpiño blanco  
la más roja rosa que hay en mi jardín!

El "jardín" es su vida y la "roja rosa" es el erotismo, al que se rinde.

El rojo adquiere características inusitadas y se instala, naturalmente, en el segundo lugar de la escala de colores que analizo.

Un poema cargado de significación para deslindar el valor del blanco y el rojo es "El reino interior", del cual comenta Salinas: "Rubén acertó magistralmente con un símbolo de objetivación del dualismo espiritual, tan sobrado de hermosuras y realces plásticos, de evidencias materiales, que la memoria la conserva

como una de esas soberbias procesiones de formas de Benozzo Gozzoli o Pinturicchio".<sup>12</sup>

El tema está dado antes de la poesía misma, cuando resalta la frase de Poe: "...with *Psychis, my soul*", del poema "Ullalume". Pero lo extraordinario es que el dualismo que se posesiona del alma, tema antiguo y medieval que fue renovado posteriormente por los místicos españoles, está dado en Darío por el contraste de dos colores: blanco y rojo. Ya conocemos el blanco en Rubén: pureza suprema, blancura simbólica de la doncellez. ¿Y el rojo?

En "El reino interior", el alma frágil, prisionera de sueños, que sonríe y canta, infanta sin pena, ve, desde los balcones del palacio paterno, un encuentro digno de mención. Primero ve llegar una "adorada teoría virginal"<sup>13</sup>:

Siete blancas doncellas, semejantes  
a siete blancas rosas de gracia y de armonía  
que el alba constelara de perlas y diamantes (p. 678).

El adjetivo "blanco", dos veces mencionado, y el sustantivo "alba", refulgen por los diamantes. Y todavía:

Sus vestes son tejidos del lirio de la luna.

Simbolismo litúrgico. Son las Siete Virtudes que exigen para sí los más altos y castos atributos de la poesía rubeniana. La teoría en blanco es cortada bruscamente; el alma es atraída hacia el otro lado del camino, por donde vienen siete mancebos; oro, seda, escarlata. Es la acción en rojo, la contraparte del alma:

Sus labios sensuales y encendidos,  
de efebos criminales, son cual rosas sangrientas;  
sus puñales, de piedras preciosas revestidos  
—ojos de víboras de luces fascinantes—,  
al cinto penden; arden las púrpuras violentas  
en los jubones; ciñen las cabezas triunfantes  
oro y rosas; sus ojos, ya lánguidos, ya ardientes,  
son dos carbunclos mágicos de fulgor sibilino  
y en sus manos de ambiguos príncipes decadentes  
relucen como gemas las uñas de oro fino (pp. 678-679).

Sensualidad y erotismo reflejados en la lujuria del color, ex-

12. *Op. cit.*, p. 142.

13. Darío carga de fuerza expresiva a la palabra "teoría" aplicándole su sentido etimológico. Proviene del griego y significa "procesión religiosa".

presado por sustantivos sugerentes ("rosas", "carbunclos"), sustantivación de un adjetivo ("púrpura"), adjetivos que lo indican directamente ("sangrientas", "ardientes"). Los mancebos lanzan a las doncellas miradas de amor y las princesas continúan su camino y se pierden las parejas a la mirada del alma. Ésta queda pensativa y silenciosa, se adormece, y en sueños expresa su verdad profunda, su espina dolorosa, su terrible dualismo:

—¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!  
—¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos! (p. 680),

que recuerda el monstruoso ayuntamiento de Leda y el cisne, pero descrito aquí con un magnífico contraste de color. De "El reino interior" dice Marasso: "La oposición de las Virtudes y los Vicios es de fastuosidad deslumbrante; ninguna página de nuestra lengua alcanza el raro brillo de este alegórico fresco".<sup>14</sup>

El rojo se mueve y exalta en "El elogio de la seguidilla", pero varía el matiz. Es la pasión de una raza y de un pueblo; es, como indica Salinas, "una forma de nacionalismo pintoresco".<sup>15</sup> España, la patria madre de Darío, lo atrajo singularmente; sintió en carne propia la derrota del 98; vivió su pasado espiritual, su literatura y su arte. España es color

hasta en las bocas rojas de las gitanas (p. 657).

España es ritmo; España es clavel. La seguidilla es el fiel reflejo del movimiento ondulante de las andaluzas y de las odalisca. En la exacerbación del movimiento, en la agitación del pueblo que danza, que canta, que llora, está sugiriendo el color local, porque España es roja para Darío:

Francas fanfarrias de cobres sonoros,  
labios quemantes de humanas sirenas,  
ocres y rojos de plazas de toros,  
fuegos y chispas de locas verbenas (p. 656).

Más arrebatado aún en "Divagación":

O amor lleno de sol, amor de España,  
amor lleno de púrpura y oros;  
amor que da el clavel, la flor extraña  
regada con la sangre de los toros;  
flor de gitanas, flor que amor recela,

14. *Op. cit.*, p. 118.

15. *Op. cit.*, p. 227.

amor de sangre y luz, pasiones locas;  
flor que trasciende a clavo y a canela,  
roja cual las heridas y las bocas (p. 620).

En "El canto de la sangre" el rojo tiene un matiz distinto. Este poema está desarrollado en base a enumeraciones: sangre de Abel, sangre de Cristo, sangre de los martirios, sangre del cazador, sangre de las vírgenes, sangre de la ley, sangre de los suicidas. Los términos sugieren imágenes semejantes, en cuanto se despliegan sobre la misma tonalidad, pero la sangre que derrama Abel no puede estar dada por los mismos elementos que la vertida por Cristo, y en este sentido la estrofa difiere de las restantes, por cuanto Darío no hace referencia al sacrificio de la cruz, sino a la consubstanciación:

La viña celeste da el celeste vino;  
y en el labio sacro del cáliz de oro  
las almas se abreven del vino divino (p. 669).

En cuanto al fratricidio:

flotan las banderas, hieren las metralas  
y visten de púrpura los emperadores (p. 668).

Estruendo, horror. La construcción nominal es directa, ineludible.

La comparación se repite con respecto a la sangre de los animales, muertos por los cazadores, pretendidamente deportistas, que se lanzan en su búsqueda al son del llamado del cuerno <sup>16</sup>:

Furias escarlatas y rojos destinos  
forjan en las fraguas del obscuro Infierno  
las fatales armas de los asesinos.

Y la de las Vírgenes:

La estrella de Venus desde el cielo mira  
el purpúreo triunfo de las reinas rosas.

El rojo es intenso y no decae. Sólo la sangre de los suicidas, que evoca:

16. El tema de los cazadores y la inhumana matanza, ya había impresionado la sensibilidad rubeniana, que reveló con maestría y fuerza expresiva en el cuento "Festival de Azul...".

Fanfarrias macabras, responsos corales  
con que de Saturno celébrase el brillo  
en los manicomios y en los hospitales,

produce el derrumbe del rojo, dado por el tema de un fúnebre horror. ¿Fuga del poeta? Quizá. La muerte, ya se vio en "La página blanca", es un escape a la vida, pero también la locura es huida de la realidad. El brillo saturnal es macabro. No estamos ante el fulgor del blanco virginal sino ante un negro resplandor lúgubre. Darío acierta magistralmente con el tono del brillo que da a cada color.

Hay un vaivén, una música interior entre las diversas asociaciones de ideas aunadas por la voz de la sangre. "La música es sólo de la idea, muchas veces" había dicho en las "Palabras liminares", y en *Historia de mis libros* expresa que demuestra la teoría de la melodía interior en "Heraldos",<sup>17</sup> aunque las correspondencias simbólicas de "El canto de la sangre" también podrían verificarla. Quiero señalar, además, cierta similitud entre este poema de Darío y "Las campanas" de Poe: el sustantivo, repetido interminablemente, sugiere una idea distinta en cada caso, marcando un ritmo musical.

El rojo, cúspide de la sensualidad rubeniana, ensambla con el negro en "El faisán". El poeta tiene una cita galante y el ambiente es refinado, exquisito, exótico:

Las bellas figuras de los gobelinos,  
los cristales llenos de aromados vinos,  
las rosas francesas en los vasos chinos (p. 632).

El poeta se excita:

Vino de la viña de la boca loca,  
que hace arder el beso, que el mordisco invoca.  
¡Oh los blancos dientes de la loca boca! (p. 633).

La pasión es fuego; la pasión es roja. El adjetivo "blancos" indica una cualidad de dientes; es, por lo tanto, incidental. Pero el impulso amoroso, la voluptuosidad, debía eclosionar, y Darío da con los sustantivos exactos:

En su boca ardiente yo bebí los vinos,  
y, pinzas rosadas, sus dedos divinos  
me dieron las fresas y los langostinos.

17. *Op. cit.*, p. 191.

El rojo erótico, a partir de ese instante, empalidece. El poeta está melancólico. Un presagio funesto lo estremece, cuando una nube negra cubre el sol. Y el faisán de oro dijo su secreto:

—¡Pierrot, ten por cierto  
que tu fiel amada, que la Luna, ha muerto!

Luz tenebrosa de la muerte, que repite en "Alaba los ojos negros de Julia" dedicado a Julia Gari:

Los ojos de las reinas fabulosas,  
de las reinas magníficas y fuertes,  
tenían las pupilas tenebrosas  
que daban los amores y las muertes (p. 627).

Y un negro intenso, expresamente manifestado por el adjetivo directo:

Negros y fieros,  
encienden a las tórtolas tranquilas  
los dos ojos de Eros.

El brillo que evoca la misma exaltación del color, no ya el de *Thánatos* fatídico, sino el del Amor:

Luz negra, luz divina, luz que alegra  
la luz meridional, luz de las niñas  
de las grandes ojeras, ¡oh luz negra  
que hace cantar a Pan bajo las viñas!

es líricamente intensificado.

El poeta exclamó después: "¡Ay, nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin; y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte!".<sup>18</sup> El pensamiento de la muerte lo obsesiona, lo atrae y lo repulsa. En "Coloquio de los centauros", reiterando la idea de "La página blanca", aparece como conjunción belleza-amor-paz:

#### Medón

¡La muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia,  
ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia.

18. De *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*. Darío reitera en varias oportunidades ese temor. La muerte se le presenta "como en la visión católica, armada de su guadaña, larva o esqueleto, de la medieval reina de la peste y emperatriz de la guerra" (*op. cit.*, p. 192). En el "Coloquio de los centauros" se desprende de ese sentimiento para restaurar el mito griego y pagano de la muerte como paz.

Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;  
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella  
y lleva una guirnalda de flores siderales.  
En su siniestra tiene verdes palmas triunfales,  
y en su diestra una copa con agua del olvido.  
A sus pies, como un perro, yace un amor dormido.

Amico

Los mismos dioses buscan la dulce paz que vierte.

Quirón

La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte (p. 648).

Entre el blanco puro y el negro profundo, se encuentra, recorriendo *Prosas profanas*, un claroscuro. Se trata de "Sinfonía en gris mayor". Rubén cuenta:

Yo he visto esas aguas en estagnación, las costas como candentes, los viejos lobos de mar que iban a cargar en goletas y bergantines maderas de tinte, y que partían a velas desplegadas, con rumbo a Europa. Bebedores taciturnos, o risueños cantaban en los crepúsculos, a la popa de sus barcos, acompañándose con sus acordeones cantos de Normandía o de Bretaña, mientras exhalaban los bosques y los esteros cercanos rodeados de manglares, bocanadas cálidas y relentes palúdicos.<sup>19</sup>

Ése es el tema que desarrolla Darío: la bruma de la nostalgia de la tierra lejana que un viejo marinero añora. El color surge del asunto mismo, reforzado por sustantivos y adjetivos sugerentes y el adjetivo directo. Desde la primer estrofa nos ambienta:

El mar, como un vasto cristal azogado,  
refleja la lámina de un cielo de zinc;  
lejanas bandadas de pájaros manchan  
el fondo bruñado de pálido gris (p. 663).

Wolfgang Kayser señala con respecto a esta estrofa: "puede verse en el predominio de la a (en los versos 1 y 3 todos los acentos caen sobre esta vocal) la simbolización de lo vasto y de la monotonía. En estos versos parece que la a se asocia al color 'pálido gris'.<sup>20</sup> El crítico asevera las cualidades cromáticas que los teóricos y poetas románticos y posrománticos quisieron atribuir a las vocales, ejemplificado en el soneto "Voyelles" de Arthur Rimbaud:

19. *Op. cit.*, p. 194.

20. Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Traducción de M<sup>o</sup> D. Mouton y V. G. Yebra. Madrid. Gredos, 1954, p. 167.

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,  
je dirai quelque jour nos naissances latentes.*

El poema de Darío, que recuerda la balada del poeta romántico inglés Samuel Taylor Coleridge, titulada "The rime of the ancycnt mariner", es netamente descriptivo y se desarrolla íntegramente en la misma tonalidad: el sol opaco, la sombra del viento, las ondas de plomo, el humo de la pipa, la blusa de dril. Y concluye:

Ya todo lo envuelve la gama del gris.  
Parece que un suave y enorme esfumino  
del curvo horizonte borrara el confín (p. 663).

Ni siquiera el sol tropical prevalece, porque se oculta; sin su luz, el paisaje se oscurece tristemente. El gris adquiere significado de nostalgia. Hay menciones a otros colores (la roja nariz, el sol de fuego de Brasil) que son accidentales. Poema sin arrebatos, no alcanza a dejar una huella de dolor. Es, verdaderamente, gris.<sup>21</sup>

Continúa la caza de colores. A Darío, poeta de museos, no pueden escapársele.

El verde connota la naturaleza, y sus gamas están dadas según el ambiente que describe. En "Del campo" va a buscarla expresamente para amortiguar sus ansias y sus luchas. Huye del bullicio porteño y si bien no se identifica con ella, goza con el prístino milagro que le brinda:

¡Muy buenos días, huerto! Sakudo la frescura  
que brota de las ramas de tu durazno en flor (p. 626);

pero no pierde el detalle de una ironía, muy criolla por cierto, ya que se refiere a esa atmósfera, de cafés y calle Florida:

las plantas trepadoras conversan de política;  
las rosas y los lirios, del arte y del amor.

Al llegar la noche, la luna ilumina tenuemente el verde y

es una fiesta pálida la que en el huerto reina.

La llanura, la pampa y su color es ensombrecida, finalmente,

21. Arturo Marasso (*op. cit.*, p. 95) acota que es una variante de la "Sinfonía en blanco mayor" de Gautier. Ante el lirismo subyugante de Darío, me pregunto, en este caso, si importa demasiado la influencia del poeta francés.

por el paso de un "espectral jinete", hijo de la tierra argentina, último vástago de la patria vieja, que se lleva consigo y para siempre, la historia y la Poesía de una raza desaparecida.

El verde sugerido por el paisaje se da en varios poemas de *Prosas profanas*. En "Divagación", Darío vuelve su mirada hacia lo helénico, a través del tamiz francés. Grecia, cuna de cultura y del intelecto, es un pasado lejano y frío; Francia está más cerca, Francia vive, Francia tiene sus fiestas galantes y sus mujeres. Las griegas, son mudas estatuas marmóreas; las otras, encantadoras, frívolas, pérfidas, incitan el erotismo del poeta. Esa conjunción galo-helénica está patentizada en la naturaleza que enmarca la bacanal:

mientras que surge de la verde grama,  
en la mano el acanto de Corinto,  
una ninfa a quien puso un epigrama  
Beaumarchais, sobre el mármol de su plinto (p. 619).

Los endecasílabos de "Friso" retoman el tema dionisiaco. El poeta describe la procesión de bacantes que se dirigen al templo para realizar sus ritos. El espectáculo es magnífico:

Aún me parece que mis ojos tornan  
al cuadro lleno de color y fuerza (p. 672).

Sendero de fragantes mirtos, alfombrado de pétalos y uvas; los dioses ebrios, las ménades apenas cubiertas de flotantes velos, en un "boscaje como lleno de luz". ¿Podría haber elegido otro marco para su tema? Indudablemente no, porque las selvas umbrías y húmedas, el perfume penetrante de las plantas y las viñas, el canto de las cigarras y el licor embriagante, incitan los sentidos y evidencian la sensualidad rubeniana. En última instancia, el paisaje helénico, francés o tropical— es un engranaje más dentro de su erotismo, del tema eje potenciado por otros accesorios. Es "la invitación al amor bajo todos los soles, la pasión de todos los colores y de todos los tiempos".<sup>22</sup>

Tanto en "Divagación", como en "Friso" o en "Coloquio de los centauros", Darío habla de amor. En este último poema da una clave:

El paisaje  
recibe, de la urna matinal, luz sagrada  
que el vasto azul suaviza con límpida mirada (p. 641).

22. Darío, Rubén. *Op. cit.*, p. 190.

Si los dioses sufren los mismos apetitos físicos que el poeta, significa que éste —el hombre— ha recibido una herencia divina. De modo que “se les puede mirar como a moldes, ennoblecidos por todo el prestigio de lo religioso y lo estético que los siglos les han conferido, en los cuales el cálido e informe torbellino del apetito humano puede verterse para asumir formas bellas y ejemplares”.<sup>23</sup> Darío acude a la mitología para reflejar sus propias pasiones. De allí la sensualidad del marco en que estalla el erotismo:

Sus ojos atraviesan las intrincadas hojas,  
mientras sus manos toman para sus bocas rojas  
las frescas bayas altas que el sátiro codicia (p. 643),

ennoblecido por la unión dios-hombre:

junto a la oculta fuente su mirada acaricia  
las curvas de las ninfas del séquito de Diana;  
pues en su cuerpo corre también la esencia humana,  
unida a la corriente de la savia divina  
y a la salvaje sangre que hay en la bestia equina.

Para Darío es imprescindible disfrazar e inmortalizar el apetito erótico. De allí que lo traslade a la mitología griega, que, agujoneado por su condición humana, divague por tierras y tiempos diversos y, poeta al fin de su tiempo, no pueda sustraerse a la corriente aristocrática del exotismo. Darío lo manifiesta en “fragmentos de realidad acotados, como por una embocadura, en un espacio, y que una vez expirado el último beso del eterno actor, se desmontan aprisa, para que otros bastidores y otras bambalinas ofrezcan otro fondo al beso que viene. Por eso aquí se da rienda suelta a la potencia plástica de la lírica rubeniana, y en estas poesías están sus mejores trozos pintorescos o pictóricos”.<sup>24</sup>

Es el mundo de las fiestas galantes, de los ambientes refinados, de cuadros compuestos según normas plásticas. Es Watteau, Verlaine, Debussy. Son las experiencias culturales de Darío.

He aquí lo importante para este intento de atrapar colores: el vislumbre del amarillo aparece en estas quintaesenciadas poesías. El poeta ignora displicentemente el tercer color del espectro solar. No lo menciona directamente. Está sólo en el detalle. Así, en “Era un aire suave...”:

La marquesa Eulalia risas y desvíos  
daba a un tiempo mismo para dos rivales:

23. Salinas, Pedro. *Op. cit.*, p. 88.

24. *Idem*, p. 111.

el vizconde rubio de los desafíos  
y el abate joven de los madrigales (p. 615),

y completa la figura de esta Eulalia, ligera y frívola, caprichosa y enigmática, como corresponde a los atributos de una dama versallesca:

se asoma a sus húmedas pupilas de estrella  
el alma del rubio cristal de Champaña (p. 616).

Finas sutilezas para no utilizar el adjetivo cabal.

En "Divagación" insiste:

Yo las fiestas  
galantes busco, en donde se recuerde,  
al suave son de rítmicas orquestas,  
la tierra de la luz y el mirto verde.  
(Los abates refieren aventuras  
a las rubias marquesas) (p. 619).

¿Qué otro color, sino el de los trigales, pueden tener los cabellos de estos aristocráticos personajes, que no pueden desmerecer junto a las mismas ninfas? Las compañeras de Diana tienen

cabellos rubios, mejillas tiernas,  
marmóreos cuellos, rosadas piernas,  
gracias ocultas del lindo coro,  
en el herido cristal sonoro (p. 675).

"Garçonnière", señala Darío, "dice horas artísticas y fraternas de Buenos Aires".<sup>25</sup> Es un amable piso de soltero, decorado con rojos tapizados de doradas listas, que cubren panoplias de pinturas y armas, donde

Un rubio decía frases sentenciosas,  
negando y amando las musas eternas;  
un bruno decía versos como rosas,  
de sonantes rimas y palabras tiernas (p. 634).

Miniaturas exóticas en un marco selecto que se precia de su distinción. La fiesta galante ha variado su geografía. Quizá Darío recuerda la extasiada contemplación de Verlaine:

*Sa longue robe à queue est bleue, et l'éventail  
qu'elle froisse en ses doigts fluets aux larges bagues  
s'égaie en des sujets érotiques, si vagues*

25. *Op. cit.*, p. 191.

*qu'elle sourit, tout en rêvant, à maint détail.  
—Blonde, en somme. Le nez mignon avec la bouche  
encarnadine, grasse et divine d'orgueil  
inconscient. — D'ailleurs, plus fine que la mouche  
qui ravive l'éclat peu niais de l'oeil.* 26

En la tertulia de "Garçonnière" el verso de fuego de D'Annunzio enciende los corazones y

era un inspirado cada caballero,  
de sueños azules y vino de oro (p. 634).

La construcción nominal acentúa el color, que no es amarillo puro.

El noble metal presta su brillo para que madrigalice el poeta.

"Sonatina", aparecida en *La Nación* en junio del 95, una de las más difundidas composiciones de Darío, rítmica y musical, basada en el viejo tema del amor a la princesa lejana que se adora sin conocerla, modificado por el poeta que transporta a ésta a primer término, convirtiéndola en protagonista; la adolescente que guarda con impaciencia el instante del encuentro con el caballero que, vencedor de la Muerte, se encamina a buscarla para encenderle los labios con un beso de amor, transcurre en un palacio, no por tan medieval menos exquisito:

La princesa está pálida en su silla de oro,  
está mudo el teclado de su clave sonoro,  
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor (p. 623),

sin embargo

está presa en sus oros, está presa en sus tules (p. 624),

lo cual no impide la exclamación

¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!

26. Esta versión figura en: Verlaine, Paul. *Choix de poésies. Précédé d'une préface de François Coppée.* Paris, Americ-Edit., 1940, p. 70. El poema se titula "L'allée", y ha sido traducido por Luis Guarner (en Verlaine, Paul. *Fiestas galantes, Romanzas sin palabras, Sensatez.* Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina S.A., Colección Austral N° 1088, 1952, p. 18), de la siguiente manera:

Su túnica es de cola azul, y el abanico,  
que tiene entre sus manos finas y ensortijadas,  
lleno está de pinturas eróticas y alegres  
que le hacen sonreír si quiere contemplarlas.  
Es rubia, en conclusión, y su boca encendida,  
gruesa y divina tiene un orgullo inconsciente.  
Más fina aún que el lunar que aviva el suave brillo  
de su dulce mirada, ingenua algunas veces.

El oro, pues, no es color. Refulge y ennoblece los lugares donde hace su esporádica aparición.

Las amadas de Darío son innumerables. Él mismo se asombra de esta variedad buscando, en una, en la única, las cualidades de todas. A pesar de esta paradoja, explicable en el erotismo rubeniano, tiene un "melancólico recuerdo pasional".<sup>27</sup> Es "Margarita". El poeta se sumerge en un instante pasado que, si bien las circunstancias impiden repetirlo, puede revivir líricamente:

Tus labios escarlata de púrpura maldita  
sorbían el champaña del fino *baccarat* (p. 636).

Nuevamente el detalle distinguido. El rojo potenciado nominalmente del primer verso, que está dando la pauta de un arrebatado pasional, acompaña a otra nota cromática: las burbujas ambarinas del licor. En este caso, tampoco es amarillo puro. Es, simplemente, un accesorio ambiental.

Darío se empecina en no citar el amarillo. No lo considera un color noble.

En pintura, difícilmente es utilizado el amarillo puro. Sólo se atrevió a usarlo Vicente Van Gogh en el cuadro de los mirasoles y en el *Autorretrato*.

Este color, por otra parte, tiene su propia leyenda. Está unido a supersticiones populares que, por cierto, no lo favorecen: es el desprecio, la anarquía y la soltería. Las niñas casamenteras de fin de siglo y principios de éste, nunca vestían de amarillo. Los colores tienen su lenguaje, como el abanico, el pañuelo y las flores. Federico García Lorca, en *Doña Rosita la soltera*, pone en labios de ésta:

Son celos el carambuco;  
desdén esquivo, la dalia;  
suspiros de amor, el nardo;  
risa, la gala de Francia.  
Las amarillas son odio;  
el furor, las encarnadas;  
las blancas son casamiento,  
y las azules, mortaja.<sup>28</sup>

Darío, que vivió bajo el hálito de la superstición, no pudo sustraerse a ella.

27. Darío, Rubén. *Op. cit.*, p. 191.

28. García Lorca, Federico. *Obras completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo; prólogo de Jorge Guillén; epílogo de Vicente Alexandre. Madrid, Aguilar, 1960, p. 1315.

Llegamos, por fin, al azul. Ése es el título del libro publicado en Chile, en 1888.

¿Cuál es la causa de esa elección? La explica así: “el azul era para mí el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el ‘*coeruleum*’, que en Plinio es el color simple que semeja al de los cielos y al zafiro”.<sup>29</sup> Empero, en *Prosas profanas* no aparece con el valor huguesco de “*l’art c’est l’azur*”, sino en incidentales adjetivos:

Tiene azules ojos, es maligna y bella (p. 616)  
 (“Era una aire suave...”);  
 ¡Pobrecita princesa de los ojos azules! (p. 624)  
 (“Soñatina”).

Para dar el toque final a la figura exquisita de las blondas cabelleras, las pupilas muestran el color de lo infinito. El poeta eleva su mirada y el azul adquiere otro significado. Es el cielo que examina con benevolencia los afanes del hombre:

De noche, cuando muestra su medio anillo de oro  
 bajo el azul tranquilo, la amada de Pierrot (p. 626).

y en “El reino interior”:

Una selva suntuosa  
 en el azul celeste su rudo perfil calca (p. 677).

El celeste, con valor de cielo, como ya lo he señalado, se acrecienta por el adjetivo, en un *degradé* en el que se conjugan, plástica y armoniosamente, un juego de palabras y color, de poesía y de pintura, de un lenguaje lírico, cromático y simbólico.

Esa “tentativa hacia el dominio de un nuevo vocabulario de arte y de color,<sup>30</sup> se cumple ampliamente en “Pórtico” que por su tema —la España que le dio la raza y la lengua—, se ensambla con “El elogio de la seguidilla”.

Marasso juzga que “‘Pórtico’ es un conglomerado de difícil análisis, por la visión particular, el premeditado capricho, el preciosismo, el alarde mitológico antiguo, del siglo XVIII, y modernismo”<sup>31</sup> Para plasmarlo, el poeta despliega ampliamente su palestra policroma.

El blanco, en la simbología del ave eternal:

ella, de tristes nostalgias muriera  
 en el país de los cisnes de nieve (p. 652),

29. Darío Rubén. *Op. cit.*, p. 171.

30. Marasso, Arturo. *Op. cit.*, p. 82.

31. *Idem*, p. 80.

y, como un adjetivo directo, iluminando el verde sugerido por la naturaleza:

Y bajo el pórtico blanco de Paros,  
y en los boscajes de frescos laureles,

pasando por el amarillo ámbar:

Píndaro diole sus ritmos preclaros,  
diole Anacreonte sus vinos y mieles.

No escatima el detalle exquisito de la joya-luz:

Toda desnuda, en los claros diamantes  
que en la Castalia recaman las linfas.

Afirma su exotismo retrotrayendo la mirada en el tiempo y deteniéndola en un país oriental, donde un

rey misterioso, magnífico y mago,  
dueño opulento de cien Estambules,  
y a quien un genio brindara en un lago  
góndolas de oro en las aguas azules (p. 653).

Su duende travieso se deleita en el metal, que juega con el adjetivo preferido.

El negro y el blanco, entrevistados imaginativamente, se entretienen. Son dos gotas que se escapan de un sabio pincel:

los pensativos y viejos Kalifas  
de ojos oscuros y barbas de plata.

Aún queda color en su paleta. El poeta se va acercando, en viaje legendario, a la tierra de la pasión, y, sabiéndolo, trae en su bagaje:

ojos llameantes de vivos destellos,  
flores sangrientas de labios carnales (p. 654).

Y llega, triunfal, a la España morisca:

Mira las cumbres de Sierra Nevada,  
las bocas rojas de Málaga, lindas,  
y en un pandero su mano rosada  
fresas recoge, claveles y guindas.

Ya he manifestado que el hispanismo de Rubén es rojo. Y en ese color se instala, mientras poetiza a esa patria suya tan

cara a sus sentimientos, pero salpicado por el denso influjo árabe de perfumes y piedras preciosas:

flechas de fuego en su mágica aljaba,  
perlas, rubíes, zafiros y gemas (p. 655).

En una sola estrofa, el blanco interrumpe esa lujuria. Cuando el poeta habla de la eterna Belleza, acude a los elementos litúrgicos:

hay una lámpara en albo carrara,  
de una eucarística y casta blancura (p. 656).

Pero es sólo un instante. Inmediatamente, retoma todos los colores iluminados:

Fuera, el frondoso jardín del poeta  
ríe en su fresca y gentil hermosura;  
ágata, perla, amatista, violeta,  
verdor eglógico y tibia espesura.

Y el "cruzado del reino del arte" retorna a su cuna, la tierra homérica:

bajo el gran sol de la eterna Harmonía  
dueño de verdes y nobles laureles (p. 657).

En los dos endecasílabos finales, aclama el exotismo romántico:

Y esto pasó en el reinado de Hugo,  
emperador de la barba florida.

Es tarea demasiado osada pretender desentrañar la génesis y el proceso psicológico que llevan a un artista a plasmar su obra de arte. Y hasta, casi, se me ocurre una profanación. Aunque él mismo lo grite, aunque él mismo lo clame, dejémosle su secreto, dejémosle, como dice Stefan Zweig, el arcano de su creación. Allí reside su inmortalidad.

Los fantasmas que atormentaron al gran nicaragüense durante su tránsito terrestre y que se trasuntan en sus libros, desaparecieron con su muerte física. Queda su obra y a ella rindámosle tributo, sin menoscabar su procedencia. Afanes, luchas, debilidades. Respetemos al hombre que ha pretendido alzarse por sobre sus flaquezas y admiremos el milagro que nos brinda. García Lorca confesó: "si es verdad que soy poeta por la gracia de

Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema".<sup>32</sup>

Por estas consideraciones, que concibo valederas, sólo he intentado señalar algunas cualidades, por cierto evidentes, del hombre-poeta que se llamó Rubén Darío, a través de la plasticidad cromática con que trabajara el idioma, plasmada en palabras, símbolos, imágenes e ideas, entretejidas, ya por instinto innato de artista, ya por un sólido mecanismo de inteligencia, de sentido estético, de asimilación de criterios ajenos, renovados y recreados en los poemas que componen *Prosas profanas*.

BEATRIZ M. GUZMÁN

32. García Lorca, Federico. *Op. cit.*, p. 92. Son palabras que dedica a Gerardo Diego, en el *Libro de poemas*, de 1921.

# ASPECTOS DE LA VERSIFICACIÓN DE "PROSAS PROFANAS"

## I. INTRODUCCION

Previo al análisis de la versificación de *Prosas profanas y otros poemas*, interesa destacar, de manera sucinta, algunas opiniones de Rubén Darío respecto a la renovación métrica del modernismo. Ante la imposibilidad de separar expresión de creación, forma de fondo, conviene apuntar también algunos aspectos del contenido del poemario.

El modernismo es, según Juan Ramón Jiménez: "un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza".<sup>1</sup> La libertad supone renovación en todos los aspectos de la creación literaria y una de esas inquietudes se advierte en la métrica.

El ideal de belleza aparece plasmado, quintaesenciado en *Prosas profanas*, como culminación, como síntesis genial y divulgación de las tendencias del modernismo en su aspecto estetizante, que ya tenía en sus "precursores" (Salvador Díaz Mirón, Manuel González Prada y Juan Zorrilla de San Martín) y en la "primera generación modernista" o "iniciadores" (José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva y Julián del Casal) formas logradas e intenciones definidas.<sup>2</sup>

El ideal de Verlaine: "*De la musique avant toute chose*", aparece en el espíritu modernista y en especial en Darío. Este "indio divino, domesticador de la palabra", según la acertada expresión de Ortega, tuvo siempre la preocupación por el ritmo, la música de las palabras y la armoniosa conjunción con la idea: "como cada palabra tiene un alma —decía—, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal".<sup>3</sup>

1. El juicio de Jiménez apareció por primera vez en el diario madrileño *La Voz* del 18 de marzo de 1935. Citado en el trabajo de Jiménez: *El modernismo. Notas de un curso* (1953). Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. Madrid-México, Aguilar, 1962. Prólogo de Gullón, p. 17.

2. Para el concepto de Martí, Nájera, Silva y Casal como "primera generación modernista" o "iniciadores", aspecto ya apuntado por Pedro y Max Henríquez Ureña, véanse los trabajos recientes de Iván A. Schulman: *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*. México, El Colegio de México y Washington University Press, 1966; y "Reflexiones en torno a la definición del modernismo" (En: *Cuadernos Americanos*, México, año XXV, vol. CXLVII, julio-agosto 1966, nº 4; pp. 211-240).

3. Darío, Rubén. *Poesías completas*, Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. 9ª ed. Madrid, Aguilar, 1961, p. 613.

Hay en él una conciencia teórica respecto a los problemas formales, que se insinúa ya en textos anteriores a *Prosas profanas*. Cuando habla de Ricardo Palma<sup>4</sup> en su conocido "Fotograbado" (1890) dice: "y la *novedad* en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al *antiguo verso que sufría anquilosis apretado entre tomados moldes de hierro*" (El subrayado es nuestro. Nótese el expresivo polisíndeton: interés especial en recalcar cada uno de los elementos de la enumeración).

En efecto, como aclara Anderson Imbert "uno de los méritos más altos de Rubén Darío es el de haber incitado a cada poeta a abordar sus propios problemas formales y a resolverlos artísticamente [...] Darío se destacó entre todos, no sólo por la mayor fuerza de su genio, sino también porque de pronto se propuso un programa [...] *Tuvo conciencia del oficio de poetizar*".<sup>5</sup>

Al estudiar aspectos del poeta francés Catulle Mendès,<sup>6</sup> Darío pronuncia aseveraciones que dan una dimensión de su arte verbal: su interés por la música del verso; la íntima relación entre idea y expresión:

Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece el pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe.

Se refiere luego a la perfecta conjunción artística lograda por Mendès:

Tener luz y color en un engarce, *aprisionar el secreto de la música* en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio. (El subrayado es nuestro).

Siempre con referencia a Mendès, advierte que:

4. Citado por Allen W. Phillips en "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo". (En: *Revista Iberoamericana*. Estados Unidos, vol. XXIV, enero-junio de 1959, nº 47, p. 42).

5. Darío, Rubén. *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*. Estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952, pp. XIX-XX. Estas preocupaciones teóricas de Darío tienen antecedentes en José Martí. El cubano entre 1875 y 1888 expresó juicios que luego aparecerán en Darío. Véase el trabajo ya citado de Iván A. Schuman: *Génesis del modernismo...*, ed. cit., pp. 134-136.

6. El estudio se titula: "Catulo Méndez [sic]. Parnasianos y decadentes" publicado en *La Libertad Electoral* en abril de 1888. Citado por Phillips en *loc. cit.*, pp. 45-46. El texto lo recoge Raúl Silva Castro en *Obras desconocidas de Rubén Darío*. Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1934, pp. 164-172.

tiene el instinto de *adivinar el valor hermoso de una consonante que martillea sonoramente a una vocal; y gusta de la raíz griega, de la base exótica, siempre que sea vibrante, expresiva, melodiosa. Sabe que hay vocablos maravillosamente propensos a la armonía musical. Las letras forman, por decir así, sus cristalizaciones en el lenguaje. Las es bien alternadas con eres y enes, enlazando ciertas vocales, la q, la y griega, son propicias a las palabras melódicas.* (El subrayado es nuestro).

Esta última apreciación sobre el arte de Mendès se puede aplicar sin variantes a *Prosas profanas*. ¿Acaso no prodiga la "raíz griega" en nombres de lujoso poder evocativo, Maḡheda, Herakles, Kalisto, Thor, Liróforo, Canéforas? ¿O no "adivina" la suntuosidad de las rimas raras, llenas de exotismo, o el valor sugerente de vocablos pletóricos de música interior? Descubre así en Mendès, procedimientos que él mismo aplicará con posterioridad en su afán de rescatar el verso español del estado de anquilosis, de "la momificación del ritmo".<sup>7</sup>

Se desprenden pues, de estos textos, tres notas fundamentales presentes en *Prosas profanas*: la palabra como cuerpo sonoro y como portadora de un significado, ambos íntimamente ligados; el poder plástico del vocablo, y el anhelo de renovación léxica, rescatando de la palabra matices ocultos.

La lengua francesa, le revela un mundo lleno de sugerencias; de *Azul...*, su "amado y viejo libro",<sup>8</sup> dice en "Los colores del estandarte" (1896<sup>9</sup>):

Al penetrar en ciertos secretos de *armonía, de matiz, de sugestión* que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento *descubrirlo en el español o aplicarlo*. La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogosidades, ¿por qué no podrían adquirir las *notas intermedias*, revestir las *ideas indecisas* en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia? (El subrayado es nuestro).

Estos conceptos de la época de *Prosas profanas* son muy significativos, pues dan el sentido de la métrica del poemario: la búsqueda de "las notas intermedias", del matiz, de la vaguedad, de "las ideas indecisas".

El salvadoreño Francisco Gavidia fue quien inició a Darío en las innovaciones métricas, y quien guió al poeta nicaragüense

7. Darío, Rubén. "Prólogo" a *Cantos de vida y esperanza* en *Poetas completos*, ed. cit., p. 703.

8. En *Historia de mis libros* (En: *Nosotros*, Buenos Aires, febrero de 1916, p. 204).

9. Publicado en *La Nación* el 27 de noviembre de 1896, y recogido en la revista *Nosotros* (febrero de 1916, pp. 161-167). Constituye una respuesta a dos artículos de Paul Groussac aparecidos en *La Biblioteca*, sobre *Los Raros* y *Prosas profanas*.

en el mundo de Hugo. El propio Darío así lo señala, al menos, en dos lugares: *Historia de mis libros* y *Autobiografía*. En la primera obra, y con referencia a *Azul*... dice <sup>10</sup>:

Así mis conocimientos de inglés, de italiano, de latín, debían servir más tarde al desenvolvimiento de mis propósitos literarios. Mas mi penetración en el mundo del arte verbal francés no había comenzado en tierra chilena. Años atrás, en América Central, en la ciudad de San Salvador, y en compañía del buen poeta Francisco Gavidia, mi espíritu adolescente había explorado la inmensa selva de Víctor Hugo y había contemplado su espíritu divino en donde todo se contiene.

En la *Autobiografía* <sup>11</sup> amplía aún más estos conceptos:

Fue con Gavidia, la primera vez que estuve en aquella tierra salvadoreña, con quien penetré en la iniciación ferviente, en la armónica floresta de Víctor Hugo; y de la lectura mutua de los alejandrinos del gran francés, que Gavidia el primero seguramente ensayara en castellano, a la manera francesa, *surgió en mí la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde*. (El subrayado es nuestro).

Con justeza apunta Allen W. Phillips <sup>12</sup>:

En su tentativa de reforma Darío no se rebela en contra de lo valioso de su pasado hispánico. Combate, sí, con porfía, lo rutinario y lo inmóvil, el patrón establecido y el remedo inveterado de los moldes y formas tradicionales.

Nadie mejor que José Enrique Rodó para señalar en forma impecable las notas fundamentales del contenido y significado de *Prosas profanas*. <sup>13</sup> Rodó ve en Darío al "gran poeta exquisito" (p. 53), el que busca "la exquisitez literaria" (p. 54), a través de "un procedimiento refinado y consciente" (p. 54); ve en *Prosas profanas* "la obra enteramente desinteresada y libre" (p. 55).

Nota que en la búsqueda de lo bello, "sobre la expresión del sentimiento personal triunfa la preocupación suprema del arte, que subyuga a ese sentimiento y lo limita; y se prefiere, antes que los arrebatados ímpetus de la pasión, antes que las actitudes trágicas, antes que los movimientos que desordenan en la línea la

10. Darío, Rubén. *Historia de mis libros*, loc. cit., p. 205.

11. Darío, Rubén. *Autobiografía*. Madrid, Mundo Latino, 1920, p. 70.

12. "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo", loc. cit., p. 63.

13. El trabajo de Rodó sobre Darío se publicó en su edición príncipe, en Montevideo 1899, en el segundo opúsculo de *La Vida Nueva*. Posteriormente apareció como prólogo a la segunda edición de *Prosas profanas*. París, Vda. de Charles Bouret, 1901, sin firma, por olvido de los editores. El texto utilizado en este trabajo es: Rodó, José Enrique. "Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra". (En: *Obras completas de José Enrique Rodó*. Ed. oficial. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1956, v. II, pp. 51-103).

esbelta y pura limpidez, - los mórbidos e indolentes escorzos, las serenidades ideales, las languideces pensativas, todo lo que hace que la túnica del actor pueda caer constantemente, sobre su cuerpo flexible, en pliegues llenos de gracia" (p. 58). Y advierte luego que ese "amaneramiento *voulu* de selección y de medida" (p. 58) no sólo se nota en la expresión de sentimiento sino que "domina también en la descripción" (p. 58).

Efectivamente *Prosas profanas* "está llena de imágenes, pero todas ellas son tomadas a un mundo donde genios celosos niegan la entrada a toda realidad que no se haya bañado en veinte aguas purificadoras" (p. 58). Por eso, afirma más adelante el autor de *Ariel* que "la intensidad de su visión se reserva para las cosas hermosas. Cierra los ojos a la impresión de lo vulgar" (p. 59). Hay en Darío un "instinto del lujo",<sup>14</sup> del lujo material y el del espíritu" (p. 59), "una absoluta pasión por lo selecto y lo hermoso" (p. 62). De este rasgo nacen "versos preciosos; versos de una distinción impecable y gentilicia, de un incomparable refinamiento de expresión; versos que parecen brindados, a quien los lee, sobre la espuma que rebosa de un vino de oro en un cristal de Baccarat, o en la perfumada cavidad de un guante cuando apenas se lo ha quitado una mano principesca. . ." (pp. 59-60).

De inmediato puntualiza Rodó la nota esencial de la obra:

Todas las selecciones importan una limitación, un *empequeñecimiento* extensivo, y no hay duda de que el refinamiento de la poesía del autor de *Azul...* la *empequeñece* del punto de vista del contenido humano y de la universalidad. (El subrayado es del autor). (p. 60).

Juan Carlos Ghiano advierte, con acertada síntesis, que *Prosas profanas* "es un libro de deslumbramientos, no de profundidades"<sup>15</sup>

Expuestas algunas opiniones de Darío referentes a la métrica y resumidas las notas fundamentales del contenido a través del ensayo de Rodó, es oportuno penetrar, ahora, en las características de la versificación de *Prosas profanas*.

El propósito de este análisis es mostrar aspectos de la métrica del poemario y adentrarse en las técnicas de este "renovador fabuloso de la versificación castellana" según la afirmación de Pedro Henríquez Ureña.<sup>16</sup>

14. Subraya el autor.

15. Ghiano, Juan Carlos. "El modernismo entre América y España". (En: Ramón M. del Valle-Inclán. 1866-1986. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1967, p. 180).

16. Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios de versificación española*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1961, p. 346.

## II. LOS METROS

La rápida visión de los metros de *Prosas profanas* muestra, dentro de la variedad de medidas un marcado predominio del verso largo. De las cincuentaicuatro composiciones que constituyen el cuerpo de la obra en su segunda edición,<sup>17</sup> cuarenta son de versos de arte mayor, y once de versos de arte menor.<sup>18</sup> De estos once poemas, siete constituyen el cuerpo de la sección "Dezires, leyes y canciones", en donde Darío imita, rigurosamente, autores españoles de cancioneros del siglo XV en composiciones de arte menor.

Interesa enumerar los distintos metros de *Prosas profanas*, teniendo presente que el 78,43 % de los poemas son de arte mayor, es decir en versos cuantitativamente extensos.

El metro más breve usado en forma independiente, es el *hexasilabo*, presente en dos composiciones, "Mía" y "Lay". El *octosilabo* se encuentra en nueve. Son totalmente octosílabos los sonetillos "Para una cubana" y "Para la misma", el poema "Otro dezir", "Canción" y "Copla esparça". Combina octosílabos con pie quebrado pentasilábico en "Canción de carnaval", y con pie quebrado tetrasilábico en "Dezir", "Que el amor no admite cuerdas reflexiones" y en "Loor"

En arte mayor se encuentra el *decasilabo* en dos poemas, "Blasón" y "Palimpsesto". El *endecasílabo* es empleado en seis composiciones, "Divagación", "Alaba los ojos negros de Julia", "Pórtico", "Friso", "Ama tu ritmo" y "A maestre Gonzalo de Berceo". El *dodecasilabo* aparece en siete poesías: "Era un aire suave...", "Bouquet", "El faisán", "Garçonnière", "Elogio de la seguidilla", "Sinfonía en gris mayor" y "Canto de la sangre". En esta última poesía el primer verso de cada cuarteto es endecasílabo. El *alejandrino* es el metro más empleado: veintitrés poemas en total. Son totalmente alejandrinos: "Sonatina", "Del campo", "Margarita", "Ite, missa est", "Coloquio de los centauros", "El cisne", "La dea", "Epilatamio bárbaro", "Cosas del Cid", "La espiga", "La fuente", "Palabras de la satiresa", "La anciana", "A los poetas risueños", "La hoja de oro", "Dafne", "La gitanilla", "Alma mía", "Yo persigo una forma". Cuatro composiciones combinan el alejandrino con otros versos: "El poeta pregunta por Stella" alterna versos de catorce con otros de siete y dieciocho;

17. La edición de *Prosas profanas* manejada en este trabajo es, salvo mención en contrario: Darío, Rubén. *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. 9ª ed. Madrid, Aguilar, 1961.

18. Restan tres composiciones: "Dice mía" y "Heraldos", que siguen un esquema libre a la francesa. En tanto que el poema "El país del sol" constituye un párrafo estrofa.

"Responso" a Verlaine, cruza alexandrinos con eneasílabos; "El reino interior", catorce, con siete y otros; "Marina" catorce, con nueve y siete. Sólo una poesía está realizada en versos de dieciséis sílabas, en su mayoría combinados con tetrasílabos: "Año nuevo".

Restan cuatro poemas: "Dice mía", con esquema libre, en versos de diez, seis y tres sílabas con predominio de los de seis; "Heraldos", también en versos libres, y "La página blanca", donde combina versos de diez y doce con otros de tres, cuatro y seis, en estrofas asimétricas. "El país del sol" es, como ya se indicó, una prosa rítmica.

Es interesante tratar de explicar, sobre la base de los poemas, las posibles razones que motivan el empleo abundante de *metros largos* sobre las formas breves, de profunda tradición hispánica.

### *Expresión de la pasión: versos breves*

El metro más breve del poemario usado en forma independiente es el *hexasílabo*, presente en el sonetillo "Mía"

La expresión del ansia amorosa, el eros, lo que Pedro Salinas llama el "delirio de posesión"<sup>19</sup> se condensa en la brevedad de un vocablo semánticamente vacío: *mía*, un pronombre posesivo apenas bisilábico, cargado de tensión emotiva.

El verso corto aumenta la tensión del poema:

Mía: así te llamas	(I,1)
¿Qué más armonía?	(I,2)
Mía: luz del día;	(I,3)
Mía: rosas, llamas.	(I,4)

En seguida se llega a un climax emocional sólo expresable en la condensación del verso de caudal breve:

oh Mía!, ¡oh Mía!<sup>20</sup> (II,4)

Este grito de posesión, duplicado por el paroxismo emotivo, no necesita mayor extensión. La explosión anímica, verdadera interjección, es breve y profunda y se expresa en lo conciso y anhelante del hexasílabo.<sup>21</sup>

19. Salinas, Pedro.. *La poesía de Rubén Darío (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta)*, 2ª ed. Buenos Aires, Losada, 1957, p. 67.

\* Se utilizarán en adelante los números romanos para indicar el número de estrofa de cualquier composición, y el número arábigo para el verso correspondiente a esa estrofa. Así I,2 quiere decir: estrofa primera, verso segundo.

20. Para Salinas este verso es "uno de los *más breves y cortantes* de nuestra lengua, de los más simples y profundos", p. 68. El subrayado es nuestro.

21. La agudeza emotiva, no compatible con la lógica, supera las pausas de puntuación y en un salto realiza la sinalefa por encima de los dos puntos: Mía: así te llamas.

El poema "Lay" incluido en la sección "Dezires, layes y canciones", está escrito también en hexasílabos.<sup>22</sup> Darío calca en esta composición la métrica de Juan de Torres. El poema lleva como subtítulo: "A la manera de Johan de Torres".<sup>23</sup> Obsérvense ambas poesías:

Johan de Torres	Rubén Darío
¡Ay triste de mí Porqué padeçí Sin lo meresçer! Pues sienpre serbí Leal hasta qui A mi entender.	¿Qué pude yo hacer para merecer la ofrenda de ardor de aquella mujer a quien como a Ester maceró el Amor?
A quien su saber Ya non puede ser Me haze pensar Que sin su querer Ya non puede ser Sin mucho pesar.	Intenso licor, perfume y color me hiciera sentir su boca de flor; dile el alma por tan dulce elixir.

El metro breve, a lo que se suma la rima aguda, que crea mayor intensidad, muestra la adecuación del contenido poemático y la expresión formal.

Los otros poemas de la sección "Dezires, layes y canciones", en octosílabos, algunos con pie quebrado de cuatro, son de tono amoroso, intimista e intrascendente, propios de cancioneros de amor.

Pedro Henríquez Ureña estableció con justeza, ya en 1920, las diferencias de estilo entre las composiciones del cancionero que sirvió de fuente a Darío y las poesías darianas:

Al imitar sus formas, Rubén Darío superó con creces a los medianos trovadores de Cancionero: como en ellos había escasa materia poética, desdeñó sus temas de escolástica cortesana. En los *Dezires, layes y canciones* del poeta moderno, la versificación es 'muy siglo XV'; pero

-22. El *lay* es una composición poética de contenido amoroso, en tono íntimo, de origen franco provenzal. Su forma ortodoxa eran las sextillas hexasilábicas con rimas agudas: ááb': ááb'; b'b'c': b'b'c'.

23. Respecto a los poemas que integran la sección "Dezires, layes y canciones", cf. Pedro Henríquez Ureña. "Rubén Darío y el siglo XV" publicado en 1920 en la *Revue Hispanique* y recogido en sus *Estudios de versificación española*, ed. cit., pp. 369-371; José María de Cossío, *RFE*, t. XIX, nº 3, julio-setiembre de 1932, pp. 283-287, y, nuevamente, Pedro Henríquez Ureña en *RFE*, t. XIX, nº 4, octubre-diciembre de 1932, pp. 422-423. Esta última nota es una miscelánea en donde trata el artículo de Cossío. Ambos críticos coinciden en: 1. Señalar la misma fuente de los "Dezires, layes y canciones": el *Cancionero inédito del siglo XV* publicado por Alfonso Pérez Gómez de Nieva en Madrid, 1884. 2. Señalar el modelo estrófico de cada composición de Darío. 3. Mostrar que el poeta nicaragüense arcaíza en las formas métricas pero no en el estilo.

la materia es, por lo general, 'muy siglo XVIII', muy llena de 'la Grecia de la Francia' (con curiosa mezcla de los nombres latinos y los griegos: Venus, Afrodita, Eros, Juno, Diana...). A veces hay 'siglo XVII', Góngora (y, a través de él, Renacimiento italiano, Ariosto y Bernardo Tasso): 'la lección que dio a Angélica Medoro'; 'el garzón de Ida'. Y también frecuentes alusiones al amor hebraico: Ester, Belkiss, la Sulamita -- y hasta la cita 'Mel et lac...' proviene del *Cantar de los cantares* en la Vulgata latina.

Admirables juegos de ingenio poético, elegantes divagaciones sobre temas de fina sensualidad, a los cuales se mezcla a veces la profunda nota del pesimismo de la carne:

...Que en el vino del amor  
hay la amargura del mar.

Corresponden a la fase Banville de la obra de Dario: la curiosa exploración de formas caídas en desuso, pero que pueden dar de sí nuevamente elegancia o brillantez, como en los *Caprices*, las *Odelettes* y las *Améthystes* de Banville, o en los versos ingleses, sobre modelo francés, de Andrew Lang y Austin Dobson.<sup>24</sup>

### *Plasticidad cromática: versos largos*

El sentido parnasiano que se advierte en la obra aparece, con acabada expresión, en composiciones de arte mayor. La plasticidad, la enumeración, la descripción, lo narrativo, se encauzan con facilidad en versos extensos.

En "Bouquet", esmalte a la manera de Gautier, se crea la imagen visual del blanco. Un sujeto compuesto de nueve partes inflexiona el verso dodecasílabo (6 + 6) para la quietud visual:

Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios,	(IV,1)
cuellos de los cisnes, margarita en flor,	(IV,2)
galas de la espuma, ceras de los cirios	(IV,3)
y estrellas celestes tienen tu color.	(IV,4)

En "Sinfonía en gris mayor" se pinta un mundo gris a través de lentos dodecasílabos:

El mar, como un vasto cristal azogado,	(I,1)
refleja la lámina de un cielo de zinc;	(I,2)
lejanas bandadas de pájaros manchan	(I,3)
el fondo bruñido de pálido gris.	(I,4)

Ciertas estrofas de "El faisán", crean imágenes visualesuntuosas:

24. Cf. *Estudios de versificación española*, ed. cit., p. 371.

Las bellas figuras de los gobelinos, (II,1)  
 los cristales llenos de aromados vinos, (II,2)  
 las rosas francesas en los vasos chinos. (II,3)

El vocabulario del poema, que sugiere lo visual y lo olfativo, "se diría seleccionado en un taller de mosaístas curiosos".<sup>25</sup> Versos lujosos en una poesía transida a veces por cierta tristeza verlainiana.

En "El reino interior" aparecen los demonios a través de voluptuosidades cromáticas:

Al lado izquierdo del camino y paralela- v.41  
 mente, siete mancebos — oro, seda, escarlata, v.42  
 armas ricas de oriente —, hermosos, parecidos v.43  
 a los satanes verlenianos de Ecbatana, v.44  
 vienen también. Sus labios sensuales y encendidos, v.45  
 de efebos criminales, son cual rosas sangrientas; v.46  
 sus puñales, de piedras preciosas revestidos v.47  
 — ojos de víboras de luces fascinantes — v.48  
 al cinto penden; arden las púrpuras violentas v.49  
 en los jubones; ciñen las cabezas triunfantes v.50  
 oro y rosas; sus ojos, ya lánguidos, ya ardientes, v.51  
 son dos carbunclos mágicos de fulgor sibilino, v.52  
 y en sus manos de ambiguos príncipes decadentes v.53  
 relucen como gemas las uñas de oro fino. v.54

El juego cromático puede verse también en "El poeta pregunta por Stella", y en "Blasón". En este último poema aparece el cisne con sentido decorativo, según el ideal parnasiano:

Su blancura es hermana del lino, (V,1)  
 del botón de los blancos rosales (V,2)  
 y del albo toisón diamantino (V,3)  
 de los tiernos corderos pascuales. (V,4)

### *Plasticidad dinámica: versos largos*

El decasilabo compuesto mixto (trocaico y dáctilo) crea, en acertada pintura, la evocación mitológica con una "plasticidad difícil de encontrar en la poesía castellana".<sup>26</sup>

Así aparecen los centauros en movimiento:

cuando en las vírgenes y verdes parras v.14  
 sus secas notas dan las cigarras, v.15

25. Rodó, José E. *Loc. cit.*, p. 75.

26. Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Kapelusz, 1954, p. 110.

y en los panales de Himeto deja	v.16
su rubia carga la leve abeja	v.17
que en bocas rojas chupa la miel,	v.18
junto a los mirtos bajo los lauros,	v.19
en grupo lírico van los centauros	v.20
con la armonía de su tropel.	v.21

(“Palimpsesto”, p. 674)

Una extensa proposición temporal, con dos coordinadas, que ocupa seis versos, sirve para presentar el lugar y el momento; el sujeto (los centauros) aparece en último término, casi al final (v. 20), lo que crea cierta expectación. La agilidad del ritmo dáctilo, se equilibra con la morosidad sintáctica. Se crea así un movimiento de armónicos desplazamientos.

### *Plasticidad estática: versos largos*

Una evocación con sentido plástico, a la manera de un bajorrelieve, pero donde predomina la quietud, se ve en el poema “Friso”, en endecasílabos.

Aún me parece que mis ojos tornan	v.48
al cuadro lleno de color y fuerza:	v.49
dos robustos mancebos que los cabos	v.50
de cadenas metálicas empuñan,	v.51
y cuyo porte y músculos de Ares	v.52
divinos dones son, pintada fiera	v.53
que felino pezón nutrió en Hicarnia,	v.54
con gesto heroico entre la turba rigen;	v.55
y otros dos, un leopardo cuyo cuello	v.56
gracias de Flora ciñen y perfuman,	v.57
y cuyos ojos en las anchas cuencas	v.58
de furia henchidos, sanguinosos giran.	v.59

### O más arriba:

Lírica procesión que al viento esparce	v.29
los cánticos rituales de Dionisio,	v.30
el evohé de las triunfales fiestas,	v.31
la algazara que enciende con su risa	v.32
la impúber tropa de saltantes niños,	v.33
y el vivo són de músicas sonoras	v.34
que anima el coro de bacantes ebrias.	v.35

En este segundo ejemplo surge la evocación auditiva de la procesión. Los endecasílabos se mueven con lentitud, y acentúan la también lenta presentación enumerativa. La sintaxis, fluida y ordenada, contribuye a la pintura.

## *Aleandrino descriptivo y narrativo*

El aleandrino, extenso verso de movimiento grave, se adapta con justeza a la posibilidad descriptiva, sobre todo en su variedad trocaica:

Tus labios escarlatas de púrpura maldita (II,1)  
sorbían el champaña del fino baccarat; (II,2)  
tus dedos deshojaban la blanca margarita: (II,3)  
"Si..., no..., sí..., no...", ¡y sabías que te adoraba ya! (II,4)  
(*"Margarita"*, p. 636)

O en "Del campo":

De pronto se oye el eco del grito de la pampa; (VII,1)  
brilla como una puesta del argentino sol; (VII,2)  
y un espectral jinete, como una sombra cruza, (VII,3)  
sobre su espalda un poncho, sobre su faz dolor (VII,4)

En "Cosas del Cid" el andar lento del aleandrino pinta, con incomparable plasticidad, a la niña que ofrece al Campeador una "rosa naciente" y un "fresco laurel":

Cuando de la campiña, aromada de esencia v.39  
sutil, salió una niña vestida de inocencia: v.40  
una niña que fuera una mujer, de franca v.41  
y angélica pupila, y muy dulce y muy blanca. v.42  
Una niña que fuera un hada, o que surgiera v.43  
encarnación de la divina Primavera. v.44

En "Epitalamio bárbaro", los tres primeros versos aleandrinos crean el momento con pintura de acuarela:

El alba aún no aparece en su gloria de oro. v.1  
Canta el mar con la música de sus ninfas en coro, v.2  
y el aliento del campo se va cuajando en bruma. v.3

Al exaltar plásticamente el símbolo cristiano de la espiga, dentro de un soneto donde abunda la suntuosidad de color, se recurre al aleandrino:

Mira el signo sutil que los dedos del viento (I,1)  
hacen al agitar el tallo que se inclina (I,2)  
y se alza en una rítmica virtud de movimiento. (I,3)  
Con el áureo pincel de la flor de la harina. (I,4)  
(*"La espiga"*, p. 691)

El alejandrino, en su posibilidad narrativa, traduce en pasajes del "Coloquio de los centauros", aspectos del tono reflexivo.<sup>27</sup>

[...] digamos	v.25
junto al laurel ilustre de florecidos ramos	v.26
la gloria inmarcesible de las Musas hermosas	v.27
y el triunfo del terrible misterio de las cosas	v.28

### *Expresión de la pasión: versos largos*

Por regla general, el *verso largo*, con su tendencia a la lentitud, se acomoda mejor para la descripción o la narración; pero inflexionado hábilmente, sirve también para captar los distintos matices de las modulaciones anímicas, incluso la pasión:

Ámame así, fatal cosmopolita,	(XXXIII,1)
universal inmensa, única, sola	(XXXIII,2)
y todas; misteriosa y erudita:	(XXXIII,3)
ámame mar y nube, espuma y ola.	(XXXIII,4)

### Salinas nota que:

Lo sensual llega a una de sus expresiones más tormentosas arrebatadas y torbellinescas, en esta estrofa. Adjetivación torrencial: el 'fatal', el 'cosmopolita', el 'universal', el 'inmensa', se suceden precipitándose furiosamente uno sobre otro, como se alcanzan las ondas en la torrentera. Y sin embargo, este desbordamiento deja ver entre tanto espumeante alboroto verbal, su claro sentido profundo.

La heterogeneidad y contradicción del caudal de adjetivos es explicable. El amante los lanza, alocadamente, como el cazador los lazos a la pieza fugitiva, para que no se le escape, para que si no la apresa con éste sea con aquél.<sup>28</sup>

Compárense los predicativos de esta estrofa con las nueve enumeraciones, adjetivos y sustantivos, del sujeto del poema "Bouquet" (cirios, cirios blancos, blancos...), y se advertirá la animación de una estrofa y el estatismo descriptivo del segundo caso, siempre en versos cuantitativamente extensos.

### *Resumen*

La presencia del *verso largo* en proporción mayor al *verso breve*, supone en *Prosas profanas* un deliberado propósito estilístico: el esteticismo, la fantasía refinada, el culto al arte puro, el verso tallado, la atmósfera dieciochesca, la mitología y el orien-

27. "El *Coloquio* fue elaborándose en el transcurso de meditados estudios, animando el mundo mítico, convirtiéndose en expresión de sutiles aspectos del pensamiento, de inquietudes filosóficas", Marasso, Arturo. *Loc. cit.*, p. 69.

28. Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*, ed. cit., p. 133.

talismo. El mismo Darío dice en el prólogo: "veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o im- [posibles" (p. 612).

El verso corto es, en cambio, apropiado para los estados emotivos, para matizar la expresión anímica. Los versos se suceden a través de una sintaxis paratáctica simple. "Los metros breves y ondulantes van a realzar temas fluyentes y musicales [...] el tono menor da intimidad, vaguedad".<sup>29</sup>

— Rafael de Balbín muestra que la altura melódica es inversamente proporcional a la longitud de los versos.

De aquí —dice— que los *versos menores*, tengan expresividad más viva y aguda que los *versos mayores*. Tomando como base estimativa, la dimensión de ocho sinfonemas —medida del grupo melódico español— el verso mayor expresa con perceptible gravedad tonal.<sup>30</sup>

T. Navarro Tomás explica que la medida espontánea de la lengua española es el grupo fónico de ocho unidades:

El grupo octosilábico es la unidad formal del castellano en el aspecto más espontáneo de la expresión artística. Su medida y compás representan un cierto grado de elevación sobre el estilo más irregular y suelto del diálogo cotidiano. La inclinación a unidades superiores a las octosilábicas sólo se manifiesta como producto literario en escritores propensos a la elocución ampulosa.<sup>31</sup>

Los versos largos dan a Darío la posibilidad del movimiento grave, de la pintura estática y dinámica, del matiz cromático, de la descripción, de la narración, y con este sentido los usa el poeta, haciendo de *Prosas profanas* "un admirable trabajo de mosaico".<sup>32</sup>

Wolfgang Kayser observa con razón: "Pero no siempre la forma exterior es decisiva".<sup>33</sup> Y Darío, hábil en la inflexión del verso expresa *pasión, sentimiento*, en los endecasílabos de "Divagación", arriba analizados, pero con un tono más amplio, más universal, "cosmopolita", ampuloso, si se quiere, lejos del tono intimista del sonetillo "Mía".

29. Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1952; cap. "Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado", p. 59.

30. Balbín, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos, 1962, p. 190. El subrayado es del autor.

31. Navarro Tomás, T. *Estudios de fonología española*. Nueva York, Syracuse University Press, 1946, p. 89.

32. Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. 2ª ed., México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 99.

33. Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. de María D. Mouton y V. García Yebra. 3ª ed., Madrid, Gredos, 1961, p. 341. Al decir "forma exterior" alude a la extensión cuantitativa de los versos.

### III. LOS RITMOS

Después de analizar, aunque en forma esquemática, ciertos matices expresivos del verso en su aspecto cuantitativo, es oportuno observar aspectos de su estructura interna. Será objeto de análisis el ritmo de los versos de *Prosas profanas*, en donde Darío innova con gran maestría y recrea modelos arcaicos.

T. Navarro Tomás,<sup>34</sup> en su teoría sobre el sistema métrico español, distingue tres ritmos fundamentales: trocaico (óo), dác-tilo (óoo) y mixto (combinación, dentro del período rítmico del verso, de cláusulas trocaicas y dácilas). "En el conjunto de la versificación —dice Navarro—, los metros de período mixto son de uso más frecuente que los de período uniforme".<sup>35</sup>

El ritmo trocaico es la base del fondo prosódico de la lengua. Hay una "notoria superioridad de palabras bisilábicas y tetrasilábicas de acentuación trocaica en el léxico de la lengua corriente".<sup>36</sup>

Por esa razón "los metros de ritmo trocaico, considerados en la extensión de sus manifestaciones, significan sin duda un volumen mayor que el de los dácilos".<sup>37</sup>

El ritmo dactílico es, en cambio, ajeno a la prosodia espontánea y familiar. Por eso se lo emplea para "hacer resaltar la expresión".<sup>38</sup>

#### 1) *Ritmos hexasilabos*<sup>39</sup>

Darío no innova en el hexasilabo y usa las variedades trocaica, dácila y mixta. Para completar el análisis del sonetillo "Mía" es oportuno terminar con el análisis rítmico.

Mía: así te llamas.

¡Qué más armonía?

Mía: luz del día;

Mía: rosas, llamas.

¡Qué aromas derramas

en el alma mía,

34. La teoría de Tomás Navarro Tomás está expuesta en *Métrica española*, 2ª ed., Nueva York, Las Americas Publishing, 1966, pp. 7-16 y en *Arte del verso*. México, Compañía general de ediciones, 1959, pp. 9-35.

35. Navarro Tomás, T. *Métrica española*, ed. cit., p. 11, y *Arte del verso*, ed. cit., p. 23.

36. Navarro Tomás, T. *Métrica española*, ed. cit., pp. 521-522.

39. *Ibidem*, p. 521.

37. *Ibidem*, p. 522.

38. Los ritmos del hexasilabo son: hexasilabo trocaico: acentos en sílabas impares (óo óo óo); hexasilabo dácilo: acentos en segunda y quinta (o óoo óo); hexasilabo polirrítmico (combina variedad trocaica y dácila). Cr. *Métrica española*, ed. cit., pp. 495-496, y *Arte del verso*, ed. cit., pp. 41-42.

si sé que me amas,  
oh Mía!, ¡oh Mía!

Tu sexo fundiste  
con mi sexo fuerte,  
fundiendo dos bronce.

Yo, triste; tú triste...  
¿No has de ser, entonces,  
Mía hasta la muerte?

*Estrofa I:* Tres versos trocaicos. Hay lentitud, morosidad para recalcar los elementos del verso. Un ritmo de deleite destaca la presentación de la amada ideal. La pregunta retórica del verso segundo se agiliza en el ritmo trisílabo del dáctilo. Luego, dos versos enumerativos en el movimiento pausado del troqueo.

*Estrofa II:* Es más ligera. Tres dáctilos y un encabalgamiento, contribuyen a agilizar el ritmo. El último verso, climax emocional, grito del poeta, se traduce a través de la ligereza acosante del dáctilo.

*Estrofa III:* El dáctilo inicial se continúa con un encabalgamiento suave. El ritmo impulsado del tercer verso dáctilo, se corresponde con la acción durativa del gerundio *fundiendo*. Realce expresivo y adecuación entre morfología y métrica.

*Estrofa IV:* Primer verso: dáctilo. La distensión del movimiento rítmico prolonga la tristeza de los amantes. Acento prosódico y rítmico caen sobre *triste*, vocablo para ser recalcado.

La presencia del trocaico y dáctilo origina lentitud y velocidad en un tira y afloja emocional, que envuelve al poeta en ese afán de poseer. Hay siete troqueos y siete dáctilos.

## 2) Ritmos decasílabos <sup>40</sup> -

Hay en *Prosas profanas* dos poesías de versos de diez sílabas: "Blasón", decasílabo simple con ritmo dáctilo, y "Palimpsesto", verso compuesto polirrítmico (combina cláusulas dáctilas con trocaicas).

El decasílabo fue un metro que alcanzó especial relieve en el romanticismo, tanto en su forma simple y dáctila, como en su ca-

40. Los ritmos decasílabos son: decasílabo simple trocaico: acentos en sílabas impares (óo óo óo óo óo); decasílabo dáctilo simple: acentos en tercera, sexta y novena (oo óoo óoo óo); decasílabo trocaico compuesto (5 + 5): acentos en segunda y cuarta de cada hemistiquio (o óo óo : o óo óo); decasílabo dáctilo compuesto (5 + 5): acentos en primera y cuarta de cada hemistiquio (óoo óo : óoo óo); decasílabo dáctilo esdrújulo: acentos en primera, sexta y novena. Vocablo inicial trisílabo esdrújulo (óoo óo óoo óo); decasílabo mixto: acentos en segunda, sexta y novena (o óooo óoo óo); decasílabo compuesto polirrítmico: combina las variedades compuestas dáctila y trocaica. Cf. *Métrica española*, pp. 501-503; y *Arte del verso*, pp. 48-51.

lidad de verso compuesto.<sup>41</sup> La forma compuesta (5 + 5) cuyo origen se remonta al siglo XV toma auge a partir del siglo XVII. Con el modernismo, el decasílabo no adquiere, en realidad, un papel muy relevante.

### *Dáctilos*

En "Palimpsesto" Darío crea un bajorrelieve con sentido dinámico.<sup>42</sup>

El dáctilo es apto para expresar el movimiento. Carlos Bousoño advierte con justeza que "cuando el tema empieza a sugerir movimiento, lo mismo físico que espiritual, el ritmo se hace trisilábico".<sup>43</sup> Así "los dáctilos habrán de reservarse para dar la impresión de ligereza". La lectura completa del poema comprueba estas aseveraciones.

La marcha de los centauros en la campiña, es presentada de este modo:

junto a los mirtos bajo los lauros,	v.19
en grupo lírico van los centauros	v.20
con la armonía de su tropel.	v.21
y otro, saltando piedras y troncos,	v.29
va dando alegre sus gritos roncós	v.30
como el ruido de un caracol.	v.31

La presencia de un recurso morfológico, el gerundio, ayuda a la fluidez del verso. El momento de mayor dinamismo del poema aparece cuando el centauro rapta a la ninfa:

En un instante, veloz y listo,	v.69
a una tan bella como Kalisto,	v.70
ninfa que al alta diosa acompaña,	v.71
saca de la onda donde se baña:	v.72
la grupa vuelve, raudo galopa;	v.73
tal iba el toro raptor de Europa	v.74
con el orgullo de su conquista.	v.75

En la última estrofa, después que Diana "mató al raptor" (v.87), la tropilla huye:

La tropa rápida se esparce huyendo,	v.88
forman los cascos sonoro estruendo,	v.89
Llegan las ninfas. Lloran. ¿Qué ven?	v.90
En la carrera, la cazadora	v.91

41. Navarro Tomás, T. *Métrica española*, ed. cit., p. 384 y *passim*.

42. Su primer título fue "Los centauros (bajo relieve)".

43. Bousoño, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid, Gredos, 1956; pp. 225 y 257.

con su saeta castigadora  
a la robada mató también.

v.92  
v.93

El vocabulario, seleccionado con precisión, acentúa la celeridad del ritmo dáctilo: *rápida, se esparce, huyendo, sonoro, estruendo*.

Aunque de fondo dáctilo, el poema, por su carácter polirrítmico, presenta, en muy escasa medida, el ritmo más sosegado del troqueo.

### *Troqueos*

La adecuación del ritmo trocaico al contenido poético adquiere relieve en la estrofa quinta. Los centauros que avanzaban en galope displicente, advierten, de súbito, en un recodo, el lugar, "donde Diana se baña" (v. 35). La estrofa anterior (vv. 29 a 31, arriba citados), terminaba en notable velocidad rítmica. De golpe se frena. El grupo se detiene cauteloso. Darío fusiona con maestría, recursos sintácticos y rítmicos:

Silencio. Señas hace ligero	v.32
el que en la tropa va delantero;	v.33
porque a un recodo de la campaña	v.34
llegan, en donde Diana se baña.	v.35

De los cuatro versos copiados, sólo el primer hemistiquio del verso 32 es trocaico, el resto es dáctilo. No obstante, este troqueo adquiere notable importancia estilística.

La palabra *silencio* (trocaica rítmicamente) frena, por contenido semántico y rítmico, la velocidad de los versos anteriores. La pausa sintáctica, el punto, contribuye al efecto poético. Luego de superada la sorpresa, se vuelve al ritmo anterior de movimiento.

### *El decasilabo "himnico"*

El decasilabo dáctilo simple (acentos en 3ª, 6ª, y 9ª), llamado "himnico", es utilizado por Darío en el poema "Blasón". El cisne, símbolo de amor y belleza, aparece descrito a través de sus atributos principales. El ritmo dáctilo, ágil y elástico, apropiado para dar la impresión de ligereza, se adapta aquí a la *estampa estática*. El ritmo de himno sirve para elevar el tono del poema, pero no imprime velocidad pues el tema no lo permite. Si aparece el movimiento, éste es lento y armonioso: "Boga y boga en el lago sonoro" (VIII, 1).

### 3) Ritmos endecasílabos <sup>44</sup>

El endecasílabo "es el más largo de los versos simples usados en español", <sup>45</sup> y uno de los "metros permanentes" de la poesía castellana. <sup>46</sup> Fue ensayado por Francisco Imperial y el Marqués de Santillana en el siglo XV, y sostenido de manera regular desde su adopción definitiva en la siguiente centuria por Boscán y Garcilaso.

En los endecasílabos de *Prosas profanas* se observan las siguientes tendencias rítmicas: 49 %, sáficos; 24,9 %, melódicos; 19 %, heroico; 7 %, enfático. <sup>47</sup> Aparece también cultivado el dáctilo, en forma independiente, en el poema "Pórtico".

Navarro Tomás advierte que el modernismo dio preferencia al endecasílabo sáfico (50 %), luego al melódico (30 %), enseguida al trocaico o heroico (15 %) y finalmente la variedad enfática (5 %). <sup>48</sup> Como se ve Darío sigue las tendencias rítmicas del modernismo, y *Prosas profanas* es un ejemplo de la inflexión de este metro.

Darío trabaja el endecasílabo y le da las posibilidades rít-

44. Navarro Tomás distingue ocho variedades: endecasílabo enfático: acentos en primera, sexta y décima (óo o o óo o o óo); endecasílabo heroico: acentos en segunda, sexta y décima (o óo o o óo o o óo); endecasílabo melódico: acentos en tercera, sexta y décima (oo ó o o o óo óo); endecasílabo sáfico: acentos en cuarta, octava y décima o en cuarta, sexta y décima (ooo ó o o o óo óo); endecasílabo dáctilo: acentos en primera, cuarta, séptima y décima (óoo óoo óoo óo); endecasílabo galaico antiguo: acentos en quinta y décima; endecasílabo a la francesa: acento en cuarta sobre palabra aguda y otro en sexta u octava, además del de décima (ooo ó o óo o o óo); endecasílabo polirrítmico: combina las variedades enfáticas, heroica, melódica y sáfica. Cf. *Métrica española*, pp. 503-505 y *Arte del verso*, pp. 51-54.

"Los cuatro tipos del endecasílabo común [enfático, heroico, melódico y sáfico] se diferencian entre sí por las modificaciones de la anacrusis y del período rítmico. El endecasílabo enfático no lleva ninguna sílaba en anacrusis; el heroico lleva una; el melódico, dos, y el sáfico tres. El período rítmico, como se ha visto, consta de nueve sílabas en el tipo enfático; de ocho, en el heroico; de siete, en el melódico, y de seis en el sáfico. La primera mitad del verso es la parte que cambia de un tipo a otro; la segunda mitad, a partir de la sílaba sexta, mantiene en los cuatro tipos la misma forma trocaica", *Métrica española*, p. 179.

Véase el esquema siguiente:

<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center;">TM TD TM TD</td> <td></td> <td style="text-align: center;">TM TD TM TD</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">   óoo   oo   óo   oo    óo</td> <td style="text-align: center;">(enfático)</td> <td style="text-align: center;">o -   óo   oo   óo   oo    óo (heroico)</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">dáctilo</td> <td></td> <td style="text-align: center;">troqueo</td> </tr> </table>	TM TD TM TD		TM TD TM TD	óoo   oo   óo   oo    óo	(enfático)	o -   óo   oo   óo   oo    óo (heroico)	dáctilo		troqueo	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center;">TM TD TM TD</td> <td></td> <td style="text-align: center;">TM TD TD TM</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">oo    ó   oo   óo   oo    óo</td> <td style="text-align: center;">(melódico)</td> <td style="text-align: center;">ooo    ó   o   oo   óo    óo (sáfico)</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">troqueo</td> <td></td> <td style="text-align: center;">troqueo</td> </tr> </table>	TM TD TM TD		TM TD TD TM	oo    ó   oo   óo   oo    óo	(melódico)	ooo    ó   o   oo   óo    óo (sáfico)	troqueo		troqueo
TM TD TM TD		TM TD TM TD																	
óoo   oo   óo   oo    óo	(enfático)	o -   óo   oo   óo   oo    óo (heroico)																	
dáctilo		troqueo																	
TM TD TM TD		TM TD TD TM																	
oo    ó   oo   óo   oo    óo	(melódico)	ooo    ó   o   oo   óo    óo (sáfico)																	
troqueo		troqueo																	

"En el tipo melódico y en el sáfico las cláusulas monosilábicas muestran un alargamiento que las iguala al promedio [de duración] de las demás", *Métrica española*, p. 179.

45. Navarro Tomás, T. *Métrica española*, ed. cit., p. 177.

46. *Ibidem*, p. 519; Navarro llama "metros permanentes" al octosílabo elaborado durante los siglos XII y XIII, y cultivado intensa e ininterrumpidamente desde entonces; el hexasílabo, usado en serranillas, villancicos, endechas y romancillos desde el siglo XIV, y el tetrasílabo, primero como auxiliar del octosílabo en coplas caudatas y de pie quebrado y después como metro independiente", p. 519.

47. En este porcentaje no se tuvieron en cuenta los 153 endecasílabos dáctilos, usados por Darío en toda la composición "Pórtico", pues se trata de un uso esporádico en la obra de Darío.

48. Navarro Tomás, T. *Métrica española*, ed. cit., p. 398.

micas que tenía con Garcilaso, continuando así las tentativas del período romántico.

### *Rehabilitación del dáctilo*

Darío resucita el endecasílabo dáctilo o de gaita gallega (acentos en 1ª, 4ª, 7ª, 10ª), en el poema "Pórtico". En el romanticismo este ritmo no fue utilizado, salvo la poesía de Sinibaldo de Mas, "La Aurora".<sup>49</sup>

En el poema de Darío los apoyos rítmicos coinciden con la acentuación prosódica, en casi todos los versos. A veces, el primer acento rítmico descansa sobre palabra átona ("el Sagitario del carro de fuego", III, 3, etc.); o en una palabra cuya primera sílaba no lleva acento prosódico ("emperador de la barba florida", último verso). En cinco casos, el acento prosódico de la segunda sílaba debe atenuarse para evitar un conflicto rítmico: "y bajo el pórtico blanco de Paros" v. 14; "que lleva un lucero claro en la frente" v. 40; "las bocas rojas de Málaga, lindas" v. 66; "un joven fauno robusto y violento" v. 109; "al son triunfante que lanzan al viento" v. 111.

En dos ocasiones, el apoyo de la sílaba 7ª recae sobre palabra átona:

Que él daba al viento con su cornamusa v.24

Las muelles lanzas en las alcatifas v.45

En una oportunidad introduce un endecasílabo creciente:

Caja de musica de duelo y placer v.78

Con excepción del poema "Pórtico", sólo se encuentran en *Prosas profanas* otros dos endecasílabos de gaita:

del bandolin y un amor florentino. (XV,3)

("Divagación", p. 620)

Celia enrojece, una dueña se signa (XVI,4)

(ídem)

### *Sáfico, melódico, heroico y enfático*

En el poema "Divagación", "curso de geografía erótica" como lo calificó el propio Darío,<sup>50</sup> el autor pasea su imaginación por el mundo, y refleja, en juegos de espejos, a la mujer de los más diversos países.

La "extensión geográfica" como advierte Salinas hace per-

49. *Ibidem*, p. 344.

50. *Historia de mis libros*, loc. cit., p. 212.

der *intensidad*, transformando el conjunto en "decoraciones someras".<sup>51</sup>

El paseo por el mundo se traduce en ritmos suaves, que *divagan*, que fluyen lentos y apacibles, con un predominio del fondo sáfico, y en menor escala, melódico y heroico.

La India deslumbrante y misteriosa, aparece a través de la suavidad del fondo sáfico:

O con un amor hindú que alza sus llamas	(XIX,1)
en la visión suprema de los mitos	(XIX,2)
y hace temblar en misteriosas bramas	(XIX,3)
la iniciación de los sagrados ritos;	(XIX,4)

La mezcla del ritmo melódico y heroico confiere el compás equilibrado y uniforme, necesario para la evocación de la Francia dieciochesca:

Amo más que la Grecia de los griegos	(XI,1)
la Grecia de la Francia, porque en Francia,	(XI,2)
al eco de las Risas y los Juegos,	(XI,3)
su más dulce licor Venus escancia.	(XI,4)

La evocación del amor español, de la España pintoresca de Théophile Gautier y Prosper Mérimée, se encauza en el ritmo equilibrado del heroico o trocaico:

O amor lleno de sol, amor de España,	(XXI,1)
amor lleno de púrpura y oros;	(XXI,2)
amor que da el clavel, la flor extraña	(XXI,3)
regada con la sangre de los toros;	(XXI,4)

La pasión erótica, lejos de diluirse en "extensión geográfica", converge, fusionada en forma prismática, al final del poema en una estrofa donde el autor trata de apresar, en forma angustiosa, la pasión que se le escapaba:

Amame así, fatal cosmopolita,	(XXXIII,1)
universal inmensa, única, sola	(XXXIII,2)
y todas; misteriosa y erudita:	(XXXIII,3)
ámame mar y nubé, espuma y ola.	(XXXIII,4)

El caudal torrencial de adjetivos predicativos se explaya en acentuaciones, en donde al fondo sáfico de los versos 1º y 4º se le agrega un acento secundario en primera sílaba, que crea el én-

51. Salinas, Pedro. *Op. cit.*, p. 132.

fasis del dáctilo. El desequilibrio emocional se proyecta en el desequilibrio rítmico.

En un pasaje del poema "Friso", en endecasílabos sueltos, el poeta pinta y esculpe una procesión dionisiaca.

Antes de la aparición del cortejo, el autor crea una estampa de bucólico recogimiento amoroso:

Cuando mi boca en los bermejos labios	v.23
de mi princesa de cabellos de oro	v.24
licor bebía que afrentara al néctar,	v.25
por el sendero de fragantes mirtos	v.26
que guía al blanco pórtico del templo,	v.27
súbitas voces nuestras ansias turban.	v.28

Los cinco primeros versos, con ajustado ritmo sáfico, captan la placidez de la evocación amorosa. Pero, en el verso 28, sobre un fondo sáfico, se agrega un acento secundario en la sílaba primera, en palabra trisílaba esdrújula. Se crea así un desequilibrio rítmico, al introducirse la movilidad del dáctilo sobre la quietud del fondo trocaico anterior:

<i>súbitas voces nuestras ansias turban</i>	v.28
---	------

El contenido semántico del vocabulario traduce esa vibración rítmica ajena al conjunto: *súbitas, ansias, turban*. El ritmo sirve para introducir la evocación sonora de la procesión que aparece pintada en los versos que siguen.

El movimiento sosegado del melódico capta, más adelante, la imagen de Pan que se dirige al bosque:

más hermoso que Adonis y Narciso;	v.71
con el <i>aire gentil</i> de los efebos	v.72
y la <i>lira</i> en las <i>manos</i> , al boscaje	v.73
como <i>lleno de luz</i> se dirigía.	v.74

El acento rítmico de la tercera sílaba,<sup>52</sup> recae sobre vocales distintas. El carácter heterotónico<sup>53</sup> que predomina en el conjunto crea la musicalidad del verso y se adecua a su contenido significativo.

Los movimientos acompasados son bien traducidos por el melódico:

52. En el ritmo melódico el acento de tercera sílaba es de fundamental importancia, pues constituye tiempo marcado de cláusula monosilábica que destaca notablemente el valor de esa sílaba: oo || ó | oo || óo | oo || óo.

53. Méndez Plancarte, Alfonso. *Díaz Mirón, poeta y artífice*. México, Antigua Librería Robredo, 1954, p. 258, etc.

y era el *ritmo* potente de mi sangre v.20

Incluso la armonía física cabe en el melódico. Las ménades aparecen así:

en la mano el sistro, v.42  
y las curvas caderas mal veladas v.43

Lo mismo el movimiento envolvente:

circundaban la *flor* de Citerea v.46

que el pasar rítmico del tiempo:

deslizaban su *paso* misterioso [las Horas] v.67

En "Ama tu ritmo", la armonía del alma poética aparece expresada con la ayuda del melódico:

y tu *alma* una *fuentes* de canciones (I,4)

El endecasílabo, en su forma enfática, es empleado en pocos casos. La característica de este ritmo es su forma dáctil inicial que se destaca al principio y pone énfasis (||óoo|oo|óo|oo||óo).

Darío lo emplea ya en la exhortación inicial de "Divagación":

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras (I,1)

o para pintar a la diosa del amor acompañada por palomas, símbolo del amor, en el mismo poema:

Síguela una pareja de palomas (VII,3)

Aquí el vocablo prosódicamente esdrújulo acentúa más aún el ritmo dáctilo.

O bien cuando destaca una cualidad inherente de la flor como símbolo del amor:

roja cual las heridas y las bocas (XXII,4)

Nuevamente la exhortación anhelante hace aparecer el enfático, con vocablo prosódicamente esdrújulo:

Amame, japonesa, japonesa (XXVII,1)

En "Friso", cuando hace su entrada la procesión de Dionisio, el ritmo se hace enfático y corta el reposo del momento anterior, expresado, como se vio, en suaves melódicos:

Lírica procesión que al viento esparce v.29

La tristeza y angustia del pastor Atis hallan adecuado cauce en el movimiento espasmódico del enfático:

lúgubre resonaba el grito de Atis

v.65

La evocación emotiva del verso de Berceo comienza con la sonoridad del ritmo enfático:

Amo tu delicioso alejandrino (I,1)  
("A maestre Gonzalo de Berceo" p. 697).

#### 4) *Ritmos dodecasílabos*<sup>54</sup>

Este metro adquirió importante desarrollo en el modernismo, sobre todo en su variedad polirrítmica, pero "bajo ninguna de sus formas era una novedad el dodecasílabo modernista"<sup>55</sup> El ternario, 4 + 4 + 4, de aislados y breves antecedentes, toma especial auge. El dodecasílabo ya había sido cultivado extensamente en el romanticismo, sobre todo, en su variedad dáctila; en menor proporción en su forma polirrítmica, y de 7 + 5 o de seguidilla.

En el dodecasílabo, verso compuesto, no se practicó el encabalgamiento entre hemistiquios, como se hizo con el alejandrino.

#### *Dáctilos sosegados*

El dodecasílabo, en su variedad dáctila, se encuentra en el poema "Sinfonía en gris mayor" Este tipo de ritmo sugiere tanto el movimiento físico como el espiritual. En los siguientes dáctilos la evocación va penetrando en el alma del viejo marinero. El desplazamiento del dáctilo lo va llevando hacia su país:

Sentado en un cable, fumando su pipa, (III,3)  
está un marinero pensando en las playas (III,4)  
de un vago, lejano, brumoso país. (III,5)

Los gerundios *fumando y pensando*, sobre los cuales recaen los acentos rítmicos, distienden la placidez del marinero, y lo llevan en la evocación. Ese viaje al pasado no puede concluir al final de verso y se proyecta en suave encabalgamiento en otro verso, agre-

54. Navarro Tomás distingue: dodecasílabo trocaico (6 + 6) acentos en las sílabas impares (óo oo óo óo oo óo); dodecasílabo dáctilo (6 + 6) acentos en segunda y quinta de cada hemistiquio (o óoo óo o óoo óo) dodecasílabo polirrítmico (6 + 6): combina las variedades trocaica y dactilica; dodecasílabo ternario (4 + 4 + 4) consta de tres tetrasílabos: acentos en tercera, séptima y undécima, ritmo trocaico (oo óo oo óo oo óo); dodecasílabo de 8 + 4, primer hemistiquio polirrítmico, segundo trocaico; dodecasílabo de 7 + 5 ó de seguidilla; ambos hemistiquios polirrítmicos; dodecasílabo de 5 + 7, primer hemistiquio generalmente dáctilo, segundo trocaico. Cf. *Métrica española*, ed. cit., pp. 505-507, y *Arte del verso*, ed. cit., pp. 54-56.

55. Navarro Tomás, T. *Métrica española*, ed. cit., p. 415, nota 24.

gando a la estrofa un quinto verso, cuando el conjunto estrófico está formado por cuartetos.

Pero el tono general del poema es de una lentitud pronunciada, aunque todo el ritmo sea dáctilo.<sup>56</sup> Darío flexiona aquí el dodecasílabo, y el movimiento ágil del dáctilo es frenado, acomodado, por así decir, a la representación del contenido poético. El amanecer gris, de estatismo tropical, se encuentra sugerido por Darío a través de un dáctilo retenido, lento. Todo en el ambiente es sosiego.

### *Polirritmia*

Darío prefiere la forma polirrítmica del dodecasílabo, que capta la posibilidad del matiz y la variedad. En "Era un aire suave..." composición en donde cobra relieve lo alusivo y lo sugerente, el poeta comienza con la polirritmia, apta para el "conjunto de evocaciones legendarias"<sup>57</sup>

Para Salinas, el poema, en sus dos primeras estrofas, "es la fiesta galante, hecha música, a través de la musicalidad verbal, abolida casi toda plasticidad —salvo las imágenes altas de las magnolias— y que nos llega por uno de los más delicados sentidos, el oír"<sup>58</sup>:

Era un aire suave, de pausados giros:	(I,1)
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos,	(I,2)
e iban frases vagas y tenues suspiros	(I,3)
entre los sollozos de los violoncelos.	(I,4)

Salvo el acento obligatorio, en 5ª sílaba de cada hemistiquio, la acentuación es completamente fluctuante y los acentos secundarios son variables.

El primer hemistiquio de la estrofa primera, verso 1, es ortodoxamente trocaico (acentos en 1ª, 3ª y 5ª). Compás inicial lento del troqueo. Pero ya en el segundo hemistiquio hay acentos en 3ª y 5ª, faltando el primero, o si se quiere, recae sobre la preposición *de* (átona prosódicamente). La acentuación confiere al hemistiquio poca intensidad. Interesa observar los vocablos acentuados del verso: *era*, verbo cópula, carente de contenido semántico y de movimiento. Los sustantivos y adjetivos, hábilmente seleccionados, *aire*, *suave*, *pausados*, *giros*, y en conjunción con

56. El dodecasílabo dáctilo se caracteriza, por su movimiento veloz y ágil. Recuerdese el poema de Amado Nervo, "El metro de doce": "El metro de doce son cuatro donceles, / donceles latinos de rítmica tropa; / son cuatro hijosdalgo con cuatro corceles; / el metro de doce galopa, galopa".

57. Rodó, José E. *Op. cit.*, p. 68.

58. Salinas, Pedro. *Op. cit.*, p. 123.

el ritmo crean la atmósfera etérea. En el verso segundo, regido por el ritmo dáctilo, hay aceleración, impresión de ligereza. El verbo, que es la palabra clave, acentúa la musicalidad. El tercer verso introduce, a través del troqueo, otro elemento de ese ambiente imponderable: las "frases vagas". La acentuación trocaica ortodoxa (1ª, 3ª, 5ª) contribuye al ritmo lento. El segundo hemistiquio, que podría agilizarse con el ritmo dáctilo y el contenido semántico de *suspiros*, se frena en el adjetivo *tenue*. El verso cuarto sólo conserva los acentos obligatorios en 5ª de cada hemistiquio.

Es oportuno destacar que en esta estrofa son varios los elementos que contribuyen a plasmar la creación poética. Todos ellos, inseparables, funcionan en armoniosa conjunción: el *ritmo fluctuante*, con cuatro sílabas en cada hemistiquio, con acentos indecisos; el *vocabulario*, apto para crear la atmósfera impalpable: *aire, suave, pausados, giros, Harmonía, ritmar, vuelos, frases, vagas, tenues, suspiros, sollozos, violoncelos*. Los adjetivos ubican a los sustantivos en el ambiente y le adicionan una cualidad que acentúa la creación de atmósfera: *aire, pero suave; giro, pausado, etc.*; los verbos: *era*, cópula sin dinamismo, y *ritmaba*, armónico por antonomasia y en tiempo imperfecto; la *sintaxis* se expulsa en oraciones breves (tres en total): dos para los versos 1º y 2º, y la tercera para los versos 3º y 4º. Es una sintaxis simple y ordenada, que fluye de acuerdo con la suavidad del ámbito poético.

En las estrofas tercera, cuarta y quinta, hacen su entrada los personajes en medio de sensaciones táctiles y visuales. Con la estrofa sexta se vuelve nuevamente al efecto auditivo de las dos primeras:

La orquesta perlaba sus mágicas notas;	(VI,1)
un coro de sonos alados se oía;	(VI,2)
galantes pavanas, fugaces gavotas	(VI,3)
cantaban los dulces violines de Hungría.	(VI,4)

Los dáctilos, en su movimiento saltante, siguen la velocidad de la música. Dentro de la polirritmia general del poema se destaca esta única estrofa compuesta enteramente por dáctilos. Todos los componentes semánticos de la estrofa contribuyen también a la musicalidad: sustantivos: *orquesta, notas, coro, sonos, pavanas, gavotas, violines, Hungría*. Verbos: *perlaba, oía, cantaban*; el tiempo imperfecto, de aspecto durativo, acentúa más aún el sentido musical que tienen los verbos por su contenido semántico. Los adjetivos llevan a los sustantivos a una musicalidad sugerente.

te: *mágicas* notas, *sones alados*, *galantes pавanas*, *fugaces gavotas*, *dulces violines*.<sup>59</sup>

Rodó, en su estudio sobre *Prosas profanas*, comenta la musicalidad de este poema:

La originalidad de la versificación concurre admirablemente al efecto de ese capricho delicioso. Nunca el compás del dodecasílabo, el metro venerable y pesado de las coplas de Juan de Mena, que los románticos rejuvenecieron en España, después de largo olvido, para conjuro de evocaciones legendarias, había sonado a nuestro oído de esta manera peculiar. El poeta le ha impreso un sello nuevo en su taller; lo ha hecho flexible, melodioso, lleno de gracia; y libertándole de la opresión de los tres acentos fijos e inmutables que lo sujetaban como hebillas de su traje de hierro, le ha dado un aire de voluptuosidad y de molicie por cuya virtud parecen trocarse en lazos las hebillas y el hierro en marfil. ¡*Tienen su destino los metros!* podríamos exclamar, a este propósito, parodiando al anónimo poeta de la antigüedad. He aquí que el viejo ritmo del *Libro de las querellas* y de la *Danza de la muerte* ha doblado sus petrificadas rodillas de Campeador sobre el almohadón de rosas de la galantería (p. 68).

### 5) Ritmos alejandrinos<sup>60</sup>

El metro alejandrino adquiere, en el conjunto de *Prosas profanas*, una importancia decisiva. Veintitrés poemas están en este metro, lo que suma seiscientos setentaicuatro versos.

El alejandrino es uno de los versos que T. Navarro Tomás llama "metros de fortuna accidentada";<sup>61</sup> junto con éste, figuran en la clasificación, el endecasílabo y el heptasílabo.

Arturo Marasso, en su estudio sobre el alejandrino,<sup>62</sup> dice:

Quizá ningún verso de nuestra lengua tenga una historia más compleja que el alejandrino; historia de triunfos y caídas, de esplendor y de olvido. Considerado casi siempre como extraño no podía ostentar el noble abolengo latino e italiano del endecasílabo. Su transformación,

59. Darío en *Historia de mis libros* dice: "En 'Era un aire suave...' que es un aire suave, sigo el precepto del *Arte poética* de Verlaine: 'De la musique avant toute chose'", p. 212.

60. Navarro Tomás distingue: alejandrino trocaico (7 + 7): acentos en segunda, cuarta y sexta de cada hemistiquio (o óo óo : o óo óo óo); alejandrino dactílico (7 + 7): acentos en tercera y sexta de cada hemistiquio (oo ó oo óo oo ó oo óo): alejandrino mixto suma de dos heptasílabos con acentos en primera y sexta de cada hemistiquio (óoo oo óo : óoo oo óo); alejandrino ternario, es el tridecasílabo ternario acomodado a la medida de catorce mediante el encabalgamiento de los hemistiquios; alejandrino a la francesa: primer hemistiquio con terminación aguda, o con sinalefa, o con encabalgamiento respecto del segundo; alejandrino polirrítmico, combina los tipos indicados. Cf. *Métrica española*, ed. cit., pp. 508-510 y *Arte del verso*, ed. cit., pp. 58-60.

61. Navarro Tomás, T. *Métrica española*, ed. cit., p. 519.

62. Marasso, Arturo. "El verso alejandrino" (En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, VII, 1939; pp. 63-127). Recogido luego en *Estudios de literatura castellana*. Buenos Aires, Kapelusz, 1955, p. 215.

hasta llegar a ser instrumento lírico del modernismo, fue lenta; se le ha considerado épico y oratorio.

En forma esquemática se pueden distinguir cuatro épocas en la historia del alejandrino: siglo XII, en forma esporádica; siglos XIII y XIV, en que se afianza con el mester de clerecía, desde Gonzalo de Berceo a Pero López de Ayala; sufre un oscurecimiento entre los siglos XV a XVIII, y alcanza plenitud y nuevo brillo en el siglo XIX con la poesía romántica y modernista.<sup>63</sup>

Como anota Marasso, cada época tuvo su metro preferido, a excepción del octosílabo, característico de todos los momentos: así el siglo XIV, el alejandrino; el XV, el dodecasílabo; desde el XVI hasta el presente, el endecasílabo.<sup>64</sup>

El advenimiento del romanticismo con su tendencia "grave, apasionada y dramática",<sup>65</sup> levantó del anonimato el alejandrino. Efectivamente, "los poetas románticos desde la aparición de los *Cantos del trovador* (1841), de Zorrilla, encontraron en el alejandrino un nuevo instrumento lírico, fácil a la amplitud del ritmo oratorio, al sentimiento vehemente que acababa de fundir la manera clásica del siglo XVIII en un nuevo concepto de poesía".<sup>66</sup>

En la época romántica el ritmo alejandrino más utilizado fue el trocaico (acentos en segunda, cuarta y sexta de cada hemistiquio), llamado "zorrilesco",<sup>67</sup> con hemistiquios terminados en palabras llanas. En cambio las formas dáctilas, polirrítmicas, y a la francesa, fueron poco cultivadas en el romanticismo.

El modernismo toma el alejandrino romántico y lo inflexiona con nuevas posibilidades. Las principales innovaciones que se advierten en *Prosas profanas* son:

1. Encabalgamiento de los hemistiquios, con la eliminación de la rígida pausa del alejandrino tradicional, 7 + 7.

2. Alejandrino a la francesa: final de hemistiquio agudo, con sinalefa posible (pero que en castellano no se realiza), o con encabalgamiento.

3. Alejandrino ternario: división del verso en tres grupos rítmicos, en lugar de la pausa medial única. En realidad son trece sílabas: "Hace sonar/ un rui señor/ en lo invisible". "Sin embargo, el hallarse entre alejandrinos de tipo común— advierte Na-

63. Cf. Pedro Henríquez Ureña. 'Sobre la historia del alejandrino' (En: *Estudios de versificación española*, ed. cit., pp. 349-360).

64. Marasso, Arturo. *Estudios...*, p. 216 y *BAAL*, p. 64.

65. Navarro Tomás, T. *Métrica española*, ed. cit., p. 334.

66. Marasso, Arturo. *Estudios...*, p. 232 y *BAAL*, p. 86.

67. Méndez Plancarte, Alfonso. *Díaz Mirón, poeta y artífice*, ed. cit., p. 186.

varro Tomás<sup>68</sup>— hace que se les acomode a este mismo molde como meros casos de encabalgamiento: 'Hace sonar un rui/señor en lo invisible' ”.

4. Acentuación dáctila: acentos en tercera y sexta de cada hemistiquio.

### *Encabalgamientos internos*

El encabalgamiento “consiste fundamentalmente en el *desajuste entre pausa rítmica y pausa sintáctica*”,<sup>69</sup> “Este *desajuste pausal* entre ritmo y sintaxis —que es contrario al hábito lingüístico común— produce en la recitación castellana un efecto acústico desusado y extraño, que tiene inmediato influjo impresivo en la atención del oyente.<sup>70</sup> El encabalgamiento puede ser tanto *versal* como *interno* (o entre hemistiquios).<sup>71</sup>

Uno de los matices del encabalgamiento interno es la *ruptura del grupo fónico sustantivo + complemento*.<sup>72</sup>

La pausa medial entre sustantivo más complemento preposicional determina que el elemento sustantivo quede en un hemistiquio y el complemento en el otro. Esta forma de encabalgamiento interno es muy usada en el alejandrino de *Prosas profanas*.

El tema de la “triste y soñadora princesa”<sup>73</sup> que espera al príncipe encantado, adquiere, en ciertos versos de “Sonatina”, el matiz de vaguedad y lejanía buscado por el autor, y necesario para la evocación:

¿Piensa acaso en el príncipe / de Golconda o de China (III,1)  
o en el rey de las islas / de las Rosas fragantes, (III,4)  
o en el que es soberano / de los claros diamantes, (III,5)  
o en el dueño orgulloso / de las perlas de Ormuz? (III,6)

Al final del hemistiquio tiene lugar la pausa rítmica obligatoria; pero en este caso, hay un grupo fónico escindido, y el sentido tiende entonces a evitar ese corte. Esta puja entre ritmo y sentido crea una vacilación, una atmósfera de vaguedad, propias para esa evocación de ensueño. El primer hemistiquio presenta a un personaje que por su condición ya es un ser inalcanzable: *príncipe, rey, soberano*. El segundo hemistiquio acentúa la idea de vaguedad y lejanía con la presencia de nombres geográficos exó-

68. *Métrica española*, ed. cit., p. 411.

69. Balbín, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*, ed. cit., p. 202. El subrayado es del autor.

70. *Ibidem*, p. 204. El subrayado es del autor.

71. *Ibidem*, p. 214.

72. Cf. Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*, ed. cit., pp. 62-63.

73. Rodó, José E. *Op. cit.*, p. 70.

ticos y distantes, que complementan el sustantivo del primer hemistiquio. Son numerosos los alejandrinos en donde Darío separa un grupo fónico de sustantivo más complemento preposicional, en su afán por evitar la fuerte división tradicional del 7 + 7.

Otro matiz del encabalgamiento interno es la *ruptura del sintagma sustantivo más adjetivo o adjetivo más sustantivo*.

Darío corta ambos elementos con pausa medial y crea una frontera borrosa entre los dos hemistiquios.

En el "Coloquio. . .", los centauros plantean muchos temas, pero el central es cantar la gloria de las musas:

y el triunfo del terrible / misterio de las cosas v.28

La pausa medial atenuada por el encabalgamiento produce la morosidad necesaria para destacar el adjetivo final del primer hemistiquio y el sustantivo inicial del segundo. La construcción *terrible misterio* es en castellano una unidad impausada, y al partirse en la pausa medial rítmica, se produce la relevación intensiva de ambos constituyentes.

En un momento de "Cosas del Cid" Rodrigo Díaz de Vivar se encuentra con un leproso; no tiene nada para darle y le dice:

¡te ofrezco la desnuda / limosna de mi mano! v.22

Otra vez se ha partido la unidad adjetivo más sustantivo. El realce de ambos elementos es necesario para destacar de manera especial el adjetivo *desnuda*, palabra clave que encierra todo el valor de la limosna y el sentido del poema.

Otro matiz del encabalgamiento es la *ruptura del grupo de intensidad*,<sup>74</sup> *artículo más sustantivo*, unidad mucho más trabada que el grupo fónico. En *Prosas profanas* este procedimiento comienza a insinuarse en ejemplos esporádicos:

Teje la náyade el / encaje de su espuma v.4  
(“Epitalamio bárbaro”, p. 664)

Es el momento en que el / salvaje caballero v.6  
(idem)

Esta novedosa innovación, más otras "extravagancias loables" en el verso, confieren a la métrica del poema la "aspereza" que ya notaba Rodó:

[...] en cuanto a la forma, me parece que puede entrar en la categoría

74. Cf. Navarro Tomás, T.. *Manual de pronunciación española*, 11ª ed. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963, p. 29.

de las extravagancias loables. Tiene un singular encanto la gracia de esos versos. La aspereza 'querida' de la versificación parece bien en la envoltura de este fragmento curioso y le da las apariencias de una vieja medalla, de bordes roídos por el tiempo (p. 90).

### *Aleandrino a la francesa*

En castellano una de las formas del aleandrino a la francesa es con sinalefa posible entre hemistiquios, pero que no se realiza por dos razones: 1, haría el verso de tres sílabas; 2, la pausa entre hemistiquios "rechaza la sinalefa" <sup>75</sup>

Es importante observar estos "hiatos" entre hemistiquios, pues por lo general el poeta enfrenta vocales que en la prosodia normal del castellano deben formar sinalefa <sup>76</sup>:

El alba aún no aparece / en su gloria de oro.	v.1
(“Epitalamio bárbaro” p. 664)	
junto al árbol que llora / y la roca que siente.	(II,4)
(“La fuente”, p. 691)	
Guíete el misterioso eco / de su murmullo;	(III,1)
(idem)	
baja por la constancia / y desciende al abismo	(III,3)
(idem)	
alma que el sol sonrosa / y que la mar zafira	(III,2)
(“Palabras de la sátiresa”, p. 692)	
en unir carne y alma / a la esfera que gira,	(IV,1)
(idem)	
y amando a Pan y Apolo / en la lira y la flauta,	(IV,2)
(idem)	
dándoles vida y vuelo / a estas hojas de rosa.	(III,3)
(“La anciana”, p. 693)	
y la luna empezaba / en su rueda de oro	v.18
(“Marina”, p. 695)	
haré de ella mi flauta / e inventaré motivos	(I,3)
(“Dafne”, p. 696)	
como Pan en el campo / haré danzar los chivos;	(II,2)
(idem)	

Todos estos versos dan, en su escanciación, las rigurosas catorce sílabas necesarias para el aleandrino castellano. Pero la concu-

75. Navarro Tomás, T. *Métrica española*, ed. cit., p. 14, y *Arte del verso*, ed. cit., p. 27.

76. Cf. Navarro Tomás, T. *Manual de pronunciación española*, ed. cit., p. 150.

rrencia de vocales en situación de sinalefa, entre final y comienzo de hemistiquio, determina que una lectura rápida evite la pausa obligatoria al final de hemistiquio. Se origina así un puente entre ambas partes del verso, produciéndose lo que la prosodia normal del idioma pide: la sinalefa. En este tira y afloja está el matiz de imprecisión, de ligereza, de vaguedad que caracteriza a los alejandrinos de Darío, quien pone una preocupación especial en evitar la pausa notable del 7 + 7.

Otra forma del alejandrino a la francesa tiene final de hemistiquio agudo. Los ejemplos aparecen en gran número, a partir de los poemas agregados en la segunda edición:

una hazaña del Cid, / fresca como una rosa,	v.2
Rodrigo de Vivar / pasa, meditabundo,	v.12
por Jimena y por Dios / un regalo te entrego (“Cosas del Cid”, p. 681)	v.46
Mira el signo sutil / que los dedos del viento	(I,1)
hacen al agitar / el tallo que se inclina	(I,2)
el misterio inmortal / de la tierra divina (“La espiga”, p. 691)	(II,2)
Joven, te ofrezco el don / de esta copa de plata (“La fuente” p. 691)	(I,1)
que hace brotar clavel / o rosa cuando besa <sup>77</sup>	(II,2)
ser en la flauta Pan, / como Apolo en la lira. (“Palabras de la satiresa”, p. 692)	(IV,3)
y en el aire sutil, / de los dedos del hada (“La anciana”, p. 693)	(IV,2)
En el verde laurel / que decora la frente (“La hoja de oro”, p. 694)	(I,1)
que extasiarán de amor / a los cisnes de nieve,	(I,4)
como Orfeo tendré / los leones cautivos,	(II,3)
que en la fibra sutil / de la caña coloca (“Dafne”, p. 696),	(III,2)

Los alejandrinos, con final de hemistiquio agudo, incorporados profusamente en la edición parisina del poemario, significan un avance notable en la inflexión de este metro.

77. Se cita por la lección de Ernesto Mejía Sánchez en *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, ed. cit., pues la lección de Méndez Plancarte es ilegible desde el punto de vista métrico: “que parece brotar clavel o rosa cuando besa”.

## Alejandrino ternario

Otro recurso para evitar la pausa del hemistiquio es colocar una palabra que lo atraviesa; supone esto un paso más en las innovaciones incorporadas al alejandrino.

El primer paso está dado por la destrucción del grupo fónico (sustantivo más complemento); el segundo por la ruptura del grupo adjetivo más sustantivo (o sustantivo más adjetivo); el tercero por la quiebra del grupo de intensidad (artículo más sustantivo;<sup>78</sup> el cuarto, evitar la sinalefa (alejandrino a la francesa); y el quinto paso, poner una palabra que atraviese la pausa medial, originándose así el llamado alejandrino ternario:

y entre las ramas / encantadas, / papemores	v.7
Al lado izquierdo / del camino / y paralela-	v.41
a los satanes / verlenianos / de Ecbatana	v.44
— ojos de víboras / de luces / fascinantes —	v.48
llenan el aire / de hechiceros / beneficios	v.56
en su blancura / de palomas / y de estrellas.	v.63

(“El reino interior”, p. 677)

Darío construye estos alejandrinos ternarios impregnado como estaba del “Crimen amoris” de Verlaine, que inspira su “Reino interior”.<sup>79</sup>

Todas estas flexiones del alejandrino contribuyen a atenuar la fuerte pausa tradicional 7 + 7, y, al tender lazos entre hemistiquio y hemistiquio, crean misteriosos vínculos, nunca oídos hasta entonces.

La entonación altisonante del alejandrino romántico, cobra en el modernismo, y especialmente en *Prosas profanas*, el matiz de la vaguedad, de la fluidez, de lo indeciso; aumenta su poder evocativo y su plasticidad.

## Alejandrino dáctilo

Darío emplea el alejandrino dáctilo independiente en la “Sonatina”, con profundo sentido musical.<sup>80</sup>

78. Otra forma de destruir el grupo de intensidad: sustantivo + preposición, en un hemistiquio, y termine en el otro (ej.: “El chorro de agua de || Verlaine estaba mudo” a), no se da en *Prosas profanas*.

a) Del “Soneto autumnal al Marqués de Bradomín” en *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*.

79. Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*, ed. cit., p. 140 y “El verso alejandrino” en *Estudios...*, p. 246.

80. “La *Sonatina* —dice Darío— es la más rítmica y musical de todas estas composiciones, y la que más boga ha logrado en España y América”: cf. *Historia de mis libros*, loc. cit., p. 212.

A propósito del alejandrino dáctilo advierte Navarro Tomás, que "contra la ordinaria impresión de rapidez y energía de esta clase de ritmo, el alejandrino de tal tipo, al equilibrar la duración de su período trisílabo con la que presentan los de cuatro y cinco sílabas en los demás tipos adquiere carácter especialmente lento, suave y musical. La expresión reforzada y rápida corresponde en el metro alejandrino a las variedades mixtas".<sup>81</sup> El tono suave del alejandrino adquiere relieve expresivo en este poema, donde "el carácter estático del cuadro [...] hace aumentar la proporción de nombres [...] y descender la de los verbos [...]".<sup>82</sup> Se logra así una acertada fusión entre ritmo y vocabulario.

#### IV. LAS ESTROFAS

El modernismo "no dejó estrofa alguna de tipo propiamente definido y orgánico que pueda señalarse como producto característico de este período".<sup>83</sup> Este movimiento trabajó más el verso que la estrofa.

##### *Pareados*

El pareado, que constituye la estrofa mínima, aparece en *Prosas profanas* únicamente en versos alejandrinos. De antigua tradición castellana, se encuentra ya en los primitivos poemas líricos. En su primera etapa, la poesía española la usó con versos octosílabos pero a partir del Siglo de Oro se la emplea con endecasílabos solos, o combinados con heptasílabos. Los pareados alejandrinos, con antecedentes en el *Auto de los Reyes Magos*, reaparecen con Tomás de Iriarte en el siglo XVIII.

Darío da valor definitivo a esta estrofa, una de las más características del francés, con su extenso "Coloquio de los centauros". También en otras dos composiciones, se encuentran pareados: "Epitalamio bárbaro" y "Cosas del Cid". Versos pareados, combinados con otras formas, se encuentran además, en decasílabos sueltos.

El tono reflexivo de "Coloquio de los centauros", y el adecuado movimiento narrativo del metro alejandrino cobran especial relieve con la estrofa pareada, donde sólo dos versos están sujetos al yugo de la rima. Se gana en libertad y el poeta puede desenvolverse con soltura a través de los doscientos doce versos del poema. Rodó, respecto de la métrica del "Coloquio de los centauros" anota:

81. Navarro Tomás, T. *Métrica española*, ed. cit., p. 61.

82. Navarro Tomás, T. *Estudios de fonología española*, ed. cit., p. 198.

83. *Idem*, *Métrica española*, ed. cit., p. 538.

Lo ha versificado el poeta en los disticos alejandrinos, a la usanza francesa; y esta forma foránea, que al ser rehabilitada en español, evoca siempre en mi memoria el recuerdo de los viejos ritmos del *Alexandre* y de Berceo, imprime, para mí, a la versificación de ciertos fragmentos, cierto aire de antigüedad, cierto sabor arcaico, que no deja de formar armonía con la índole legendaria de la composición.<sup>84</sup>

El "sabor arcaico" del que habla Rodó, no deja de estar presente también en "Cosas del Cid".

"Epitalamio bárbaro", que tiene por héroe a Sagitario, encarnación celeste de Quirón, el centauro del "Coloquio", es otra composición inspirada en motivos clásicos. El pareado contribuye a crear esta estampa con "las apariencias de una vieja medalla, de bordes roídos por el tiempo" al decir de Rodó.<sup>85</sup>

### *Tercetos*

De las tres formas del terceto: rimas trenzadas ABA:BCB: CDC, etc., llamado "dantesco"; rimas simplemente encadenadas: ABA: CDC: EFE; y consonancia monorrima: AAA: BBB: CCC, etcétera; sólo aparece en *Prosas profanas* el tipo monorrimo en el poema "El faisán", en dodecasílabos compuestos (6 + 6). Para Rodó son "monorrimos lujosos", cargados de "oro líquido, excitador y dulce".<sup>86</sup>

### *Cuartetos y quartetas*

El cuarteto, estrofa de cuatro versos de más de ocho sílabas, puede ser de dos clases, según la rima: rima abrazada, ABBA, y rimas cruzadas, ABAB. Esta última forma suele llamarse serventesio, si está formado por endecasílabos; pero se extiende esta denominación a todos los cuartetos de rima cruzada.

La quarteta, comúnmente llamada copla o cantar, consta de cuatro versos octosilábicos con asonancia en los pares, abcb. Constituye una forma muy arcaica, ya atestiguada en el siglo XI en las jarchyas hispanohebreas.

Darío emplea, en trece composiciones, la estrofa de cuatro versos, únicamente con rimas cruzadas, ABAB.

En decasílabos: "Blasón"; en endecasílabos: "Divagación", "Alaba los ojos negros de Julia" y "Pórtico"; en dodecasílabos: "Era un aire suave...", "Bouquet" (rimas AB'AB'), "Garçonnière", "Elogio de la seguidilla" y "Canto de la sangre". Esta úl-

84. Rodó, José E. *Op. cit.*, p. 88.

85. *Ibidem*, p. 90.

86. *Ibidem*, p. 75.

tima composición forma el primer verso del cuarteto con un endecasílabo, y "Del campo", en alejandrinos.

Dos composiciones tienen la estructura rímica AB'CB' que en versos de arte menor y con asonancia en los pares, constituyen la copla popular castellana. Son "Sinfonía en gris mayor", en dodecasílabos,<sup>87</sup> y "Del campo", en alejandrinos.

La cuarteta, con rima cruzada o redondilla, es usada en dos composiciones. En "Canción de carnaval", tres octosílabos son combinados con pie quebrado pentasílabo, que imprime a la poesía, al final de cada estrofa, un movimiento más lento:

Musa, la máscara apresta,	a	(I,1)
ensaya un aire jovial	b'	(I,2)
y goza y ríe en la fiesta	a	(I,3)
del Carnaval.	b'	(I,4)
Ríe en la danza que gira,	c	(II,1)
muestra la pierna rosada,	d	(II,2)
y suene, como una lira,	c	(II,3)
tu carcajada.	d	(II,4)

La sección "Dezires, layes y canciones" trae la cuarteta octosílabo en "Copla esparça", de rimas abrazadas: abba.

### Quintetos

Los quintetos no aparecen en *Prosas profanas* como forma independiente. Darío emplea un quinteto para cerrar su poema "Divagación", en cuartetos endecasílabos:

Sé mi reina de Saba, mi tesoro;	A	(XXXIV,1)
descansa en mis palacios solitarios.	B	(XXXIV,2)
Duerme. Yo encenderé los incensarios.	B	(XXXIV,3)
Y junto a mi unicornio cuerno de oro,	A	(XXXIV,4)
tendrán rosas y miel tus dromedarios.	B	(XXXIV,5)

También hay un quinteto entre los cuartetos dodecasílabos de "Sinfonía en gris mayor":

Las ondas, que mueven su vientre de plomo,	A	(III,1)
debajo del muelle parecen gemir.	B'	(III,2)
Sentado en un cable, fumanlo su pipa,	C	(III,3)
está un marinero pensando en las playas	D	(III,4)
de un vago, lejano, brumoso país.	B'	(III,5)

### Sextilla y sextetos

Se encuentran presentes la sextilla (versos de ocho sílabas o

87. La estrofa tercera de este poema es un quinteto AB'CDB'.

menos) y el sexteto agudo (versos de arte mayor) en tres poemas.

La forma de arte menor aparece en "Lay", en hexasílabos, a imitación de la versificación del siglo XV, con esquema rímico ááb':ááb'. El sexteto agudo está presente en la "Sonatina", en versos alejandrinos, con esquema rímico AAB':CCB'; y en el "Responso" a Verlaine. Este último poema combina en cada semiestrofa dos alejandrinos con un eneasílabo agudo: AAb':CCb'. Esta estrofa preferida de Victor Hugo "era dar un paso más del dado en *Tutecotzimi* (1890) y *Sonatina* (1895)".<sup>88</sup>

### *Siete versos*

"Otro dezir" forma estrofa con siete versos octosílabos y en esquema rímico ábábccb, con variantes en los agudos.

### *Doce versos*

El "Dezir", poema octosílabo con pie quebrado tetrasilábico, emplea estrofas de doce versos con rimas aab:aab:ccd':éd'é. En realidad es la copla de pie quebrado, que antiguamente solía escribirse en parejas que sumaban doce versos. El mismo esquema rímico, pero con todas las rimas graves, se repite en las otras dos estrofas.

### *Soneto*

El soneto es la estrofa más abundante en *Prosas profanas*: diecinueve en total. Uno, en versos hexasílabos; dos, en octosílabos; dos, en endecasílabos y catorce, en alejandrinos.

Los sonetillos octosílabos, "Para una cubana" y "Para la misma", conservan las rimas abrazadas en sus cuartetos, de acuerdo con la forma clásica abba;abba. Esquema rímico completo: abba;abba;ccd;eed. La segunda composición: abba:abba;ccd'éd'. En cambio el sonetillo hexasílabo "Mía", combina una cuarteta abrazada con otra cruzada, abba;abab, y tercetos, cde;ced.

En los sonetos "regulares", es decir en endecasílabos, emplea Darío el esquema rímico de ortodoxia clásica. Así los sonetos "Ama tu ritmo" y "A maestro Gonzalo de Berceo", tienen ambos la forma rímica tradicional: cuartetos con rima abrazada y tercetos de dos consonancias alternadas: ABBA;ABBA;CDC;DCD.

Los restantes sonetos, catorce, están compuestos en alejandrinos, la forma preferida del soneto francés, cuya forma rímica más ortodoxa en ABBA;ABBA;CCD;EDE.<sup>89</sup>

88. Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*, ed. cit., p. 129.

89. Elwert, Theodor W. *Traité de versification française, des origines à nos jours*. Trad. del alemán por el autor. París, Klincksieck, 1965, p. 178.

El soneto alejandrino se encuentra en las siguientes composiciones:

"Margarita"	AB'AB';AB'AB';CD'C;CCD'
"Ite, missa est"	AB'AB';AB'AB';CCD';EED'
"El cisne"	AB'AB';AB'AB';CCD';EED'
"La espiga"	ABAB;ABAB;CCD;EED
"La fuente"	ABAB;ABAB;CCD;EED
"La hoja de oro"	ABAB;ABAB;CDC;DDC
"Dafne"	ABBA;ABBA;CDC;DCD
"A los poetas risueños"	ABBA;ABBA;CDC;DCD
"La gitanilla"	ABBA;ABBA;CCD;EED
"Alma mía"	ABBA;ABBA;CCD';EED'
"Yo persigo una forma"	ABBA;ABBA;CCD;EED
"La dea"	ABAB;ABBA;CDC;DCD
"Palabras de la satiresa"	ABBA;BAAB;CDC;ECE
"La anciana"	ABAB;BABA;CCD;EED

Darío no prefiere el soneto a la francesa en su forma ortodoxa (ABBA;ABBA; CCD;EDE), casi la única forma empleada en el siglo XVII. El siglo XVI usó mucho el esquema ABBA;ABBA; CCD;EED; que en el siglo XVII fue admitido por soneto regular.<sup>90</sup> Darío emplea este último esquema con las modificaciones introducidas por el siglo XIX francés. Así, junto a la forma ortodoxa, se usan en los cuartetos las rimas cruzadas (ABAB;ABAB); estructura desigual en los cuartetos como hace Darío en "La dea", "Palabras de la satiresa" y "La anciana"

### *Silva*

Esta serie, más o menos extensa, de endecasílabos solos, o combinados con heptasílabos, rimados libremente y, a veces, con algunos versos sueltos, se convirtió en el modernismo en una forma estrófica muy corriente y variada. Se la practica, también, en otras medidas.

La silva de alejandrinos, combinados con heptasílabos y otros metros, figura en "El reino interior".

### *Canción trovadoresca*

En la sección "Dezires, layes y canciones", donde Darío imita puntualmente la versificación del siglo XV, aparece una canción trovadoresca formada por una redondilla inicial o cabeza, con rimas abrazadas, seguida de dos dobles redondillas, más una quin-

90. *Ibidem*, p. 178.

tilla final y tres versos del *fin*. De las dobles redondillas la primera es la mudanza, la segunda retoma las rimas de la cabeza. El *fin*, junto con el último verso de la quintilla anterior también lleva la misma rima que la cabeza:

abba (cabeza)	
cddc;abba	effe;abba
mudanza	mudanza
doble redondilla	doble redondilla
ghhga	
quintilla	
bba	
fin	

La métrica es imitación de Valtierra.

La canción "Que el amor no admite cuerdas reflexiones", está escrita en octosílabos con el cuarto verso tetrasílabo. El esquema rímico es semejante a la canción anterior. Una cabeza con cuatro versos rimas; tres redondillas dobles, sin *fin*. Utiliza rimas cruzadas:

abab (cabeza)		
cdcd:abab	efef:abab	g'hg'h:abab
mudanza	mudanza	mudanza
doble redondilla	doble redondilla	doble redondilla

La canción "Loor" está formada por tres quintillas dobles y una simple, que hace de *fin*; versos octosílabos y tetrasílabos con rimas graves y agudas. El esquema rímico es el siguiente:

a	c	c	c
a	c	c	c
b'	é	g	i
b'	é	g	i
b'	é	g	c
c	c	c	
c	c	c	
d'	f'	h	
d'	f'	h	
c	c	c	

### Poemas no estróficos

Los esquemas libres figuran en varias composiciones de *Prosas profanas*. "Dice mía" combina once versos de distinta medida:

ocho hexasílabos, dos decasílabos y un trisílabo. La rima en pareados es consonante. Esquema  $a_6a_6b_6b_6c_6c_6d_3e_6e_{10}$ . (El subíndice indica la medida del verso). En "Heraldos", la rima se reduce a algunas asonancias, y los metros no tienen medidas uniformes. El movimiento rítmico se apoya con el paralelismo. Es en realidad, un juego de apasionada representación en imágenes visuales.

"El poeta pregunta por Stella" combina alejandrinos, heptasílabos y dos octosílabos.

En "La página blanca" se utilizan versos de doce y de diez, con otros de seis, cuatro y tres, en distribución asimétrica.

Con "El país del sol", Darío emplea el párrafo estrofa de contenido lírico. En *Historia de mis libros*, anota que este poema fue "formulado a la manera de los *lieds de France*, de Catulle Mendès [...]"<sup>91</sup> El *lied* de referencia es el titulado "Les pieds nus" como lo ha demostrado E. K. Mapes.<sup>92</sup>

El hexadecasílabo trocaico compuesto (8 + 8) aparece en "Año nuevo", combinado con tetrasílabos. Rimas ABAb; a veces AB'AB'.

El endecasílabo suelto, sin estrofa fija y sin rimas, se encuentra en "Friso", poema de ochentaicinco versos. El poema "Palimpsesto", que, junto con "Friso", pertenece a la sección "Recreaciones Arqueológicas", está formado por noventa y tres decasílabos mixtos compuestos (5 + 5), con versos rimados en general, pareados y cruzados.

## V. LAS RIMAS

Desde sus comienzos la rima es un componente importante del verso castellano. El romanticismo español, como el francés, con su tendencia apasionada, buscó muy especialmente la rima sonora. Hugo prefiere la sonoridad de las rimas, pero se inclina también por la rareza de los vocablos rimantes. La "rima rara" y el juego de sonoridades llenas de virtuosismos son ya recursos característicos de Leconte de Lisle y su escuela. Esto responde al ideal parnasiano de la rima sonora, rica, difícil y rara. Para Théodore de Banville, la rima era "*l'unique harmonie du vers et tout le vers*"<sup>93</sup>

91. *Historia de mis libros*, loc. cit., p. 213.

92. Mapes, Erwin K. *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. París, Champion, 1925, p. 89.

93. Lugones, también con exageración, afirmaba que la rima era "elemento esencial del verso moderno", e incluso que "los pretendidos versos sin rima [...] no son tales versos" a).

a) Lugones, Leopoldo, prólogo al *Lunario sentimental* (En: *Obras poéticas completas*. Madrid, Aguilar, 1959, p. 194 y passim).

Victor Hugo, el Parnaso y Banville consideran en alto rango a la rima. Los simbolistas, en cambio, reaccionan contra la importancia de la misma, que consideran excesiva; así Verlaine llama a la rima: "*Ce bijou d'un sou / Qui sonne creux et faux sous la lime*". No obstante, Verlaine se complace con rimas suficientes, e incluso ricas.

La rima, al constituir el ritmo de timbre, es un elemento importante entre los recursos sonoros. En los grandes creadores, la rima se muestra como uno de los elementos que contribuyen en grado sumo a la hermosura del verso. Generalmente en combinaciones trabajadas y sutiles, ya en forma consciente o inconsciente.

La rima se presenta en *Prosas profanas* como asonante y consonante.

### 1) Asonancias

Dos poemas están contruidos totalmente con asonancia en los pares: "Del campo" y "Sinfonía en gris mayor", ambos con rimas AB'CB'. La asonancia aguda de "Del campo" es la ó. En casi todos los casos siguen a la ó consonantes líquidas (l, n, r), que contribuyen a la flexibilidad y prolongación de la terminación aguda. Con "Sinfonía en gris mayor" aparece una asonancia más selecta, la í. El timbre tenso de la í contribuye a sostener la suave musicalidad de la estrofa.

"Heraldos", si bien es esquema libre, se permite algunas asonancias que, como ecos vagos, se repiten entre los versos: asonancias sonoras y claras, pero de alta frecuencia en la lengua común<sup>94</sup>: é-a; á-a; í-a; y ó-o (esta última de menor frecuencia). Las asonancias sonoras crean el clima propicio para el tono heráldico del poema.

"El poeta pregunta por Stella" recurre a asonancias más difíciles y de escasa frecuencia: í-e se repite nueve veces, en dieciocho versos, frente a otras asonancias más comunes.

### 2) Consonancias

En este apartado es oportuno atender varios aspectos de las rimas, clasificadas en: rimas ricas y sus matices; rimas pobres y sus compensaciones; rimas raras o exóticas.

#### *Rimas ricas*

La rima es "rica", en el sentido francés, "*s'il y a répétition*

94. Cf. Navarro Tomás, T. *Estudios de fonología española*, ed. cit., p. 57.

*non seulement de la même voyelle accentuée, mais aussi d'une même consonne précédente, dite consonne d'appui*" 95

Es muy considerable el número de rimas ricas que usa Darío:

galanes, chambelanes ("Era un aire suave... XIX, 2,4); cante, baccante ("Divagación", III, 1,3); grama, epigrama (id., X,1,3); perfidias, Fidas (id., XII,1,3); divino, vino (id., XX,2,4); imposibles, apacibles (id., XXIV,2,4); siente, Oriente ("Sonatina", II,4,5); Castalia, Italia ("Blasón", IV,1,3); roba, joroba ("Canción de carnaval", VI,2,4); finge, esfinge ("Para una cubana", III y IV,3,3); son, corazón ("Bouquet", III,2,4); vinos, divinos ("El faisán", VII,1,2); canto, encanto (id., XII,1,3); armas alarmas ("Garçonnière", IV,2,4); Dea, Idea (id., VIII, 1,3); nocturno, Saturno ("Coloquio de los centauros", vv. 43,44); bellos, cabellos (id., vv. 69,70); hostiles, sutiles (id., vv. 73, 74); delfines, confines (id., vv. 103, 104); universo, verso (id., vv. 105, 106); enerva, Minerva (id., vv. 129,130); encantadora, dora (id., vv. 135,136); himeneo, Ceneo (id., vv. 145,146); topacio, espacio (id., vv. 169,170); labra, palabra (éd., vv. 173,174); desgarrar, cigarra (id., vv. 209,210); musa, cornamusa ("Pórtico", VI,2,4); hermosura, espesura (id., XXXI, 2,4); encanto, canto ("Elogio de la seguidilla", II,1,3); humano, germano ("El cisne", I,II,1,3); vano, Sylvano ("La dea", II,1,4); vino, divino ("Canto de la sangre" II,2,4); salterio, misterio (id., III,1,3); Agustín, latín ("Palimpsesto", vv. 4,7); injuria, lujuria (id., vv. 46,47); busto, robusto (id., vv. 63,64); bello, cabello (id., vv. 65,66); mirada, llamarada (id., vv. 67,68); listo, Kalisto (id., vv. 69,70); enfurecidos, humedecidos (id., vv. 80,81); cazadora, castigadora (id., vv. 91,92); dora, cazadora ("Canción", vv. 17-20); oscura, locura ("Que el amor no admite cuerdas reflexiones", vv. 10,12); conceptúa, tua (id., vv. 22,24); apolonida, anida ("Llor", vv. 16,21); vida, convida (id., 7,26,27); locuras, oscuras ("Copla esparça", vv. 9,12); firmamento, sacramento ("La espiga", II, 1,3); madero, cordero (id., IV, 1,2); lozanas, manzanas ("Palabras de la sátira", I,2,3); acciones, canciones ("Ama tu ritmo...", I,1,4); versos, universos (id., I,2,3); divina, adivina (id., III,1,3); nocturna, taciturna (id., III,IV,2,1); evocas, bocas ("La hoja de oro", III,IV,2,1); vino, divino ("A maestre Gonzalo de Berceo", I,II,4,1); estilo, pistilo ("Yo persigo una forma", I,II,1,1).

La elevada proporción de rimas ricas en *Prosas profanas*, es un elemento importante que contribuye a la sonoridad suntuosa propia del tono general de la obra. Darío no sólo usa las rimas ricas, sino también en ciertos casos rimas "superricas": dos fonemas idénticos están situados antes de la vocal acentuada:

naciones, visiones ("Divagación", XXVII,2,4); adivina, divina ("Garçonnière", VII,1,3); emperatrices, matrices ("Coloquio de los centau-

95. Elwert, Theodor W. *Op. cit.*, p. 85.

ros", vv. 115,116); diamante, amante ("Canción", vv. 22,23); brazos, abrazos ("Que al amor no admite cuerdas reflexiones", vv. 5,7).

### *Matices de las rimas ricas*

1. Dentro de los matices menores de las rimas ricas están las *rimas de elegancia sonora*: una consonante de especial resonancia ocupa el lugar medio entre ambas vocales (r, rr, l, m, n, ñ, j, ch):

Era un aire suave, de pausados giros:	(I,1)
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos,	(I,2)
e iban frases vagas y tenues suspiros	(I,3)
entre los sollozos de los violoncelos.	(I,4)

("Era un aire suave... p. 615)

El análisis rítmico mostró las grandes posibilidades musicales de esta estrofa, bella síntesis de sintaxis, ritmo, vocabulario. Es oportuno anotar otra más: la sugerencia de las rimas.

Las cuatro palabras rimas son: *giros, vuelos, suspiros, violoncelos*. Todas ellas llevan en su significado la idea de vaga musicalidad. Los fonemas rimantes son:

i—o	iros	é—o	elos
í—o	iros	é—o	elos

El timbre vibrante de la *i* y la claridad de la *e*, junto con las fluidas *r* y *l*, cooperan a la flexibilidad musical de los versos.

El roce de las sedas con el tallo de las "blancas magnolias" crea las imágenes auditivas de la segunda estrofa. Las palabras rimas, *ramajes, trajes, y eolias, magnolias*, se destacan por sus sonidos ricos:

á—e	ajes	ó—ia	olias
á—e	ajes	ó—ia	olias

Las consonantes *j* y *l* entre el sonido vocálico claro de la *a* y el oscuro y sugerente de lo exótico de la *o* (*eolias, magnolias*), acentúan la atmósfera musical. El plural de los vocablos rimantes, con la suave y prolongadora *s*, contribuye al conjunto.

2. Otro matiz de riqueza rímica aparece cuando van dos consonantes juntas partidas entre ambas sílabas (nq, nt, st, rd, nc, etc.):

arranque, estanque ("Era un aire suave...", XIII,1,3); cante, bacante ("Divagación", III,1,3); nardos, leopardos (id., VII,2,4); fiestas, orquestas (id., VIII,1,3); recuerde, verde (id., VIII,2,4); Corinto, plinto (id., X,2,4); Francia, escancia (id., XI,2,4); Anacreonte, bifrente (id. XIII, 2,4); Amatuntes, juntas (id., XIV,2,4); maligna, signa (id., XVI,2,4);

celeste, agreste (id., XVII,2,4); canto; manto (id., XX,1,3); elefantes, brillantes (id., XXX,2,4); canta, planta (id., XXXI,1,3); cante, diamante (id., XXXII,1,3).

Dentro de esta variedad de rimas, hay que destacar la abundancia de aquellas en que a la vocal acentuada sigue una consonante líquida *n*, *r*, o sibilante *s*. En algún caso la sonora *g* (maligno, signo; "Coloquio de los centauros" vv.85,86); o también la *c* (estupefacta, intacta; "Ite, missa est", IV,1,2); o bien la *p* (aptos, raptos; "Coloquio de los centauros", vv.15,16). La vocal acentuada se prolonga mucho más con el sonido fluyente de las sonantes. Son muy numerosas las rimas de este tipo, musicales por excelencia.

3. Otro matiz, que hace sonora y armoniosa a la rima rica, se da cuando un grupo de consonantes dobles pertenecientes a una sola sílaba (bl, tr, br, gr, dr, etc.), se sitúa entre las dos vocales rítmicas:

imposibles, apacibles ("Divagación", XXIV,2,4); otros, potros ("Coloquio de los centauros", vv. 11,12); astros, alabastros (id., vv. 95,96); labra, palabra (id., vv. 173,174); negros, alegros ("Pórtico", XXI, 2,4); piedra, hiedra (id., XXVII,2,4.)

Este tipo, con pocos ejemplos, es menos expresivo que el anterior, aunque también de amplia sonoridad.

4. Un matiz especial de riqueza rítmica lo constituye la *rima aguda*. Ésta adquiere notable relieve si su sonoridad se prolonga a través de una consonante, en especial líquida.

Obsérvense los ejemplos con líquida final y sus excepciones:

"Sonatina": color, flor; bufón, ilusión; volar, mar; azur, Sur; real, colosal; marfil, Abril; azor, amor.

"Del campo": hervor, sol; flor, Sport; gorrión, amor; ruiseñor, visión; sol, dolor; (excepción: Pierrot, sol; reinó, corazón)

"Canción de carnaval": jovial, carnaval; clown, Brown; bandolin, spleen; cristal, madrigal; (excepción: yo, Pierrot)

"Para la misma": gentil, marfil; pintor, flor.

"Bouquet": amor, Mayor; son, corazón; flor, color; serafin, jardín; (excepción: Bouquet, ve)

"Ite, missa est": mar, crepuscular; altar, besar; pavor, amor.

"Coloquio de los centauros": cantar, mar; inmortal, paternal; (excepción: mí, rubí)

"Pórtico": placer, mujer.

"El cisne": morir, revivir; oír, Argantir; inmortal, ideal.

"Año nuevo": Orión, Salomón; Visapur, Sur; flechar, mar; van, Satán.

"Sinfonía en gris mayor": Brasil, gin; senil, violín; (excepción: cenit, clarín)

"Responso": encantador, tambor; cristal, florestal; miel, laurel; canción, pasión; espectral, sideral.

"Palimpsesto": Agustín, latín; Eperión, león; miel, tropel; sol, caracol; tentación, Acteón; extensión, ladrón; dolor, raptor; ven, también.

"Dezir": dolor, amor; experimentar, mar.

"Otro dezir": lección, Salomón, corazón.

"Lay": hacer, mercer; ardor, Amor; mujer, Ester; licor, color; sentir, elixir; flor, por.

"Que el amor no admite cuerdas reflexiones": paladar, Cantar.

"Loor": sutil, marfil, Abril; interior, amor; oriental, real, cristal; (excepción: la, está)

"Marina": ilusión, corazón; (excepción: fletó, Watteau; Gautier, de)

El soneto alejandrino "Margarita" (AB'AB'; AB'AB'; CD'C; CCD') no tiene consonantes que siguen a la vocal acentuada aguda: está, volverá; baccarat, ya; yo, deshojó.

Todas las rimas agudas de *Prosas profanas* muestran que, salvo pequeñas excepciones, cada vez que Darío emplea este tipo rímico se vale de vocablos que finalizan en las líquidas *n*, *r*, *l*. En cinco casos, hay otras consonantes finales: "Sonatina": luz, Ormuz; "Pórtico": luz, andaluz; "Sinfonía en gris mayor": zinc, gris; gemir, país; nariz, dril; país, bergantín; gris, confín; "Responso": luz, cruz; y en "Otro dezir": más, podrás.

Las palabras agudas —advierte T. Navarro Tomás<sup>96</sup>— con su relieve expiratorio en su sílaba final, parecen más enérgicas que las llanas. La rima de palabra aguda suele llamársele rima masculina y a la de palabra llana femnina.

Respecto a la "Sonatina", nota Navarro que "la última sílaba rímica de los *alejandrinos agudos* se ha destacado especialmente sobre los demás".<sup>97</sup>

Contribuye a realzar la sílaba final aguda el hecho de prolongarse por una líquida, como se ve en casi todos los ejemplos citados. Recuérdese lo dicho por Darío a propósito del poeta francés Catulle Mendès: "Las *eles*, bien alternadas con *eres* y *enes*, enlazando ciertas vocales, la *q*, la *y* griega, son propicias a las palabras melódicas".<sup>98</sup>

### *Rimas pobres*<sup>99</sup>

Son llamadas así a cuantas son fáciles y abundantes: desi-

96. Navarro Tomás, T. *Estudios de fonología española*, ed. cit., p. 55.

97. Navarro Tomás, T. "La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío". (En: *RFE*, Madrid, t. IX, 1922, p. 17).

98. Véase página 127 (del texto).

99. Antonio Machado anota: "Prefiere la rima pobre, / la asonancia indefinida". "La rima verbal y pobre, / y temporal, es la rica". La lectura de Antonio Machado,

nencias verbales, formas de gerundio, de participio, de infinitivo, y las que por repetidas y triviales se han constituido en clisés: alma, palma, calma; noche, broche; historia, gloria, victoria; decoro, tesoro, oro; lirio, cirio; estrella, bella.

Darío, aun en la época de *Prosas profanas*, no escapa a algunos "clisés", que muchas veces se salvan en los contextos:

bella, estrella ("Era un aire suave...", IX,1,3); ("Coloquio de los centauros", vv. 93,94); ("Epitalamio bárbaro", vv. 12,13); rosa, mariposa ("Canción de carnaval, III,2,4); ("Canto de la sangre", V,2,4); ("La anciana", III,IV,3,3); florecientes, dientes ("Divagación", III, 2,4); astros, alabastros ("Coloquio de los centauros", vv. 95,96); elia, estrella ("Palimpsesto", vv. 44,45); dolor, amor ("Dezir"). Son comunes las rimas: oro, sonoro ("Sonatina", I,4,5); oro, sonoro ("Blasón", VIII,1,3); coro, oro ("Canción de carnaval", IV,2,4); tesoro, oro (id., XII,1,4); oro, tesoro, coro ("El faisán", I,1,2,3); sonoro, oro ("Garçonnière", II,2,4); sonoro, oro (id., IX, 2,4); oro, sonoro ("Coloquio de los centauros", vv. 3,4); sonoro, oro (éd., vv. 211,212); sonoro, oro ("Pórtico", III,2,4); oro, moro (id., XVIII,1,3); sonoros, toros (id., XXXIV, 1,3); oro, coro ("Epitalamio bárbaro", vv. 1,2); sonoro, oro ("Canto de la sangre", II,1,3); toros, oros ("Palimpsesto", vv. 8,9); sonoro, oro ("Cosas del Cid", vv. 33,34); tesoro, oro ("Canción"); oro, coro ("Marina"); decoro, oro ("A maestre Gonzalo de Berceo", IV,1,3).

### *Compensaciones de la rima pobre*

Un vocablo "pobre" se compensa si aparece rimado con alguna palabra suntuosa. Esta "depuración rímica" es muy común en el Darío de *Prosas profanas*, y significa un paso previo a la rima lujosa, donde los dos vocablos rimantes son palabras exóticas y raras. Obsérvense algunos ejemplos de compensación rímica:

brillante, olifante ("Pórtico", XXXVI,1,3); gloria, gestatoria ("Año Nuevo", I,1,3); mira, Hetaira ("Divagación", VI, 1,3); Amatuntes, juntas (id., XIV,2,4); seda, Leda ("Blasón" III,2,4); Mikado, acariciado ("Para la misma", III,1,2); enerva, Minerva ("Coloquio de los centauros", vv. 29,130); Helena, llena ("El cisne", III,1,2); bicorne, adorne ("Responso", II,4,5); acanto, llanto (id., IV,1,2); Citeres, mujeres ("Marina", vv. 1,3); Hiperión, león ("Palimpsesto", vv. 10,13); tentación, Acteón (id., vv. 54,56); listo, Kalisto ("Palimpsesto", vv. 69,70); galopa, Europa (id., vv. 73,74); calca, Cavalca ("Reino interior", vv. 2,4); flores, papemores (id., vv. 5,7); debe, Hebe ("Otro dezir").

---

Garcilaso de la Vega, para no nombrar más que a dos grandes poetas, muestra que en realidad el problema no es de riqueza o pobreza *de las rimas*, sino riqueza o pobreza artísticas. El mismo Banville, a quien siempre se cita, cuando dice que la rima "est tout le vers", nota también que "un hombre de genio puede a veces, por el modo ingenioso y magnífico de enlazarlas, resucitar y rehabilitar las rimas gastadas, envilecidas, arrastradas por el fango".

## *Rimas raras, exóticas y suntuosas*

Tal vez el aspecto más importante de *Prosas profanas*, en lo referente a las rimas, sea lo que los parnasianos llamaron *rima rara* o *exótica*. Hay en la obra una preocupación por la elección del vocablo rimante, sostenido muchas veces por la ortografía decorativa; la rima está pensada para el oído y la vista:

Eulalia, Onfalia ("Era un aire suave...": VII,2,4); azur, Pompadour (id., XVI,2,4); Anacreonte, bifronte ("Divagación", XIII,2,4); genuflexiones, dragones (id., XXIV,1,3); Kioto, loto (id. XXVIII,1,3); plata, Yamagata (id., XXVIII,2,4); luz, Ormuz ("Sonatina", III,3,6); gobelinos, vinos, chinos ("El faisán", II.1.2.3); lauro, centauro ("Garçonnière", IX,1,3); protervo, cuervo ("Coloquio de los centauros", vv. 89,90); lira, Deyanira (id., 91,92); Hipodamia, infamia (id., vv. 119,120); Aqueronte, Caronte (id., vv. 131,132); himeneo, Ceneo (id., vv. 145,146); Apolo, Eolo (id., 205,206); Paros, preclaros ("Pórtico", IV,1,3); Lacio, Horacio (id., VII,1,3); Saba, aljaba (id., XXIV,1,3); emblemas, gemas (id., XXIV,2,4); equipciaco, Baco (id., XXIV,2,4); Orión, Salomón ("Año nuevo", II,2,4); Visapur, Sur (id., III,2,4); cuervo, protervo ("Responso", III, 1,2); eolio, infolio ("Palimpsesto", vv. 1,2); lauros, centauros (id., vv. 19,20); Theodoras, proras ("La hoja de oro", II,2,4); Gautier, de ("Marina", vv. 13,15).

Los vocablos exóticos dan el tono general al poemario y la observación de las palabras rimas destaca el aspecto parnasiano de la obra.

## VI. CONSIDERACIONES FINALES

*Prosas profanas* muestra claramente la importancia de Darío como innovador de la métrica española. El poeta nicaragüense fue esencialmente un "hombre de arte", y creó, con su sentido del verso, un mundo poético nuevo. El tono lujoso y estetizante de la obra adquiere sonoridades nunca oídas, que crean a través de rara perfección ese mundo exótico y mitológico. Darío es un parnasiano: el sensualismo y el derroche imaginístico hallan ajustado cauce en los versos de la obra. Aparecen diversas épocas y continentes, con universalidad de temas y registros. Pero a las notas plásticas y escultóricas del Parnaso, Darío le agrega las formas simbolistas, ricas en musicalidad y sugerencia.

El calar en ciertos aspectos de la versificación de *Prosas profanas* ha permitido descubrir la constante y armoniosa conjunción entre contenido y expresión.

En los metros se observa un marcado predominio del verso extenso (un 78,43 %), sobre formas de arte menor, justificado a la

luz del propósito estilístico de la obra: el sentido parnasiano, el tono aristocrático y el instinto del lujo. El verso breve, apropiado para los estados emotivos aparece en pocas composiciones.

En los ritmos muestra el poeta su dominio del verso castellano y su capacidad para incorporar a nuestro idioma posibilidades de la lengua francesa. Las más importantes innovaciones rítmicas aparecen a partir del endecasílabo. El metro de once, inflexionado con profundo sentido musical, recupera los matices que tenía en la época de Garcilaso. Se rehabilita el antiguo ritmo de gaita gallega (dáctilo), y se trabaja con soltura los ritmos sáfico, melódico y heroico, que funcionan sobre la base de la cláusula trocaica, para la evocación de matices suaves y sugerentes, y el ritmo enfático, con un dáctilo inicial de registro más enérgico, para hacer resaltar la expresión, y en ciertos versos aislados (excepción hecha con el poema "Pórtico").

El dodecasílabo, de importante desarrollo en el modernismo, sobre todo en su variedad polirrítmica, no es novedad en ninguna de las formas de *Prosas profanas*. Se lo maneja con destreza en su forma dáctila sosegada, en su ritmo de seguidilla, y en su variedad polirrítmica. En esta última forma adquiere sus máximas posibilidades de matiz y sugestión.

El alejandrino adquiere en *Prosas profanas* un primer lugar respecto de los otros metros. Al evitarse la fuerte pausa tradicional 7 + 7, la entonación altisonante y oratoria del alejandrino romántico adquiere en la obra de Darío, el matiz de la vaguedad, de la fluidez, de lo indeciso. Se crean sonoridades no registradas en este metro y se obtiene un alejandrino caudaloso, que gana en poder evocativo y plasticidad.

Respecto de las estrofas, *Prosas profanas* muestra la preferencia por el soneto, en especial en su forma francesa, es decir en alejandrinos y con libertad en la disposición de las rimas, aunque también los hay en hexasílabos, octosílabos y endecasílabos.

El pareado, forma antigua de la poesía castellana, es utilizado en poemas de contenido clásico y "sabor arcaico": "Coloquio de los centauros" y "Cosas del Cid". Aparecen también el terceto monorrímo, los cuartetos, cuartetos, quintetos, sextillas, etc. Se encuentran asimismo formas estróficas de la Edad Media, por imitación puntual de cancioneros del siglo XV español, en la sección "Dezires, layes y canciones". Interesa recordar que *Prosas profanas* "señala el resurgimiento de la versificación irregular en la literatura,<sup>100</sup> aunque son pocas las composiciones en esquema li-

100. Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios de versificación española*, ed. cit., p. 236.

bre. Se encuentran también versos sueltos sin estrofa fija en un mismo metro: "Friso" y "Palimpsesto"

La rima, al constituir el ritmo de timbre y situarse en el axis rítmico del verso, destaca el vocablo rimante, elegido por Darío siempre con oportuna y cuidadosa sagacidad, con gran conciencia del sentido musical de la palabra, explotados todos los matices de sonoridad amplia y de rareza, tanto auditiva como visual. La importancia rímica lleva a Darío al empleo profuso de la consonancia en perjuicio de las formas asonantadas. La consonancia está presente en las rimas ricas y sus matices y en las rimas raras y exóticas, que contribuyen a crear la sonoridad lujosa propia del tono general de la obra. Si aparece la rima "pobre", ésta suele compensarse en hábiles "depuraciones"

La versificación de *Prosas profanas* muestra, pues, el interés constante de Darío por la expresión métrica. Los "cobres castellanos" asimilan los tonos intermediarios del francés y surge así una lengua viva, con color y sonido, con matiz y fuerza, a la par melodiosa y vibrante. Supone también, en el poeta, la presencia de una conciencia teórica que se estructura a lo largo de toda su vida, y destaca, en forma especial, la íntima conexión entre idea y expresión.

Darío pone en práctica la actitud modernista de impulso, de dinamismo innovador, y origina un vuelco notable en la poesía hispanoamericana, salvándola de formas caducas y de caer en un exceso de "criollismo" Con profundo sentido musical de la lengua ha renovado la métrica en su esencia misma y supo extraer de metros endurecidos, ritmos nuevos y matices nunca alcanzados, sintetizando, admirablemente, las tendencias logradas de sus antecesores, quienes le facilitaron, generosamente, el camino para su gloria.

ENRIQUE FRANCISCO LONNÉ

## EL "CANTO A LA ARGENTINA"

En 1909 Rubén Darío, a la sazón Ministro de su país en Madrid, abandona esta ciudad y se traslada a París. Encuentra allí el clima espiritual propicio y el ocio necesario para el hacer poético. Mantiene, asimismo, su condición de corresponsal del diario *La Nación*, de Buenos Aires. El recuerdo de la Argentina, país que tanto amaba y al que tanto debía, y la circunstancia de aproximarse el centenario de la Revolución de Mayo, mueven su inspiración y su pluma para componer el *Canto a la Argentina*, publicado por primera vez en un volumen extraordinario de homenaje a aquella conmemoración, editado por el nombrado cotidiano.

Puede afirmarse del *Canto* que es la más alta y enervada expresión de homenaje lírico tributado a nuestro país por un poeta no argentino, y este hecho compromete para siempre nuestra gratitud, independientemente de la valoración y trascendencia de toda su obra poética.

A través de las circunstancias históricas de la celebración, y de las connotaciones sociales y humanas, o artísticas y estéticas del poema, la elección del asunto deja traslucir las profundas motivaciones anímicas, las íntimas proyecciones individuales que trasunta el tono de emoción y afectividad sincera, no desmentido a lo largo de las numerosas estrofas. Casi al final del poema, desaparece por un momento el vate, el aeda, y toma su lugar el hombre, para exclamar <sup>1</sup>:

¡Y yo, por fin, qué he de decirte,  
en voto cordial, Argentina!

Y refiriéndose al "pan de tu harina":

¡Cómalo yo en postreros años  
de mi carrera peregrina,  
sintiendo las brisas del Plata!

Asimismo, hay un matiz profundamente personal, más que de reconocimiento unánime y universal, cuando exclama, ya en los últimos versos:

¡Buenos Aires, amada ciudad!

1. Darío, Rubén. *Obras poéticas completas*. Madrid, Aguilar, 1945.

Una entrañable razón de vida enlaza, pues, esta obra con el espíritu de su creador, en paridad con las motivaciones de admiración y gratitud personal que le inspirara la *Oda a Mitre*. Así lo reconoce Pedro Salinas<sup>2</sup> cuando afirma:

De toda América, la Argentina es lo más suyo. Un diario argentino le sirve como la ayuda más segura de su vida material. Buenos Aires le entusiasma. "Mi segunda patria de encanto" la denomina en una poesía [...]. Por algo ninguna de sus poesías cívicas supera a sus dos grandes *Oda a Mitre* y *Canto a la Argentina*.

Otros poetas se inspiraron en la conmemoración centenaria para cantar a la Argentina. El ejemplo más ilustre es Leopoldo Lugones, con sus *Odas seculares*. Pero el argentino aborda aisladamente los diversos motivos de sus cantos, y así es celebrante y laudatorio en las odas "A la Patria", "A Buenos Aires", "A Tucumán"; majestuoso en "Al Plata" y "A los Andes"; descriptivo y bucólico en "A los ganados y las mieses"; didáctico y admonitorio en "Los Próceres"; heroico y marcial en "Granaderos a caballo".

Darío, en cambio, talla en un solo bloque multifacético el monumento de su homenaje lírico. Comienza el poema con una invocación tres veces repetida del nombre sonoro, como henchido de milagro: "¡Argentina! ¡Argentina! ¡Argentina!", y se cierra con el triple pregón de nuestro himno: "¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!". En el dilatado intermedio, como una vasta sinfonía, se despliega el canto caudaloso a la tierra y sus dones, a los campos, a las ciudades, a los hombres.

Arturo Marasso, en *Rubén Darío y su creación poética*<sup>3</sup> ha rastreado las posibles fuentes o modelos sugeridores, y ha analizado las diversas formas métricas empleadas; ha estudiado también, con exquisita erudición, las alusiones literarias, las citas clásicas y mitológicas, las reminiscencias bíblicas vertidas con prodigalidad en el poema, según los cánones modernistas.

En cuanto a la visión de la Argentina que surge de la lectura del *Canto*, cabe destacar tres imágenes fundamentales. La primera nos muestra una Argentina privilegiada, favorecida por la mano pródiga de la Providencia con todas las riquezas naturales y todos los frutos de la tierra:

Animará a la virgen tierra  
la sangre de los finos brutos  
que da la pecuaria Inglaterra;  
irán cargados de tributos

2. Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1948.

3. Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Kapelusz, 1954.

los pesados carros férreos  
que arrastran candentes y humeantes  
los aulladores elefantes  
de locomotoras veloces;  
segarán las mieses las hoces  
de artefactos casi vivientes;  
habrá montañas de simientes;  
como un litúrgico aparato  
se herirán miles de testuces  
en las hecatombes bovinas;  
y junto al bullicio del hato,  
semejantes a ondas marinas,  
irán las ondas de avestruces.

De esas riquezas naturales, la pampa es el repositorio más preciado, donde el hombre cumple el antiguo rito de empuñar el arado para sembrar y cosechar el grano nutricional:

¡Oh Pampa! ¡Oh entraña robusta,  
mina del oro supremo!  
He aquí que se vio la augusta  
resurrección de Triptolema.  
En maternal continente  
una república ingente  
crea el granero del orbe,  
y sangre universal absorbe  
para dar vida al orbe entero.

A la riqueza natural se agrega la creada por la industria de los hombres, fundando ciudades, instalando fábricas, botando naves:

Se erizaron de chimeneas  
los docks; a los puertos flamantes  
llegaron músculos e ideas  
que enviaban los pueblos distantes.

Esta imagen de una Argentina rica y feraz es proyectada como una visión de futuro, país cuyo destino pertenece al porvenir, tierra auroral, tierra de promisión; todo ello íntimamente unido a la idea de una magnánima generosidad para acoger a todas las gentes del mundo y compartir con ellas los bienes de la abundancia. Estalla, exultante, el grito jubiloso, la buena nueva:

¡Hay en la tierra una Argentina!  
He aquí la región del Dorado,  
he aquí el paraíso terrestre,  
he aquí la ventura esperada,  
he aquí el Velloco de Oro,  
he aquí Canaán la preñada,

la Atlántida resucitada;  
he aquí los campos del Toro  
y del Becerro simbólicos;  
he aquí el existir que en sueños  
miraron los melancólicos,  
los clamorosos, los dolientes  
poetas visionarios  
que en sus olimpos o calvarios  
amaron a todas las gentes.

La idea de generosidad, unida a la de fecundidad, está expresada muchas veces, con deliberada reiteración de imágenes, mediante felices acoplamientos de adjetivos o por frases expresivas de esos atributos:

Te abriste como una granada,  
como una ubre te henchiste,  
como una espiga te erguiste  
a toda raza congojada,  
a toda la humanidad triste,  
a los errabundos y parias  
que bajo nubes contrarias  
van en busca del buen trabajar,  
del buen comer, del buen dormir...

Por estos modos, la Argentina es "tierra abierta al sediento", "mar que no amarga", "prados donde se siembra, espiga y barbecha", "entraña robusta"; tiene "el don natural de matriz y de ubre que de cosechas pingües cubre los edenes de las estancias". Aún más, el poeta exalta, con acento pánico, la fuerza genitora del "padre sol", dispensador de fecundidad, y del Plata, el "padre río" a cuya vera se forjarán las razas del porvenir.

Pero, singularmente, la imagen fundamental de la Argentina reflejada en el *Canto* es la de tierra de paz, de confraternidad y solidaridad humana. Rubén Darío exaltó a la paz, a lo largo de su producción literaria, como uno de los bienes supremos de las naciones, y la buscó para sí, como seguro refugio propicio al trabajo creador, a través de su existencia trajinada.

En este poema apoteósico, Rubén celebra a la Argentina como tierra de amor y confraternidad, y llama a su seno a todos los pueblos del mundo, a los desposeídos, a los congojados, a los perseguidos, anunciándoles la tierra de promisión "bajo la cual se sueña y bajo la cual se piensa morir". Conjura a huir al "demonio perverso", al "demonio beodo que incendia en mal el universo", e invoca a la "paz a todos los hombres de buena voluntad".

Así, en la euforia vital que da un tono de sostenido optimismo a toda la obra, olvida sus antiguos recelos hacia los americanos del

Norte, y sueña un futuro de integración y armonía para el continente:

¡Gloria a América prepotente!  
Su alto destino se siente  
por la continental balanza  
que tiene por fiel el istmo:  
los dos platos del continente  
ponen su canción de esperanza  
ante el gran Dios sobre el abismo.  
¿Y por quién sino por tu gloria,  
oh Libertad, tanto prodigio?

El *Canto a la Argentina* está constituido, puede decirse, por una serie de cantos vinculados por el motivo central. Comienza, como una obertura wagneriana, con una "gran voz de oro" que el "viento sonoro arrebatada" y expande en el infinito. El himno crece sobre ciudades y mares, cubre la trepidación de las fábricas y el tumulto del humano trajinar, sube en oleadas "sobre la extensa tierra, sobre la vasta mar".

Afluyen todavía a la Argentina las avenidas inmigratorias que atrajeron numerosos contingentes de todos los pueblos del mundo. El poeta los invoca, caracterizándolos con los rasgos raciales y morales que conforman sus singularidades arquetípicas, invitándolos a integrar la "nación de naciones".

Canta luego a la pampa feraz, "estepa sin nieve", y a los dos soles, el que fecunda con sus rayos y el que luce en la bandera, sol de verdad y libertad. Canta a Buenos Aires, a la que con epíteto regio, nombra "la Basilea del sur"; sentada en el solio, recibe, en la fiesta del Centenario, el saludo y el homenaje de sus pares de todo el mundo; convoca a las gentes a entonar el himno y, al decir de Pedro Salinas, "el poema entra en el movimiento procesional": desfilan, como en una pantalla cinematográfica, los hidalgos fundadores, "los patricios bordeadores de precipicios y escaladores de montañas", los héroes de la guerra gaucha, los ancianos y los jóvenes. Con especial delectación loa a la mujer argentina, quintaesencia de las gracias amalgamadas de sus congéneres europeas. Resabios de sus poemas eróticos afloran en esta evocación:

...música plástica, visión  
del más encantador martirio,  
voluptuosidad, ilusión,  
placidez que todo mitiga,  
o pasión que todo lo arrolla,  
leona amante o dulce enemiga,  
tal la triunfante Venus criolla.

El cantor se suma al coro egregio de los que entonan el himno,

“une mi amor y mi acento”, para repetir: “Oid, mortales, el grito sagrado”. El canto mantiene a lo largo de su millar de versos un mismo ímpetu sostenido, un aliento de apoteosis y jubilosa euforia, acorde con el asunto. Vibra y resuena en toda su extensión, con claro predominio de las sensaciones auditivas, que abarcan toda la gama sinfónica, desde el tres veces repetido “¡Argentina!” hasta los acordes himnicos que lo clausuran.

Por su sonoridad metálica, sus resonancias latinas y su sugestión de riqueza, el nombre debió ser especialmente grato a Rubén, tan sensible a la euritmia de las palabras. El nombre vibra, reiteradamente, como suma de excelencias.

La intensificación de las sensaciones auditivas se mantiene con todos los recursos del impresionismo modernista: la sabia elección de los vocablos, las erres vibrantes, las esdrújulas sonoras, las repeticiones, los efectos rítmicos. Leemos “oíd el grito”; “fábricas trémulas de vida”; “cantad”, “cantemos”, “cantaré”; “que vuestro himno sonoro vibre”; “la expresión del colosal corazón de esa patria palpitante”; “Sonad, oh claros clarines; sonad, tambores guerreros”. Los ejemplos podrían multiplicarse con abundancia.

Muy notable es, asimismo, la impresión de dinamismo, de vida palpitante, de fecundo y laborioso trajinar que deja la lectura del poema. Frecuentemente las sensaciones sonoras y visuales se entremezclan con las de movimiento para lograr esa impresión de vida, de febril ajetreo, de rumoroso trajín; así, ve a la pampa, no en su primitiva placidez arcádica, sino animada por la

...diana del cuerno, caracol  
y tuba de la vacada;  
o del grito de la triunfal  
máquina de la ferro-vía;  
o del volar del automóvil  
que pasa quemando leguas,  
o de las voces del gauchaje,  
o del resonar salvaje  
del tropel de potros y yeguas.

La pampa se transforma, pierde su antigua calma silenciosa, su quietud primitiva, su soledad no hollada, y se ve surcada por el ferrocarril y animada por impetuosos rebaños; la sensación es de tráfago, de afanosa brega:

los pesados carros férreos  
que arrastran candentes y humeantes  
los aulladores elefantes  
de las locomotoras veloces;  
segarán las mieses las hoces  
de artefactos casi vivientes;

habrá montañas de simientes  
como un litúrgico aparato  
se herirán miles de testuces  
en las hecatombes bovinas;  
y junto al bullicio del hato  
semejantes a ondas marinas  
irán las ondas de avestruces.

La sensación de vida intensa se acentúa en la ciudad, vasto colmenar que palpita y alienta como el gran corazón de la república:

Tráfigos, fuerzas urbanas,  
trajín de hierro y fragores...  
.....  
hondos rumores humanos,  
clamor de voces conjuntas,  
pregón, llamada...

El poeta usa de todos los recursos tendientes a intensificar la expresión y mantener el tono de epopeya, de apoteosis vibrante y triunfal, requerido por el asunto mismo. La exclamación, la hipérbole, la repetición, el paralelismo, el epíteto eficaz, se dan en cada estrofa. En cuanto a los efectos visuales, más que los colores, se destaca la luz; una aureola de luminosidad festiva envuelve todo el canto, ya por las frecuentes invocaciones al sol, ya en las connotaciones del paisaje: "la extendida luz del llano"; la reiteración de adjetivos como radiante, brillante, lumínico, refulgente; sustantivos como bronce, oro, luz, cristal, diamante.

Todo este entrecruzamiento sensorial, sabiamente orquestado, contribuye a lograr la entonación laudatoria y el clima de optimismo, de euforia vital, de alegría, que corresponde a la circunstancia especialísima suscitadora del *Canto*, repetida como un *leitmotiv* jubiloso: "Es la fiesta del Centenario".

Y ésta es la ocasión para que el poeta, asumiendo la dignidad de vate, proyecte, por sobre los datos de la realidad externa, su íntima vivencia, su realidad interior, su cara ambición, transfigurada a través del arte en una realidad literaria, poética y esencial; la existencia de una Argentina como un vasto crisol donde se funden todas las razas, todos los credos, todos los destinos, suma de la Latinidad, síntesis de América, unida bajo los colores argentinos: esperanza, promesa cierta, visión de porvenir.

ZULEMA INÉS JORGE

## TEMÁTICA VITAL EN DARÍO

Hemos leído con atención un texto de Pedro Salinas que, con el título de *La poesía de Rubén Darío*, estudia las constantes que permanecen indelebles —transparentes o disimuladas— en toda la vida y la obra de nuestro poeta. Sostiene el autor que, a través de las diversas biografías y de la historia de su vida y de sus libros narradas por el poeta, a través de la copiosa información oficial o anecdótica, a través de sus cartas, dos permanencias surgen que, tendidas desde su nacimiento hasta su muerte, subrayan e identifican toda su personalidad: “Son dos formas de embriaguez —dice— la sensual y la alcohólica”.

Y he aquí planteado el tema vital del poeta, aquel que misteriosamente preside los arcanos de su creación. El guía constante e invisible, perenne y tenaz es: Eros.<sup>1</sup>

Y de la mano de Salinas asistimos al desarrollo literario de lo erótico en Rubén, su fase hedonística y su fase exótica, hasta el momento fatal, el del encuentro que, inexorablemente, debía producirse: Eros halla a Cronos. El jovenzuelo fatuo, insolente, audaz que guía la juventud del poeta, en un recodo de su camino dase de bruces con el gran viejo de mirada torva y cansada faz:

Vamos al reino de la Muerte  
por el camino del Amor...

Así le dice el viejo. Y el poeta tiembla. Comprende ahora que la vida es historia, y que la historia significa pasado. Lo temporal empieza a pesar en su poesía. Así nos expresa la revelación:

Y de nuestra carne ligera,  
imaginar siempre un Edén,  
sin pensar que la primavera  
y la carne acaban también.

Viene así la conciencia del pecado, las angustias del arrepentido y “ahí Rubén Darío se suma al gran escuadrón de los poetas españoles —desde el Canciller Ayala a Unamuno— que hicieron alma de su obra a este encuentro del ‘uno’ con el ‘otro’, a la angustia del pecador y su pecado [...] Pero el erotismo no se salvó en los brazos de las musas de carne y hueso, brazos que se enlazan alrededor del amante, cerrados y le forman el círculo mágico de

1. Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1948.

donde no se puede salir. Tuvo que acogerse a los brazos de la cruz, los que no encierran, los que apuntando con sus cuatro extremos a todas las trascendencias, lanzan a lo erótico, allí sacrificado, hacia su redención final”.

Analizado cumplidamente el tema erótico, entra Salinas en lo que él llama “subtemas” de la poesía vital de Rubén. El primer subtema lo constituye la poesía social y el segundo los poemas sobre el arte, la función de la poesía y la significación del poeta. En armonía con el tema dominante, el erotismo, forman el cuadro completo de los temas del poeta.

<b>POESÍA SOCIAL EN RUBÉN</b>	<i>Modo histórico</i> Proyección hacia el pasado de una colectividad humana que el poeta continúa y representa en su voz.	Lo autóctono	{ “Caupolicán” “Tutecotzimi”, “El sueño del Inca”, “Chinampa”, “A Bolivia”.
		Lo hispánico	{ “Cosas del Cid”, “Cyrano en España”, “Al rey Óscar”, “Retratos”. España - Español. “Letanía de nuestro Señor Don Quijote”. “A Goya”, “Trébol”, “A Cervantes”.
	<i>Modo nacional</i> El poeta es miembro de una comunidad que habita secularmente un mismo lugar de la tierra.	Darío siente lo nacional en sentido americano, no en el sentido de la patria chica, de la patria parroquial	{ “Canto a las glorias de Chile”. “Canto a la Argentina”
	<i>Modo político</i> Canta el poeta a la sección de sociedad en que se halla inserto y a sus convicciones, credos sociales o políticos.		{ “A Colón”. “Los cisnes”. “A Roosevelt”. “Salutación del optimista” “Salutación al águila”.
<i>Modo humanitario</i> El sentimiento de comunidad es vivido por el poeta sin limitación alguna, extendido hacia todos los hombres del universo		{ “La gran cosmópolis”. “Pax”.	

Ahora bien: dos modos trataremos dentro del subtema de la poesía social, que interesan particularmente a nuestro trabajo; nosotros consideramos que esos modos se hallan en Darío intimamente enraizados con las convicciones profundas de su espíritu y que al llegar a uno de ellos lo haremos siguiendo indefectiblemente los senderos del otro.

Así pues —a nuestro juicio—, lo hispánico del modo histórico es estrato y suelo nutricio del modo político que manifiesta Rubén.

### *Lo hispánico en el ámbito del poeta*

La opinión de Rodó ha significado siempre un lastre en la consideración estimativa de la raíz hispánica de nuestro poeta. Con Rodó, casi todos sus críticos han hallado en su labor, primordialmente, afrancesamiento y paganismo clásico, y en su actitud la estéril pose del desarraigado.

Pero ha de tenerse en cuenta, que las bellas páginas que Rodó escribiera en 1899, eran referibles a la obra primigenia del poeta, al alborear de su destino, a la mitad de la ruta que la vida le fijara. Quizás el mismo Rodó no hubiera, más tarde, refrendado su juicio, juicio parcial y por ende sin validez para ser aplicado a una totalidad que, en este caso, es más trascendente que la porción considerada. Y si pudo Darío encandilarse, en sus comienzos como poeta, por las iluminaciones del canto al “reino interior” y por las exquisiteces del “arte por el arte”, las ventanas que su “torre de marfil” dejara abiertas al mundo, llevaron a su alma generosa las vibraciones de la raza y los clamores reivindicatorios de la América hispana.

*Cantos de vida y esperanza* (1905) indica así, una verdadera renovación espiritual, que el poeta manifiesta en lo que se refiere a la madre patria y al continente que lo viera nacer.

El “despertar” de Rubén se patentiza después de su llegada a España en 1899, cuando su nombre se aclamaba en selectos círculos literarios y lo proclamaba “maestro” una generación de jóvenes poetas.

La exquisita sensibilidad de Darío, conmocionada por la unánime salutación, comienza a manifestar una nueva especie de patriotismo, basado en el impulso de una conciencia racial que a poco colocaría al poeta en la verdadera encrucijada de su destino. América y España bifurcarán en su alma dos tendencias definidas y un solo fondo común, y él será el intérprete inspirado de una fe inquebrantable en el pasado y en el porvenir de lo hispano y de los hispanoamericanos.

Es ese libro, su definición de raza viril y acendrada, y con-

trastó en su hora con el decaimiento espiritual que el colapso de Cuba provocara en la madre patria.

Las mismas palabras del poeta iluminan mejor —a este respecto— que todo cuanto pudiera decirse. Helas aquí:

Español de América y Americano de España, canté eligiendo como instrumento el hexámetro griego y latino, mi confianza y mi fe en el renacimiento de la vieja Hispania [...]. ¡Hispania por siempre! Yo había vivido ya algún tiempo y habían revivido en mí alientos ancestrales...

“Al Rey Óscar”, “Cyrano en España”, “Retratos”, “Trébol”, “A Goya”, “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”, son otras tantas rotundas afirmaciones que dan las páginas de ese libro a lo que venimos sosteniendo y, de exprofeso no hemos mencionado “Salutación del optimista”, “A Roosevelt” y “Los cisnes”, que consideraremos luego en el modo político, pero que también muestran la soterrada raíz hispánica que recorre como viril ramalazo todos sus *Cantos de vida y esperanza*.

Y si en un sentido más genérico consideramos su producción toda y dejando el hito gigantesco y principal que significa el libro comentado, nos remontamos a sus primeras obras, a sus balbuceos poéticos, hallamos que el lector de clásicos españoles de la Biblioteca de Managua, el apasionado lector de la *Biblioteca Rivadeneyra*, llegaba a lo hispánico no sólo racial e idiomáticamente —que eso era imperativo del destino—, sino por triple vía de penetración, que tal y no otra cosa significa la aprehensión afectiva del pasado espiritual español, de su literatura y de su arte. Su inspiración y lo que es más, su aspiración iba, indefectiblemente, a lo español:

Yo siempre fui por alma y por cabeza,  
español de conciencia, obra y deseo,  
y yo nada concibo y nada veo  
sino español por mi naturaleza.

Con la España que acaba y la que empieza  
canto y auguro, profetizo y creo,  
pues Hércules allí fue como Orfeo.  
Ser español es timbre de nobleza.

El afrancesamiento de Rubén y su paganismo, la novedad de los “dos centenares de vocablos” que el poeta repartiera en sus composiciones, sus innovaciones aprendidas en “aulas” poéticas francesas y la mitología abundante en sus versos no son sino coordenadas del gran movimiento renovador que —a impulsos de su excepcional talento— le tocó iniciar.

Vargas Vila, el inevitable Rodó, González Blanco, Ory, Ghirraldo, Goldberg y tantos más que niegan o ponen reparos al sentimiento hispánico de Rubén Darío, no supieron ver que ya en la obra primigenia del poeta, desde sus comienzos hasta *Azul...*, hay una exaltación de lo español que se manifiesta en la imitación, a veces claramente apreciable, a veces apenas perceptible, de los clásicos que amamantaron su infancia poética.

¿No aparece allí Campoamor?  
¿Divisáis, verdad, a Bécquer?  
¿Las admoniciones de Núñez de Arce?  
¿Una leyenda de Zorrilla?

Y ese mismo apenas consciente hispanismo del poeta-niño cobrará, a partir de la aparición de *Azul...* y *Prosas profanas*, hasta llegar al "culmen" magistral de su obra poética que significa *Cantos de vida y esperanza*, sinceridad de mensaje y, sin reservas ni embozos, vertirá en desfile maravilloso de versos toda la grandeza que es caudal secular del alma española:

Mientras el mundo aliente, mientras la esfera gire,  
mientras la onda cordial alimente un ensueño,  
mientras haya una viva pasión, un noble empeño,  
un buscado imposible, una imposible hazaña,  
una América oculta que hallar, vivirá España.

### *Poesía política*

"La Historia de los Estados Unidos en sus primeros cien años, es una secuela ininterrumpida de adquisiciones territoriales".<sup>2</sup> Esta cita de Carlos Ibarguren no constituye —desgraciadamente— para el hombre sudamericano, novedad alguna. La zarpa yanqui ha impreso tan profundamente su huella que no resulta fácil el olvidar. Nicaragua, Santo Domingo, Haití, Panamá, Cuba, Puerto Rico, Filipinas, Hawai, México, Texas, Las Floridas, La Luisiana...

Acontecimientos históricos de profunda repercusión, que estremecieron a generaciones y que quedaron ocultos bajo montañas de oro, disimulados o disfrazados por la propaganda de las cadenas Hearst y avalados por los cañones que el Tío Sam tenía siempre dispuestos para la "solidaridad continental".

Agravios, atropellos, latrocinios, que confirman en su cruda realidad la política yanqui, esa voluntad terca y audaz —herencia sajona perfeccionada en métodos y depurada de diplomacias— que tiende hacia un predominio visible, oculto apenas por clisés que ya

2. Ibarguren, Carlos. *De Monroe a la buena vecindad*. Buenos Aires, Edición del autor, 1946.

no engañan y ampulosas declaraciones que nadie cree, porque los hechos en su cruda realidad han demostrado que para los conductores estadounidenses las violaciones de las normas jurídicas, la burla a los derechos de los pueblos más débiles son, simplemente, producto de una "Técnica internacional" y que el soborno, la intervención directa o artificiosa, la coacción y, actualmente, "la buena vecindad" constituyen ligeras variantes de esa misma técnica.

Rubén Darío, alma generosa y noble, por la sensibilidad especial de su temperamento, debía captar el clamor de un continente continuamente expoliado. Y no cabe duda de que es claramente discernible esa captación. El poeta —cronológicamente hablando— consagra por primera vez una poesía con nuevo acento y dedicada al continente hispanoamericano, en 1892, en ocasión del centenario del descubrimiento del Nuevo Mundo: "A Colón"

En vez de cantar loas al ilustre navegante, como era de esperar, su tema refleja más bien el sentimiento desesperanzado del poeta, que sentía en carne propia las convulsiones políticas en que se debatían las repúblicas latinoamericanas. Es un poema que participa de lo nacional, de lo político y de lo humanitario. En él se ve un trasfondo del hombre que piensa en la profunda unidad espiritual de los pueblos trasoceánicos con la madre patria, y cree suicida toda separación.

La revelación en versos de Rubén del problema que planteaba a la existencia del hemisferio americano, la política del coloso del Norte, es manifestada empleando un símbolo poético desusado: el cisne.

En efecto. Pocos poetas han mezclado lo íntimo de su poesía con el tema político y quién nos diría que el ave exquisita que encarnara sus aspiraciones eróticas, el ave de Leda y de la Pompadour, iba a ser paladín en esta cruzada que Darío se impone por sentirlo íntimamente necesario y vital.

La identificación del "destinatario" es, en "Los cisnes", perfectamente clara: "Brumas septentrionales nos llenan de tristeza", y más abajo: "Nos predicán la guerra con águilas feroces".

Las águilas son símbolo de lo norteamericano, de su poderío. Y viene después la doble lamentación, la que piensa que frente a esa fuerza ya no se halla el vigor indomable de otrora.

Ni hay Rodrigos, ni Jaimes, ni hay Alfonsos ni Nuños  
.....  
¿Ya no quedan hidalgos ni bravos caballeros?

Y el cuello del cisne finge una interrogación que afecta al porvenir de su raza y de su tierra:

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?  
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?

La poesía toma calidad de vaticinio y en sus metáforas se percibe claramente el sentimiento de una incertidumbre que tortura al poeta, incertidumbre que persiste pese al canto de esperanza que significa el verso final del poema comentado, que no alcanza a cubrir el escozor que deja en el ánimo esa "fuga de americanos potros" y ese patético "estertor postrero" del león español.

Pero, de todas maneras, Rubén anuncia una esperanza; la "Salutación del optimista" será luego el canto de esa esperanza.

En 1903 el Presidente Roosevelt dice en jactancioso desplante: "Yo tomé a Panamá". Rubén, ante la amarga realidad, supera todas sus posibilidades de poeta y arroja al rostro del ensoberbecido ese "A Roosevelt", que es, en su cósmica grandeza, un perenne alabonazo para recordar a los déspotas que, frente a su prepotencia y a su poderío circunstancial se alzarán, siempre, la voz de un Juicio Final y la soberana Justicia de Dios.

Recorre todo el poema una sinceridad tal, hay en él tal fuerza de expresión, que no es posible leerlo sin estremecerse. Un equilibrio maravilloso, cabal, rige sus partes. Es éste para nosotros uno de los poemas más logrados de Darío y, como bien señala Salinas, los dos monosílabos "No" y "Dios" son genialidades poéticas, cumbres de una crestería de por sí imponente, cúspides de un "crescendo" a toda orquestación.

Un crítico yanqui, Isaac Goldberg, opina en su libro *La literatura hispanoamericana*, que Darío escribía de este tenor movido por el miedo. Lógicamente, a tan parcial opinión debe concedérsele el poco crédito que la misma merece.

Rufino Blanco-Fombona es tibio al catalogar la sinceridad de Rubén, y dice: "Sentía por la fuerza, la riqueza y las pezuñas de los yanquis, un respeto que yo —como se sabe— nunca he compartido. Después cambió un poco, muy poco, ¡qué poco! Nuestra amistad acaso no fue extraña al cambio. Darío que compuso la arrastrada 'Salutación al águila', le arrancó también unas cuantas plumas de la cola al pajarraco y se las arrancó con altivez de verdadero poeta de una raza. Recordad el ¡hola, pillo! 'A Roosevelt' aquel poema que Howard M. Mac Donald llama exageradamente: el más fuerte himno al odio".<sup>3</sup>

Y he aquí mencionada la famosa "Salutación al águila", que

3. Blanco Fombona, Rufino. *El modernismo y los poetas modernistas*. Madrid, Mundo Latino, 1929.

tan encontrados comentarios provocara, comentarios que nunca alcanzaron a dilucidar en total la actitud de nuestro poeta. Pero hay circunstancias especiales que explicarían el "clima" que privó en el alma de Rubén al concebirla. Veamos: en 1906, después de haber publicado los poemas "A Roosevelt" y la "Salutación del optimista", asiste Rubén Darío a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, como secretario de la delegación de su país. Y allí escribe esa "Salutación al águila", que provocaría censuras, dictámenes y hasta insultos.

"¿Cómo no lo han lapidado a usted, querido Rubén? —le dice Blanco-Fombona—. Le juro que lo merece". El mundo literario y político de América consideró el poema como una traición de su ilustre abanderado.

Nuestra opinión se inclina hacia el pensar de Salinas y de Marasso, que absuelven al poeta considerando que fue en todo momento sincero, aunque pecara de ingenua su sinceridad.

Se impresionó Darío por el viaje de "confraternidad" que el Embajador de Estados Unidos realizara por las Repúblicas americanas. Su alma noble llegó a concebir un momento histórico en que, depuestas apetencias territoriales, depuestas ambiciones imperialistas, la América sajona brindara respeto, libertad y amistad a la otra América "la que aún reza a Jesucristo y aún habla en español". En plena euforia de cordialidad, él sueña un mundo nuevo, fraterno, que resulta del abrazo de las dos Américas. Predica concordia y no sumisión, sublima conceptos y capta —o quiere captar— una esencia ultra histórica de paz. Lo que admira del águila es su voluntad, su dinamismo, y a ello se refiere como ejemplo en aras de mejoramiento social. Como dice Marasso: "Es el consejo de Hesíodo, la invitación al trabajo que viene desde las raíces de nuestra raza latina".<sup>4</sup>

No hay, pues, renunciamiento en su actitud, no hay cobardía, hay sí un anhelo metafísico de armonía y comprensión.

### *"Salutación del optimista"*

Anteriormente expresamos que si el poema "Los cisnes" anuncia una esperanza, la "Salutación del optimista" era el canto de esa esperanza. Y henos aquí ante la consideración de ese canto.

Es 1902 y la Unión Iberoamericana de Madrid había organizado una solemne sesión en el Ateneo, donde cooperaban las altas autoridades de la ciudad y los más representativos escritores. Fue

4. Marasso, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1946.

invitado Darío a recitar un poema alusivo al acto y él mucho estimó tal invitación. Pero cuenta Vargas Vila que Darío vivía en aquel tiempo semisecuestrado por una cáfila de parásitos que estimulaban sus libaciones alcohólicas; comenzaron a transcurrir los días y Darío no daba señales de vencer su laxitud. Sus amigos, inquietos y temiendo que la debilidad de carácter del poeta acarrearía a la postre un mayúsculo papelón, las vísperas del acontecimiento lo encerraron en su casa y, vigilándolo, obligáronlo a escribir el poema prometido. A las dos de la mañana comenzó el poeta su tarea; a las cuatro leía ante sus amigos, estupefactos, la feliz, maravillosa improvisación.

Es de hacer notar que por aquel entonces Darío se hallaba vinculado afectivamente a la generación del 98, generación cuyo espíritu y producción influencia la tragedia de Cuba, generación nacida intelectualmente a raíz del desastre.

En efecto, la pérdida de las últimas colonias españolas, el colapso de la guerra con Estados Unidos dejaron en el espíritu hispano negros nubarrones de desesperación y desaliento.

Si la realidad era triste, más dolorosa aún se hizo en las mentes de los intelectuales.

El español enquistóse en su tragedia y su crítica de los valores raciales fue negativa, doliente y coloreó el pesimismo sus formas literarias.

Y si para el latinoamericano la guerra de Cuba fue desde su comienzo —y en lo que se refiere a España— impopular, la intervención alevosa de Estados Unidos y la derrota posterior, cambiaron por completo el panorama político y todas las voces continentales hablaron a favor de la península.

Cuando Rubén Darío lanza su canto de optimismo, su canto de segura confianza en el filón racial, ya otros espíritus avizores han tratado de despertar las conciencias dormidas de las nuevas generaciones.

Hacia 1900 aparecía el luminoso *Ariel* de José Enrique Rodó, que fue uno de los primeros en señalar los peligros de la cultura yanqui y su prurito de expansión. Posteriormente, Vargas Vila y Rufino Blanco-Fombona manifestarán públicamente su repudio al entremetido gigante del norte, y, si hay necesidad de citar otros nombres, Manuel Ugarte, Ricardo Rojas, García Calderón, Vasconcelos, formaron bloque de disconformidad y haz de voluntades en sentido americanista.

Darío quiso, con la "Salutación del optimista", infundir un algo de esa seguridad iluminada que él poseía en los destinos de la raza.

El análisis atento del poema nos confirmará sus intenciones y nos dirá de sus logros.

Sobre el particular ha opinado Alfonso Reyes: "Poeta sumo, hombre vertiginoso, alma traspasada de sol, tramó con lo más íntimo de sus ternuras y lo más atronador de sus furores la escala de hexámetros de oro, el himno de esperanza más grande que vuela sobre las alas de la lengua".<sup>5</sup>

En efecto, Darío eligió el hexámetro por su ritmo alado y recio, por su aliento de epopeya, por su tradición grecolatina y por creer que, a pesar de opiniones que reconocía valiosas, había en nuestro idioma sílabas largas y breves. Así, el hexámetro de ritmo majestuoso y expresivo, de estructura flexible y sonora fue, en manos de Rubén, arma emotiva, trompeta sonora, clarín de la raza.

Y si Benot negó la posibilidad de hacer hexámetros y otros versos latinos en español, los poemas de Darío —ya que éste imita el ritmo del hexámetro en la "Oda a Mitre", "Salutación al águila" y "Salutación del optimista"— pueden significar una ineludible refutación a su tesis. En cuanto a "Salutación del optimista", opina Huidobro que sólo hay catorce versos bien logrados, es decir conforme a los cánones estrictos del hexámetro clásico. Julio A. Leguizamón manifiesta a su vez: "...noble ejemplo de fe significan los versos de 'Salutación del optimista', cuya larga serie fluctuante sugiere de modo vago el rumor del hexámetro..."<sup>6</sup>

Marasso, al estudiar la génesis del pensamiento creador de Darío, pasa revista a los antecedentes del hexámetro en la lengua castellana. Cita a José Eusebio Caro, a Sinibaldo de Más, a Manuel de Villegas, a la Gómez de Avellaneda. Opina que no le fueron desconocidos a Darío esos precursores y que quizás su más inmediata fuente sea Sinibaldo de Más.

Pero Darío, poeta de destreza técnica jamás igualada, sólo se preocupó en este poema de lograr el "clima" épico que el asunto reclamaba. Así pues —creemos—, no hubo de su parte un empeño definido en burilar hexámetros perfectos, sino simplemente el deseo de entonar un canto magnífico de optimismo racial.

Su vieja fórmula "ser en lo posible nosotros, españoles de América; ser los españoles, americanos de España", cuaja en este poema grande y significativo, en el cual la idea temática pone trascendencia perdurable y la forma, adaptación del hexámetro, majestad evidente.

No canta al pueblo español, augura el porvenir de "un continente y otro" unidos en "espíritus y ansias de lengua".

5. Reyes, Alfonso. *Tertulia de Madrid*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949.

6. Leguizamón, Julio A. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires, Editoriales Reunidas, 1945.

Rubén Darío da a las palabras de su "Salutación del optimista" un acento profético. Augura un porvenir. Exalta una raza. Si como querían los neoplatónicos, el poeta es un "enajenado" que crea mientras subsiste la unión divina; si la poesía es como decía Fray Luis de León "la comunicación del aliento celestial", Rubén Darío en su función de vate, justifica profundamente el "sonambulismo lúcido" de que habla Vargas Vila cuando se refiere a la creación de este poema. Se hallaba "en trance", era el *medium*, el anillo de la cadena que desde Dios a los hombres tendía Platón.

Sus palabras henchidas de esperanza profetizan la ventura augusta de la América latina. Ya lo dice Torres-Rioseco: "No hay en toda la lengua otro poema tan potente ni tan sincero como éste".<sup>7</sup>

Como se ve, mucho es lo que se ha opinado acerca de esta tentativa de Rubén. Lo cierto es que este poema en hexámetros incorpora a la lírica castellana un aliento "tan ancho, tan noble y tan robusto como nunca había salido de su seno. La ocasión del poema y su métrica casan perfectamente. Poesía exhortatoria, destinada a muchedumbres, acierta Darío con un tono que contiene en sí esos mismos aires libres, esos espacios abiertos, a los que la lanza, para que alcance a todos los oídos. Los hexámetros, al pronunciarse, parecen como ensanchar con su soplo el ámbito donde suenan, creando la atmósfera del ágora".<sup>8</sup>

Y si las violencias del alma de un poeta, las amarguras o las urgencias producen nexos inesperados en su ser, que se traducen en sus criaturas poéticas, digamos que las consideraciones que anteriormente realizáramos sobre el acendrado hispanismo de Rubén y lo sincero de su poesía social, nos dan los hilos germinales de esta urdimbre maravillosa.

La adjetivación del poema revela, como en todas las poesías de Rubén, el acrisolado ámbito de cultura que poseía el poeta, su depurado buen gusto y esa innata aristocracia en el decir que fueron sus dones privativos. Usa el sintagma analítico y el sintagma sintético, alternándolos sabiamente con un equilibrio que asombra y, de acuerdo con la naturaleza épica de su canto predominan la sonoridad, lo grandilocuente, en la contextura de la adjetivación.

"Esperanza celeste", "indolencias pálidas", "razas sólidas", "alma áptera"; nos dicen de la savia renovadora que ya habíamos señalado en su poesía. El empleo desusado del adjetivo, la atri-

7. Torres-Rioseco, Arturo. *Vida y poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Emecé, 1944.

8. Salinas, Pedro. *Op. cit.*

bución inherente de cualidades, los desplazamientos calificativos dan un alto grado de expresividad al poeta, que maneja asimismo el encabalgamiento con la propiedad, soltura y cabal oportunidad que le son reconocidas: "Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos, / lenguas de gloria. Un vasto rumor llena / los ámbitos; / mágicas ondas de vida van renaciendo de pronto".

Los dos tipos de encabalgamiento que cita Dámaso Alonso se han dado cita en tan breve trozo del poema. El primero corresponde al tipo que ha denominado abrupto y el segundo al que designa con el calificativo de suave. Y si, como quiere el autor mencionado, el encabalgamiento parte "como con el golpe de tambor o de platillos la demorada prolongación ascensional de la orquesta";<sup>9</sup> en estos versos flotantes y sueltos, que como ondas se expanden buscando la dimensión emocional que les reporta su "carga" expresiva, los sucesivos encabalgamientos son al mismo tiempo descanso, y punto de partida, remanso, y vibración; peldaños en una palabra, por donde asciende el graduado matiz del sentimiento de la raza que el poeta trata de comunicar.

El hipérbaton: "...ni entre momias y piedras reina que habita el sepulcro".

Los neologismos ("triptolémico", "pandórica", etc.) se distribuyen lúcida y eficazmente cumpliendo su misión expresiva. La mitología es sabiamente empleada y en este empleo el poeta nos revela —una vez más— su vasta erudición: "...y en la caja pandórica..."; "...del Hércules antiguo..."; "...la ubre de la loba romana..."; "...que la alta Minerva decora."; "...y el rumor de espigas que inició la labor triptolémica."

Pero hay algo que nos interesa más en el poema; es el hallar su dinámica, su médula; el vibrar de esas que Bousoño llama "líneas de sugestión",<sup>10</sup> carriles espirituales por donde discurren las descargas efectivas que el poeta nos proporciona. En su búsqueda, hemos imaginado el siguiente esquema:

A) *Optimismo - Exaltación*

Habrán de cantar nuevos himnos lenguas de gloria  
Renacen mágicas ondas de vida  
Retroceden el olvido y la muerte  
Se anuncia un reino nuevo  
Encontramos la celeste esperanza

B) *Predicción*

Ya veréis el salir del sol

9. Alonso, Dámaso. *Poesía Española*. Madrid, Gredos, 1950.

10. Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1952.

Resucitará la alta virtud de la hispana progenie.

C) *Apóstrofe al pesimismo*

Abominad los predicadores sempiternos de desgracias  
Abominad los que reniegan de la gloria de la raza  
Abominad los que desconfían el renacer de la raza.  
Abominad los que niegan vigor de cuerpo y plenitud de  
alma a la raza.

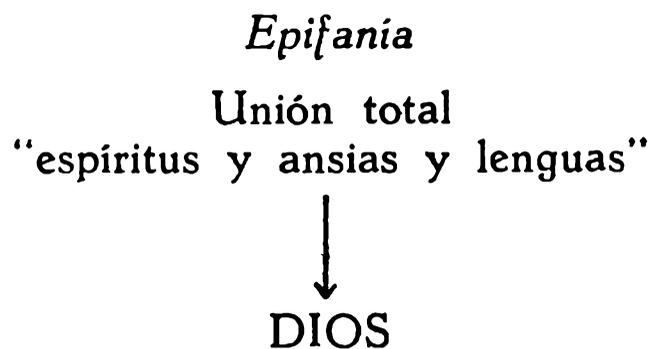
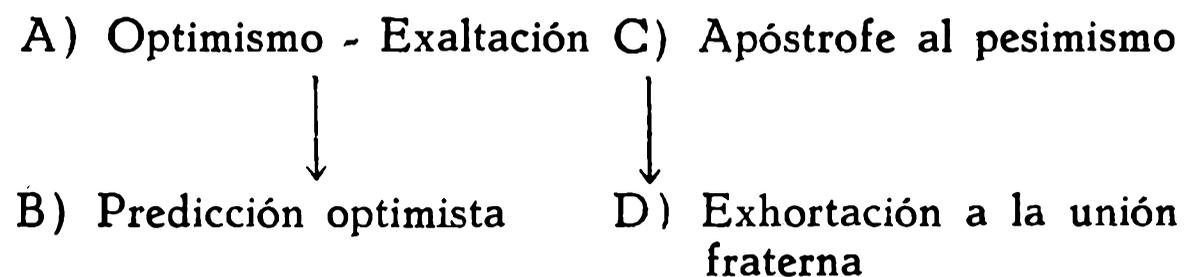
D) *Exhortación a la unión fraterna*

Únanse	} para que	} Dones pretéritos		
Secúndense			} vuelvan	} Antiguo entusiasmo
Forman un solo haz				

E) *Conclusión*

Epifanía. Unión de los dos continentes que verán la luz  
de la gran alba futura, bajo la eternidad de Dios.

Y, sintetizando lo anterior:



Es decir, que el espíritu del lector recibe de las coordenadas A) y C) que, bajo apariencias de contraposición encierran iguales propósitos exhortativos, dos impulsos: el B) que es la predicción optimista y el D) que es la incitación a la unión fraterna.

Esos impulsos coinciden como brazos tumultuosos y bravíos que formasen el cauce de un torrente arrollador, en una palabra que es clave del poema: EPIFANÍA. Epifanía que señalará, consumada, la unión total de los dos continentes que el vate preconiza y desea, unión que, inmediatamente el poeta refiere como colofón

final, como acorde último y colosal de su sinfonía de la raza al supremo conductor: a DIOS.

“Soberbio poema de palingenesia” le llama Salinas, y en realidad anima sus estrofas una fervorosa fe de vida, una ardiente afirmación existencial de los valores seculares de la raza.

El poeta desarrolla los versos desplegándolos a manera de oración. Recorre así todo el poema la vibrante unción de su propia creencia en un alba futura, creencia que trata de inculcar en los espíritus vacilantes, en los timoratos, en los incrédulos.

Y todo lo dicho sobre el hispanismo de Rubén Darío pudiera resumirse en su “Salutación del optimista”, que lleva en sus luces estremecimientos de algo íntimo, inefable, que el poeta deseó transmitir.

PEDRO MORÁN OBIOL



## V INFLUENCIAS Y RELACIONES LITERARIAS



## “LOS RAROS” Y LOS ESCRITORES INGLESES Y NORTEAMERICANOS

De los veinte ensayos que Rubén Darío reunió en *Los Raros*, sólo uno está dedicado a un escritor de habla inglesa; son varios, sin embargo, los artistas y poetas ingleses y norteamericanos que menciona frecuentemente en otros artículos del volumen.

Edgar Allan Poe es el único poeta que mereció los honores de un artículo exclusivo y entusiasta: Darío nunca nombra a otros autores norteamericanos con la admiración que revela sentir por él. Parece estimar, también, aunque en mucho menor grado por cierto, a Stuart Merrill, aludido en los artículos sobre Max Nordau y Augusto de Armas, pero lo juzga tan francés como norteamericano y carente del genio que da brillo a la obra de Poe. En “Augusto de Armas” elogia a James McNeill Whistler, a quien llama “el pintor misterioso”, incluyéndolo con Poe y Stuart Merrill en una “trinidad azul”.

Muy distinta actitud adopta frente a otros norteamericanos que figuran en *Los Raros*: Benjamin Franklin es una “abominable figura” (en el artículo sobre Villiers de L’Isle Adam), Henry W. Longfellow y sus “medianajos ensayos” no le atraen demasiado, y James Russell Lowell, a quien menciona al pasar, le interesa solamente en cuanto opina sobre Poe. Llama la atención lo poco que figura Walt Whitman en este volumen. Otras obras de Darío nos dirán que supo apreciarlo, si bien sin reconocerse afinidades con él. No cabe duda que el Darío de *Los Raros* ha hecho ya su elección entre los creadores norteamericanos: como poeta, Edgar Allan Poe; como pintor, Whistler.

En el caso de los Estados Unidos, la elección estaba limitada al siglo XIX; se trató de optar entre Poe y Whitman. Emily Dickinson, otra gran figura en el campo de la poesía, no le atrajo, o quizá no llegó a conocerla. William Cullen Bryant y otros exponentes de la literatura romántica norteamericana le habrán resultado poco originales, tan claramente derivaban de sus modelos británicos.

Gran Bretaña, en cambio, le ofrecía una escena literaria amplia y densamente poblada. Darío gustó los poemas arturianos, y se entusiasmó con Shakespeare; ignoró a los poetas metafísicos,

omisión perdonable ya que hasta bien entrado el siglo XX no se despertó el interés por ellos en la propia Inglaterra; del siglo XVIII rescató a Jonathan Swift; en el siglo XIX, cedió a la atracción de los románticos —Byron, Keats, Scott y De Quincey (a quien casi invariablemente llama Quincey)—, de los prerrafaelistas y de los decadentes de fin de siglo.

Lord Byron es el primer poeta inglés que Darío nombra en *Los Raros*: esto ocurre precisamente, y dos veces, en el artículo sobre Poe; su nombre no vuelve a aparecer. William Shakespeare, en cambio, figura varias veces<sup>1</sup>: en el comentario sobre Villiers de L'Isle Adam, en "Jean Moréas" y en "Ibsen" Jonathan Swift, John Keats, Walter Scott, Dante Gabriel Rossetti, Charles Algernon Swinburne, John Gould Fletcher, Sir Edward Burne-Jones, Arthur Symons, Thomas De Quincey, John Ruskin, Oscar Wilde y William M. Thackeray van apareciendo a lo largo del volumen. La literatura medieval se presenta en el recuerdo de los romances del "rey Arturo". En otro volumen volverá a ella y citará una frase de Geoffrey Chaucer.<sup>2</sup>

La selección que entre los autores de habla inglesa realizó Darío en *Los Raros* tiene interés, pues si bien la mayoría de las referencias están hechas al pasar (con la excepción del artículo sobre Poe), pueden contribuir a esclarecer las tendencias estéticas de Darío, o por lo menos a confirmar lo que surge de su obra poética.

Ante todo la elección mostrará que Darío se interesó siempre por el creador y por ciertas circunstancias biográficas, que llegó a considerar casi inherentes a la creación en sí. Una obra podía gustarle, interesarle y atraerle, pero no se quedaba en ella, sino que necesitaba ir al autor. Sus poetas favoritos tuvieron en sus vidas algo en común, que puede extenderse al mismo Darío, y que significó dolor y poesía a la vez.

Es razonable que de los poetas de habla inglesa que ha conocido, Darío recuerde a quienes coinciden con su modo de sentir, de pensar y crear; a aquellos que sintió atraídos por las tinieblas del misterio; a los que se empeñaron en dominar el idioma y trabajarlo para expresar con modernidad el modo de vida de un pueblo en un momento dado; a quienes una intensa preocupación formal condujo a la experimentación métrica y a la teorización estética.

La lectura de *Los Raros* nos informa sobre los rasgos que

1: Ghiano, Juan Carlos. "El descubrimiento de Shakespeare poeta" (En: *Shakespeare en la Argentina*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1966, pp. 36-37).

2. Darío, Rubén. *La caravana pasa*. Madrid, Mundo Latino, 1917, p. 201.

atrajeron a Darío en los poetas que recuerda y cita más a menudo. De quien más habla es de Edgar Allan Poe;<sup>3</sup>; además de dedicarle un ensayo, alude a él repetidamente, siempre con admiración (en los artículos sobre Camilo Mauclair, Villiers de L'Isle Adam, Jean Richepin, Jean Moréas, Augusto de Armas, Eduardo Dubus, el Conde de Lautréamont y Max Nordau).

El entusiasmo de Darío por Poe vibra desde el primer artículo, "El arte en silencio". En él describe la obra de Mauclair como una serie de ensayos sobre "artistas aislados, cuya existencia y cuya obra pueden servir de estimulantes ejemplos en la lucha de las ideas y de las aspiraciones mentales". Sujeto de uno de los ensayos de Mauclair, en *El arte en silencio*, es Edgar Allan Poe: ser solitario, ejemplo en su vida y en su obra del artista. Así nos lo presentará más adelante el mismo Darío, recogiendo en parte la imagen de Poe que encontró en Mauclair. Los elogios que dedica al crítico francés revelan que comparte plenamente su entusiasmo por el poeta norteamericano.

En el segundo ensayo, "Edgar Allan Poe. Fragmento de un estudio", Darío presenta al poeta como un "ser superior", aislado "entre esos poderosos monstruos"; "soñador infeliz", "príncipe de los poetas malditos" y "lírico Prometeo amarrado a la montaña Yankee, cuyo cuervo [...] tortura el corazón del desdichado, apuñalándolo con la monótona palabra de desesperanza". Poe es un "ser trágico", "el hombre que ha sufrido"; es el verdadero poeta, entendido como criatura trágica que sufre su soledad frente a la incompreensión de quienes lo rodean pero que sabe convertir el sufrimiento en canto.

Darío define a Poe como:

un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz. Nació con la adorable llama de la poesía.

El que sea siempre a través del sufrimiento que ese ser "celeste"

3. Englekirk, John Eugene. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York, Instituto de las Españas, 1934. Además de ocuparse de las traducciones de la obra de Poe al castellano y de las biografías y estudios críticos publicados en España y América del Sur, Englekirk dedica un capítulo a los escritores sobre quienes influyó. En segundo lugar figura Rubén Darío. Englekirk destaca en primer término las circunstancias biográficas y los rasgos de carácter que acercan a los dos poetas, y atribuye en parte a tales coincidencias el interés de Darío por Poe. Citas y alusiones dispersas en la obra de Darío confirman dicho interés. La influencia de Poe se descubre en el credo estético de Darío, en su simbolismo y en su técnica. Menciona también algún poema que considera de inspiración poeana.

Cfr.: Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata. Universidad Nacional de La Plata, 1934. El autor destaca también la influencia de Poe sobre varias poesías de Darío.

llegue a la creación poética —vida y muerte a la vez—, conmueve profundamente a Darío, convencido ya de que la desventura es la

condición del genio y, sobre todo, de los maestros de la armonía, desde Homero, rey de los ciegos y de los cisnes.

Pondera la belleza física de Poe —condición que debiera ser privilegio de todos los grandes poetas, según Darío, y lo fue de algunos, Goethe, Lord Byron, Lamartine—; su don musical, su fuerza matemática, su ansia de “comunicación con la naturaleza”; su integración en los personajes que creó.

Considera a Poe artista de valor universal, cuya imaginación y don mitológico le han permitido crear “el palacio de oro de sus rimas”. Tiene, además, para Darío, un valor personal: los versos de Poe evocan en él la memoria de su amada Stella.

Cuando Darío recuerda a Poe, en otros artículos, es con frecuencia para tomarlo como punto de referencîa; siempre que establece la comparación entre Poe y otro poeta, tiene carácter de elogio para el otro término. Así, a Villiers de L'Isle Adam lo pondera al decir: “como Poe, tuvo un amor desgraciado, una ilusión dulce y pura que se llevó la muerte”. Sostiene la comparación más adelante: “No lo hubiera hecho de distinto modo el autor de los *Cuentos extraordinarios*. En resumen y naturalmente no se ganó el premio”. Los une así en actitud y desventura. En su ensayo sobre Max Nordau volverá a esta comparación, llamando a Villiers de L'Isle Adam, “el hermano menor de Poe”

A Stuart Merrill también lo compara con Poe: en el artículo sobre Augusto de Armas escribe:

Stuart Merril que sólo puede ser yankee porque, como Poe nació en ese país que Peladán tiene razón en llamar de Calibanes.

Retoma la comparación más adelante:

Stuart Merrill, como Poe, brota de una tierra férrea, en un medio de materialidad y de cifra, y es un verdadero mirlo blanco, formando Poe, el pintor misterioso y él, la trinidad azul de la nación del honorable presidente Washington.

En “Eduardo Dubus”, el jardín muerto es “un jardín a lo Poe, en donde reina la desolación”. Del Conde de Lautréamont afirma:

Con quien tuvo puntos de contacto es con Edgar Poe. Ambos tuvieron la visión de lo extranatural, ambos fueron perseguidos por los

terribles espíritus enemigos, "horlas" funestas que arrastraban al alcohol, a la locura, o a la muerte; ambos experimentaron la atracción de las matemáticas, que son, con la teología y la poesía, los tres lados por donde puede ascenderse a lo infinito. Mas, Poe celeste, y Lautréamont, infernal.

A Darío le interesa siempre la posible influencia ejercida por Poe, o su afinidad con el autor comentado. En Villiers de L'Isle Adam: "La influencia misteriosa y honda de Poe ha prevalecido, es innegable, en la creación del personaje", (se refiere al Dr. Tribulat Bonhomet). Sobre Jean Richepin escribe: "ya vaya al jardín de Poe a cortar adelfas o a arrancar mandrágoras al lívido resplandor de las pesadillas"; en "Jean Moréas", "el jardín de Fletcher decorado por la musa sonámbula de Poe, solloza en sus fuentes (*Las cantinelas*)", y "El never more fatídico del cuervo de Poe, es escuchado por el cantor nostálgico a la luz del gas de París". En "Augusto de Armas", Domingo Estrada es "el brillante traductor de Poe". En ensayos recogidos en otros volúmenes leemos que el haberlo traducido es timbre de honor para Leopoldo Díaz, y que Stéphane Mallarmé es el traductor ideal de Poe,<sup>4</sup> aunque en "Manuel Pichardo",<sup>5</sup> Darío utiliza a Poe como ejemplo cuando afirma que un poema no puede traducirse fielmente en verso.

De *Los Raros*, como se dijo antes, Poe surge como el poeta por excelencia: ser trágico, solitario, incomprendido, torturado, apasionado, divino semiloco que se consume en la llama de la poesía; hermoso, dotado del don de la música y el de las matemáticas; identificado con la naturaleza, consustanciado con sus personajes, favorecido por la imaginación y el don mitológico. Es el poeta universal, con quien, además, se crea un vínculo personal.

Poe le sirve de paradigma a Darío; ser como él en algo es digno de elogio. Su influencia vive en casi todos aquellos escritores con quienes Darío siente alguna afinidad; en el jardín de Poe han cortado flores muchos de sus poetas favoritos. También su "cuervo fatídico" escolta a quienes, como él, buscan penetrar las tinieblas del misterio. Las palabras *desolación* y *muerte* lo acompañan, pero también es posible ascender con Poe a lo infinito, pues es azul o celeste, poeta arcangélico.

¿Es ésta la imagen de Poe que permanece hasta el fin en la obra de Darío? Cuando Darío se refiere a los Estados Unidos,

4. Darío, Rubén. "La vida literaria. A propósito de los últimos libros del General Mitre" y "Bajo relieves de Leopoldo Díaz". (En: *Escritos inéditos*. Ed. F. K. Mapes, New York, Instituto de las Españas, 1938).

5. *Letras*. Paris, Garnier, p. 224.

presenta un país materialista, vital, que aspira a dominar el mundo a través de la americanización del modo de vida. En contraposición a esa imagen, corriente entonces, surge a menudo la figura de Poe. En algunos casos la vecindad sirve para señalar la desventura del poeta ante la incompreensión de sus compatriotas, "Calibanes ante un Ariel":

Su Poe, su gran Poe, pobre cisne borracho, de pena y de alcohol, fue el mártir de su sueño en un país en donde jamás será comprendido.

dice en "El triunfo de Calibán".<sup>6</sup> Lamenta su pobreza en "La cólera del oro"<sup>7</sup>: "¿Quién te hubiese empleado mejor que Edgar Poe?". Lo recuerda "tan mordido y enlodado desde los días del odioso Griswold: en *Todo al vuelo*,<sup>8</sup> y nuevamente pregunta en "Nietzsche"<sup>9</sup>:

¿Quién no abominó el recuerdo de aquel Griswold vampirizado que profanó el cadáver de Edgar Poe con sus infames inepticias?

El poeta incomprendido tiene en Boston "un pobre busto", en contraste con "el presuntuoso Green Wood",<sup>10</sup> cementerio que Darío visitó en los Estados Unidos.

También opone la figura del poeta a la imagen del país cuando escribe, en *Tierras solares*, sobre "las abominaciones rectangulares que odiaba el gran yanqui".<sup>11</sup> Retoma la expresión en su comentario de las *Confidencias literarias* de Martín García Mérou, al recordar "las abominaciones rectangulares que crispaban a Poe".<sup>12</sup>

Por el contrario, en otras ocasiones parecería que la existencia de Poe redime, en parte al menos, los errores en que, según Darío, incurría su país. Así, en *La caravana pasa*, comenta, no muy amablemente, los medios con que los Estados Unidos llevan a cabo la americanización del mundo, pero encuentra una compensación en su aporte a la poesía:

En el siglo pasado ha dado dos poetas de una originalidad y vuelo que se han impuesto al universo: Poe y Whitman.<sup>13</sup>

Muy rara vez el nombre de Poe va acompañado por el de Whit-

6. *Escritos inéditos*, pp. 160-162.

7. *Op. cit.*, p. 36.

8. *Todo al vuelo*. Madrid, Mundo Latino, p. 204.

9. *Escritos inéditos*, p. 56.

10. *Peregrinaciones*. Paris, Bouret, 1915, p. 182.

11. *Tierras solares*. Madrid, Mundo Latino, 1917, p. 49.

12. *Escritos inéditos*, p. 57.

13. *La caravana pasa*, p. 215.

man en la obra de Darío, pero la causa que los une en este caso es "originalidad y vuelo"; nada que los asemeje en su esencia.

En general, podría aventurarse que cuando Darío se refiere elogiosamente a los Estados Unidos o a Whitman, no menciona a Poe, o lo hace tan sólo al pasar. Es lo que ocurre en *Azul...*, donde se incluye el soneto a Walt Whitman: en la "Oda a Mitre", en que lo nombra; en *El canto errante*, que recoge la "Salutación al águila"; en *Parisiana*, donde elogia a los Estados Unidos. En *Peregrinaciones*, en los artículos dedicados a la exposición que se realizó en París en 1901, las alusiones a los Estados Unidos son numerosas, pero escasas las referencias a Poe. Lo presenta, con Whitman y Ralph Waldo Emerson, como ejemplo de los autores que "los hispanoamericanos todavía no podemos enseñar al mundo" (concepto que repite en el ensayo sobre Almafuerte: "nuestro Emerson no se ve por ninguna parte; y lo que es nuestro Poe o nuestro Whitman..."). En una segunda oportunidad dice que: "Un soneto de Mallarmé o un cuento de Poe no son para recitados en público", frase que nos recuerda que de sí mismo afirmó que "no escribía para todo público". Por último menciona su "pobre busto" en el cementerio de Boston.

En "El poeta pregunta por Stella", poema de 1893, incluido en *Prosas profanas*, Darío menciona a Ligeia, de quien es hermana su Stella. Es el mismo vínculo personal que establece en *Los Raros*. Lo repite en *Historia de mis libros*, al evocar este poema en el que:

rememora a un ser angélico desaparecido, a una hermana de las liliales mujeres de Poe.

Recuerda a menudo a esas mujeres que enumeró en *Los Raros*: en "Rosas y frutillas",<sup>14</sup> las Ligeias y las Leonoras; en "Juana Borrero",<sup>15</sup> a Leonora y Rowena.

La tendencia a utilizar a Poe como término de comparación, que se observa en *Los Raros*, está presente también en otras colecciones de ensayos. En *Tierras solares*, advierte en la obra de Juan Ramón Jiménez "una gran castidad poeana".<sup>16</sup> Vuelve a usar el adjetivo para calificar las estrofas de José Miró (*Julián Martel*), en *Prosa dispersa*.<sup>17</sup> En *Letras* dice de Nathaniel Hawthorne<sup>18</sup>:

14. *Escritos inéditos*, p. 18.

15. *Op. cit.*, p. 108.

16. *Tierras solares*, p. 77.

17. *Prosa dispersa*. Madrid, Mundo Latino, 1919, p. 108.

18. *Letras*, p. 115.

No hay poco de parentesco íntimo con Poe [...] sin tener las alas arcangélicas y el profundo y trascendente sentido matemático.

En "Las tinieblas enemigas", la obra de Maurice Rollinat es como "reflejo lejano de Poe, eco de Baudelaire".<sup>19</sup> En *Cabezas* dice de Leopoldo Lugones: "ningún espíritu encuentro más fraternal para el suyo que el de Edgar Poe".<sup>20</sup> De Mallarmé:

Las simpatías con Poe, William Wilson y el enamorado de Leonora, y todos los personajes del americano reconocerán ciertos paisajes y sensaciones;

y de su poesía en altísimo elogio: "Puro Poe, purísimo: tanto que se diría otra traducción más".<sup>21</sup>

Darío nombra a menudo a Poe en compañía de otros poetas favoritos suyos: en *Letras*, lo presenta entre quienes, con Omar Kayyám, Alfred de Musset, Thomas De Quincey y Paul Verlaine, han transpuesto las puertas que llevan a los paraísos artificiales, y han retornado "pálidos de haber visto el infierno de los infiernos".<sup>22</sup> No cabe duda que la debilidad de Poe por "los paraísos artificiales", y por lo sobrenatural, es uno de sus mayores atractivos para Darío. En el mismo ensayo, "El milagro de la voluntad", cita una frase de Poe: "No hay enfermedad peor que el alcohol".

A Darío le atrae la comprensión que Poe tuvo del "sentido de la Fatalidad que había en tiempos de pestes extraordinarias y fulminantes", como nos dice en *Todo al vuelo*.<sup>23</sup> En *Opiniones*, Poe es uno de los "extraordinarios escritores", junto con Mallarmé y De Quincey, en cuyas páginas se encuentran "esas cosas raras e inexplicables que supiéramos de otras existencias", y más adelante: "*ce grand ténébreux qu'on lit en frissonant*".<sup>24</sup>

Poe figura con Chopin en "Las tinieblas enemigas"<sup>25</sup> y con Wagner, Ibsen, Nietzsche y Max Stirner en "Los colores del estandarte"<sup>26</sup> y entre los antecesores de H. G. Wells en "El pueblo del Polo".<sup>27</sup>

Darío recuerda frases y personajes de Poe: "la tiranía del rostro humano "aparece por lo menos dos veces;<sup>28</sup> también re-

19. *Opiniones*. Madrid, Mundo Latino, 1918, p. 64.

20. *Cabezas*. Madrid, Mundo Latino, 1919, p. 55.

21. *Escritos inéditos*, p. 136.

22. *Letras*, p. 51.

23. *Todo al vuelo*, p. 61.

24. *Opiniones*, pp. 186 y 70.

25. *Op. cit.*, p. 66.

26. *Escritos inéditos*, p. 122.

27. *Letras*, p. 129.

28. *Cuentos y crónicas*. Madrid, Mundo Latino, 1918, p. 157, y *Cuentos completos*, Ed. E. Mejía Sánchez. México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 232.

cuerda a "la enorme y buena esfinge que surge en una de las más maravillosas creaciones o supervisiones de Poe".<sup>29</sup> En *España contemporánea* ("La Pardo Bazán en París"):

El inquisidor de los inquisidores será siempre el inquisidor español; ya a través de la historia, ya en el cuento de Poe.

En "Granada", encontramos que "el espíritu tiende adelante... *anywhere out of the world*",<sup>30</sup> cita que recuerda a Baudelaire como lo advierte Darío mismo en otra ocasión, pero es interesante recordar que es también una línea del poema de Thomas Hood, "*Bridge of Sighs*", que Poe cita íntegro en su ensayo "*The Poetic Principle*". Por último están las campanas:

las campanas de oro y de plata del poema de Poe, aquellas campanas que él oía y que yo oigo ahora puras y claras desde el más oculto fondo de la aldea de mi corazón.<sup>31</sup>

que unen a los dos poetas en una sola sensibilidad.

Es indudable que Darío sintió la existencia de una especial afinidad entre él y Poe. Lo prueban no sólo las numerosas menciones que del poeta y su arte hace a lo largo de su obra y la abierta aceptación de su semejanza (como cuando oye las campanas que oía Poe), sino también la compenetración total que significa la adopción de su estilo, tal como ocurre en "*Thanatopía*",<sup>32</sup> cuento que pudo haber sido escrito por el mismo Poe.<sup>33</sup>

A través de toda la obra de Darío, Poe permanece tal como lo presenta en *Los Raros*: ser de excepción, aislado y sufriente con el que siente un estrecho vínculo, establecido particularmente a través de la semejanza que encuentra entre "Stella" y las mujeres de Poe, pero que comprende también sentimientos, actitudes y hasta debilidades comunes. Es siempre, como en *Los Raros*, punto de referencia para definir o ubicar a otro poeta y, a veces, elevarlo a su altura en algún aspecto. Darío cita frases de Poe, recuerda personajes e imágenes de sus cuentos y poemas, lo nombra junto con otros poetas y artistas con los que se siente afín. Siempre es el ser trágico, prototipo del poeta, que describió en *Los Raros*.

En *Los Raros*, Darío dedica poco espacio a otros norteamericanos. A Stuart Merrill, "el prestigioso rimador yankee-fran-

29. *Letras*, p. 129.

30. *Tierras solares*, p. 101.

31. *Escritos inéditos*, p. 181.

32. *Cuentos completos*, p. 187.

33. *Op. cit.*, nota de E. Mejía Sánchez, p. 187.

cés", a Whistler, "el pintor misterioso", y a Longfellow, el autor de unos "medianeos ensayos", los volverá a nombrar en otros artículos, pero no se extiende mucho más sobre ellos. De Walt Whitman, que en *Los Raros* aparece tan fugazmente, dirá algo más en sus otros libros.

Walt Whitman representa para Darío la antítesis de Poe; por ello aún admirándolo no llega a sentir el vínculo personal que lo une a éste. En "José Martí", Darío recoge la imagen de Whitman que el cubano trazó para la América latina: "patriarcal, prestigioso, líricamente augusto". Ya en 1890, Darío había escrito su soneto, "Walt Whitman", en el que éste figura como "el gran viejo", "bello como un patriarca, sereno y santo", "profeta", "sacerdote" y "poeta"; tiene Whitman una "arruga olímpica" en su entrecejo, y su alma parece espejo "del infinito"; sus cansados hombros son "dignos del manto" y su rostro es "de emperador"; tiene "algo que impera y vence"; anuncia "en el futuro tiempo mejor", da órdenes al águila, al marino, al trabajador. Whitman vive, como Poe, "en su país de hierro", pero no sufre la incompreensión de los norteamericanos como su compatriota y llega a gozar de gran prestigio. En *Historia de mis libros*, Darío habla de "algunas de mis admiraciones de entonces [...] el yanqui Walt Whitman", como si la admiración se hubiera atenuado con el tiempo.

Darío cita a Whitman en "Oda a Mitre", y en *Peregrinaciones*, y lo nombra en "Salutación al águila". En dos ocasiones, por lo menos, menciona que tenía su *Leaves of Grass* consigo.<sup>34</sup> Que ambos gustaran de las largas enumeraciones con algo de letanía o de catálogo épico, revela cierta coincidencia entre los dos poetas. No cabe duda, sin embargo, que Darío no siente a Whitman demasiado cerca: Whitman sabe contar "esas exposiciones agrícola-ganaderas,"<sup>35</sup> es un adorador de "la democracia funesta a los poetas,"<sup>36</sup> un espíritu salvaje"<sup>37</sup> apto para cantar a George Washington y a Abraham Lincoln, y "con sus versículos a hacha, es un profeta demócrata al uso del tío Sam".<sup>38</sup>

La imagen de los Estados Unidos que Darío aceptó, por lo menos en un primer momento, fue la corriente en su época: la de un país materialista, duro, "patria de Calibanes", que intentaba americanizar al mundo. Darío llega a hablar de las "posibles ten-

34. *Todo al vuelo*, p. 23, y *Prosa dispersa*, p. 2.

35. *Opiniones*, p. 156.

36. *Historia de mis libros*. Madrid, Mundo Latino, 1919, p. 187.

37. *Cuentos completos*, p. 214.

38. *Escritos inéditos*, pp. 160-162.

tativas imperialistas de los hombres del norte" <sup>39</sup> y hasta del "bocado estupendo" para la "mandíbula del yankee". <sup>40</sup> Nueva York es la babélica, la imperial, la vasta capital del cheque; en *Los Raros* es "la sanguínea, la ciclópea, la monstruosa, la irresistible capital del cheque". El norteamericano es un "advenedizo colosal, rastacuero y exhibicionista"; <sup>41</sup> inelegante, habla "con un tono un poco duro y golpeado", <sup>42</sup> Todo es, además, en los Estados Unidos, "the greatest in the world". <sup>43</sup> Pero Darío reconoce que "El país de Calibanes busca también las alas de Ariel". <sup>44</sup> Menciona "el bello gesto de una millonaria de los Estados Unidos" <sup>45</sup>; elogio a Isadora Duncan <sup>46</sup> y reconoce la existencia de una minoría intelectual, de artistas, de lo mucho bueno que debe ser admirado aunque la nación no le sea simpática. <sup>47</sup>

El aspecto de los Estados Unidos que Darío debe haber aceptado siempre, aunque no lo haya manifestado abiertamente, es el que sabía cantar Walt Whitman: su pujanza, su generosidad, su espíritu de iniciativa.

Los poetas y artistas norteamericanos mencionados en *Los Raros*, a excepción de Poe y Whitman, aparecen pocas veces en sus otras obras. A Stuart Merrill y a Whistler los nombra en *Peregrinaciones*; Whistler es "el gran Whistler" en *Parisiana*; Longfellow es citado en varias obras; <sup>48</sup> Emerson, definido como "la luna de Carlyle", le sirve como término de comparación para José Enrique Rodó, y para afirmar la falta de grandes escritores en América latina, pues, dice, aún no ha aparecido "nuestro Emerson".

A unos pocos que no menciona en *Los Raros*, los nombra alguna vez en otras colecciones de ensayos. Tal el caso de Mark Twain el "pesado" <sup>49</sup> y "clownesce", <sup>50</sup> de John Singer Sargent, Charles Adams Platt, Winslow Homer, John L. Farge y Villié-Griffin, a quienes alude al pasar en *Peregrinaciones*, y de Washington Irving, a quien recuerda a propósito de Enrique Larreta en *Cabezas*.

En cuanto a los poetas ingleses, si bien Darío no dedica un artículo exclusivo a ninguno de ellos en *Los Raros*, su predilec-

39. *Historia de mis libros*, p. 207.

40. *España contemporánea*, p. 22.

41. *La caravana pasa*, p. 85.

42. *Cuentos completos*, p. 321.

43. *Prosa dispersa*, p. 85, y *Peregrinaciones*, p. 71.

44. *La caravana pasa*, p. 254.

45. *Parisiana*. Madrid, Mundo Latino, 1917, p. 195.

46. *Opiniones*, pp. 159-166.

47. *Peregrinaciones*, pp. 73-74.

48. *Cantos de vida y esperanza*. Buenos Aires, Austral, 1939, p. 20; *Historia de mis libros*, p. 206, y *Escritos inéditos*, p. 123.

49. *Parisiana*, p. 129.

50. *España contemporánea*, p. 229.

ción por William Shakespeare y los prerrafaelistas se pone en evidencia muy pronto.

Shakespeare le proporciona —como Edgar Allan Poe entre los norteamericanos— un término de comparación: “como en el drama de Shakespeare”, “la eterna Miranda de lo ideal”; “Poe”, como un Ariel hecho hombre”; había en él (Villiers de L’Isle Adam) algo del príncipe Hamlet”, “pensé en una tragedia shakespeariana”; “Ibsen es el hermano de Shakespeare”.

También como en el caso de Poe, la comparación con Shakespeare significa un elogio. Cuando Darío quiere ponderar a Inglaterra la caracteriza como el país “dueño de Shakespeare y del Océano”, y cuida de poner a Shakespeare en primer término. A su rey Eduardo le compensa sus defectos con “sabe de Shakespeare admirablemente”.<sup>51</sup>

En *Los Raros*, Darío pone de relieve la grandeza de Shakespeare y lo ubica ya sea solo o en compañía de su favorito Poe:

los semigenios flotan aislados sin poder subir a las fortalezas titánicas de Shakespeare;

solamente un soplo de Shakespeare hubiera podido hacer vivir, respirar, obrar de ese modo, al tipo estupendo (Villiers de L’Isle Adam) que encarna nuestro incomparable tiempo;

Shakespeare y Poe han producido semejantes relámpagos, que medio iluminan, siquiera sea por instantes, las tinieblas de la muerte, el oscuro reino de lo sobrenatural.

También en *Peregrinaciones* lo encontramos entre quienes “parecen de una raza aparte”<sup>52</sup> en *Cantos de vida y esperanza*, con Cervantes y la Biblia,<sup>53</sup> y, supremo elogio partiendo de Darío, en “El linchamiento de Puck” es el “celestes poeta Shakespeare”.<sup>54</sup>

Las comparaciones, las citas, los recuerdos, que abundan en la restante obra de Darío, revelan un profundo conocimiento de la obra de Shakespeare. A menudo utiliza sus personajes, o los menciona: en “El rubí”<sup>55</sup> figuran los de *Sueño de una noche de verano*; reaparecen en “El linchamiento de Puck” y, en *Prosa dispersa* encontramos a Bottom. La reina Mab está presente en “El velo de la reina Mab”<sup>56</sup>, cuento del que Darío dice en *Historia de mis libros*:

51. *La caravana pasa*, pp. 86 y 90.

52. *Peregrinaciones*, p. 261.

53. *Cantos de vida y esperanza*, p. 54, y *Prosa dispersa*, p. 13.

54. *Cuentos completos*, p. 196.

55. *Azul...*, pp. 63-69.

56. *Azul...*, pp. 53-59.

En "El velo de la reina Mab", mi imaginación encontró asunto apropiado. El deslumbramiento shakespeariano me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa.

La reina Mab figura también en "El humo de la pipa", "La muerte de Salomé" y "Ésta era una reina".<sup>57</sup> Hamlet "ofrece una flor" en "Letania de nuestro señor Don Quijote,"<sup>58</sup> y a Ofelia la nombra en "La batalla de las flores"<sup>59</sup> y en "Fiestas primaverales. Una dalia" Shylock "afiló su indestructible cuchillo" en "Geri-faltes de Israel",<sup>60</sup> y el rey Lear figura en *Peregrinaciones y Prosa política*.

Como ocurre con Poe, Darío utiliza a Shakespeare para calificar; Olivier Merson es "ese admirable shakespearista del lápiz", y "*This was a man* es elogio shakespeariano". También lo cita, aunque la transcripción no sea exacta, como lo advierte el editor de *Cuentos completos*, en "El año que viene siempre es azul".

En *Los Raros* recuerda con cierta frecuencia a los prerrafaelistas: aparecen Rossetti y Swinburne, y a Max Nordau lo censura porque condena a Dante Gabriel Rossetti, Burne-Jones y toda la escuela prerrafaelista, junto con el "admirado universalmente por su alta crítica artística, Ruskin" Los evoca nuevamente en *Peregrinaciones*, y en *Parisiense* ubica a Swinburne entre los "Orfeos", con Victor Hugo. En *Historia de mis libros* admite que en "'El reino interior' se siente la influencia de Dante Gabriel Rossetti", y en "*Thanathopia*" elige a Rossetti como pintor del retrato de la madre del protagonista. Admite que Swinburne es un poeta difícil de traducir y escoge a Mourey para la tarea.

Entre los escritores ingleses nombrados en *Los Raros*, figura Jonathan Swift aplaudiendo, junto con Poe, los *Cuentos crueles* de Villiers de L'Isle Adam. Lo nombra también en una cita de Thackeray que transcribe en "Max Nordau", y lo presenta como ejemplo de artista neurótico, en compañía de Byron, en "Rojo".<sup>61</sup> A Arthur Symons le dedica un artículo en *Letras*. De Thomas De Quincey, buscador de paraísos artificiales como Poe, trae una opinión sobre el opio, y lo recuerda nuevamente en *El viaje a Nicaragua*, y en "La pesadilla de Honorio" y "Cuento de Pascuas". A Walter Scott lo nombra en "Max Nordau", ensayo en el que también figura Oscar Wilde, "el gran poeta inglés cuyo nombre no se puede pronunciar" o "ese poeta maldito, ese admirable infeliz".<sup>62</sup>

57. *Cuentos completos*.

58. *Cantos de vida y esperanza*, p. 149.

59. *Cuentos completos*, p. 211.

60. *Op. cit.*, p. 320.

61. *Op. cit.*, p. 162.

62. *Peregrinaciones*, pp. 109 y 127.

Testimonio de sus lecturas de Dickens es, en *Azul...*, una vieja inglesa "como extraída de una novela de Dickens". En la misma obra Darío alude a Sir Henry Rider Haggard, a quien también nombra en *Los Raros*. A Thomas Carlyle lo recuerda elogiosamente en *Parisiana* y lo cita en *Peregrinaciones*.

También en *Peregrinaciones* ("Los anglosajones") menciona a varios pensadores, artistas y escritores ingleses: Thomas Gainsborough, Sir Joshua Reynolds, Joseph Turner, Frank Brangwyn, William E. Gladstone, John Stuart Mill, William Morris y Rudyard Kipling. En "Noe parisiense", H. G. Wells es el "extraño y fuerte"; en "Diario de Italia" figuran Lord Byron, Percy B. Shelley y John Keats y Milton es uno de "los grandes espíritus" en "Roma".

Esta revista de los escritores ingleses y norteamericanos aludidos en *Los Raros* especialmente, y que se dispersan por toda la obra de Darío, aunque no pretende ser completa, permite llegar a algunas conclusiones, por demás evidentes. Casi todos ellos hubieran merecido figurar entre "los raros"; a casi todos se les podrían aplicar muchas de las observaciones que hace Darío sobre Poe al definirlo como ser trágico. Casi todos ellos han sufrido por ser distintos, y han debido pagar con la soledad y el dolor el privilegio de ser poetas. Muchos de ellos han visto "el infierno de los infiernos", y todos, aún el que Darío separa de los demás en sus "fortalezas titánicas", aún Shakespeare, valen ante todo por lo que han "podido iluminar del reino de más allá"

Todos los poetas preferidos por Darío han tenido la preocupación del arte poético. Casi todos han sido maestros de la lengua y de la versificación, cuando no decididos innovadores en la materia, o teóricos, como el mismo Poe.

El don mitológico; la imaginación, aun cuando dependa de artificios o de la neurosis; la posibilidad de iluminar las tinieblas impenetrables para el resto de los hombres; la capacidad de sufrir y de transformar el sufrimiento en poesía, conforman el ser distinto, el raro, el poeta, que Darío encontró, descubriéndose a la vez a sí mismo, en Shakespeare y en Poe, en Rossetti y en Whistler, en Swinburne y en Byron, en Swift, De Quincey y Wilde, pero sobre todo en Edgar Allan Poe, su poeta azul por excelencia.

MARÍA CLOTILDE REZZANO DE MARTINI

## DOS OLVIDADOS MODELOS FRANCESES DE LOS MODERNISTAS

Casi todas las historias de la literatura francesa presentan los movimientos literarios del siglo XIX como una serie de reacciones: el romanticismo reacciona contra el clasicismo, el Parnaso y el naturalismo reaccionan contra el romanticismo, el simbolismo contra el Parnaso y el psicologismo contra el naturalismo. Este criterio puede justificarse con argumentos aceptables; sin embargo una aproximación a los autores revela su relatividad y a menudo su inconsistencia. Siempre aparecen concomitancias y afinidades conscientes o involuntarias entre poetas clasificados bajo distintos rótulos. Aplicando los patrones teóricos a épocas y escritores, resulta que ni una época ni un escritor son puramente clásicos, o románticos, o naturalistas, o parnasianos, o simbolistas.

Durante los últimos decenios del siglo XIX se produjo en Francia un profuso y matizado movimiento literario. En 1885 el Parnaso antirromántico estaba en su apogeo. Pero en ese mismo año muere el romántico Victor Hugo, la gloria poética más popular de Francia. Y entre los honores fúnebres que se le brindan al venerable patriarca figura el de los doce jóvenes, entre ellos los poetas parnasianos Léon Dierx, Catulle Mendès y Armand Silvestre, que velan bajo el Arco de Triunfo los restos del que llaman su "gran maestro, benefactor que les ha dado sus modelos, sus ritmos, su vocabulario".<sup>1</sup> Leconte de Lisle, el indiscutido jefe de la escuela de la impasibilidad, heredero en la Academia Francesa del sillón vacante de Victor Hugo, exime a su predecesor de las debilidades románticas<sup>2</sup>:

Si en Francia de buena gana aceptamos como artículos de fe, sin preocuparnos mayormente de su significación, ciertos apotegmas decisivos por la razón misma de su trivialidad, tales como: la poesía es un grito del corazón, o el genio reside íntegramente en el corazón, olvidamos más gustosos aún que el uso profesional e inmoderado de las lágrimas ofende el pudor de los sentimientos más sagrados. Pero Victor Hugo es un genio viril, que nunca sacrificó la dignidad del arte a la sensiblería del hombre vulgar.

1. Barrès, Maurice. *Les Déracinés*. Paris, Plon, 1922, tomo II, cap. VIII, p. 217.  
2. Leconte de Lisle. *Derniers poèmes*. Paris, Lemerre, s.f., p. 287.

Por ese mismo año 1885 la mayoría de los colaboradores de las tres series del *Parnasse contemporain* —no todos parnasianos declarados, por cierto— se había incorporado a otros grupos de actitud antiparnasiana: al de los rebeldes Hidrópatas, al de los Hirsutos y al de los Decadentes, que allanaron el camino para el triunfo del simbolismo. Poco después, uno de los más conspicuos simbolistas, justamente el que dio el nombre al movimiento, Jean Moréas, se separó de sus compañeros para fundar otra escuela: la escuela romana. Y, para mayor desconcierto, el mismo Moréas, tan afecto a las definiciones doctrinarias, llegó a expresar que no creía en las escuelas.

Pero lo que se desprende inequívocamente de ese abigarrado movimiento literario de fines del siglo XIX en Francia es el afán común de renovación poética.

No ha de extrañar que por esos años, jóvenes poetas latinoamericanos, animados de un imperioso deseo de salir de las rutas trilladas de su poesía, se sintieran atraídos por el agitado quehacer literario de Francia y buscaran allí “modelos y guías”, como dice Rubén Darío en el prólogo de *Los Raros*, para recoger aquello que consideraran razonablemente compatible con su propio genio. Seleccionaron, mezclaron, amalgamaron tendencias diversas. En sus obras se perciben esas influencias electivas: afloran vestigios románticos, se destacan cincelados y esmaltes brillantes a lo Théophile Gautier, satanismo baudeleriano, lirismo épico con reminiscencias hugolianas y heredianas, exotismo e impassibilidad como en Leconte de Lisle, filantropismo como lo entiende Coppée, realismo a lo Flaubert, gusto de la abstracción al modo de Sully Prudhomme, erotismo y sensualidad del tono de Catulle Mendès y Armand Silvestre, musicalidad verleniana, exquisitez y juegos metafóricos mallarmeanos, además de alardes técnicos y elementos de otras fuentes. A la simbiosis de estos rasgos se dio en llamar modernismo y la caracterización teórica de este movimiento americano es tan parcial y convencional como la del Parnaso, del decadentismo y del simbolismo.

Mucho se ha escrito y se sigue escribiendo acerca de la influencia francesa sobre los modernistas de América. *La Nación* de Buenos Aires del 19 de enero de 1890 publicó un artículo del cubano Manuel de la Cruz con el título “Sobre la influencia francesa”, es decir en la misma época en que Rubén Darío publicaba sus artículos sobre poetas franceses en el mismo diario. Darío se propuso “dar a conocer en América ese movimiento —se refiere al simbolismo— y por ello y por mis versos de entonces, fui atacado y calificado con la inevitable palabra ‘decadente’ ” —declara en el prólogo de la segunda edición de *Los Raros* (1905). Larga

es la lista de escritores franceses del siglo XIX bajo cuyas sombras ambularon Rubén Darío y los demás modernistas. No todos esos modelos franceses, que a la sazón gozaban de notoriedad en los círculos literarios, mantuvieron su prestigio. Algunos sólo brillaron fugazmente en el horizonte poético. En el mismo prólogo, Darío advierte sobre algunos de sus errores de apreciación y confesará que "me he acercado a algunos de mis ídolos de antaño y he reconocido más de un engaño de mi manera de percibir".<sup>3</sup> No indica sobre quiénes recae su error de juicio, pero no resulta difícil descubrir, entre los poetas frecuentados por los modernistas, a algunos cuya obra no sobrevivió. Entre ellos se encuentran Laurent de Tailhade y Armand Silvestre.

### *Laurent de Tailhade (1854 - 1919)*

Los manuales de literatura francesa actuales sólo lo mencionan al pasar; Henri Clouard opina que fue sobreestimado en su época; Albert Thibaudet lo tilda de "*baladeur patenté*" y Pierre-Henri Simon de "fabricante de baladas". En las antologías poéticas de comienzos de siglo muy pocas veces está representado; en las más recientes ni aparece.

Pero la opinión de sus contemporáneos en el siglo pasado era distinta: Charles Maurras lo llamó el "nuevo Lorenzo el Magnífico"; en 1894, la *Bibliothèque artistique et littéraire*, que proyectó una serie de "*Iconographie de certains poètes présents*", publicó el primer album de la serie: *Iconographie de Laurent de Tailhade* de F. A. Cazals, con prefacio de Mallarmé, quien traza una semblanza del poeta y habla de las maravillas de los *Vitraux* y de *Au pays du mufle*. En 1889 Verlaine le dedicó a Laurent de Tailhade un soneto en versos de catorce sílabas, pastiche del "Sonnet liturgique" reproducido en *Los Raros*. Y en 1891, Jules Huret, el periodista que realizó la famosa encuesta "sobre la evolución literaria" publicada en *L'Écho de Paris* del 3 de marzo al 5 de julio de ese año, recopilada luego en volumen,<sup>4</sup> considera a Tailhade "poeta de talento raro y ultrapersonal, que goza de una brillante reputación de poeta unida a la de burlón feroz y mordaz". También se lo incluye en 1895 entre los entrevistados por el Vizconde Austin de Croze, del *Figaro*, para responder a la encuesta sobre el "Verso libre y los poetas".

En América, Rubén Darío le dedica en 1893 un largo artículo en *La Nación* de Buenos Aires, recogido en 1896 en *Los Raros*.<sup>5</sup>

3. Darío, Rubén. *Los Raros*. Barcelona, Maucci, 1905, p. V.

4. Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris, Bibl. Charpentier, 1913, p. 326.

5. Darío, Rubén. *Los Raros*. Barcelona, Madrid, 1905, p. 137-144.

Admite Darío que la obra de Tailhade "no circula entre el gran público" y agrega que sin embargo "es raro el que no conozca a Tailhade en el Quartier" —se refiere al Quartier latin. En efecto, no hay quien no conozca al locuaz y agresivo poeta, periodista y panfletista. Darío lo consideraba su amigo y lo estimaba altamente. Poseía un ejemplar de los *Vitraux*, el que llevaba el número 226 del tiraje único de quinientos ejemplares, editado por el bibliófilo Vanier. La admiración de Darío por Tailhade lo llevó a colocarlo casi al nivel de Verlaine, "el más grande poeta de este siglo". Pues dice: "después del '*Pauvre Lélian*', que con fe, pura y profunda y arte de insigne maestro, ha escrito prodigios de rimado amor místico, nadie ha igualado siquiera al Laurent Tailhade de los *Vitraux*, en ninguna lengua, por la gracia primitiva, el sagrado vocabulario y el sentimiento de las hermosuras y magnificencias del catolicismo".

De su Tarbes natal, donde nació en 1854 y que también fue cuna de Théophile Gautier, Tailhade se trasladó primero a Pau para realizar estudios y luego pasó a Toulouse, la bella ciudad languedociana, donde en el siglo XIV los trovadores habían fundado la Academia de Juegos Florales. Estimulado por el ambiente, probó su vocación poética y salió airoso: conquistó una flor. Su carrera estaba resuelta: dejará el derecho y se dedicará a las lenguas clásicas y a la literatura. La muerte de su hijito, de su joven esposa y luego de su padre lo decidió a abandonar la provincia e instalarse en París. Allí se vinculó a los círculos más diversos. Los poetas amigos lo llevaron al grupo de los parnasianos encabezado por Théodore Banville, el de los fantasistas. El prólogo que en 1880 Banville antepuso al primer volumen de versos de su discípulo, *Le jardin des rêves*, consagró al poeta. En 1882 aparecieron otros versos: *Un dizain de sonnets*.

Espíritu inquieto, Tailhade, sin desvincularse de sus compañeros parnasianos, acompañó a los grupos rebeldes: primero a los Hidrópatas que se reunían en el Café de la *Rive Gauche*, después a los Hirsutos en la cervecería Gambrinus y pasó luego a las filas de los Zutistas en Montmartre, los cuales, exacerbando su nihilismo, se transformaron en Jemenfoutistas.<sup>6</sup>

Todos estos grupos, antirrománticos declarados y poco a poco también antiparnasianos, fueron preparando el decadentismo, al que Tailhade adhirió en 1885. En 1891 publicó *Au pays du mufle*, con prólogo de Armand Silvestre, obra compuesta de una serie de baladas que tuvieron amplia difusión —también Darío se refiere

6. Los Zutistas eran *dandys* que se distinguían por la interjección *zut!* con que expresaban su desprecio de la sociedad; transformados en Jemenfoutistas, cuando quieren exagerar su desprecio nihilista con la expresión *Je m'en f...*

reiteradamente a ellas— y gran éxito por el novedoso tono satírico. Reeditó esta obra en 1904, en un tomo que lleva el título *Poèmes aristophanesques* y que incluía “*A travers les groins*” que había aparecido por primera vez en 1899, y “*Dix-huit balades familiaires*”. Campea en estos poemas la desbordante vena rabelsiana de Tailhade, que le valió más prestigio póstumo que toda su obra seria. A través de una mezcla de lenguajes, desde el más amanerado hasta el más procaz, apunta la extraordinaria erudición clásica del autor. En esas baladas y sonetos —a los que se refiere Darío— desata un violento sarcasmo, sobre todo contra las mezquindades de la burguesía, la necedad y las infamias públicas. El poeta acribilla y derriba con metáforas insultantes —“pedradas con piedras preciosas” dice Adrien Remacle; “dagas cinceladas” dice Saint-Pol-Roux-le-Magnifique— a los falsos poetas, a los falsos devotos y a toda esa falsa humanidad formada por “*mufles*” y “*groins*”. Este tipo de sarcasmo poético, practicado también por Tristan Corbière y Jules Laforgue, habría tenido, según algunos críticos y escritores —Henri Dérieux y Ezra Pound entre ellos— una influencia importante sobre el desarrollo de la poesía satírica de tono coloquial, influjo que hasta se percibiría en algunas producciones de T. E. Eliot, “*Rhapsody on a windy night*” y “*Gerontion*”, por ejemplo.

Tailhade participó en la formación de la escuela simbolista, pero nunca comprendió cabalmente el simbolismo. Asistía regularmente a los famosos martes de Mallarmé y a los intermitentes miércoles de Verlaine. De esa época data la publicación de los *Vitraux*, que Darío ensalza, no sin razón.

Fue colaborador de muchas revistas literarias de París. Formó parte del grupo cada vez más importante del *Mercure de France*, al que también perteneció Alfred Jarry, con quien estrechó una sólida amistad. Asistió eufórico al escandaloso estreno público de *Ubu Roi* en 1896, y en su testimonio sobre el acontecimiento, lo compara con el de *Hernani* en 1830.

Dos años antes, en 1894, año de grandes agitaciones anarquistas en Francia, año en que un terrorista italiano asesinó al presidente Sadi Carnot, un suceso colocó a Tailhade en un plano espectacular: por el estallido de una bomba colocada en un florero en el restaurante Foyot de París, donde cenaba, el panfletista perdió un ojo.

Poco antes, con motivo de otro atentado terrorista en el Palais Bourbon, Tailhade entrevistado durante una cena por el periodista Huret, había pronunciado unas frases memorables que se publicaron en el diario *Le Temps*. En el artículo de *Los Raros*, Darío reproduce los comentarios de Castelar, que repite los presuntos

conceptos de Tailhade referidos al atentado. Pero el mismo Tailhade se había apresurado a rectificar las apreciaciones que se le atribuían, por lo que envió al diario, la carta del 16 de diciembre de 1893 en que solicita rectificación <sup>7</sup>:

Señor:

Confío en su cortesía para insertar la siguiente rectificación: en *Le Temps* de ayer, uno de sus redactores afirma que yo dije que "el gesto de Vaillant, al lanzar una bomba, era un gesto hermoso". Pero yo no dije tal cosa. Y no lo dije por la razón perentoria de que en el momento de ser entrevistado el sábado, durante la cena de *La Plume*, yo (lo mismo que los señores Verlaine, Mallarmé, Rodin y Zola, mis ilustres compañeros) ignoraba: 1º el nombre de Vaillant, que sólo se conoció al día siguiente: 2º la exacta naturaleza del atentado que acababa de conmover a París. A la pregunta formulada por el reportero del diario: "¿Qué piensa usted de lo que acaba de ocurrir en el Palais Bourbon?" respondí: "¡Qué importa la víctima, si el gesto es bello!" con lo que quise significar que, para nosotros, contemplativos, los desastres de este tipo no nos interesan más que por la Belleza que a veces se desprende de los mismos. Reconozco que eso no es conmovedor, pero de cualquier manera no se parece en nada a la poco elegante afirmación que el redactor creyó deber atribuirme.

La desconcertante declaración de Tailhade —tanto en su versión falseada como en la rectificada— revela una tendencia que no se había manifestado en sus obras literarias. Desde Buenos Aires, Rubén Darío se resistía a aceptar el presunto anarquismo del poeta. Recuerda con demasiada nitidez los hábitos y los gustos refinados de su amigo en París.

Sin embargo, de hecho, a la sazón Tailhade, lo mismo que muchos de sus amigos, sobre todo los colaboradores de la *Revue Blanche*, inclusive Mallarmé, simpatizaba con el anarquismo. También es verdad que el anarquismo de estos intelectuales revestía caracteres muy particulares, por cuanto no era dialéctico y tenía mucho de individualismo aristocrático y antidemocrático. Tailhade nunca dejó de frecuentar los salones aristocráticos ni los ambientes literarios, en los que se destacaba por su elegancia y su buen decir. Desde el año 1889, en que se había decretado el servicio militar obligatorio para todos, inclusive los docentes, los intelectuales expresaban su antimilitarismo en sus obras. <sup>8</sup>

7. Mondor, Henri. *L'amitié de Verlaine et Mallarmé*. Paris, Gallimard, 1939, p. 218-219. La declaración de Tailhade proseguía: "¡Qué importa la muerte de hombres desconocidos, si con ella se fortalece la humanidad!".

8. Ya en 1887 Abel Hermant había publicado *Le Cavalier Miserey*. En 1891, Rémy de Gourmont perdió su cargo en la Biblioteca Nacional de París por haber publicado en el *Mercure de France* un artículo antibélico: "Joujou patriotisme"; Maurice Barrès escribió en 1892 la novela *L'ennemi des lois* y Mallarmé publicó, con el título inofensivo "Petit air guerrier" un hermético poemita antimilitarista.

Mallarmé escribió el "*Frontispice*" para la *Iconographie de Laurent de Tailhade* poco después del episodio que lo dejó maltrecho, pero gracias al que ganó popularidad. Con esa prosa característica "a veces alambicada, con todo ese misterio que desconcierta" y en la que Tailhade "no encontraba ningún rastro en la conversación de Mallarmé", éste traza un retrato "en frases" para la Iconografía. Alude al "perfil monacal y sarraceno del herido bajo compresas", al "accidente del que el poeta saldrá marcado". Expresa el deseo que el episodio no haya hecho "sufrir la vidriera de arriba". Y termina con una hermética frase final de once líneas, densamente cargada de metáforas.<sup>9</sup>

Por esos años se estrenaban en París obras de Ibsen. Tailhade aprovechó la oportunidad para pronunciar una serie de conferencias sobre el dramaturgo escandinavo en las que se ensañó con "la inepta igualdad" y la "fea democracia noruega". Se desprendió del simbolismo y se dedicó al anarquismo militante. Publicó un artículo contra el zar Nicolás II, por el que se lo encarceló. Esto le valió la aureola de mártir. En los años del *affaire Dreyfus* fue ardoroso dreyfusista.

Pero no por ello abandonó las letras. Siguió escribiendo ensayos satíricos, continuó en el periodismo publicando panfletos agresivos y no olvidó sus estudios clásicos, pues tradujo en 1902 el *Satiricón* de Petronio y realizó adaptaciones de Plauto.

En 1907 apareció *Poèmes élégiaques*, en que reunió sus obras poéticas de los años parnasianos. Entre ellas, "*Vilanelle*" canta a las muchachas que bajo el sol de abril despiertan pensamientos de amor; "*Stances pour la nouvelle année*" presenta al año nuevo simbolizado por una hermosa joven que recorre París distribuyendo dolores a unos y alegrías a otros, y "*Nocturnes*" evoca las dulzuras y los misterios de la noche y la paz después del trajín del día. Se reconoce, en general, en estos poemas, al discípulo de Banville por la sólida factura y el brillo verbal. Pero estos poemas envejecieron pronto, no sin haber dejado alguna huella en algunos poetas americanos. En los versos de Darío "El poeta pregunta por Stella" de *Prosas profanas*, apuntan reminiscencias del soneto litúrgico "*Dans le nimbe...*" transcrito en *Los Raros*, y a través de más de una balada dariana trasparente alguna rosa de las baladas de Tailhade.

En los últimos lustros de su vida (murió en 1919), Tailhade reunió memorias, retratos, ensayos, cartas que se publicaron en volúmenes. Todo ese material engrosa la profusa bibliografía que

9. Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. París, ed. Pléiade, 1945, pp. 526-527.

documenta la densa vida de las letras y de la política de fines del siglo pasado y de comienzos del nuestro.<sup>10</sup>

### *Armand Silvestre (1837 - 1901)*

Otro poeta, parnasiano que gozó de la admiración de los modernistas fue Armand Silvestre. Colaboró en periódicos americanos, lo mismo que Banville, Catulle Mendès y Anatole France. Rubén Darío declaró que entre los que influyeron en su renovación literaria se cuentan Hugo, Flaubert, Catulle Mendès, Armand Silvestre, Maizerov, Verlaine, Théophile Gautier. En la primera edición de *Azul...* (1888) incluye "Pensamientos de otoño" de Armand Silvestre, y para "La ninfa", cuento parisiense de *Azul...*, buscó modelos en los cuentos parisienses de Mendès, Silvestre y Maizeroy. Estos cuentos parisienses a que se refiere Darío estaban reunidos en diez volúmenes de *Le Nouveau Décaméron*, publicados en París de 1883 a 1886.

Armand Silvestre, que estimuló y ayudó a Laurent Tailhade en su carrera literaria, gozó de un prestigio menos unánime que su joven amigo. Ya en sus tiempos tuvo acres detractores y grandes defensores. Jules Lemaître lo desecha por sus cuentos escatológicos; Tailhade no puede dejar de reprocharle haber degradado la musa de Tibulo y de Horacio; Leconte de Lisle, siempre contenido, le recrimina su petulancia; Villiers de Lisle Adam lo califica de Homero indecente. En cambio, Catulle Mendès, amigo indulgente, hace un elogio sin reservas del escritor, y José-María de Heredia entabla un intercambio de amabilidades y dedicatorias.

En los manuales actuales, Lalou deplora su obra; Thibaudet no lo menciona; Le Dantec afirma que su obra "cayó en el más justo de los olvidos"; Henri Clouard sólo lo menciona como autor de *Grisélilidis*; P. Martino declara que "su imaginación ordinaria era de gruesa, de muy gruesa jovialidad". Pero el público en general sigue conociendo a Armand Silvestre a través del canto, pues Claude Debussy y Gabriel Fauré pusieron música a varias de sus poesías.

Silvestre nació en París en 1837. Muy joven, todavía era alumno, sintió el llamado de la Musa. Buscó guías y encontró al romántico Emile Deschamps, al Gautier del arte por el arte, cuyos *Emaux et Camées* sabía de memoria, y llegó hasta Théodore de Banville, de quien aprendió la severa lección de la forma y la lengua parnasianas. Este maestro no tardó en honrar al discípulo con

10. *Les Livres et les hommes* (1916-1917); *Petits mémoires de la vie* (1914); *Masques et visages* (1925); *Quelques fantômes de jadis* (1920); *Un monde qui finit* (1920); *Imbéciles et gredins* (1900), etc.

una cordial y permanente amistad. Silvestre, afecto a las loas, no dejará de agradecer cada uno de los estímulos que recibe de su maestro.

El primer volumen de versos, *Rimes neuves et vieilles*, publicado en 1862, cuyas "rimas exquisitas" habían sido anunciadas por Banville, aparece con un prólogo de *George Sand*, la ahora serena "buena dama de Nohant" y benevolente protectora de los escritores jóvenes. Ésta elogia "los hermosos versos, himnos antiguos en boca de un moderno" y cree descubrir en ellos un ascenso espiritual del autor. No había opinado lo mismo Eugène Fromentin, quien previamente había prometido un prólogo y renunció a escribirlo por considerar excesivamente sensuales los poemas.

En 1869 aparece otro volumen, *Renaissances*, que incluye un ciclo con el título "*La vie des morts*". En el segundo *Parnasse contemporain*, compuesto en 1869 pero difundido en 1871, aparecen varias composiciones: "*Gloire du souvenir*" dedicado a la mujer que lo abandonó; "*Six poèmes paiens*", de subida sensualidad; "*Souvenir des Girondins*", que ensalza la grandeza de estos políticos oponiéndola a la mezquindad de los franceses contemporáneos.

El tercer *Parnasse contemporain* (1876) publica nuevas poesías de Silvestre, en que la decadencia del poeta es evidente. Algunas de estas composiciones reaparecen en el volumen *La chanson des heures* (1878). En este libro, Silvestre dedica un soneto a José María de Heredia en agradecimiento a un soneto que éste, en general tan parco en dedicatorias, le había dedicado en el tercer *Parnasse*; "*La vie des morts*", incluido años más tarde en *Les Trophées*.

En publicaciones posteriores se acentúan las negligencias, cuando no la falta de gusto del poeta. En *Les ailes d'or* de 1880, leído por Rubén Darío, *Le pays des roses* de 1882 y *Le chemin des étoiles* de 1885 se mezclan misticismo, paganismo y erotismo, lo que molesta a más de un contemporáneo.

Silvestre alterna su producción poética con artículos para diarios y revistas y escribe, con fruición, cuentos indecentes que le proporcionan grandes ganancias, "cuentos groseros, historias inconvenientes, cuentos en que concilia el erotismo más carnal con el idealismo y el sentimiento religioso" —comenta Jules Lemaître.

Dedicó gran empeño en festejar aniversarios, pronunciar discursos y arengas en la inauguración de bustos y estatuas, leer sus versos en público. En esas ocasiones se puede apreciar su "rostro noble y agradable", su expresión de serenidad y de bondad, "la ancha frente, la boca monacal del sabio Armand Silvestre, el poeta

duple, platónico y escatológico".<sup>11</sup> Se encontraba entre los doce jóvenes que hicieron guardia de honor bajo el Arco de Triunfo durante los funerales de Victor Hugo, "en medio de un viento terrible que les llevaba Quasimodo, Hernani, Los Burgraves, Monseñor Myriel, Fantina y el querido Gavroche y millares de versos susurrantes y palabras, sobre todo palabras", como lo describe Barrès en *Les Déracinés*.

Consciente de su fracaso como poeta, Silvestre se retiró del grupo parnasiano poco antes de morir. Jules Lemaître, que no disimula su simpatía por Silvestre, lamenta que éste se haya vuelto "un triste ejemplo de un verdadero poeta, devorado, o más bien disuelto y corrompido por el periodismo y el teatro" y que ya no tenga nada que ver con el Silvestre que otrora elogiara *George Sand*.

Así como los modernistas escogieron modelos entre poetas franceses contemporáneos que la posteridad ha olvidado, también destacaron a otros cuyas poesías sólo pudieron conocer a través de revistas. Es el caso de José María de Heredia, que sólo en 1893 reunió en *Les Trophées* sus poemas diseminados en los tres *Parnasses contemporains* y otros periódicos. Mucho antes de la publicación del volumen, se inspiraron en él poetas americanos. Julián de Casal, entre ellos, y mucho antes se habían publicado extensos artículos sobre el poeta franco-cubano, los de Manuel de la Cruz, por ejemplo, recopilados ya en 1892 en un tomo que lleva el título de *Cromitos cubanos*.

Esos "engaños en la manera de percibir" que reconoció Darío son perfectamente plausibles. ¿No se equivocó, por ejemplo, el crítico Emile Faguet, que en su *Histoire de la littérature française* de 1900 concede un párrafo a Armand Silvestre y en cambio omite totalmente a Stéphane Mallarmé?

ELSA TABERNIG DE PUCCIARELLI

11. Lemaître, Jules. *Impresions de théâtre*. Paris, Boivin, s.f., 5ª serie, p. 371.

## DARÍO Y BAUDELAIRE: UN ESBOZO DE APROXIMACIÓN

### I. *Dario en Chile.*

Rubén Darío llegó a Chile en junio de 1886, cuando tenía diecinueve años; en Nicaragua dejaba sus experiencias iniciales de poeta precoz, e iba a Santiago "en busca de un ambiente propicio a los estudios y disciplinas intelectuales".<sup>1</sup> Años más tarde, al evocar esta época, el poeta escribirá: "encontré [en Chile] nuevo aire para mis ansiosos vuelos y una juventud llena de deseos de belleza y de nobles entusiasmos".<sup>2</sup>

En efecto, en Santiago comenzaron a rodearlo los nuevos amigos, los futuros cómplices en noches de bohemia, de té y ajeno, de *spleen* y devoción por la literatura nueva que venía de las metrópolis para ellos cosmopolitas y fascinantes —Nueva York, Buenos Aires, Roma y, sobre todo, París—, conocidas, en general, a través del fervor libresco. De esta manera, "formaban un grupo juvenil y entusiasta, dinámico y exaltado por el arte y por la gloria, combatían la pasividad de la sociedad de Santiago, eran Quijotes, en fin, de una cruzada que sólo iría a producir sus frutos más adelante".<sup>3</sup>

La primera tarea de Darío en Chile fue el periodismo; comenzó a trabajar en el diario más importante que la capital tenía por entonces: *La Época*. Allí, aparte de publicar las crónicas y comentarios habituales —literarios, teatrales, artísticos en general—, comenzó a anticipar las piezas sueltas en prosa y verso que luego reuniría en *Azul*...

### II. *La formación literaria.*

Cuando Darío llegó a Chile, su formación literaria era casi la de un autodidacto: desordenada pero amplia. Investigaciones de Raúl Silva Castro, en las notas que el poeta escribía en esos años y en páginas de sus amigos, permiten observar un buen conoci-

1. Darío, Rubén. *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*. Madrid, Editorial Mundo Latino, 1919, p. 169.

2. *Ib.*, p. 169.

3. Silva Castro, Raúl. *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid, Editorial Gredos, 1956, p. 47.

miento de clásicos griegos y latinos, y de clásicos y modernos españoles, americanos, ingleses, italianos, alemanes y, muy especialmente, franceses. Con referencia a éstos, sin embargo, los datos no son del todo precisos. Por declaraciones del mismo Darío se sabe que conocía a Stendhal y a George Sand, y que había hecho la lectura sin duda más preponderante en él, la de Victor Hugo, del cual, a poco de llegar publicó en *La Época* una traducción de su libro póstumo, *La fin de Satan*, con el título de "La entrada a Jerusalén".

    Mi penetración en el mundo del arte verbal francés [confiesa Darío] no había comenzado en tierra chilena. Años atrás, en Centro América, en la ciudad de San Salvador y en compañía del buen poeta Francisco Gavidia, mi espíritu adolescente había explorado la inmensa selva de Victor Hugo y había contemplado su océano divino, en donde todo se contiene. <sup>4</sup>

Según *Historia de mis libros*, el origen de la novedad de sus primeros cuentos y poesías se debió a su

    reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el Extranjero, y menos en nuestra América. <sup>5</sup>

Y otra confesión:

    fue Catulle Mendès mi verdadero iniciador, un Mendès traducido, pues mi francés todavía era precario. Algunos de sus cuentos lírico-eróticos, una que otra poesía, de las comprendidas en el *Parnasse Contemporaine*, fueron para mí una revelación. Luego vendrían otros anteriores y mayores: Gautier, el Flaubert de *La tentation de St. Antoine*, Paul de Saint-Victor, que me aportaron una inédita y deslumbrante concepción del estilo. <sup>6</sup>

Este panorama se ampliará durante la estadía chilena con otros autores: Banville, Leconte de Lisle, Zola, Silvestre, Daudet, Mallarmé, Heredia, su futuro "padre y maestro mágico": Verlaine, etcétera.

Sin embargo, los datos que proporciona el mismo Darío no parecen completos. Hay opiniones que lo demuestran así: Diego Manuel Sequeira <sup>7</sup> incluye a Feydeau, La Fontaine, Lamartine, Villemain y los Goncourt entre los autores que Darío había tenido a su alcance, además de los citados por él mismo, en la Biblioteca

4. Darío, Rubén. *Loc. cit.*, p. 171.

5. *Ib.*, p. 170.

6. *Ib.*, p. 170.

7. Véase: Sequeira, Diego Manuel. *Rubén Darío criollo*. Buenos Aires, Kraft, 1945.

Nacional de Managua, mientras colaboraba en ella antes de viajar a Chile; por otro lado, Enrique Anderson Imbert<sup>8</sup> afirma que ya hacia 1882 Darío leía e imitaba no sólo a Mendès y Gautier sino también a Coppée.

### III. *La posible influencia de Baudelaire.*

Este desajuste entre los recuerdos personales de Darío y las observaciones de la crítica —desajuste bien documentado por Silva Castro en más de una oportunidad— se agudiza cuando entra en debate, precisamente, la influencia de Baudelaire. No interesa aquí hacer una pesquisa minuciosa sobre los autores franceses que Darío pudo haber leído o no antes de trasladarse a Chile o durante su estadía allí, tarea que, por lo demás, ya ha merecido más de un desvelo a la crítica; lo que interesa es señalar el conocimiento de Baudelaire que Darío pudo tener para esa época, y, en especial, la influencia que ese conocimiento habría ejercido en él cuando sus modelos estaban menos asimilados, es decir, durante los años chilenos de fervor juvenil por los autores franceses más recientes, fervor que Darío volcaría luego en *Azul...*, su primer libro de significación en la marcha del modernismo.

Llama la atención que, unos cuantos años más tarde, entre todas las páginas dedicadas por Darío a las figuras y ambientes literarios de su tiempo, no aparezca ninguna semblanza de Baudelaire; ni en *Los Raros*, donde se ocupó de gran parte de los escritores que la burguesía positivista de la época veía como “malditos y decadentes”, y entre los cuales militaba Baudelaire con aquilatados méritos; ni en las *Semblanzas* de escritores extranjeros; ni en las crónicas y los juicios que enviaba de París a Buenos Aires para *La Nación* y otras publicaciones.

Se encontrarán, sí, algunas referencias dispersas en una u otra página, pero sólo cuando Darío asocia la obra del escritor que lo ocupa con tal o cual perfil del poeta francés. Dirá entonces que Baudelaire es el padre de los decadentes, que sugirió ideas oscuras y relámpagos satánicos, que reventó petardos para espantar esas cosas llamadas “gentes”, que fue una víctima del *spleen*, que escribió poesías condenadas para asustar al burgués, que introdujo en Francia a Edgar Allan Poe, etc. Estas referencias sí; pero lo curioso es que, aun cuando Baudelaire consiguió su adhesión, Darío no dejara de él una impresión integral y fervorosa como la que le suscitaron no ya sus númenes favoritos —Hugo, Mendès, Verlai-

8. Véase: Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana. I. La colonia. Cien años de república.* México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1961.

ne—, sino incluso otros “raros”, con los cuales se sentía identificado, aunque algunos de ellos estén hoy piadosamente olvidados por la literatura, y Baudelaire no.

Sin embargo, que Darío no se ocupe de Baudelaire cuando ya ha avanzado su carrera literaria es menos extraño que no lo haga ni siquiera en aquellos años de estadía chilena, años tan activos y efervescentes, en que los escritores jóvenes estaban pendientes de la vida literaria y artística de Francia; más aún si se repara en el hecho de que Baudelaire podía ser considerado verdadero bahuarte de revolución estética por un motivo básico: porque *Les Fleurs du Mal*, aparecidas en 1857, habían provocado un sonadísimo escándalo que acabó en los tribunales, le acarreó al autor una condena por perturbación de la moral y le confirmó, con todos los honores, su condición de *poète maudit*.

Nótese, de paso, que si el año 1857 fue nefasto para la moral pública, resultó, en cambio, particularmente afortunado en materia literaria: además de asistir a la aparición de *Les Fleurs du Mal*, acogió la publicación de *Madame Bovary*; por supuesto que Gustave Flaubert también acabó en los tribunales, procesado por el mismo motivo que su colega poeta y cargando con la agobiadora culpa de haber inquietado las conciencias de la sociedad contemporánea.

El silencio explícito que Darío guarda sobre Baudelaire y que se ve bien en el abundante material documental aportado por Silva Castro en *Rubén Darío a los veinte años*, más las declaraciones del propio poeta sobre los autores que manejaba en aquellas fechas son, tal vez, algunas de las razones por las cuales Octavio Paz ha podido afirmar:

los primeros modernistas pasaron del culto de los románticos franceses al de los parnasianos. La segunda generación, en plena marcha [las que siguen son palabras de Anderson Imbert] “agrega a las maneras parnasianas, ricas en visión, las maneras simbolistas, ricas en musicalidad”.<sup>9</sup>

El escritor mejicano sostiene también que Baudelaire es el primer autor decisivo para la segunda generación modernista; pero como considera a Darío nexo de unión entre las dos promociones, la conclusión debería ser, por fuerza, que Darío experimentó la influencia de Baudelaire sólo tardíamente.

Al juicio de Paz se opone el de otros críticos. Anderson Imbert ve ya en composiciones de 1882 la gravitación de Baudelai-

9. Paz, Octavio. “El caracol y la sirena (Rubén Darío)”, en *Cuadrivio. Darío. López Velarde. Pessoa. Cernuda*. México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 17.

re; <sup>10</sup> para Raimundo Lida es inequívoca en ciertos recursos que se dan desde los primeros escritos rubendarianos (específicamente, el uso de las mayúsculas personificadoras); <sup>11</sup> Pedro Henríquez Ureña la señala como decisiva, junto con la de Gautier, Banville, el Parnaso, y especialmente Verlaine por los simbolistas, en todo el movimiento de originalidad que significó el modernismo. <sup>12</sup>

Erwin K. Mapes acepta también la influencia baudeleriana sobre Darío, sólo que a partir del afincamiento del poeta en Chile. Mapes reproduce palabras de E. Rodríguez Mendoza que así lo afirman:

*Tout indique que jusqu'à son arrivée au Chili il savait peu de chose sur les mouvements littéraires français contemporains. Les salons de La Époqa, les colonnes du journal même et les bibliothèques privées de plusieurs bons amis lui offraient chaque jour des occasions excellentes de se familiariser avec les plus récents courants de la vie intellectuelle française.*

*La lecture des oeuvres françaises contemporaines dans le milieu où il se trouvait fit prendre au jeune homme une nouvelle orientation littéraire: "La Vénus de Milo... présidait dans les salons de La Époqa. Aux pieds de l'impassible déesse étaient entassées les éditions de Lemerre, de Charpentier et de Calmann-Lévy, sur les couvertures desquelles apparaissaient des noms nouveaux pour le poète en quête d'assimilations rénovatrices: ceux des Goncourts, de Baudelaire, de Leconte de Lisle, de Catulle Mendès, de Taine, de Barbey d'Aurevilly...".* <sup>13</sup>

Finalmente, la influencia baudeleriana también fue señalada por Juan Valera, cuando apareció *Azul...* Al saludar el libro, escribió en *El Imparcial*, de Madrid:

Leídas las páginas de *Azul...*, lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa: Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully-Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey d'Aurevilly, Catulle Mendès, Rollinat, Goncourt, Flaubert, y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos. <sup>14</sup>

10. Véase: Darío, Rubén. *Poetas*. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952.

11. Véase: Darío, Rubén. *Cuentos completos*. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Raimundo Lida. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950.

12. Véase: Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Traducción de Joaquín Díez-Canedo. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964.

13. Mapes, Erwin K. *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925, p. 18.

14. Daro, Rubén. *Azul... Carta-prólogo* de Juan Valera. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1964, p. 12.

Aunque el nombre de Baudelaire no tiene mayor relieve dentro de esta lista y se pueda pensar que Valera lo incluyó entre los restantes con el propósito de mencionar globalmente a los últimos renovadores franceses, es interesante, de todas maneras, que ya un lector de aquellos años haya entrevisto la incidencia de Baudelaire en la obra del poeta joven.

#### IV. *Dos declaraciones.*

Sean cuales fueren las conclusiones de la crítica sobre la vinculación Darío - Baudelaire, hay dos declaraciones del autor de *Azul...* que en principio es interesante tener en cuenta. Las dos se relacionan con el libro de 1888: una, muy general, ilustra acerca del criterio con que el poeta utilizó sus modelos literarios; la otra, más particularizada, alude a lo que Darío quiso hacer con *Azul...*

En "Los colores del estandarte", artículo con el cual Darío defendió su libro *Los Raros* de la afilada crítica de Paul Groussac, el poeta confiesa que mientras elaboraba las páginas de *Azul...* solía preguntarse qué autores franceses podía imitar; se respondía entonces:

Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original.<sup>15</sup>

Por otro lado, aparte de esta declaración sumamente elocuente por sí misma, en *Historia de mis libros* también hay una confesión vinculada con *Azul...*, que para el caso interesa ya mucho más concretamente:

Si mi *Azul...* es una producción de arte puro, sin que nada tenga de docente ni de propósito moralizador, no es tampoco lucubrado de manera que cause la menor delectación morbosa.<sup>16</sup>

El eco baudeleriano que provocan estas palabras es casi inmediato. *Les Fleurs du Mal* postulan también por la belleza con mayúscula, por la pureza de la lírica, y Baudelaire, como Darío, está muy lejos de querer asumir una actitud docente. Lo que busca, por sobre todo, es traducir estados profundos de alma sin desdeñar ninguno de todos los posibles ámbitos humanos. Ha advertido que en lo degradado, mísero y tétrico —tanto o más que en lo noble e incorrupto— alienta una materia artísticamente válida —he-

15. Citado por Silva Castro, *loc. cit.*, p. 207.

16. Darío, Rubén. *El viaje a Nicaragua...*, p. 180.

rencia romántica que hace de lo feo una sustancia estética verdadera—, y sabe que sólo puede lograrse una lírica adecuada al destino crepuscular de su tiempo, la “modernidad”, recurriendo a lo tenebroso y anormal, pero como rasgo ontológico del hombre y no como agente de deleites morbosos.

Partiendo de la realidad concreta, Baudelaire edifica la irrealidad, la desrealización de su poesía, y encuentra en la forma de la obra el medio eficaz que lo rescata del dolor sin finalidad, de la desolación y del nihilismo que la época le ha metido dentro. De esta manera, consigue lo que no podría haber conseguido de adoptar una mera actitud docente ante el lector y selectiva ante la realidad, consigue que su obra se convierta en algo trascendente: en el testimonio de un artista apto para expresar su tiempo, que se despersonaliza en el acto poético porque ha dejado de creer en la actitud inofensiva del aislamiento romántico y que se arriesga a mostrar al *hypocrite lecteur* el submundo que alienta en cada hombre.

Este complejo enfoque baudeleriano, que definió los elementos fundamentales de la lírica moderna, apenas si despunta en las convicciones del *Darío de Azul...*; inclusive, ni siquiera llega a fundamentar totalmente su poesía mayor; pero ayudó a crear, entre los escritores que en forma aislada o conjunta levantaron la bandera modernista, un estado adecuado para demoler los convencionalismos de todo tipo que imperaban en la época, y propicio para la concepción de un criterio lírico más depurado y más alto.

Baudelaire y sus grandes descendientes dan una conciencia —quiero decir: una *forma significativa*— al romanticismo; además, y sobre todo, hacen de la poesía una experiencia total, a un tiempo verbal y espiritual. La palabra no sólo dice el mundo sino que lo funda —o lo cambia. El poema se vuelve un espacio poblado de signos vivientes: animación de la escritura por el espíritu, por el ánima. En el último tercio del siglo XIX las fronteras de la poesía, las fronteras de lo desconocido, están en Francia.<sup>17</sup>

En la medida en que *Darío*, y con él todos los activistas del modernismo, aceptaron estas nuevas leyes de juego, se asimilaron a la legítima tradición de ruptura en que Octavio Paz los ha individualizado con acierto.

## V. “*Invernal*” y “*Paysage*”.

Pero al margen de cualquier declaración de orden teórico, es la confrontación de dos textos poéticos lo que permitirá percibir

17. Paz, Octavio, *loc. cit.*, p. 15.

concretamente la incidencia de Baudelaire en el Dario de veinte años. Al respecto, aporta datos bastante reveladores la lectura de "Invernal",<sup>18</sup> silva que Darío incluyó dentro de la sección en verso de *Azul*... como uno de los cuatro momentos inspirados por las estaciones para "El año lírico". y de "Paysage",<sup>19</sup> el primero de los "Tableaux Parisiens" que forman la segunda parte de *Les Fleurs du Mal*.

Darío parece haber tomado de Baudelaire cuatro elementos básicos: el escenario, la situación del poeta, el deseo que lo embarga y la facultad que pone en acción para poder concretarlo. Por lo demás, la primera diferencia que salta a la vista es de orden formal: Baudelaire se concentra en veintiséis versos, Darío necesita

18. Para facilitar la comprensión de este análisis se incluyen pasajes ilustrativos del extenso poema rubendariano:

"Noche. Este viento vagabundo lleva / las alas entumidas / y heladas. El gran Andes / yergue al inmenso azul su blanca cima. / La nieve cae en copos, / sus rosas transparentes cristaliza; / en la ciudad, los delicados hombros / y gargantas se abrigan; / ruedan y van coches, / suenan alegres pianos, el gas brilla; / y si no hay un fogón que le caliente, / el que es pobre tiritita. // Yo estoy solo con mis radiantes ilusiones / y mis nostalgias íntimas, / junto a la chimenea / bien harta de tizones que crepitan. / Y me pongo a pensar: ¡Oh! ¡Si estuviese / ella, la de mis ansias infinitas, / la de mis sueños locos / y mis azules noches pensativas! / ¡Cómo! Mirad: De la apacible estancia / en la extensión tranquila / vertería la lámpara reflejos / de luces opalinas. / Dentro, el amor que abrasa; / fuera, la noche fría; / el golpe de la lluvia en los cristales / y el vendedor que grita / su monótona y triste melopea / a las glaciales brisas. / Dentro la ronda de mis mil delirios, / las canciones de notas cristalinas, / unas manos que toquen mis cabellos, / un aliento que roce mis mejillas, / un perfume de amor, mil conmociones, / mil ardientes caricias; / ella y yo: los dos juntos, los dos solos; / la amada y el amado, ¡oh Poesía!, / los besos de sus labios, / la música triunfante de mis rimas, / y en la negra y cercana chimenea / el tuero brillador que estalla en chispas. // ¡Oh! ¡Bien haya el brasero / lleno de pedrería! / Topacios y carbunclos, / rubíes y amatistas / en la ancha copa etrusca / repleta de ceniza. / Los lechos abrigados, / las almohadas mullidas, / las pieles de Astrakán, los besos cálidos / que dan las bocas húmedas y tibias. / ¡Oh viejo Invierno, salvel, / puesto que traes con las nieves frías / el amor embriagante / y el vino del placer en tu mochila. // [...] ella que, hermosa, tiene / una carne ideal, grandes pupilas, / algo del 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 vivas. / [...] En la copa labrada, el vino negro, / la copa hirviente cuyos bordes brillan / con iris temblorosos y cambiantes / como un collar de prismas; / el vino negro que la sangre enciende, / y pone el corazón con alegría, / y hace escribir a los poetas locos / sonetos áureos y flamantes silvas...".

19. Se copia entero el poema de Baudelaire:

"*Je veux, pour composer chastement mes églogues, / Coucher auprès du ciel, comme les astrologues / Et, voisin des clochers, écouter en rêvant / Leurs hymnes solennels emportés par le vent. / Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde, / Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde; / Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité, / Et les grands ciels qui font rêver d'éternité. // Il est doux, à travers les brumes, de voir naître / L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre. / Les fleuves de charbon monter au firmament / Et la lune verser son pâle enchantement. / Je verrai les printemps, les étés, les automnes; / Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones. / Je fermerai partout portières et volets / Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais. / Alors je rêverai des horizons bleuâtres, / Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres, / Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin, / Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin / L'Émeute tempêtant vainement à ma vitre, / Ne fera pas lever mon front de mon pupitre; / Car je serai plongé dans cette volupté / D'évoquer le Printemps avec ma volonté, / De tirer un soleil de mon coeur, et de faire / De mes pensers brûlants une tiède atmosphère".*

de un centenar más; deseoso de exhibir una interioridad rica, el poeta joven no se preocupa por incurrir en reiteraciones. Baudelaire ha aprendido la tiránica lección de mesura y rigor con que el Parnaso castiga los desbordamientos románticos; Darío está bajo la seductora férula de un Victor Hugo excesivamente pródigo y desacostumbrado a la contención.

a) *La buhardilla urbana.*

El escenario es urbano: ambos poetas están en su bohemia buhardilla ciudadana. La invención del ámbito urbano como ámbito lírico es producto de Baudelaire, que ha cambiado el antiguo decorado eglógico de la campiña por este paisaje de campanarios, talleres, azoteas y chimeneas. Como lo ha hecho notar sagazmente Hugo Friedrich,<sup>20</sup> el concepto de modernidad sustentado por el poeta tiene dos vertientes: una vertiente negativa, que define a las ciudades como lugares inhóspitos, sin verdor, con luces artificiales y predominio de esa técnica a la que sirven el vapor y la electricidad; en síntesis, una vertiente que ve en la época los triunfos de la materia y la correlativa decadencia del alma; y una vertiente disonante, que consiste en convertir todo ese mundo negativo de las ciudades en algo fascinador y capaz de misterio. De ahí que el paisaje urbano de Baudelaire produzca una doble sensación en el poeta: de acercamiento, porque, consciente de que ése es el espectáculo que corresponde a un hombre de su tiempo, lo goza viviendo el mundo ciudadano, artificial, que está bajo su azotea; de rechazo, porque lo lleva a cerrar las ventanas en invierno e inventarse sus *féeriques palais, des horizons bleuâtres, des jardins, des jets d'eau, des oiseaux chantant*, etc., como única salida posible.

Darío, aunque sigue los pasos del francés, no puede evitar, primero, la referencia a la naturaleza, referencia romántica y, a la vez, anecdótica, porque el poema fue escrito realmente en la vecindad de los Andes, en Valparaíso, durante el invierno de 1887. Acorde con la referencia inicial, el gran Andes que se levanta nevado hacia el cielo, funciona la siguiente: la nieve que cae y que cristaliza sus copos, real en "Invernal", hipotética en "Paysage". Finalmente, sí, los transeúntes, los coches que pasan, el gas que brilla, los pianos de cercanos lugares nocturnos. Es decir, a pesar de la contaminación, prevalece la imagen urbana a lo Baudelaire, y Darío, como su antecesor cuando llega el invierno, resuelve pasar la noche de frío tras los cristales de la ventana, asistiendo desde allí al espectáculo que ofrece la ciudad.

20. Véase: Friedrich, Hugo. "Baudelaire", en *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Traducción de Juan Petit. Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1959.

Con todo, hay una diferencia manifiesta: mientras Baudelaire tiende a ver "desde adentro" el marco escenográfico, convirtiéndolo en un rasgo sustancial de su condición de poeta urbano, es decir, moderno, Darío da más bien una imagen epidérmica del escenario, lo ve como algo accidental, de modo que podría estar ausente sin que lo medular de la situación lírica se alterase.

b) *La soledad.*

En ambos casos, la situación del poeta es la misma: la soledad. Pero también en esto raya el modelo a mayor altura.

Baudelaire comunica una sensación de soledad rigurosa, de total aislamiento en un medio esencialmente multitudinario como es una ciudad moderna. Y ésa es la imagen que traza para su lector: el hombre en la ciudad —como el poeta en la sociedad y el albatros a bordo de una embarcación— sólo se tiene a sí mismo y le está vedado esperar algo del medio en que se encuentra inmerso. En esas condiciones de vida no resta sino aceptar con responsabilidad y conciencia totales la situación de ente insular, y crearse, por propia cuenta, los recursos —espirituales sobre todo— que permitan sobrellevarla.

Darío, en cambio, como el poeta muy joven que es, apenas si siente la soledad en su carácter de categoría existencial. Su comportamiento es más bien el de un adolescente que usa con glotonería de esa circunstancia como pretexto para un poema, y se deja motivar así, sin buscarle al trance una proyección mayor. Crea vivencias librescas y reitera lo aprendido en los libros; se esfuerza por revitalizar, con sensaciones acústicas, visuales, olfativas, táctiles, situaciones que la literatura recorrida con avidez en sus días de autodidacto ha descapitalizado anteriormente. Lo grave del caso no es tanto esto —toda situación desgastada es literariamente recapitalizable— como que aún no tenga a mano el bagaje de madurez y experiencia capaz de dar auténtica tensión lírica a un apunte de cuaderno escrito con buena letra pero con ingenuidad.

c) *El deseo de evasión.*

Común a "*Paysage*" e "*Invernal*" es el deseo de evasión. En Baudelaire este deseo obedece a un rechazo de la realidad trivial y natural que conspira contra las nobles aspiraciones del alma. La realidad trivial y natural es, en el mundo de los valores baudelerianos, la negación del espíritu; de ahí el desvelo constante por hacer de *Les Fleurs du Mal* un libro de desrealización en el cual una activa inteligencia creadora triunfe sobre la realidad;

anulado todo lastre de realidad, el cosmos del poeta puede levantarse sin trabas ni contaminaciones. Traspuesto este proceso a imágenes poéticas es visto como la salvación de la aridez invernal por medio de un universo poblado de palacios mágicos, horizontes azulados, jardines, chorros de agua, pájaros que cantan noche y día. La limpieza, la transparencia del recurso baudelero es lo que despoja a la aventura de todo artificio y pirotecnia.

Darío, por su parte, como la mayoría de los modernistas, hereda aquel sentimiento inicial de *spleen*, de hastío, de depresión casi neurótica ante la realidad material y hostil del mundo, de su tiempo;<sup>21</sup> y, en su condición de americano, ese sentimiento se complica con un rechazo instintivo de la tierra donde transcurren sus días, tierra tan primaria, tan torpe, tan ajena a los refinamientos europeos. Pero este rechazo no ahonda lo suficiente, se queda en la detonación de la protesta; para comprobarlo basta reparar en los elementos puramente ornamentales con los que Darío oculta el precario mundo circundante. Es la misma actitud que en *Prosas profanas* lo hará acumular princesas, bandolines, centauros, ánforas y abanicos. Dicho de otra manera: el desconformismo aprendido en los poetas malditos y decadentes no asume en el poema rubendariano la forma capaz de provocar ese estremecimiento galvánico que buscaban —y conseguían— *Les Fleurs du Mal*. Darío se desmaya, por ahora, en su buhardilla de joven enfebrecido; poco después, entre los pausados giros de una gavota robada subrepticamente del salón dieciochesco de la Pompadour.

#### d) *La fantasía.*

Si en ambos poetas la situación es la misma, la soledad, ambos también intentarán sustraerse a ella —y, por supuesto, a la desalentadora realidad donde se hallan inmersos— mediante el ejercicio activo de la fantasía. Los dos se valen únicamente del pensamiento y de la voluntad para lograr la huida; pero los movimientos son diametralmente opuestos: Baudelaire sale de un interior estrecho a un espacio abierto de horizontes y pájaros en fluyente libertad; Darío ahonda la estrechez de su cuarto abigarrándolo de objetos y visiones que dibujan una imagen cada vez más sofocante.

21. Aunque muy sabido, no deja de ser oportuno recordar aquí lo que el poeta afirmaría tiempo después en las "Palabras liminares" a *Prosas profanas*:

"¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer...".

Surge entonces una paradoja: quien inicialmente se mostraba poeta estricto de la modernidad y sus ingredientes representativos va ahora en busca de la naturaleza; a la inversa, quien despuntaba como poeta abierto hacia el paisaje natural se vuelve ahora hacia la modernidad más rigurosa. Pero que no despiste este trastocamiento. Mientras Baudelaire afirma su condición de hombre urbano inventando una naturaleza que no busca donde debiera, en la realidad externa, para terminar de consagrar así el supremo poderío de la imaginación; Darío sofisticada ingenuamente la suya por exagerar un repertorio de elementos que, mejor administrado, hubiese resultado tolerable. Es decir: utilizando con ajuste recursos que aparentemente parecerían contradecirlo, Baudelaire consigue lo que no consigue Darío al excederse en los rasgos que en principio estaban a su favor. Sobre esta base se comprenden las respectivas diferencias: a los horizontes azules del francés, Darío opone sus pieles de astracán; a los chorros de agua, sus lechos opulentos; al sol, topacios y pedrerías; al canto de los pájaros, los suspiros y las risas de los amantes; al calor de la imaginación, el calor de un brasero.

Y se ha de reparar todavía en otra diferencia fundamental: a Baudelaire le basta, simplemente, el poder de la fantasía, la voluptuosidad de poder fabricar la primavera por un acto de su sola voluntad; Darío, que, como lo ha apuntado Pedro Salinas, en "El año lírico" define "los cuatro tiempos del año [...] por situaciones de estado amoroso,<sup>22</sup> necesita ir más allá de la pura magia de la fantasía y crear una mujer; una vez sacada de la imaginación esa figura femenina, le atribuye artificiosamente los rasgos aprendidos en el exotismo parnasiano, por un lado, y en los "paraísos artificiales", por otro; es así como la mujer queda convertida casi en la caricatura de la musa del decadentismo. De modo que, si Baudelaire tiende a postergar en este momento su fuerte sensualismo natural y —concepto lúcido— se complace en exaltar la fantasía como una capacidad fulgurante del pensamiento, Darío desborda su sensualismo poderoso en el acto fecundo de la imaginación, y concluye el poema entre exaltaciones alcohólicas y eróticas.

## VI. Conclusiones.

Evidentemente, el posible modelo que Darío pudo haber encontrado en el poema de Baudelaire quedó alterado por completo en "Invernal". La clave se ha esbozado pocos renglones más arri-

22. Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta)*. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1957, p. 55.

ba. Mientras Baudelaire maneja la imaginación lírica como atributo de una inteligencia creadora, que puebla los espacios poéticos con imágenes lúcidas y construidas sobre una base rigurosa de pensamiento, Darío se deja extraviar en los laberintos de una imaginería densamente sensual, incapaz de crear asideros definitivos, hecho que percibió claramente Octavio Paz cuando señaló:

el modernismo es una pasión abstracta, aunque sus poetas se recrean en la acumulación de toda suerte de objetos raros. Esos objetos son signos, no símbolos: algo intercambiable. Máscaras, sucesión de máscaras que ocultan un rostro tenso y ávido, en perpetua interrogación. Su amor desmedido por las formas redondas y plenas, por los ropajes suntuosos y los mundos abigarrados, delata una obsesión. No es el amor a la vida sino el horror al vacío el que prefiere todas esas metáforas brillantes y sonoras.<sup>23</sup>

Con todo, entre maestro y discípulo hay una coincidencia evidente: los desvelos por la perfección del verso, la destreza en la concepción de estructuras poéticas, el afinamiento sutil de ritmos y rimas. Ésta es, quizá, la lección que mejor aprendió el poeta americano desde antes de su llegada a Chile; la lección que afianzó mientras insistía en poner los ojos, con sus compañeros de bohemia, sobre la validez aleccionadora de los maestros que se hacían escuchar desde Francia, desde el mundo.

Luego de *Azul*... , el poeta de Nicaragua conquistará su voz más alta: *Cantos de vida y esperanza*, *Poema del otoño*; "Yo soy aquel que ayer no más decía...", "Lo fatal", "La cartuja"... Sin embargo, antes y después, Baudelaire conseguirá desbordarlo. A propósito de *Prosas profanas*, Octavio Paz ha ensayado una explicación que permite comprender, en general, por qué Darío no pudo doblegar nunca esa empinada prioridad:

entre la estética de *Prosas profanas* y el temperamento de Darío había cierta incompatibilidad. Sensual y disperso, no era hermético sino cordial: se sentía y sabía solo pero no era un solitario. Fue un hombre perdido en los mundos del mundo, no un abstraído frente a sí mismo. Lo que da unidad a *Prosas profanas* no es la idea sino la sensación —las sensaciones. Unidad de acento, algo muy distinto a esa unidad espiritual que hace de *Les fleurs du mal* o de *Leaves of grass* mundos autosuficientes, obras que despliegan un tema único en vastas olas concéntricas. El libro del poeta hispanoamericano es un prodigioso repertorio del ritmo, formas, colores y sensaciones. No la historia de una conciencia sino las metamorfosis de una sensibilidad.<sup>24</sup>

JOSÉ MARÍA FERRERO

23. Paz, Octavio, *loc. cit.*, p. 21.

24. *Ib.*, p. 39.

## ANÁNKE

De las composiciones de *Azul...*, una desagradó a Juan Valera por "la blasfemia final que es burla contra Dios". En la *Historia de mis libros* el mismo Rubén Darío reniega de ella: "Anánke' es una poesía aislada y que no se compadece con mi fondo cristiano. Valera la censura con razón y ella no tuvo posiblemente más razón de ser que un momento de desengaño y el acíbar de lecturas poco propias para levantar el espíritu a la luz de las supremas razones". Al amparo de la teología conviene enseguida que "tanto el gavilán como la paloma forman parte integrante y justa de la concorde unidad del universo". No pesa en la obra de Rubén Darío ese fervor iconoclasta que, en sus primeros años, fue piedra de escándalo en su Nicaragua natal; la madurez lo previene pronto contra tales desvíos en los cuales reconoce influencias ajenas. ¿Dónde sorbió el "acíbar" a que se refiere en su declaración? En el grito soberbio del poeta francés a quien, en esa época, eligió por maestro. En la plenitud de su gloria publicó Victor Hugo, en 1877, en el París de los ensueños del nicaragüense, *L'art d'être grand-père*. Mezclada con la loa de la infancia que es tema central, entre escenas de familia y observaciones tiernas o maliciosas, dicho tomo de poesías contiene el germen de aquella juvenil desesperanza.

Cada uno de los libros en que se divide el volumen reúne poemas seriados en torno de un tema, faceta del motivo unificador. El libro IV se titula: *Le poème du Jardin des plantes*. En el zoológico incluido en el jardín botánico de París, el abuelo-poeta se entretiene en glosar las reacciones de los niños frente a los animales. Su ironía no perdona ni a unos ni a otros y, más allá de las creaturas, se atreve con el Creador. Al mantener indecisos los límites entre la verdad y la broma, el tono juguetón suaviza las irreverencias más extremas. Este crítico juzga la obra de Dios desconcertante en su multiplicidad. En el primer poema —sin título— de esta serie, censura su actividad incesante:

*Dieu fait et refait, ride, borgne, essorille.*

Intenta ser tolerante:

*Moi, je n'exige pas que Dieu toujours s'observe  
Il faut bien tolérer quelques excès de verve*

*Chez un si grand poète...  
C'est son humeur à lui d'être de mauvais goût  
C'est Dieu, moi, je l'accepte.*

A pesar de la ternura que en él despierta, la gente menuda no le merece tampoco absoluta aprobación; considera que los recién nacidos

*Poussent l'impolitesse assez loin quelquefois.*

Claudica, finalmente, poseído por repentina indulgencia y termina:

*Pour ne plus être, au fond du grand jardin sonore,  
Qu'un bonhomme attendri par l'enfance et l'aurore,  
Aimant ce double feu, s'y plaisant, s'y chauffant,  
Et pas moins indulgent pour Dieu que pour l'enfant.*

El poema V, titulado "Encore Dieu mais avec des restrictions", incita a tomar lecciones de la naturaleza:

*Apprenons, laissons faire, aimons, les cieus sont grands;  
Et devenons savants, et restons ignorants.  
Soyons sous l'infini des auditeurs honnêtes;  
Rien n'est muet ni sourd; voyons le plus de bêtes  
Que nous pouvons; tirons parti de leurs leçons.  
Tâchez de voir, c'est bien. Epiez. Notre esprit  
Pousse notre science à guetter; Dieu sourit,  
Vieux malin.*

Sería absurdo suponer que el tono emblandecido significa que ha renunciado el poeta al reproche; en larguísimo párrafo reitera sus objeciones, hasta resumirlas: "Dieu prête à la critique". Debe declararse a este respecto que, si "Dieu ne sait pas se borner", este crítico audaz tampoco conoce límites de medida; como espejando la vastedad tan censurada, él también repite, acumula, insiste. Lo exasperan particularmente las antítesis dispersas en la Creación. Así, afirma de Dios:

*Il n'est pas sobre. Il est débordant, frénétique.  
Inconvenant; ici, le nain; là le géant.  
.....  
Et partout l'antithèse!  
S'il fait noir le corbeau, c'est qu'il fit blanc le cygne.  
Aujourd'hui Dieu nous gèle, hier, il nous chauffait.  
Comme à l'académie on lui dirait son fait!*

Como si ambicionara llenar el vacío dejado por la academia, el joven poeta americano parece proponerse la demostración de al-

guna falla en la obra divina. Sigue el consejo de los versos anteriormente citados: "espía" a la naturaleza; toma lecciones de las bestias; las sorprende, justamente, en una de las antítesis que irritan a su maestro. Al comparar niños y animales en ese mismo poema VIII, resaltó Victor Hugo:

*Et je rêve. Et je crois entendre un dialogue  
Entre la tragédie effroyable et l'églogue;  
D'un côté l'épouvante et de l'autre, l'amour.*

¿Qué mejor ilustración para esta contraposición que la escena en que un ave de presa cae, desde muy alto, con certero impulso, sobre otra ave indefensa? Los protagonistas han de encarnar un polo de luz y otro de sombra. En el "Coloquio de los centauros", Quirón ha de afirmar, años más tarde:

Ni es la torcaz benigna ni es el cuervo protervo:  
son formas del Enigma la paloma y el cuervo.

Mas esta sabiduría que niega ulterior significación a los seres irracionales está aún remota. Un gavián figura aquí "*l'épouvante*" y una paloma, "*l'amour*". Un decidido fervor romántico traza el retrato de la heroína, en euforia dichosa de vida colmada:

Y dijo la paloma:  
—Yo soy feliz.

Muy parecidamente comprobó el abuelo al hablar del nieto:

*Il a tout. Il rit.*

Todo lo posee también esta avecilla, en el mundo feérico de la naturaleza en fiesta primaveral. Ha hecho su nido:

En el árbol en flor, junto a la poma  
llena de miel, junto al retoño suave  
y húmedo por las gotas de rocío.

Su forma condensa esa belleza:

Mi ala es blanca y sedosa;  
la luz la dora y baña  
y céfiro la peina.  
Son mis pies como pétalos de rosa.

Como el niño "*gazouille sans fin. Et chante*", ella demora su canto al que dan resonancia las selvas vírgenes:

porque en las selvas virgenes resuena  
la música celeste de mi arrullo.

Simétricamente a "*l'enfant est l'espérance*" dice ella de sí:

Soy la promesa alada,  
el juramento vivo;  
soy quien lleva el recuerdo de la amada  
para el enamorado pensativo

y, por asociación felicísima brota el símil:

Soy el lirio del viento.

Así también anotó Victor Hugo: "*des lys vivants*" Ha de destacarse, sin embargo, que, en el trazado del cuadro sin sombras, incurre el joven poeta en el exceso de su maestro francés, el mismo que éste reprocha al Creador; no es sobria esta égloga, aunque sí prendida de tan fina gracia, que el lector no sabría reprochárselo. En ese ambiente de belleza ideal, esta ave idealizada encarna un sentimiento perfecto. No sólo declara de sí que es

el amor mi ejercicio y mi batalla

sino que muestra haber conquistado con su gracia el afecto de cuantos seres sensibles la rodean:

no hay una rosa que no me ame,  
ni un pájaro gentil que no me escuche,  
ni garrido cantor que no me llame.

Hasta aquí este mundo de claridad, ese que, según Victor Hugo "*sort de l'azur*"; la presencia contraria ha de representarla un gavián; viene del mundo que surge del "*chaos*" del "*gouffre affreux des forces sans clarté*". Como ilustrando el verso donde el poeta francés reprocha a Dios los "*affreux vautours qui nous tombent des nues*", ha de devorar la paloma, desprevenida en su ingenuidad: "toda inocente, toda pura". En situación idéntica presenta el abuelo al niño, inconsciente del peligro cercano:

*L'enfant joyeusement existe  
Quoique l'être effrayant soit debout.*

En el mismo poema confiesa el conmovido anciano:

*C'est une émotion étrange pour mon âme  
De voir l'enfant, encor dans les bras de la femme,  
Fleur ignorant l'hiver, ange ignorant Satan,  
Secouant un hochet devant Léviathan,*

*Approcher doucement la nature terrible.*

En tal afrontamiento distingüense dos voces:

*Les deux voix, la tragique et la douce se mêlent.*

El poeta americano sorprende parecido diálogo: acallando la voz de la paloma, resuena la de un ser semejante al "*autour plein de mort*" señalado en el texto francés. Pronuncia nada más que una sílaba y hace nada más que un gesto:

—¿Sí?, dijo entonces un gavián infame  
y con furor se la metió en el buche.

El adjetivo y el complemento circunstancial denuncian los prejuicios románticos del autor.

Al fustigar el caos de donde proceden los animales, fustiga Victor Hugo

*La folle et mauvaise action  
Qu'en faisant le chaos fit la Création*

Esta crítica contiene cierta suavidad: impersonaliza, se dirige a una entidad vaga, la Creación. Con propósito similar, el nicara-güense adopta otro sesgo y su tino sutil presenta a Dios convertido en su propio censor:

Entonces el buen Dios, allá en su trono  
(mientras Satán por distraer su encono,  
aplaudía a aquel pájaro zahareño),  
se puso a meditar.

Dios recuerda "sus vastos planes", los mismos que le reprocha Victor Hugo: "*Tout, c'est trop*" Y llega a una conclusión:

y pensó al recordar sus vastos planes  
y recorrer sus puntos y sus comas,  
que cuando crió palomas  
no debía haber creado gaviñanes.

Coincide el joven poeta en la rebelión que mueve a su maestro ante los ataques funestos del mal. Y utiliza, para designar las fuerzas de la naturaleza, el mismo vocablo que usó Victor Hugo En el "*Livre satirique*" de los *Quatre Vents de l'esprit* asocia Victor Hugo

*La justice boiteuse et l'aveugle ananké*

y, en este *Poème du Jardin des plantes*, atribuye a la India y a los maniqueos la doctrina que une Dios al diablo; tal alianza explicaría

*La Providence un peu servante d'Ananké  
Le mal faisant toujours au bien quelque rature.*

El encuentro del nicaragüense, en el comienzo de su carrera, con el anciano, cerca del término de la suya, señala, en dilatada perspectiva, doble línea de fuga fascinante.

Aunque rechace posteriormente su atrevimiento en esta ocasión, no olvidará Rubén Darío el término que le dio módulo; en su versión española, la palabra griega usada aquí dará rótulo al poema de su más honda angustia. "Lo fatal" enfrentará el enigma planteado para toda vida humana.

MARÍA TERESA MAIORANA

## EL ENSAYO DE RODÓ SOBRE “PROSAS PROFANAS”

“La capacidad de admirar es, sin duda, la gran fuerza del crítico”

J. E. Rodó, *Rubén Darío*.

En 1899, como segundo volumen a la colección de opúsculos *La Vida Nueva*, apareció el ensayo de José Enrique Rodó dedicado a *Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra*, sobre *Prosas profanas*, que se había publicado a fines de 1896, en Buenos Aires.

En la declaración de propósitos de la nueva colección Rodó anuncia:

*La nueva vida* será una colección de opúsculos literarios en los que me propongo reunir todas aquellas páginas mías que expresen, ya una impresión de mi conciencia de espectador en el gran drama de la inquietud contemporánea, ya una modificación de mi pensamiento propio que obedezca al actual impulso renovador de las ideas y de los espíritus.<sup>1</sup>

Nada más de acuerdo con estas intenciones que un estudio sobre la personalidad literaria y la obra de quien ya podía ser considerado como el primer poeta de lengua española, empeñado, en ese momento, en la gran renovación por cuya virtud la ruta de los conquistadores se tornaría del ocaso al naciente —según lo reconoció Rodó a la muerte del poeta.

El estudio fue recibido entre unánimes expresiones de admiración. Se estaba en presencia de una “maravilla” de la crítica; y era en efecto el trabajo más serio y comprensivo dedicado hasta entonces al pontífice del modernismo y, en donde, además, el joven crítico trataba de emular los versos del poeta, recreando algunas de sus composiciones más características.

El brillante trabajo señala un momento de alto relieve en la carrera literaria de Rodó. Por él quedó consagrado como uno de

1. Rodó, José Enrique. *Obras completas*. Introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. Madrid, Aguilar, 1957, p. 145.

los críticos más importantes del momento. En la última parte del mismo declara su adhesión al movimiento innovador:

Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la creación que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas.<sup>2</sup>

Sin embargo, y a pesar de esta declaración, tan definidora, además, de lo que hay de mejor en el modernismo, no es posible calificar a Rodó de secuaz entusiasta de este movimiento. Por el contrario, en toda su obra abundan las actitudes de reserva, de desconfianza, y hasta de rechazo decidido de algunas de sus expresiones. Tal la contenida en el prólogo a las *Narraciones* (1898) de Juan Carlos Blanco Acevedo, elaborado coetáneamente al *Rubén Darío*:

La escuela literaria que hoy domina en América, como un compuesto extraño de mil influjos diferentes, nos lleva a una inmoderada avidez de la sensación desconocida, de la impresión nunca gustada, de lo artificial en el sentimiento y en la forma; y éste es tal vez su único carácter de uniformidad. Nos hemos olvidado de que lo artificial es mal remedo del hastío, tanto más cuando el hastío es prematuro; hemos vuelto la espalda a la Verdad; y por una injustificable aberración, constituimos un grupo literario que desconoce la impresión franca de la vida, escribiendo en medio de la impaciencia embrionaria de nuestras sociedades y frente a las vírgenes galas de nuestra naturaleza.<sup>3</sup>

El sentido de estas objeciones se explica, en parte, si se tiene presente que cuando Rodó se refiere al modernismo lo identifica con el decadentismo, que no es sino una de sus manifestaciones más pasajeras e intrascendentes, cuya influencia consideraba perniciosa para la creación en América, de lo que él llamaba "literatura de ideas", por no sentarle bien el nombre de "docente o trascendental".

Y, en efecto, no deja de reprochar a la tendencia entonces dominante su falta de solidaridad y relación con la vida y con los altos intereses de la realidad, su falta de contenido humano, de vida psíquica, su afán por la novedad de lo aparente, su vacuidad y garrulería, el gusto pueril de retorcer la frase y de jugar

2. *Loc. cit.*, p. 187.

3. *Loc. cit.*, p. 963.

con las palabras, su literatura de abalorios. La condena no cae, empero, sobre Darío, a quien disculpa su poderosa individualidad literaria, sino sobre los imitadores, que vulgarizan las ideas y los estilos.<sup>4</sup>

Este rechazo tiene que ver con una preocupación que se iría progresivamente afirmando a través de la trayectoria intelectual de Rodó, y es la preocupación por el destino de América. La función social de la literatura y la búsqueda de un ideal constructivo para el porvenir eran inconciliables con la mera actitud esteticista y el desinterés del artista, "por el fondo de ideas e intereses superiores que constituyen la viva actualidad de una época".

Y ello no porque Rodó descuidara los problemas de la forma, ya que no concebía obra literaria sin estilo. Como ha señalado Emir Rodríguez Monegal:

Rodó no difiere del Darío de *Prosas profanas* en su actitud creadora; difiere en su actitud ideológica. Rodó cree que el artista americano debe estar vinculado a la milicia de América, que en él debe descansar esta misión de porvenir, de creación del continente.<sup>5</sup>

Aunque Rodó no compartía íntimamente su actitud esteticista, no por ello deja de comprender al poeta de *Prosas profanas*. La capacidad de comprensión, la tolerancia, la amplitud de criterio, fueron una constante de su espíritu. Las siguientes palabras de *Liberalismo y Jacobinismo* (1906) son ilustrativas al respecto:

En la educación de mi espíritu, de una cosa estoy satisfecho; y es de haber conquistado, merced a una constante disciplina interior—favorecida por cierta tendencia innata de mi naturaleza mental—, aquella superior amplitud que permite al juicio y al sentimiento, remontados sobre sus estrechas determinaciones personales, percibir la nota de verdad que vibra en el timbre de toda convicción sincera, sentir el rayo de poesía que ilumina toda concepción elevada del mundo, libar la gota de amor que ocupa el fondo de todo entusiasmo desinteresado.<sup>6</sup>

Esta generosa disposición de espíritu se traduce, en la crítica, en una actividad de simpatía que le permite situarse dentro del clima mismo de creación de una obra de arte. En el crítico

4. Son precisamente los imitadores los que, según la caracterización de Federico de Onís, quedan fuera del movimiento: "Las escuelas que en torno a todos esos escritores se han formado [se refiere a Darío, Unamuno, Benavente, Azorín, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y demás grandes escritores modernistas] mediante la adopción de sus ideas, temas, formas o estilo significan, por el hecho de ser escuelas, la negación de la esencia misma del modernismo y, en un momento como éste, la carencia absoluta de valor. La influencia real que tales escritores han ejercido sobre sus contemporáneos ha sido la que ha producido en personalidades distintas de la suya resultados nuevos y contradictorios" (*Antología de la poesía española e hispanoamericana*. New York, Las Americas Publishing Company, 1961, p. XIV).

5. *Loc. cit.*, p. 94.

6. *Loc. cit.*, p. 291.

Rodó valora sobre todo la capacidad de comprender las individualidades, las épocas, y los gustos más opuestos, representada por Charles Augustin Saint-Beuve, considerado como un "inasi-ble Proteo" de la crítica. Él mismo, en *Rubén Darío*, sostiene:

Presumo tener entre las pocas excelencias de mi espíritu, la virtud, literariamente cardinal de la amplitud. Soy un dócil secuaz para acompañar en sus peregrinaciones a los poetas, adonde quiera que nos llame la irresponsable voluntariedad de su albedrío; mi temperamento de Simbad literario es un gran curioso de sensaciones.<sup>7</sup>

Y esta elasticidad, que permite al crítico adaptarse a las más opuestas manifestaciones del pensar y el sentir, es comparada con la capacidad que se alberga en el alma del cómico, según el conocido análisis de Denis Diderot.

La identificación simpática con una obra, por profunda que sea, no afecta, sin embargo, la libertad de juzgar, ya que el crítico se libera de ella sin dejar de utilizarla para su juicio, pues como aclara en un escrito (incluido en los *Últimos motivos de Proteo*):

La participación en determinado sentimiento, medio único de conocerlo y penetrarlo hasta el fondo, no obliga al crítico ni a la aprobación de ese sentimiento ni siquiera a la complacencia en él.<sup>8</sup>

De manera que el crítico de este tipo de sensibilidad simpática representa la más fiel expresión del *homo duplex*, que puede a un tiempo ser actor y espectador de la obra literaria.

Por otra parte, si bien Rodó trataba de adaptar su personalidad de crítico a esta doble naturaleza, para poder así identificarse con los valores de una obra sin perder su libertad de espíritu es evidente que en el caso de Darío el crítico sufrió la fascinación personal del poeta, a quien sabemos que visitó a fines de 1897.

Además, parece ser que hacia aquella época sufrió una especie de atracción, aunque fugaz, del "arte por el arte". De esta manera aprecia los años de su juventud en un texto de 1907:

Pasaba yo entonces por esa crisis de *dilettantismo*, desdeñoso de la acción y de las ideas, ebrio de arte puro, que suele ser como el prurito de la dentición en los espíritus de naturaleza literaria (aunque en mí nunca caló muy hondo).<sup>9</sup>

7. *Loc. cit.*, p. 171.

8. *Loc. cit.*, p. 943.

9. *Loc. cit.*, p. 508. Según testimonio de Víctor Pérez Petit, Rodó le habría confiado antes de publicar *Ariel*: "Lo de Rubén es una 'manera' de escribir que no me va: lo hice así, hipnotizado por el poeta, y por probarme la mano, como quien dice; pero yo siento y escribo de otro modo" (*Loc. cit.*, p. 86).

En la primera parte del ensayo, dedicada a señalar la significación de Darío en América y a analizar los caracteres generales de su poesía, Rodó se esfuerza por mostrar la personalidad literaria del poeta como revestida de rasgos de excepcionalidad dentro de la poesía americana del momento. El primer rasgo importante es negativo: "no es el poeta de América", ha oído decir, y él mismo comparte esa negación, aun cuando aclara que ello no implica un reproche ni una condición de inferioridad literaria:

Confesémoslo: nuestra América actual es, para el Arte, un suelo bien poco generoso. Para obtener poesía, de las formas, cada vez más vagas e inexpresivas de su sociabilidad, es ineficaz el reflejo; sería necesaria la refracción en un cerebro de iluminado, la refracción en el cerebro de Walt Whitman.<sup>10</sup>

Y agrega que, fuera de "nuestra Naturaleza soberbia" y las originalidades, en trance de desaparecer, que se refugian en la vida de los campos, no existen motivos de auténtico americanismo.<sup>11</sup>

Lo define luego como "gran poeta exquisito", joya rara en América, cuyo *sens des nuances* se distingue nítidamente del uso de los colores francos y firmes de la anterior poesía americana. Aunque advierte después que la exquisitez literaria tampoco es fruto fácil de hallar en la moderna literatura española; si se entiende por tal, no lo delicado, sentimental e instintivo de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, sino la selección y delicadeza obtenidas mediante un procedimiento refinado y consciente.

Y ello es tanto más cierto tratándose de América, donde la poesía ha estado dominada por las ideas de espontaneidad e inspiración, reñidas con todo "divino ensueño de perfección" Esto hace que resalte con más enérgico relieve la obra de Darío, enteramente desinteresada y libre, ya que según Rodó:

No cabe imaginar una individualidad literaria más ajena que ésta a todo sentimiento de solidaridad social y a todo interés por lo que pasa en torno suyo.<sup>12</sup>

Así, a las "disputas de los hombres" responde con un estupor exotérico, o un silencio desdeñoso. El sentimiento dominante en esta naturaleza de artista puro es el de la Belleza, y las cosas

10. *Loc. cit.*, p. 165 *et passim*.

11. De acuerdo con este criterio sustentado por Rodó, sólo las expresiones del romanticismo hispanoamericano en sus aspectos de costumbrismo y color local estarían encuadradas dentro del americanismo literario. Una de sus manifestaciones más vigorosas, y dentro del específico ámbito rioplatense, se halla constituida precisamente por la poesía gauchesca.

12. *Loc. cit.*, pp. 166-167.

valen en tanto son iluminadas por su divino resplandor. La preocupación suprema del arte triunfa también sobre la expresión de los sentimientos personales en estrofas que parezcan sangrar "como arrancadas a entrañas palpitantes".

Antes que los arrebatados ímpetus de la pasión, se prefieren los "mórbidos e indolentes escorzos, las serenidades ideales, las languideces pensativas". Y ese mismo amaneramiento *voulu* de selección y medida que lo domina en el sentimiento, aparece también en la elección de las imágenes, que revelan sólo los aspectos delicados y escogidos del mundo material: oro, mármol, púrpura. Claro está que, en virtud de principio selectivo tan riguroso —no deja de advertir el crítico—, la poesía del autor de *Azul...* resulta empequeñecida desde el punto de vista de su contenido humano y universalidad. Tal poeta no será nunca popular, y el papel de representante de multitudes parece ser el más opuesto a su manera.

Pero este sentimiento de la Belleza soñada, aunque prive a su poesía de amplitud humana, tiene su justificación; pues como asegura Rodó:

el arte y la multitud están hechos de distinta sustancia. El arte es cosa leve y Calibán tiene las manos toscas y duras.<sup>13</sup>

Su instinto selectivo explica también la elección de los ambientes: la Grecia clásica y la Francia de Luis XV serán los símbolos de una organización espiritual que "huye lo ordinario como el armiño lo impuro" Por ello el lirio "heráldico y beato" será la flor con que más nos encontremos al leerlo, y el blanco y delicado cisne, el ave wagneriana, el "genio familiar" de su poesía, digno de figurar en su blasón; así como en el de Edgar Allan Poe podría figurar el cuervo ominoso, y el gato pensativo y hierático en el de Charles Baudelaire.

Pese a su absoluta pasión por lo selecto y lo hermoso, no debe interpretarse tal modalidad del poeta como la de un parnasianismo helado, sino que, como afirma el crítico con gran acierto:

...es, en cierta manera, un parnasianismo extendido al mundo interior, y en el que las ideas y los sentimientos hacen el papel de lienzos y bronce.<sup>14</sup>

Luego, sintetiza su caracterización del poeta con el ejemplo de Théophile Gautier, cuando afirma que para él, poniéndose en el mirador del arte, era preferible una magnífica pantera a un

13. *Loc. cit.*, p. 169.

14. *Loc. cit.*, p. 170.

ser racional, aunque concedía que el hombre podía hacerse superior a la pantera despojándola de su piel para recortarse una hermosa túnica. Pero enseguida reitera su objeción bajo la forma de una voz interior:

¿No crees tú que tal concepción de la poesía encierra un grave peligro, un peligro mortal, para esa arte divina, puesto que, a fin de hacerla *enfermar de selección*, le limita la luz, el aire, el jugo de la tierra? <sup>15</sup>

Antes de proseguir su estudio sobre la personalidad literaria del poeta, afirma el crítico que tomará de su obra aquello que le parece más característico y de más alto valor: su última colección de versos, ya que "el autor de *Azul...* no es sino el esbozo del autor de *Prosas profanas*", aclarando que en este parangón de ambos libros se refiere exclusivamente al poeta, y no al "prosista incomparable" de *Azul...*

Resulta evidente que, para una caracterización general de la personalidad literaria de Darío, Rodó se basó en *Prosas profanas*, y no en producciones anteriores. En las "Palabras liminares" se lee lo siguiente:

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de paisajes lejanos e imposibles. ¡Qué queréis! yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer. <sup>16</sup>

De acuerdo con esto último, resultaría exacto caracterizar a Darío como una individualidad literaria completamente desinteresada de la realidad circundante, ajena al "vano estrépito del circo", que ante todo lo "oscuro y pesado" de la agitación humana reacciona con un "estupor exotérico" o un "silencio desdenoso". <sup>17</sup>

En cuanto a la objeción de no ser el poeta de América, Darío la reconoce diciendo que:

Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino,

15. *Ibidem*.

16. Darío, Rubén. *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Aguilar, 1952, p. 594.

17. Dejando de lado sus primeros poemas, hay composiciones de Darío de inspiración social anteriores a *Prosas profanas*. Valgan como ejemplo los endecasílabos "A Colón" (1892), recogidos más tarde en *El canto errante*. Dentro de *Azul...* (1888) hay, asimismo, cuentos como "El rey burgués", "La canción del oro" y "El fardo", que demuestran que Darío no era ajeno al sentimiento de solidaridad social.

y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, democrata Walt Whitman.<sup>18</sup>

Sin embargo, Rodó carecía aún de la perspectiva adecuada para juzgar sobre la verdadera personalidad literaria de Rubén. No había, en realidad, tal "estupor exotérico", ni "silencio desdenoso" ante la realidad social. Así se refiere a los países centroamericanos en *Historia de mis libros*, en el capítulo dedicado precisamente a *Prosas profanas*:

Asqueado y espantado de la vida social y política en que mantuviera a mi país original un lamentable estado de civilización embrionaria, no mejor en tierras vecinas, fue para mí un magnífico refugio la República Argentina, en cuya capital, aunque llena de tráfigos comerciales, había una tradición intelectual...<sup>19</sup>

Respecto a su antiamericanismo y evasión aristocrática a medios más acordes con su sensibilidad, expresa:

Mas abominando la democracia, funesta a los poetas, así sean sus adoradores como Walt Whitman, tendí hacia el pasado, a las antiguas mitologías y a las espléndidas historias incurriendo en la censura de los miopes. Pues no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la independencia y la naturaleza americana: un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la Agricultura de la zona tórrida y décimas patriótica.<sup>20</sup>

Tampoco le repugnaba el papel de "representante de multitudes" cuando, después de 1898, le tocó ser el vocero de las inquietudes del continente.<sup>21</sup> Entonces, Darío apostrofa a Teodoro Roosevelt, y saluda en hexámetros a las naciones hijas de "Hispania fecunda". En esos momentos, Darío llegó a ser considerado como "el poeta de América".

18. *Loc. cit.*, pp. 594-595. Tampoco en este caso puede hablarse de auténtico americanismo, ya que este tipo de indigenismo es sólo legendario y funciona también como evasión hacia lo exótico. Es la actitud que adopta el poeta que figura en *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas, quien, "saturado hasta los tuétanos de ciertas lecturas modernistas, estaba obsesionado con encantadas princesas de leyendas medioevales, gnomos, faunos y sátiros. En toda india de rostro agraciado veía la heroína de un cuento azul o versallesco, y a sus personajes les prestaba sentimientos delicados y refinados, un lenguaje pulido y lleno de galas, gestos de suprema y noble elegancia," (*Raza de bronce*. Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 208-9). Mientras tanto, ante sus propios ojos, se desarrollaba la brutal explotación de una comunidad indígena por patronos desalmados.

19. Darío, Rubén: *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros* (En: *Obras completas*. Madrid, Mundo Latino, 1919, volumen XVII, p. 187).

20. *Ibidem*.

21. En el prólogo a *Cantos de vida y esperanza* (1905), parcialmente dirigido a Rodó, expresa (*loc. cit.*, p. 686): "Yo no soy un poeta de muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas".

En cuanto a su aparente impasibilidad, Darío nos descubre que la estatua bella de su jardín que se creyó mármol, era "carne viva", y "una alma joven habitaba en ella, / sentimental, sensible, sensitiva".

Ello es que en el caso de Darío, Rodó estaba frente a una personalidad que parecía poseer el don de las transformaciones, simbolizado en Proteo, tema al que el propio Rodó dedicaría sus mejores esfuerzos de pensador y artista.

La actitud aristocrática de Darío no era, en verdad, sino una pose; o para decirlo más exactamente, y con palabras de Pedro Salinas, "una posición táctica": "El aristocratismo de Darío fue tanto o más que una manera de ser natural, una posición táctica, que había que tomar, por exigencia de las circunstancias en que se hallaba la poesía en su juventud, para contrarrestar la marea de ramplonería".<sup>22</sup>

Y, aunque se refiere a su obra en general, esto es cierto, sobre todo, aplicado a *Prosas profanas*.

Además, la sociedad finisecular, dominada únicamente por las ideas de utilidad y beneficio, ofrecía a los poetas modernistas una imagen hostil, de la cual había que defenderse sustrayéndose a sus influencias. Refiriéndose a las princesas, cisnes, y versallerías de los comienzos del modernismo, Ricardo Gullón señala: "Son armas contra la vulgaridad y la chabacanería del ensoberbecido burgués; no imágenes de una evasión, sino instrumentos para combatir la imagen de la realidad que se les quería imponer".<sup>23</sup>

La evasión, en este caso, será hecha en función de esa realidad, y con el propósito de negarla, paso necesario para su superación.

Rodó no podía desconocer esta situación, ya que la estaba viviendo, pero entendía que la lucha debía hacerse por medio de las ideas, con sentido americanista, y apoyándose en la tradición, entendida ésta no como fin en sí misma, sino como cimiento y punto de partida hacia el futuro.

Si bien el modernismo de *Prosas profanas* se definía por las notas de esteticismo, evasión en el espacio y en el tiempo, y aristocratismo, Rodó, artista él también, sabía que Darío estaba dotado de una personalidad literaria excepcional, a la que, por tanto, todo le estaba permitido. Rodó concebía, al mismo tiempo, la crítica como una actividad de colaboración con el creador. En un artículo de 1897 sobre Leopoldo Díaz declara: "Es de la crítica penetrar en el secreto de la obra de la Imaginación y convertir al lenguaje de la idea lo que en ella se expresa en el lenguaje alado de la imagen".<sup>24</sup>

22. Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1957, p. 263.

23. Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo. Notas de un curso (1953)*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. México, Aguilar, 1962, p. 28.

24. *Loc. cit.*, p. 838.

Además, la crítica es también una forma de creación, afirma en un artículo recogido en los *Últimos motivos de Proteo*: "La crítica no es sino la expresión consumada y perfecta de la aptitud de contemplación artística, y ese elemento activo que en la pura contemplación germina, en el gran crítico se magnifica y realza hasta emular la potencia creadora del grande y soberano artista".<sup>25</sup>

Más adelante sostiene que el crítico, como el actor, puede llegar a crear belleza donde no la hay, o descubrir motivos de belleza en obras donde éstos no han sido plenamente expresados.

Luego, la intuición crítica es comparada a la del artista mismo, o sea a la cualidad del poeta llamada inspiración: "Es la propia intuición artística, con la diferencia de que tiene por punto de partida el dato reflejo, en vez del natural e inmediato".<sup>26</sup>

De esta función de la crítica concebida como actividad de creación es muestra cabal *Rubén Darío*. En la segunda parte del ensayo realiza Rodó la recreación o glosa de los versos del poeta, y muestra, asimismo, un estilo lleno de elegancia y gracia, realzado continuamente por imágenes, cuyo preciosismo parece plegarse al del autor que analiza.

Así, a través de lo que denomina su "confesión de impresiones", el crítico nos lleva adonde lo llama la "irresponsable voluntariedad del albedrío del poeta".<sup>27</sup>

El poeta y su crítico se detienen en tiempos del rey Luis de Francia, en el Versalles de los "paisajes de cultura", donde discurre la divina Eulalia en su noche de fiesta. Esta vez el exotismo se da en el tiempo, en el pasado. Luego de recrear en prosa los versos de "Era una aire suave...", se pregunta, afirmando, al mismo tiempo, su convicción de crítico-artista:

Tocar así la obra del poeta, para describirla, como un cuadro, con arreglo a un procedimiento en que intervenga cierta actividad *refleja* de la imaginación, ¿es un procedimiento legítimo de la crítica? Sólo puede no serlo por la incapacidad de quien lo haga valer.<sup>28</sup>

También elogia la originalidad de la versificación, asegurando que nunca el compás del venerable dodecasílabo había sonado de manera tan peculiar:

25. *Loc. cit.*, p. 940.

26. *Loc. cit.*, p. 942.

27. Debe notarse que el impresionismo en la crítica, una expresión más de la tendencia general al individualismo propia de la época, tuvo sus representantes entre los más grandes escritores modernistas hispanoamericanos: así el subjetivismo crítico de un José Martí, de un Manuel Gutiérrez Nájera, y del propio Darío.

28. *Loc. cit.*, p. 172.

El poeta le ha impreso un sello nuevo en su taller; lo ha hecho flexible, melodioso, lleno de gracia; y libertándole de la opresión de los tres acentos fijos e inmutables que lo sujetaban como hebillas de su traje de hierro, le ha dado un aire de voluptuosidad y mollicie por cuya virtud parecen trocarse en lazos las hebillas y el hierro en marfil.<sup>29</sup>

Más adelante, el crítico se deja arrullar por la "Sonatina", y sostiene que la poesía versificada compartirá perpetuamente con la música el imperio de las vibraciones sonoras, y que, muerto para la idea y el sentimiento, el verso quedaría justificado por su pura musicalidad.

Refiriéndose a las dos composiciones del poemario dedicadas al cisne, afirma Rodó que una poesía como la de Darío, basada en propósitos innovadores, debe reconocer algo propio en su simbolismo clásico. No en el cántico del ave, símbolo de muerte, sino del vuelo "entre cuyas alas el dios de la luz volvió sobre Delfos desde la región helada". Y sostiene que semejante renovación poética no puede ser anunciada sino por la presencia de la más aristocrática de las aves:

Aspirando la poesía revolucionaria de Rubén a representar, además de una renovación, un *tamizamiento* de la luz, esta nueva luz, cernida entre espumas, no podría ser anunciada, como la de todas las auroras, por el canto del gallo pregonero, sino por la presencia heráldica de un cisne.<sup>30</sup>

De "El faisán", destaca la voluptuosidad de sus versos, inusitada en nuestro severo idioma —"el monorrímo ternario de los himnógrafos medievales", señala con oportuna erudición.

La admiración que le provocan los versos no adormece, sin embargo, su espíritu crítico: reconviene al poeta por haber intercalado tres composiciones madrigalescas, adecuadas para un álbum, pero fuera de lugar en la colección.

A "Mía" y "Dice mía", las relaciona con el Paul Verlaine de las *Romances sans paroles*, pero asegura que nuestro idioma, a diferencia del francés, no es apto para la expresión de matices.

Revelando gran flexibilidad en el uso de métodos críticos, Rodó pasa luego a la recreación del ambiente andaluz de "Pórtico" y "Elogio de la seguidilla". Entonces el estilo que emplea es el de un poeta en prosa:

Es el mediodía; la caricia del aire deja en las sienas perfumes de azahar; cálidos cantares se diluyen en el silencio; una fuente discreta

29. *Ibidem.*

30. *Loc. cit.*, p. 174.

arrulla el reposo en la frescura de la sombra, y las puertas de ébano de los sueños se abren movidas por un genio infantil que usa turbante y albornoz... 31

El crítico nos introduce luego en el "repartimiento clásico" de las *Prosas*: la Grecia reactualizada por parnasianos y decadentes, cuyos mitos le proporcionarán al poeta lo que Salinas llama acertadamente un "mundo de traslación" adonde transferir sus impulsos eróticos, para que, de esta manera, resulten ennoblecidos.

El propio Rodó cree que todo verdadero poeta buscará en el pasado una patria de adopción, cuya imagen lo aisle de la atmósfera de la realidad, pues "Lo presente sólo puede dar de sí una poesía limitada por los cuatro muros de la prosa". 32

A propósito de "Palimpsesto", el crítico-artista recrea la escena del rapto de una de las *baigneuses* del cortejo de Diana por un centuario joven y hermoso, y luego se figura el siguiente cuadro "como un bajorrelieve de Scopas o de Fidias":

Tendido en tierra, el centauro, como el altar de un sacrificio, sobreleva a la víctima, clavada, exánime, sobre él, por el dardo todavía vibrante. En derredor, el coro gracioso de las ninfas toma actitudes lastimeras. Diana, en último término, se yergue altiva y majestuosa. 33

Frente a la cabalgata aventurera y galante de "Palimpsesto", en "Coloquio de los centauros", la composición "de más aliento y reposo en la colección que recorreremos", reconoce el dominio de una concepción más amplia del mito. En este poema, flor de poesía graciosamente erudita, para iniciados —como Rodó la califica—, reconoce que los alejandrinos a la usanza francesa, que le evocan el recuerdo de los viejos ritmos del *Alexandre* y de Gonzalo de Berceo, armonizan con su índole legendaria.

De "Friso", alaba su clasicismo, "donde la gracia clásica sonríe, después de haberse lavado la cara para quitarse el polvo de los estantes".

En "Epitalamio bárbaro", otro episodio de rapto centauresco, le encanta la gracia tosca, la aspereza "querida" de su versificación, que da al poema la apariencia de una vieja medalla de bordes roídos por el tiempo.

Recuerda el crítico que la "Sinfonía en gris mayor" fue la primera composición que conoció de Darío, y expresa que aún le dura aquella primera impresión inolvidable, que le reveló "ciertas sensaciones ya definitivamente traídas al idioma". En la compa-

31. *Loc. cit.*, p. 177.

32. *Loc. cit.*, p. 178.

33. *Loc. cit.*, p. 180.

ración con otras composiciones del mismo género, la del poeta de *Prosas profanas* resulta favorecida:

Desde la blanca *Symphonie* de Gautier, ¡bálsamo indispensable, para la fantasía!, creo que poeta alguno ha acertado a convertir tan prodigiosamente en imágenes el poder sugestivo de un color.<sup>34</sup>

También asocia sus impresiones al "Año Nuevo", pero no las revela porque cree que el idioma mezquino de los hombres es insuficiente —aún al juez en cosas literarias— para traducir en vocablos "ciertas sutiles reconditeces de la impresión, ciertos matices y delicadezas del juicio". También expresa que "Año Nuevo" es una composición que ha oído discutir, y que la opinión se dividía entre los que la tienen por "trivial" y los que la consideran "encantadora". Él se incluye entre los últimos. Rodó se sitúa así en las antípodas de todo dogmatismo crítico.

Con respecto a la comparación establecida hacia aquellos años entre Darío y Verlaine, Rodó expresa que no le parece dudoso que puedan reconocerse en ambos muchos elementos psíquicos y literarios comunes, pero que el carácter del conjunto de Verlaine, señalado por una extraña dualidad de barbarie y bizantismo, no se ve reproducida en Darío, a quien considera un "artista enteramente consciente y dueño de sí".

En "El reino interior", última composición del poemario, reconoce su hechizo prerrafaelista, y la propiedad de este símbolo del alma del poeta —según la caracterización de la personalidad literaria de Darío—, hecha en la primera parte de su estudio:

... igualmente sensible a los halagos de la Virtud y a los halagos del Pecado, cuando uno y otro se revisten del fascinante poder de la apariencia.<sup>35</sup>

En cuanto a las novedades en la versificación de *Prosas profanas*, Rodó se muestra poco partidario de ensayos de prosa rítmica como "El país del sol", ya que según él la prosa y el verso poseen ritmos peculiares, y no pueden combinarse dos modos diversos de armonía sin que se produzcan efectos disonantes.

Entre las innovaciones que él supone de influjo más perdurable enumera la preferencia otorgada a metros generosos en virtualidad musical, la consagración de nuevas formas estróficas, la libre movilidad de la cesura, las disonancias calculadas que in-

34. *Loc. cit.*, p. 182. En *Historia de mis libros*, Darío señala una diferencia fundamental entre su composición y la *Symphonie en blanc majeur* (*loc. cit.*, p. 194): "La mía es anotada *d'après nature*, bajo el sol de mi patria tropical".

35. *Loc. cit.*, p. 184.

terrumpen el orden rítmico de una composición con versos de inesperada medida, o con una simple línea amorfa de palabras. Rodó consideraba a esta última, como la nota "aventurera" de la reforma.

Pero aunque Rodó cree necesaria toda renovación métrica que contribuya a comunicar flexibilidad y soltura a la poesía castellana de la época, objeta la afirmación versolibrista de Stéphane Mallarmé, sostenida por Salvador Rueda, "...según la cual sería infundada e inútil la distinción del verso y la prosa, y cualquiera antojadiza aglomeración de palabras tendría derecho a que se le reconociesen las franquicias del metro".<sup>36</sup>

Con respecto a la aparente antífrasis del título *Prosas profanas* aplicado a un tomo de versos, Rodó advierte que no debe entenderse la palabra *Prosas* "en la acepción que fue preciso enseñarla a M. Jourdain", sino que el adjetivo que la sigue alude a una de las antiguas formas de poesía eclesiástica. Y aquí el crítico elogia la ingeniosidad del poeta.

En la última parte de su ensayo Rodó se ocupa de distinguir entre el juicio que le merece la obra de Darío y la de sus imitadores, advirtiendo que si no estableciera esa distinción no tributaría el poeta lo que denomina "homenaje de mi equidad, que no es el de un discípulo, ni el de un oficioso adorador". Luego declara su adhesión al modernismo, entendido de modo amplio como una "gran reacción" superadora de las limitaciones del naturalismo y el positivismo. La obra de Darío, "una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo", es incluida por Rodó dentro del movimiento, no así la de sus imitadores, que juzga duramente:

...la obra frívola y fugaz de los que le imitan, el vano producir de la mayor parte de la juventud que hoy juega infantilmente en América al juego literario de los colores.<sup>37</sup>

El ensayo concluye con la creencia esperanzada de Rodó, de que acaso la presencia de Darío en la dolorida España pueda ser saludada, por su adormecida juventud, como la del portador de una buena nueva.

La profecía de Rodó resultó cumplida, y así Darío pudo decir en *Historia de mis libros* que, después de la fecunda influencia de

36. *Loc. cit.*, p. 185.

37. *Loc. cit.*, p. 187. Es evidente que si consideramos al modernismo, no como una escuela, sino como un movimiento —según lo ha venido definiendo la crítica desde Federico de Onís en adelante—, la obra de Rodó se inscribe plenamente dentro del modernismo: ya que su repudio sólo iba en contra de las formas más fugaces y superficiales identificadas con el decadentismo.

*Prosas profanas* en los jóvenes espíritus americanos, "nuestra alba se reflejó en el viejo solar".

Aunque, en nota al final de su ensayo, Rodó promete continuar el estudio de la personalidad literaria del poeta a través del análisis de *Azul...* y de *Los Raros*, no llevó a cabo ese proyecto.

Por otra parte, las relaciones amistosas entre Rodó y Darío, buenas en un principio, no estuvieron exentas de altibajos, como consecuencia de un incidente provocado por la omisión del nombre de autor al estudio de Rodó, incorporado como prólogo a la segunda edición de *Prosas profanas*, publicada en París en 1901. Si bien dicha omisión fue involuntaria, ella motivó el resentimiento del autor de *Ariel*.

Sin embargo, en 1911 y 1914 fue colaborador de *Mundial*, la revista literaria fundada por Darío en París; y en 1916, a la muerte del poeta, en un artículo aparecido en la revista *Nosotros*, el maestro de la tolerancia y la comprensión que es Rodó, alcanza una visión exacta y hermosa del significado de la obra de Darío y de su influencia en la poesía de habla española.

RAÚL ALBERTO LUISETTO

## RUBÉN DARÍO Y LEOPOLDO LUGONES

### *Itinerario de una amistad*

Rubén Darío fue no sólo personalidad magnética que atraía, sino también fuerza que impulsaba a seguir el propio destino. Espíritu abierto, libre de los mezquinos celos que a veces se hallan en los grandes hombres, tuvo siempre palabras de elogio para aquéllos en quienes creía ver auténtico talento. Con mirada profética supo señalar las posibilidades que se vislumbraban en las realizaciones de los poetas jóvenes.

Su llegada a Buenos Aires, en 1893, conmueve los círculos intelectuales y literarios.<sup>1</sup> Esa fecha marca un momento decisivo en el desarrollo de la literatura argentina. En torno al autor de *Azul...* se nuclearon los poetas que, en mayor o menor medida, se adhirieron a las innovaciones del movimiento que muy pronto se impondrá: el modernismo. Uno de ellos, y el más importante, fue sin duda Leopoldo Lugones, quien llegó a Buenos Aires en 1896. Abandonaba el ambiente estrecho de su provincia natal, Córdoba, en donde había actuado como agitador social y como poeta; llegaba a Buenos Aires, buscando horizontes más amplios para su espíritu inquieto. "Lugones llegó en ese instante, y empezó a rugir",<sup>2</sup> dirá Darío mucho tiempo después, y en las páginas de su *Autobiografía* así recuerda la llegada de Lugones y el impacto que produjo:

Un día apareció Lugones, audaz, joven, fuerte y fiero, como un cachorro de hecatónquero que viniera de una montaña sagrada. Llegaba de su Córdoba natal, con la seguridad de su triunfo y de su gloria. Nos leyó cosas que nos sedujeron y nos conquistaron.<sup>3</sup>

Poco tiempo después, el 12 de mayo de 1896, Lugones reci-

1. Sobre este tema pueden verse innumerables referencias en la bibliografía rubendariana. Cf. especialmente: Castagnino, Raúl H.. "Darío en Buenos Aires" (En: *Imágenes modernistas*. Buenos Aires, Nova, 1967); Arrieta, Rafael A.. *Introducción al modernismo literario*. Buenos Aires, Columba, 1961; Giusti, Roberto F.. *Momentos u aspectos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Raigal, 1954.

2. Darío, Rubén. "Versos de Año Nuevo" (En: *Poesías completas*. Edición. introducción y notas de A. Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1967, p. 1041).

3. Darío, Rubén. *Autobiografía*. Buenos Aires, El Quijote, 1947, p. 124. Con respecto al símil que emplea Darío para presentar a Lugones, opina Giusti: "Sigo preguntándome qué es un hecatónquero. No sé dónde vio Darío ese pavoroso animal, si en un libro de prodigios o en su fantasía; de la formación del nombre presumo que es una especie de bestia apocalíptica de cien cuernos". *Op. cit.*, p. 78.

bió el espaldarazo con un artículo que el poeta nicaragüense publicó en el diario *El Tiempo* de Carlos Vega Belgrano. El artículo, titulado "Un poeta socialista", evoca minuciosamente la presentación del poeta cordobés en el Ateneo.<sup>4</sup> En esa velada Lugones leyó su poema "Profesión de fe". Darío recuerda las diferentes reacciones de los asistentes:

Unos sonrien, otros aplauden condicionalmente, otros le declaran decadente de remate.

Pero el joven poeta conquista la admiración y el aprecio del autor de *Prosas profanas*, quien inmediatamente ve en él a una de las mayores esperanzas de la poesía argentina.

Año fructífero fue 1896 para ambos poetas. Lugones iniciaba la conquista de Buenos Aires, la capital siempre anhelada por los hombres del interior; Darío la conquistaba definitivamente con la publicación de *Prosas profanas* y *Los Raros*.<sup>5</sup> Esta última obra reunía artículos, en su mayoría publicados en *La Nación*, que presentaban las figuras de nuevos maestros extranjeros y autores extraños o poco conocidos. Darío había prometido a Lugones incluir, entre *Los Raros*, el artículo que le había dedicado. Pero no sucedió así. Enterado Lugones de tal decisión, escribe al maestro una carta en la que le expresa su extrañeza y le manifiesta que ha sido ilógico.<sup>6</sup> El argentino se muestra en esta carta como el hombre que sabe perfectamente lo que vale:

No se trata, a lo que creo, de poeta *minore*. Somos o no somos. Usted sabe lo que yo soy.

¿Por qué si era uno de los modernos, uno de los primeros que habían innovado en lengua castellana, no iba a figurar entre "los raros"? No es por presunción, no es por orgullo que desea aparecer entre esas figuras consagradas. Le importa, tal vez, la posibilidad de ser conocido no sólo en su patria, sino también en

4. Sobre la presentación de Lugones en el Ateneo hay diferentes versiones. El hijo de Lugones afirma que Darío fue quien lo presentó, pero el poeta nicaragüense dice que lo hizo "sin carta de presentación". Cf. Lugones, Leopoldo. *Antología (Prosa)*. Selección y comentario inicial de Leopoldo Lugones (hijo). Buenos Aires, Centurión, 1949, p. 323; Darío, Rubén. "Un poeta socialista. Leopoldo Lugones" (En: *El Tiempo*, Buenos Aires, 12 de mayo de 1896). Con respecto a la actuación de Lugones en el Ateneo, cf. Giusti, Roberto F.: *Op. cit.*, pp 77-79.

5. *Los Raros* se terminó de imprimir el 12 de octubre de 1896; *Prosas profanas* apareció a fines de 1896, impreso por Coni.

6. Incluida por Alberto Ghirardo en *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1943, p. 280-1. La fecha de la carta se advierte claramente en la foto que contiene dicha edición; es del 9 de septiembre. El tono es agresivo: "Permítame decirle que ha sido usted ilógico" [...]. "A un imbécil no le hablaría así, porque tomaría por fatuidad estas consideraciones tan naturales".

el resto de América y en Europa, además de considerarlo un acto de justicia.

Las razones que tuvo Darío para desechar su artículo no han sido aclaradas. Aunque la selección la hicieron Ángel de Estrada (hijo) y Miguel Escalada, Darío pudo determinar, en último término, qué artículos se incluirían. Se podría argüir, además, que los textos seleccionados habían sido publicados en *La Nación*, mientras que "Un poeta socialista" había aparecido en *El Tiempo*, pero esta hipótesis tampoco convence, porque se incluyeron algunos de otra procedencia.<sup>7</sup> Si la misión de *Los Raros*, como señala Edelberto Torres, era "llevar al público intelectual argentino el conocimiento de los autores excéntricos en alguna medida por la excelencia o la novedad",<sup>8</sup> Lugones debía ser excluido. Según el biógrafo de Darío, éste no incluyó al poeta argentino por considerar que Lugones a los veinte años no era un "raro".<sup>9</sup>

Es interesante recordar que el artículo en cuestión, aunque de fondo elogioso y consagratorio, señalaba algunos reparos que Darío atribuía a la juventud del cordobés:

He leído sus versos y sus prosas. ¿Qué decir de ellos? Que tienen el pecado original de los árboles jóvenes. Hay exceso de savia en esa producción. No ha llegado aún el tiempo de la poda.

Por otra parte, se advierte en la selección de *Los Raros*, el predominio de autores extranjeros; sólo hay un autor de lengua española, José Martí, figura consagrada y ya desaparecida. Al incorporar a Lugones, joven poeta vinculado al ambiente en que Darío actuaba, éste se exponía a críticas y rencillas, y a herir la susceptibilidad de otros poetas que también creerían tener derecho a ser incluidos en *Los Raros*.

Por algunas referencias de los críticos, se advierte que, a raíz de este asunto, hubo un distanciamiento entre ambos poetas.<sup>10</sup>

7. "El Conde de Lautréamont" apareció en *Argentina*, periódico dirigido por Alberto Ghirardo: "Edgar Allan Poe", en la *Revista Nacional*. Cf. Arrieta, Rafael A.. *Op. cit.*, n. p. 31.

8. Torres, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. Barcelona-México, Grijalbo, 1966, p. 249. Para Alberto Ghirardo la inclusión de Lugones se justificaba. Cf. *op. cit.*, p. 279.

9. Tres años después, Darío se lamenta, en una carta a Eugenio Díaz Romero, de que le han rechazado un estudio sobre Lugones. ¿Puede interpretarse como una rectificación tardía de su actitud anterior? La carta es del 11 de diciembre de 1899 y dice textualmente: "De *Castalia bárbara* quizá en este número de *Vida Nueva* aparezca mi artículo. ¡Y quién sabe! Lo de América lo miran, con cierto modo... ¡Me han rechazado, en la revista más seria, un artículo sobre Lugones!" (Incluida por Ghirardo, *op. cit.*, p. 448).

10. Edelberto Torres afirma: "El desagrado de Lugones durará varios años" (*Op. cit.*, p. 250). Ghirardo anota, a raíz de una carta posterior de Lugones: "Desde Londres le escribe a su amigo y maestro una carta significativa en la que da por borradas todas sus diferencias de antaño". (*Op. cit.*, p. 281). El hijo de Lugones no menciona para nada la posibilidad de un distanciamiento entre ambos poetas.

Lugones debió haberse sentido ofendido, a pesar de que en su carta aclaraba que lo sucedido no empañaría la amistad:

Créame que no hay en estas líneas el menor asomo de reproche. Somos demasiado amigos para enredarnos en tan vulgares triquiñuclas.

Los hechos posteriores demuestran que si hubo resquemores, éstos parecen olvidarse pronto. Se advierte en ambos poetas la intención de dar por terminado el asunto.<sup>11</sup> Cuando un año más tarde, Lugones publicó su primer poemario, *Las montañas del oro*, Darío dedica un artículo laudatorio a esa obra que él considerará la mejor de toda la primera producción lugoniana. Por su parte, el poeta argentino, poco tiempo después de aparecer *Los Raros*, el 26 de octubre de 1896, escribe en *El Tiempo* un artículo elogioso en donde señala que es "el libro más original y más hermoso que haya producido desde muchos años ha la literatura española". Sin embargo se observa cierto resentimiento en la crítica que hace a la elección de autores:

El título de la obra hacía suponer más retratos. No están ahí todos los raros y faltan algunos de los más raros.

Menciona a varios autores que a su juicio debían haber sido incluidos: Mallarmé, Maeterlinck, Oscar Wilde. Y refiriéndose a América, señala:

Y aquí, en América, si Martí, por qué no Almafuerte, por qué no...

Puntos suspensivos que son significativos y que pueden interpretarse: "Por qué no Lugones".<sup>12</sup>

Las dificultades económicas que siempre tuvieron atrapado a Darío lo mueven a solicitar un empleo público. El 1 de enero de 1898 es nombrado secretario particular del director de Correos y Telégrafos, Carlos Carlés. Poco tiempo después, el 26 de abril, ingresa Lugones a la misma repartición, y los dos amigos trabajan juntos. Con Patricio Piñeiro Sorondo, según narra Darío en su *Autobiografía*, comparten el interés común por las ciencias ocultas. Y es este mismo interés el lazo que une a ambos poetas cuando

11. Así, por ejemplo, Torres narra un hecho en el que se pone de manifiesto cómo Darío quiere demostrar a todos que no tiene nada contra Lugones. Se trata de la famosa estada del poeta nicaragüense en Córdoba. En esa oportunidad, interrumpe con aplausos al orador, don Carlos Romagosa, cuando éste nombra a Lugones, "el enojado, a quien de veras admira y quiere". *Op. cit.*, p. 254.

12. En este artículo menciona casi textualmente palabras que ya había expresado en su carta de protesta. Decía en la carta: "Por mi parte he conocido su resolución con gran extrañeza. Créame que no hay en estas líneas el menor asomo de reproche". Y en el artículo: "Pero esto no significa reproche, sino extrañeza".

se encuentran en Europa. En *El archivo de Rubén Darío*, ha sido incluida una carta de éste a Mr. Le Docteur Encausse, fechada en París, el 30 de abril de 1911, en la que presenta a Lugones como interesado en los estudios de ocultismo.<sup>13</sup> Leopoldo Lugones (hijo), en la biografía de su padre, presta gran importancia a estos estudios, a los que se entregaron ambos poetas en París:

Juntos solían dialogar en voz baja, en una especie de místico cuchicheo: el arcano sin explicación alguna, inaccesible a los profanos.<sup>14</sup>

Destaca allí el horror que sentía Darío frente a lo misterioso, y cómo, en esa vinculación, Lugones era el más fuerte.

La amistad entre los dos poetas se acrecienta con este encuentro en Europa. El hijo de Lugones afirma que se frecuentaban casi semanalmente. De esa época se conserva una carta del poeta argentino, que testimonia, mejor que muchas referencias biográficas, toda la admiración y el afecto que profesaba a Darío, a quien llama "amigo y maestro"<sup>15</sup>

La noticia de la muerte del autor de *Cantos de vida y esperanza*, el 6 de febrero de 1916, repercutió dolorosamente en todo el mundo hispánico. En Buenos Aires se organizó un acto de homenaje en el teatro Ópera el 21 de mayo. Hablaron en dicho acto Ricardo Jaimes Freyre y Leopoldo Lugones, de quienes él había afirmado que eran los dos intelectuales más fuertes del continente. Los diarios de Buenos Aires publicaron noticias del homenaje, en las que destacaban la emoción que había despertado el discurso de Lugones. Esas palabras permiten apreciar, en toda su magnitud, la influencia de Darío en la poesía americana, en general, y en el propio Lugones.

De las consideraciones biográficas mencionadas se deduce la vinculación que hubo entre ambos poetas. Más que amistad íntima, de carácter afectivo, los reunió, a través del tiempo y el espacio, una relación que podría denominarse amistad literaria. Es la comunión de dos almas que han hecho de la poesía, su vida. "Hermandad varonil", define el hijo de Lugones, reunía a esos dos espíritus tan diferentes, acrecentadas las diferencias por modos de vida muy distintos. En Darío, vida de bohemio; en Lugones, el orden, el estudio, la voluntad de dirigir y encauzar el destino. Pero, a lo largo del tiempo y a pesar de las diferencias, el respeto mutuo,

13. *Op. cit.*, p. 480: "[...] se halla en París, desde hace varios días, el señor don Leopoldo Lugones, el intelectual más fuerte del continente latinoamericano, al mismo tiempo que dado a los estudios de ocultismo [...]"

14. Lugones, Leopoldo (hijo). *Mi padre*. Buenos Aires, Centurión, 1949, p. 267.

15. Ghirardo, *ib.*, p. 281.

la admiración y la consideración por la individualidad del amigo, son las características de esta relación amical. En ocasión de la muerte del maestro, Lugones recordó que Darío lo había llamado una vez: "Hermano en el misterio de la lira".

### *Lugones visto por Darío*

Dejando a un lado las referencias ocasionales que hace Darío —casi todas relativas a la llegada de Lugones a Buenos Aires—, tres textos fundamentales documentan su opinión sobre el poeta argentino. Ellos son: el ya mencionado artículo "Un poeta socialista", "Lo que encontré en *Las montañas del oro*", publicado en *El Tiempo*, el 26 de noviembre de 1897, y "Leopoldo Lugones", en *Cabezas. Pensadores y artistas. Políticos*.<sup>16</sup>

El primer artículo proyecta la imagen del Lugones juvenil, socialista, revolucionario e innovador en poesía. Para situarlo, Darío caracteriza el proceso que culminará con el modernismo. Señala primeramente una etapa de independencia mental con respecto a España, que los poetas nuevos americanos han debido superar para pasar a una nueva poesía, cuyo principal representante es, según su opinión, Manuel Gutiérrez Nájera; y finalmente, un segundo momento en el que los jóvenes americanos se adhieren "a la corriente cerebral que hoy une en todo el mundo a señalados grupos que forman el culto y la vida de un arte cosmopolita y universal". Dichos momentos corresponden a los que la crítica denomina "iniciadores del modernismo" y "modernismo".

En este nuevo movimiento, que aspira a la universalidad, Darío sitúa a Lugones:

Lugones pertenece a ese cuerpo cuyos miembros se reconocen y se ligan al través de las distancias y de las lenguas, y cuya principal gloria es el ser abominados, desconocidos, temidos o desdeñados por la crítica normal e invariable de los tullidos estilicistas y pedagogos de casilla.

Reconoce en Lugones un revolucionario, pero un revolucionario consciente: el poeta argentino no se adhiere a las innovaciones modernistas por estar a la moda, por snobismo; Lugones sabe por qué lo hace. Su talento artístico y su espíritu luchador lo mueven a superar la mediocridad y el anquilosamiento en que está sumergida la poesía en lengua castellana. Darío lo eleva a la categoría de precursor cuando afirma que, junto con Jaimes Freyre y José Asunción Silva, el argentino "es entre los *modernos* de lengua es-

16. Darío, Rubén. *Cabezas. Pensadores y artistas. Políticos*. Volumen XXII de las Obras Completas. Madrid, Mundo Latino, s.f.

pañola, de los primeros que han iniciado la innovación métrica a la manera de los *modernos* ingleses, franceses, alemanes e italianos”

Con lucidez, advierte Darío que Lugones no es “él” mismo, cuando habla de “las joyas de lord Buckingham, las gavotas, la saya de *satin*, los almizcles del pomo de Ninón”. Todo eso es artificial, está como agregado a él. Cabe destacar que los elementos mencionados por Darío son habituales en el modernismo de *Prosas profanas*. Sin embargo Darío, que nunca quiso dogmatizar ni encastrar el modernismo, señala lo que es personal en Lugones, cuando adelanta proféticamente, lo que sería una de las constantes de la obra lugoniana: el tema de la patria.

¡Qué va a saber Lugones bailar gavotas!  
Pericón y gato sí, porque en él está también el alma del gaucho.

Y aunque Lugones haya “borrado del diccionario de su alma la palabra patria”, Darío ha visto el alma del pueblo argentino asomarse en sus ojos. La obra posterior lugoniana, desde *La guerra gaucha* y *Odas seculares* hasta los *Romances del Río Seco*, confirma la validez del juicio dariesco.

Asimismo, el autor de *Azul...* relaciona el socialismo de Lugones con ese sentimiento patriótico que se manifiesta en su amor por la poesía nativa, y que nace como reacción al verla:

[...] desterrada y aniquilada por la invasión del mercantilismo burgués y la mixión europea que ha dado origen a una especie de falsa aristocracia enemiga, por no ser de origen tradicional y divino, de toda manifestación de intelecto.

Frente a esa situación, Lugones aparece como un revolucionario. Es la época de su militancia en el socialismo, del cual muy pronto se alejará. Darío señala que, para Lugones, la revolución social era “un deseado advenimiento” Y lo define como “un fanático, es decir, un convencido inconquistable, al menos por ahora que está su sangre ardiendo en su estación de entusiasmo y de sueño”. En estas palabras se advierte que Darío pensaba que las ideas de Lugones no persistirían por mucho tiempo. Y lo aclara cuando, con madurez de adulto, termina su artículo con una advertencia que Lugones habrá recordado, seguramente, en muchas oportunidades:

Entre tanto, el tiempo pasa. Él te enseñará muchas cosas. Entre ellas, que las ideas evolucionan y los colores cambian.

El cambiante itinerario político lugoniano confirma, una vez más, el acierto de Darío, quien previó, desde el primer momento, las líneas fundamentales de la personalidad de Lugones.

Pero el poeta nicaragüense no sólo da la idea de Lugones poeta y revolucionario, sino que la completa con referencias al hombre:

[...] he podido penetrar en el fondo de su pensamiento y lo he encontrado vestido de belleza; he visto lo íntimo de su corazón y sé que está lleno de nobleza y bondad.

El segundo artículo que Darío escribe sobre Lugones, "Lo que encontré en *Las montañas del oro*", fue publicado con motivo de la aparición de ese poemario. Presenta un estilo muy diferente del primero; no se trata de diferencias de concepto, sino de forma. Penosamente se rescatan, entre una profusión de imágenes, algunas observaciones críticas sobre la primera obra de Lugones.<sup>17</sup> Darío señala en ella la influencia de Víctor Hugo y afirma que, con esta obra, ha visto confirmarse sus vaticinios:

[...] pláceme ver en ti el milagroso cetro del poeta nuevo, y en medio de mis ansias, y en la gloria de mis cultos, y en la supremacía de mis orgullos, no encuentro mayor placer que admirarte, como no encontré mayor delectación que presentirte!

En *Cabezas*, vuelve a recordar la llegada de Lugones a Buenos Aires. Reitera sus preferencias por *Las montañas del oro*, y destaca las características fundamentales del temperamento lugoniano: vigoroso y resistente a toda estrechez escolar. Reconoce en él un don muy raro: el de "la autocomprensión y valorizamiento propio". La obra de Lugones, hasta ese momento, da elementos de juicio como para que Darío afirme:

No creo yo que en nuestras tierras de América haya hoy personalidad superior a la de Leopoldo Lugones, quien antes de llegar al medio del camino de la vida, se ha levantado ya inmovible pedestal para el futuro monumento.

De los tres artículos comentados, es, indudablemente, el primero, el que aporta mayores datos de comprensión: es el más completo y el menos circunstancial, el que revela un verdadero acercamiento amistoso y resta, por lo tanto, mucho menos retórico que los otros. Las páginas incluidas en *Cabezas* no agregan nada a lo ya expresado por Darío; es como si para él, después de años, permaneciera la imagen del Lugones juvenil. Por lo menos así lo dan a entender las abundantes referencias a esa época. Darío no hace

17. He aquí algunos ejemplos: "Rudo tejido sobre cuerpo de príncipe, corazón heráldico exprimido en trompetas de odio popular, fuerza inicial de las masas ingenuas y peligrosas, son y bronce de los pechos nuevos [...]".

observaciones sobre las obras posteriores a *Las montañas del oro*, sólo las considera en conjunto.

El primer artículo, "Un poeta socialista", ejemplifica además, la actitud del Darío crítico, que arriesga su opinión sobre un valor no consagrado. Como afirma Ermilo Abreu Gómez, cuando señala la importancia de las páginas críticas de Darío:

No soslayó su responsabilidad, ni delegó en otros la tarea de abrir brechas, reservándose la cómoda de depositar coronas sobre las frentes privilegiadas.<sup>18</sup>

Con sus páginas críticas Darío cumplió una impropia tarea de despertar inquietudes, proponer ejemplos y orientar a los jóvenes poetas americanos. Sus juicios fueron casi siempre certeros. Y, como reconoce Abreu Gómez:

Si pecó alguna vez, pecó por bondadoso; no por maldad y menos por incompetencia.<sup>19</sup>

### *Darío visto por Lugones*

De acuerdo con una actitud ejemplificada en otras oportunidades,<sup>20</sup> Lugones interpreta la figura de Darío en relación con sus intereses. Sus artículos sobre el maestro son vehículos de expresión de las inquietudes que lo preocuparon a lo largo de toda su vida. Es así como aparecen el tema del lenguaje, su concepto de poesía, la influencia francesa en la poesía de habla castellana y muchos otros más.

Tres textos lugonianos se ofrecen al análisis para considerar su caracterización de Darío, en diferentes épocas. Dos de ellos provienen de los primeros años de la vinculación Darío-Lugones, cuando el modernismo luchaba por imponerse: el ya mencionado artículo sobre *Los Raros*, y otro titulado "Rubén Darío", que apareció en la revista *Buenos Aires* con motivo del alejamiento del maestro. El tercer texto es el discurso pronunciado por Lugones en el homenaje a Darío, antes citado.<sup>21</sup>

La figura del maestro aparece allí perfilada en toda su plenitud, valorada en su trascendencia poética, comprendida en su di-

18. Abreu Gómez, Ermilo. "Prólogo" (En: Darío, Rubén. *Crítica literaria. Temas americanos*. San Salvador, Dir. Gral. de Publicaciones, 1963, p. 11.

19. *Ib.*, p. 11.

20. Cf. la opinión de Juan Carlos Ghiano sobre el artículo que Lugones dedica a Fernández Moreno. (En: *Lugones escritor. Notas para un análisis artístico*. Buenos Aires, Raigal, 1955, p. 158).

21. El discurso de Lugones apareció primero en los diarios porteños. Cf. "Homenaje a Rubén Darío. El acto de anoche en la Ópera" (En: *La Nación*, Buenos Aires, 22 de mayo de 1916). Luego fue publicado por *El Convivio*, de San José de Costa Rica, y en 1919, por Ediciones Selectas de América. Ha sido incluido también en la *Antología* (Prosa).

menção humana. El hombre Lugones no juzga al hombre Darío. Sólo hay palabras de comprensión para él "porque el vicio no constituyó su placer sino su martirio". Y agrega: "Yo lo he visto combatir como un desesperado, aprovechando para ello la primera coyuntura que la amistad le brindaba".

En Darío, encuentra Lugones encarnado el ser del poeta; es el poeta absoluto "constituido de alas, melodía y luz". Quién mejor que Darío para testimoniar la actitud injusta de los hombres frente al poeta, al pájaro que canta ennobleciendo la dignidad humana, pero a quien se le arroja una piedra o se le reprochan los granos con que se alimenta.

Al caracterizar la figura de Darío, Lugones analiza la situación del idioma en América antes de la aparición del poeta nicaragüense. Esta preocupación por el lenguaje fue uno de los problemas que con mayor frecuencia se planteó Lugones. Las páginas dedicadas al lenguaje del *Martin Fierro* en *El payador*, las referencias al idioma que anota en su *Didáctica*, y muchos textos más, documentan su inquietud por el tema. En este sentido, Lugones se relaciona con otros escritores argentinos que se formularon el mismo problema. Tal es el caso de Alberdi y Sarmiento, con los cuales el cordobés ofrece muchos puntos de contacto en los rechazos y adhesiones que aquéllos ejemplifican. Alberdi había planteado la situación de la lengua y la literatura americanas en época posterior a la Independencia, en estos términos:

La libertad era la palabra de orden en todo, menos en las formas del idioma y del arte; la democracia en las leyes, la aristocracia en las letras; independientes en política, colonos en literatura.<sup>22</sup>

Con esta afirmación coincide Lugones al considerar la paradoja de que el Nuevo Mundo, que vivía otro espíritu, seguía hablando como España:

Solamente para el idioma que es la más noble de las funciones humanas, no había existido emancipación.

América, pletórica de vida, no había encontrado la forma para su propia expresión. No cabía ya la imitación, pues ésta equivaldría al suicidio.

En coincidencia con los planteos románticos, Lugones reacciona en varias oportunidades contra el academicismo español que mantenía al idioma en un estado de estancamiento. Ya lo había señalado en el artículo dedicado a Darío de 1899:

22. Alberdi, Juan Bautista: "Certamen poético. - Montevideo - 25 de Mayo 1841" (En: *Obras completas*. Buenos Aires, La Tribuna Nacional, tomo II, p. 56).

Sufrimos de ver anquilótica la sintaxis castellana tan bien vertebrada y tan flexible, y la pobreza de adjetivación que caracteriza a los literatos peninsulares, nos hace el efecto de una densidad gris en que todo color naufraga.

Frente a esta situación de la lengua castellana, América necesita encontrar el instrumento capaz de expresar su propia originalidad. En este sentido se define la importancia del advenimiento de Darío:

Así resulta el hombre significativo de un renacimiento que interesa a cien millones de hombres, el último libertador de América, el creador de un nuevo espíritu.

Con palabra vibrante, Lugones señala la influencia decisiva de Darío en la dirección que adoptó la poesía americana. Antes de Darío y después de él, como marcando una diferencia fundamental. Antes de él, una poesía anquilosada, mera repetición de fórmulas vacías, sin caracteres originales americanos; después de él, la libertad en el idioma, la riqueza en la forma, la originalidad en la expresión.

Después de él todos cuantos fuimos juventud cuando él nos reveló la nueva vida mental, escribimos de otro modo que los de antes. Los que siguen hacen y harán lo propio. América dejó ya de hablar como España, y en cambio, ésta adopta el verbo nuevo.

Si en el artículo de 1899, consideraba que la influencia de Darío había sido americana, en 1916 reconoce que la renovación realizada por el poeta nicaragüense ha traspuesto las fronteras americanas, al constatar que "la poesía joven de España, es rama de su tronco". Tal comprobación engrandece la imagen de Darío, en diferencia esencial con la de 1899. En el artículo de la revista *Buenos Aires*, Lugones afirmaba:

América no ha tenido aún su poeta. Le ha faltado tiempo, calma y sobre todo ambiente.

Pero advertía que se avecinaban nuevos tiempos, debido a la influencia de Darío para quien reclamaba la gloria de precursor.

En el homenaje a la muerte del maestro, exalta la significación de Darío:

Para mayor grandeza de Rubén Darío, la expansión del castellano en las Américas predestinábalo a ser el poeta de un mundo.

Al destacar la acción renovadora de Darío, Lugones señala la

influencia francesa operada a través del nicaragüense a quien llama "hijo espiritual de Francia". Por eso afirma que la influencia de Darío fue superior a la de Martí. Para Lugones, tanto la renovación de la literatura española como las revoluciones libertadoras de América han procedido siempre de Francia:

Si algún país debe legítimamente influir sobre la cultura española, es el de Francia, por generoso y por hermano.

Es interesante determinar en qué dirección se opera la importancia de Darío según la interpretación lugoniana. Ya en el artículo de 1899, afirmaba que la influencia del autor de *Prosas profanas* se debía "al prestigio incomparable de su manera artística". Es decir que la renovación daríesca se apoyaría más en lo formal, en cuanto a crear mayores posibilidades de expresión. Y lo definía con precisión:

Innovador, en el más alto sentido del vocablo, su prosa inventa y su verbo crea; crea formas con preferencia.

En el discurso de 1916 vuelve sobre la misma idea al indicar los efectos producidos por Darío en el verso y la prosa, y señala, además, cómo se integran, en él, armoniosamente la palabra y el pensamiento:

No bien nació el poeta que restableciera la armonía vital entre pensamiento y palabra, cuando el verso, aunque contase las mismas sílabas, sonó ya de otro modo. El estilo se animó con nuevos colores. Una música más delicada y sutil coordinó los elementos verbales. El idioma poético subordinóse enteramente a la música en que consiste. De esta música emanaron, y no al revés, la emoción y la idea. Sufrió la prosa al instante la misma influencia libertadora y personal. Comprendióse que poesía y prosa, aun cuando el objeto de aquélla sea revelar la emoción y el de ésta formular la noción, están gobernadas por el ritmo.

Tal vez estas consideraciones expliquen por qué Lugones evitó definir a Darío como el poeta de América. Para él la misión de Darío era la de libertador, innovador y creador de formas, y en ese sentido su influjo no podía quedar circunscrito a América sino que debía alcanzar a España.

### Conclusión

Desde el primer encuentro, en 1896, Darío influye en el itinerario de Lugones.<sup>23</sup> Sin embargo, el argentino no se extravía en

<sup>23</sup> En reciente artículo, César Fernández Moreno considera como hecho clave para comprender la personalidad de Lugones, su encuentro con Darío. Según el crítico, el énfasis con que saluda Darío la llegada de Lugones y que no corresponde a la escueta realidad, perseguirá al escritor toda su vida. "Lo colocará en todo momento a contra-

servil imitación, sino que va configurando su propia originalidad.<sup>24</sup> También desde el comienzo de su vinculación, se manifiestan ya las diferencias que Darío reconoce en su artículo sobre el joven poeta socialista:

Yo soy su amigo; y a mi vez, convencido e invariable aristo. cuando llega a mi casa tengo cuidado de guardar bajo tres llaves mis princesas y príncipes, mis duques y duquesas, mis caballeros y pajes; pongo mis lises en lo más oculto de mi cofre, y me encasqueto lo mejor que puedo una caperuza encarnada.

Diferencia que el propio Lugones admite en un poema dedicado al nicaragüense:

Aunque la real cimera de tu casco de plata  
suele hacer buenas migas con mi gorro escarlata [...].<sup>25</sup>

En la dualidad de estas imágenes se vislumbran actitudes vitales muy diferentes. Mientras que Lugones aparece siempre urgido por inquietudes políticas y sociales, en Darío se presenta como una constante de toda su vida y su obra, la actitud estética esencial: "No soy más que un hombre de arte...". Aunque es necesario aclarar que Darío no fue indiferente a los problemas de su época, y que también en su obra aparecen ejemplos de poesía social.

En Darío se concilian, según la opinión de Pedro Salinas, dos concepciones del poeta: el vate, a la manera de Victor Hugo, vuelto hacia el pueblo que espera su palabra orientadora, y el artífice, hijo de la escuela del Arte por el Arte, que, sintiéndose incomprendido por la muchedumbre, se aísla y encierra en sí mismo, dedicándose solamente a alcanzar el ideal de perfección de la obra artística. Salinas señala cómo se manifiestan esas dos tendencias:

Rubén conocía lo mismo la plataforma del vate que la oficina del aurífice. Tentado por la primera lanza su voz a los millones de hispanos

---

corriente, desgarrado entre esa grandiosa concepción que era también la suya propia, y la más modesta verdad de su persona y el medio que lo rodeaba" ("El legado de Rubén Darío". En: *Primera Plana*. Buenos Aires, 28 de febrero de 1967).

24. La autoridad de Federico de Onís respalda esta opinión: "Es verdad que Lugones, como Rubén Darío, ha imitado a muchos autores desde Victor Hugo hasta Laforgue; pero no es menos cierto que a través de todas esas imitaciones ha encontrado siempre su propia originalidad" (*Antología de la poesía española e hispanoamericana*. New York. Las Americas Publishing Comp., 1961, p. 370). El juicio de Onís resulta el más ecuánime, objetivo y apreciable de los formulados por los críticos del modernismo que, en general, no demuestran preferencia por Lugones. Las críticas insisten, sea para defensa o ataque, en dos lugares comunes: Lugones-Herrera y Reissig y las ideas políticas de Lugones. Entre las contrarias a Lugones, se destaca por su virulencia la de Rufino Blanco-Fombona en *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Mundo Latino, 1929.

25. Lugones, Leopoldo. "A Rubén Darío". (En: *Obras poéticas completas*. Madrid, Aguilar, 1948, p. 1148).

de dos mundos; y seducido por la exquisitez de la segunda pule y redondea estrofas para los pocos.<sup>26</sup>

No obstante puede afirmarse que las imágenes huguescas no aparecen con tanta persistencia en Darío. Opuestamente, en Lugones, la concepción del vate, aprendida en Hugo, se advierte con carácter definitivo, ya en su primera colección poemática *Las montañas del oro*. El poeta tiene, según Lugones, una misión profética, que lo compromete a actuar. Frente a la quiebra moral que advierte en su país, el argentino siente la necesidad de proponer ideales que modifiquen esa situación. Toda su vida y su obra van a estar encaminadas en esa dirección.

Unida a estas inquietudes, aparece en el poeta argentino una dificultad especial para el tono lírico, que marca la diferencia fundamental con Darío. El nicaragüense alcanza su plena expresión poética en el ahondamiento de lo lírico; Lugones logra sus mejores poemas en los de tono celebratorio.<sup>27</sup>

Carlos Obligado ha señalado, a propósito de la "Oda a los ganados y las mieses", esa dificultad de Lugones para animar el paisaje lírico, y en coincidencia con esa observación, Mariano Picón Salas lo define:

[...] acaso, más que poeta lírico, fue siempre un épico, extraviado en un tiempo de decadencia de las epopeyas.<sup>28</sup>

Sin embargo, en Lugones, lo épico no se da sólo como una resultante de la dificultad de expresarse líricamente. Es necesario también tener en cuenta la importancia que atribuye a la poesía en la vida de un pueblo. El poema épico es, para él, el testimonio de la capacidad heroica de una nación.<sup>29</sup>

Por eso el poeta, más que expresar sus propios sentimientos, debe expresar los de todos. Resultan significativas para comprender su concepción de la poesía, las palabras que escribió cuando apareció *El grillo* de Conrado Nalé Roxlo:

Ría o llore en sus versos, lo que el poeta revela no es su estado personal, sino la alegría o la tristeza de todos [...]

El destino del poeta no es revelarse, sino revelar.<sup>30</sup>

26. Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1957, p. 276.

27. Cf. Ghiano, Juan Carlos. "El modernismo" (En: *Op. cit.*, pp. 61-83).

27. Obligado, Carlos: *La cueva del fósil. Diálogos increíbles sobre vida literaria argentina. I: De la poesía de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, La Facultad, 1938, pp. 124-125.

28. Picón Salas, Mariano. "Para una interpretación de Lugones. Modernismo y argentinismo" (En: *La Nación*, 1º de agosto de 1946).

29. Lugones, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires, Otero y García, 1916, p. 11.

30. Lugones, Leopoldo. "Albricias poéticas" (En: *La Nación*, Buenos Aires, 18 de noviembre de 1923).

En la búsqueda de su expresión personal, Lugones debió recorrer un largo y cambiante itinerario poético. Y tal vez, en este sentido se puede afirmar que nadie mejor que él supo tener en cuenta la lección de Darío, quien en el prólogo de *Prosas profanas* había advertido a los que pretendieron ser sus imitadores:

Yo no tengo literatura mía —como lo ha manifestado una magistral autoridad—, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea.<sup>31</sup>

En el modernismo encontró Lugones no sólo un movimiento de renovación de la lengua y la literatura, sino también el camino para su propia realización y expresión. Y aún sus preferencias por el tema patriótico pueden entroncarse con esa corriente que se impuso en la etapa final del modernismo: el "americanismo literario", cuyo fin era, como señala Max Henríquez Ureña,<sup>32</sup> captar la vida y el ambiente de América, pero siempre trabajando el lenguaje con arte.

MARÍA ESTHER MANGARIELLO

31. Darío, Rubén. "Palabras liminares" (En *Prosas profanas*. En: *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Aguilar, 1967, p. 545).

32. Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 34.

## RUBÉN DARÍO, LA BOCA DULCE

Alfonsina Storni dijo en un soneto de *Ocre* todo lo que Rubén Darío significó para ella. El poema evoca el deslumbramiento juvenil y afirma la subyacente devoción que a lo largo de los años guardó la poetisa argentina para el autor de *Azul*... El soneto dice así:

### *Palabras a Rubén Darío*

Bajo sus lomos rojos, en la oscura caoba,  
tus libros duermen. Sigo los últimos autores:  
otras formas me atraen, otros nuevos colores  
y a tus fiestas paganas la corriente me roba.

Gozo de estilos fieros —anchos dientes de loba.  
De otros sobrios, prolijos —cipreses veladores.  
De otros blancos y finos —columnas bajo flores.  
De otros ácidos y ocres —tempestades de alcoba.

Ya te había olvidado y al azar te retomo,  
y a los primeros versos se levanta del tomo  
tu fresco y fino aliento de mieles olorosas.

Amante al que se vuelve como la vez primera:  
eres la boca dulce que allá, en la primavera,  
nos licuara en las venas todo un bosque de rosas.<sup>1</sup>

Como en casi todos nuestros escritores de principios de siglo, Darío influyó en su poesía de manera definitiva. Lo ha dicho Conrado Nalé Roxlo al hablar de la aparición de *La inquietud del rosal*: “en este primer libro se hace eco de todas las voces que resonaban en el ambiente y en especial de la de Rubén Darío y sus epígonos”.<sup>2</sup>

Alfonsina Storni llegó a Buenos Aires a fines de 1911, año en que ya había comenzado a publicar en Rosario sus versos. En 1912 Darío visita por última vez nuestra ciudad. La muchacha anónima, atribulada, que es Alfonsina Storni en esos días, no pudo dejar de leer con temblor todo lo que se refería al gran poeta, cuyos versos, sin ninguna duda, ella ya se sabía de memoria. Los

1. Storni, Alfonsina. *Obra poética*. Buenos Aires, Ramón J. Roggero y Cía., 1946, p. 340.

2. Nalé Roxlo, Conrado. *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires, EUDEBA, 1964, p. 60.

veinte años de Alfonsina en ese momento ambulan con el bosque de rosas licuado en la sangre; son ese "allá, en la primavera", lleno de nostalgia, del soneto de Ocre, que, por otra parte, repite fielmente una lejana nostalgia de Darío:

Volvamos a la ruta  
que allá en la primavera  
ambos, las manos juntas,  
seguimos... ("Pensamientos de otoño").<sup>3</sup>

En 1916, el año de la muerte de Darío, aparece *La inquietud del rosal*. Un inolvidable soneto, el de Baldomero Fernández Moreno, "Carlos de Soussens", dice la amarga desolación de los poetas argentinos aquel día del fallecimiento del nicaragüense.<sup>4</sup>

No sólo el primer libro de nuestra poetisa está impregnado de mieles y rosas. El vocabulario, las imágenes de Darío sobreviven en ella hasta *Languidez*, su cuarto libro, de 1920, y aún mucho más allá. Es precisamente en *Languidez* donde ella declara la reminiscencia rubeniana de "Las tres etapas", cuya primera estrofa dice:

En la dorada tarde rumorosa  
que languidece en placidez de estío,  
estoy mirando este camino rosa  
como en el dulce verso de Darío.<sup>5</sup>

Se refiere a "El reino interior",<sup>6</sup> de *Prosas profanas*, poema en el que el poeta proyecta plásticamente el conflicto de su alma, llamada y atraída por virtudes y vicios. En la composición de Alfonsina, la columna leve que emerge en la lejanía para aproximarse a sus ojos y perderse de nuevo en un horizonte remoto, simboliza la realidad, sólo bella y amable como ilusión o recuerdo. Darío se pregunta en el poema:

¡Oh! ¿qué hay en ti alma mía?  
¡Oh! ¿qué hay en ti mi pobre alma misteriosa?

Y Alfonsina a su vez:

Alma: ¿dónde está el oro aquel que viste?

Darío dice de las virtudes:

Van descalzas. Se mira que posan el pie breve  
sobre el dorado suelo como una flor de nieve.

3. Darío, Rubén. *Obras poéticas completas*. Madrid, Aguilar, 1949, p. 584.

4. Fernández Moreno, B. *Antología 1915-1940*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, p. 70.

5. Storni, Alfonsina. *Obras poéticas*, p. 226.

6. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 659.

En "Siesta", poema que Alfonsina recoge en su *Antología*, después de haberlo desechado muchos años, encontramos estos versos:

Descalzas las plantas, los brazos desnudos,  
mis dedos pequeños son sobre felpudos  
colchones de musgo, botones de rosa. <sup>7</sup>

Toda la materia es de Darío (empobrecida, desde luego), pero hay un elemento esencial que da autenticidad a la estrofa: el ritmo. Los versos de Rubén describen el paso armonioso de las doncellas que desfilan ante sus ojos: "Como al compás de un verso su suave paso rigen". El metro elegido por Alfonsina, en cambio, tiene toda la fuerza del andar vivido. Ese paso no es suave sino impetuoso y ligero, porque no es una doncella la que pasa serenamente (nos lo dice el último verso de la composición) sino una "ninfa a quien la sombra de un sátiro aterra", pues sin duda guarda memoria de los versos de "Friso" y "Palimpsesto". <sup>8</sup>

Son muy numerosos los versos de Alfonsina en los que se transparenta la fuente en la que bebió sin poder apartarse años y años. En: "las uvas dulces con que Pan convida" <sup>9</sup> se ve, como al trasluz, el verso de Darío: "que hace cantar a Pan bajo las viñas", <sup>10</sup> con las aproximaciones que determinan, además, el metro y las asonancias. El verso "devolvedme la abeja de las alas de plata" <sup>11</sup> levanta toda la música de "Sonatina". <sup>12</sup>

La mitología griega, otro de los componentes categoriales del universo de Alfonsina, también le fue dada en herencia por esa cornucopia que es la poesía del autor de *Prosas profanas*. Claro que Alfonsina no tomó de Darío más que lo que necesitaba, lo que respondía a su ser esencial. No cedió al encanto de otros mundos —tantos— introducidos por Rubén. Una vez se apropió de sus cisnes. Y sólo para decorar un lago ("El parque"). <sup>13</sup>

Pero Alfonsina le debe a Darío algo muy importante, su símbolo máximo: la primavera, suscitado muy probablemente por el autor de *Rimas. Abrojos*, que dijo de la mujer: "eterno estío/ primavera inmortal". <sup>14</sup> Los cuadros del "Divino Sandro", que tanto inspiraron a Rubén, deslumbraron a la poetisa, que se fijó a sí misma en una bailarina primaveral. El largo poema que abre

7. Storni, Alfonsina. *Antología poética*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, p. 13.

8. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, pp. 654 y 656.

9. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 71.

10. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 616.

11. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 37.

12. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 611.

13. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 378.

*Azul...*, con sus copiosas dulzuras paradisiacas y sus obsesio-  
nantes reiteraciones, aquellos versos finales de cada estrofa:

¡Oh amada mía! Es el dulce  
tiempo de la Primavera

configuró el universo poético de Alfonsina y, más aún, encauzó  
sus sueños. Porque más allá de la influencia poética, Darío, ha-  
cedor de un mundo idílico y arquetipo de amante él mismo, de-  
terminó las apetencias de su devota lectora argentina. Las exal-  
taciones de los poemas de Alfonsina responden puntualmente a  
los reclamos del poeta:

Mira en tus ojos los míos;  
da al viento tu cabellera.<sup>15</sup>

Y ella:

Ya voy... ya voy... aguardame que aún tengo  
que poner rosas frescas en las sienes  
y soltar mis cabellos.<sup>16</sup>

Él:

¿Vienes? Me llega aquí pues que suspiras...<sup>17</sup>

Ella:

sentirás mis suspiros y te oiré suspirar.<sup>18</sup>

Cuanto de incitante tiene la infinita enumeración de las es-  
trofas de "Primaveras", "Por el influjo de la primavera", y tantos  
otros poemas de Rubén, creó ese vaho nupcial en el que la poe-  
tisa divaga: "Siento un vago rumor... Toda la tierra/ está  
cantando dulcemente". Este poema comienza soñando "algún hom-  
bre divino":

... y florezca  
la palabra en sus labios perfumada  
suerte de selva virgen bajo el viento.<sup>19</sup>

Podrían citarse muchas otras composiciones escritas como  
en una suerte de hipnotismo encantado, respuestas suscitadas por  
un llamado de música embriagadora. Se diría que la lectura asidua  
y la incorporación definitiva de los versos de *Azul...*, *Prosas pro-*

14. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 584.
15. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 569.
16. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 52.
17. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 606.
18. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 245.
19. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 256.

*fanas y Cantos de vida y esperanza* hubieran dejado resonando en ella para siempre esa trompeta del Ensueño, que así, con mayúscula, aparece en "Alegoría de la primavera", de *Mascarilla y trébol*; es la que escuchó años atrás en los versos iniciales del "Coloquio de los centauros":

En la isla en que detiene su esquiife el argonauta  
del inmortal Ensueño.<sup>20</sup>

Hay una imagen de Darío que Alfonsina utilizó, aunque transformándola. Es la de la estrella en la mano. En hermoso verso de "Momotombo" Darío evoca su adolescencia todopoderosa:

yo tenía quince años: una estrella en la mano.<sup>21</sup>

La experiencia de Alfonsina había sido otra, por eso siempre que trata de configurar el destino del hombre aparece en sus versos la estrella, pero el gesto de la mano no es de posesión feliz, sino menesteroso. En "Fiesta" de *Ocre*, leemos:

Hay quien dice feliz: —la vida es bella.  
Hay quien tiende la mano hacia una estrella  
y la espera con dulce arrobamiento.  
Yo me vuelvo de espaldas.<sup>22</sup>

En *Mundo de siete pozos* ya no hay anécdota sino sabiduría implacable; dice en "El hombre":

Kilómetros en alto la mirada le crece  
y va el astro; se turba, se exalta, lo apetece:  
una Mano le corta la mano que levanta.<sup>23</sup>

Una última aparición de aquel gesto que mima la apetencia humana de absoluto está dada en forma pictórica en "Pelota en el agua" de *Mascarilla y trébol*:

y la menuda  
mano esperando que su flor volviera.<sup>24</sup>

Una misma línea imaginativa uné estos poemas al de Darío y los acerca entre sí, aunque el primero esté más cargado de emoción por esa mujer que se vuelve de espaldas para no ver el fracaso, el segundo desenvuelva su conocimiento en un plano abs-

20. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 627.

21. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 780.

22. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 332.

23. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 500.

24. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 545.

tracto y el tercero tiemble con una honda melancolía desengañada, con una irremediable desesperanza frente a la credulidad inocente del gesto infantil que repite la ilusión de "Fiesta".

Envuelta como en un capullo en el mundo musical del poeta nicaragüense, trabajo de años le costó liberarse de él. Sólo en *Mundo de siete pozos* deja de vivir en una naturaleza imaginada y la ciudad precisa, Buenos Aires, asciende a su poesía. Hasta entonces muy fugaz, ínfima, había sido su presencia en los libros de Alfonsina. Pero aún ahora las viejas imágenes la socorrerán y ella verá "selvas de ciudad", "selva de casas",<sup>25</sup> "selvas de chimeneas".<sup>26</sup>

*Mundo de siete pozos* es el fruto del trabajo de liberación a que alude en la segunda estrofa de "Palabras a Rubén Darío", en la que todavía rinde tributo al maestro utilizando su misma imagen para nombrar su mundo:

era una satiresa de mis fiestas paganas.<sup>27</sup>

Si, como dice en este soneto, leyó otros autores y se sintió atraída por otras formas, el olvido del universo rubeniano no fue absoluto y puede rastrearse aún en *Mascarilla y trébol*, su obra realmente original.

Después de ensayos y tanteos, avances y retrocesos, Alfonsina se mueve con soltura en un universo propio, despojado pero rico, en el que las imágenes extrañas y la sintaxis torturada le pertenecen por entero. Todo allí ha subido del fondo de sí misma. Pero, desde luego, este mundo no ha surgido de la nada. El libro se abre con un antisoneto "A Eros", el dios rector de Darío, como bien ha enseñado Pedro Salinas.<sup>28</sup> Mas la actitud de Alfonsina es personal; enjuicia al dios y lo arroja —descubierta su trampa— a las olas.<sup>29</sup> Darío tiene también un soneto de madurez titulado "Eros";<sup>30</sup> no es una acusación sino un complicado recordar. El poeta se retrotrae al adolescente que fue, identificado con el dios. No se arrepiente. No hubo engaño. La diferencia entre los dos poemas en que para Alfonsina lo erótico nunca fue un fin en sí, como para Darío, sino sólo camino de trascendencia.

Grecia está también presente en este último libro en "Las euménidas bonaerenses", "Ruego a Prometeo", "Autorretrato barroco" y "Una lágrima". Es la herencia de Darío transfigurada.

25. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 486.

26. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 477.

27. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 678.

28. Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1948.

29. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 517.

30. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 972.

31. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 660.

Subsiste aún la memoria de aquel "reino interior" y sus doncellas: "sus vestes son tejidas del lino de la luna"<sup>31</sup> cuando en "Palabras manidas a la luna" dice de su corazón angustiado: "quiere dormir pero en tus linos".<sup>32</sup> Los materiales que la memoria acarrea están ocultos y tienden su hilacha útil cuando es menester. Aquel "lino de la luna" con que Darío vistió a las virtudes de su reino interior alcanzó esa urdimbre de sudario en la que el corazón de Alfonsina quiere dormir.

La idea de la muerte luminosa, la muerte bella, que en *Irremediabilmente* aparece en el poema "Silencio": "la vida es una cueva, la muerte es el espacio"<sup>33</sup> e inspirará años más tarde "Voy a dormir",<sup>34</sup> viene de aquella afirmación de Darío en el "Coloquio de los centauros":

¡La muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia,  
ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia.  
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;  
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella  
y lleva una guirnalda de rosas siderales.  
En su siniestra tiene verdes palmas triunfales,  
y en su diestra una copa con agua del olvido.  
A sus pies, como un perro, yace un amor dormido.<sup>35</sup>

En el último verso del antisoneto póstumo de Alfonsina está también presente, como un perro fiel, el amor.

Por fin, nuestra poetisa coincide con Darío en su concepción de la poesía. Darío dijo en "Melancolía":

Ése es mi mal. Soñar. La poesía  
es la camisa férrea de mil puntos cruentas  
que llevo sobre el alma.

Y Alfonsina en el antisoneto A "Madona Poesia",<sup>37</sup> que cierra su último libro, afirma:

Ya que vivir cortada de tu sombra  
posible no me fue, que me cegaste  
cuando nacida con tus hierros bravos.

Puntas cruentas y hierros bravos es para ambos la terrible gracia del don poético.

¿Tuvo Alfonsina conciencia de esta honda influencia de Darío

32. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 542.

33. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 126.

34. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 571.

35. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 635.

36. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 738.

37. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 568.

en su obra y en su alma? La *Antología*<sup>38</sup> preparada por ella meses antes de morir lleva unas "Palabras prologales", en las que afirma su preferencia por el sector de su obra que se inicia en *Ocre*: en favor de su primer modo "sobrecargado de mieles románticas", recuerda que "traía aparejada la posición crítica de una mujer del siglo XX". Es verdad. Pero el primer poema de la *Antología* (que pertenece al conjunto de poesías no incluidas en libro y escritas entre 1916 y 1921) es éste:

*La dulce visión*

¿Dónde estará lo que persigo ciega?  
—Jardines encantados, mundos de oro—  
Todo lo que me cerca es incoloro,  
Hay otra vida. ¿Allí cómo se llega?

Un perfume divino el alma anega:  
olor de estrellas, un rosado coro  
de Dianas fugitivas; el espora  
viviente aún de la delicia griega.

¿Dónde estará ese mundo que persigo?  
El sueño voluptuoso va conmigo  
y me ciñen las rosas de su brazo.

Y mientras danzo sobre césped fino  
fuera del alma acecha mi destino  
y la Gran Cazadora mueve el lazo.<sup>39</sup>

El universo que describen los cuartetos y que está más allá de la vida cotidiana no es otro que el levantado por Darío. Nada falta: jardines encantados, mundos de oro, Dianas fugitivas:

Mira hacia el lado del bosque, mira  
blanquear el muslo de marfil de Diana.<sup>40</sup>

Toda la delicia griega. La poetisa siente que la "ciñen las rosas de su brazo". ¿Cómo ha podido olvidar de dónde vienen esas rosas? ¿Cómo ha podido olvidar las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, donde se dice: "¡Oh pueblo de las desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas diosas! Cae a tus pies una rosa, otra rosa, otra rosa. ¡Y besos!"<sup>41</sup> Alfonsina en sus versos fue la ninfa, la reina, la diosa, siempre atenta, siempre defraudada, porque el reclamo que ella oía resonaba en un mundo vacío.

38. Storni, Alfonsina. *Antología poética*, p. 9.

39. Storni, Alfonsina. *Antología poética*, p. 11.

40. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 606.

41. Darío, Rubén. *Obras poéticas*, p. 602.

“Y de pronto se nos ocurre preguntarnos —dice Nalé Roxlo en su libro ya citado— qué es lo que Alfonsina esperaba que los hombres comprendieran en ella, qué es lo que confiesa en este último poema [se refiere a “Hombre pequeño” de *Irremediablemente*] no entender en los hombres”.<sup>42</sup> La pregunta de Nalé Roxlo es lógica. Yo creo que cabría contestarla sólo teniendo en cuenta el desajuste, “el dulce daño” que le causó la fijación en un mundo poético que usurpó al otro su verdad. Es raro este fenómeno psicológico en mujer tan lúcida como Alfonsina, pero todo lo que ella ha escrito nos hace pensar que fue así: “No eres tú el que me engaña, quien me engaña es mi sueño”.<sup>43</sup>

En “Palabras a Rubén Darío”, poema transcrito al comienzo, en el plural del último verso, Alfonsina asume la representación más que de su generación literaria, del grupo de sus congéneres embriagadas con tanto oro, rosa y azul, como el maestro había macerado en sus versos, que iban de boca en boca. Porque hay que recordar que Darío fue un poeta recitado, un poeta sabido de memoria, como lo fueron, por lo demás, todos los poetas auténticos y no auténticos, grandes y no grandes, por esos años. Quizá aclara su propio enigma cuando en este soneto escribe: “Amante al que se vuelve como la vez primera/ eres la boca dulce, que allá en la primavera/ nos licuara en las venas todo un bosque de rosas”.

JULIETA GÓMEZ PAZ

42. Nalé Roxlo, Conrado. *Genio y figura de Alfonsina Storni*, p. 78.

43. Storni, Alfonsina. *Obra poética*, p. 344.

## ÁNGEL DE ESTRADA, UN MODERNISTA ARGENTINO

### *Darío en Buenos Aires*

Con la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires, en el año 1893, el movimiento modernista inicia, en la Argentina, su trayectoria ascensional. "Fue para mí un magnífico refugio la República Argentina, en cuya capital, aunque llena de tráfigos comerciales, había una tradición intelectual y un medio más favorable al desenvolvimiento de mis facultades estéticas",<sup>1</sup> dice Darío en *Historia de mis libros*. Buenos Aires era ya la gran ciudad que se proyectaba potente hacia el futuro. Muy cordialmente recibió esta ciudad a Darío, y su presencia en la capital argentina contó con la adhesión de poetas jóvenes que vieron un maestro en el escritor nicaragüense. Constituían un grupo entusiasta, identificado con el movimiento de renovación que Darío representaba. Sus nombres dieron brillo a una generación de poetas argentinos: Leopoldo Díaz, Luis Berisso, Leopoldo Lugones, Ángel de Estrada, Alberto Ghirardo, etc. En el Ateneo, las redacciones de diarios, cafés y cervecerías se escucharon las palabras renovadoras del maestro y la polémica encendida de los jóvenes que lo acompañaban.

Ante la necesidad de difundir el nuevo ideario estético, Darío, en compañía de Ricardo Jaimes Freyre, fundó la *Revista de América*. En ella se expusieron, en números sucesivos, los propósitos del modernismo de nuclear la nueva generación que profesaba el culto del arte: de innovar sin destruir; de enriquecer la lengua, sin olvidar su rica tradición literaria, y de difundir en la América española la aristocracia intelectual.

A este grupo talentoso que rodeó a Rubén Darío, desde el primer momento de su arribo a Buenos Aires, pertenecía Ángel de Estrada, integrante del Ateneo.

### *Ángel de Estrada y el modernismo*

Cuando Darío llegó, contaba Estrada veintitrés años (había nacido en Buenos Aires, el 20 de setiembre de 1870). Para enton-

1. Darío, Rubén. *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*. Madrid, Editorial Mundo Latino, p. 187. (Volumen XVII, de *Obras Completas*).

ces ya había publicado *Ensayos*, composiciones poéticas que vieron la luz en edición privada.

La obra literaria de Estrada tiene una gran unidad, que se origina en su amor por las cosas del arte y por la belleza formal con que busca expresar sus sensaciones. Comprende numerosos volúmenes —veintidós en total— en prosa y verso, en los que fue volcando —en un estilo para minorías— todas las experiencias recogidas por tierras y por mares, en el arte y en el pensamiento universal. “De cada uno de esos viajes —dice Juan Pablo Echagüe— traía un nuevo libro, como ofrenda de hijo pródigo. Poemas, novelas, notas de crítica y observación, creaciones imaginativas de diverso contenido y estructura, eran el ánfora múltiple de su talento y de su cultura, el vehículo de sus ideas estéticas y de su pensamiento religioso.”<sup>2</sup>

Dados los gustos e inclinaciones que se traslucen en la obra de Ángel de Estrada, se comprende fácilmente la influencia que Darío y el modernismo ejercieron sobre él. Podemos enumerar puntos de coincidencia entre ambos escritores, lo suficientemente numerosos como para dar veracidad a la afirmación que acabamos de hacer: sentimiento aristocrático, desdeñoso de la realidad de su tiempo; reminiscencias del arte y de épocas históricas; gusto por lo exótico, actitud cosmopolita; percepción sensorial de la realidad; amor por Grecia, Roma, la Edad Media y la Francia del siglo XVIII; estimación estética de lo frívolo; actitud esteticista ante la realidad exterior; búsqueda de la perfección como ideal, etc. Todo ello expresado en un lenguaje recargado —especie de neobarroquismo—, suntuoso, rico en imágenes, metáforas sorprendentes, y la percepción de la realidad en sinestesias inusitadas —camino señalado por Baudelaire en el soneto “Correspondencias”—, en afán de alcanzar la perfección formal.

### *La novela “Redención”*

*Redención* —publicada en 1906— es la obra de Estrada donde los caracteres del modernismo, como en una especie de catálogo, se dan con toda claridad y profusión. Esta novela puede ser ubicada en la etapa modernista en la que “el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento”.<sup>3</sup> Es la etapa de los símbolos elegantes: el cisne, el pavo real, el lis; de

2. Echagüe, Juan Pablo. “Ángel de Estrada” (En: Estrada, Ángel de. *Antología. Prosa. Selección y prólogo de Juan Pablo Echagüe. Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía., Editores, 1943, p. XIV).*

3. Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962.*

los temas extraídos de civilizaciones exóticas o de épocas pretéritas; de la predilección por todo lo que hiera los sentidos; de la expresión literaria que busca la originalidad y la aristocracia de la forma; de la influencia parnasiana de *Ázul*... y el simbolismo especial de *Prosas profanas*.

El protagonista —Juan de Monfort— nos lleva, en una larga peregrinación en torno del Mediterráneo, por los países y ciudades poseedoras de antigua tradición cultural, después de haber exaltado la universalidad de París con una devoción muy fin de siglo:

¿Cuál es la creación de Francia? ¿Es un hombre? ¿Es un libro? ¿Es una religión? No, es una ciudad, París. París es Atenas en tiempo de Pericles, Roma en tiempo de Augusto, Venecia en tiempo de Aretino, Florencia en tiempo de los Médicis. <sup>4</sup>

¿Y después de París? España, Roma, Ancona, Brindisi, y en Grecia, Atenas, y las islas de los mares Egeo y Jónico y las sugerencias de los nombres evocadores: Corcyra, Epiro, Corfú, Patrás y, por fin, Constantinopla y el recuerdo resplandeciente de Bizancio. Juan de Monfort y Andrea, dos seres que unidos entrañablemente por el amor comenzaran en París este viaje ideal, lo terminan allí, en Constantinopla, separados por la muerte. Después Jerusalem.

Dos itinerarios se cumplen: uno exterior, geográfico, cultural, por los caminos del arte y sus formas; otro interior, profundo, por los caminos del alma. Los dos convergen en la muerte.

El Monfort sumido en un tedio, que no era otra cosa que falta de fe

...cuando por el cansancio del mundo se siente el anhelo de lo infinito —dice— es penoso haber dejado de *creer en lo que no vimos*. <sup>5</sup>

Falta de fe que lo anulaba hasta en su capacidad creadora:

...no se puede escribir con talento, sino cuando se escribe con fe. <sup>6</sup>

Volverle [al alma] la fe es volverle la ilusión de crear; he ahí el problema. <sup>7</sup>

Monfort inicia el viaje que no sólo significará el encuentro con la belleza creada por el arte, sino que también inicia el viaje, conducido por el amor de Andrea, su Beatriz, hacia las profundidades de su alma, hacia el encuentro consigo mismo y reencuentro con Dios y la esperanza.

La idea de Dios —dice Estrada— nacida en atmósfera de emoción

4. Estrada, Ángel de. *Redención*. Buenos Aires, *La Nación*, 1912; t. 1, p. 66, (Biblioteca de *La Nación*, vol. 530).

5. *Ib.*, t. I, p. 95.

6. *Ib.*, t. I, p. 136.

7. *Ib.*, t. I, p. 137.

y la recomendación de la muerte le volvieron una suerte de ardor hecho de esperanzas.<sup>8</sup>

Si bien Ángel de Estrada pone en boca de Monfort sus ideas estéticas, esto no quiere decir que autor y personaje se identifiquen. La trayectoria interior de Monfort no es la de Estrada. En éste no se planteó la duda por la pérdida de la fe. Sin embargo, el protagonista es un cristiano, un católico como lo es el autor.

En este punto difieren Estrada y Darío, que en *Historia de mis libros* confiesa:

Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias, y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe, cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar y me he sentido sin un constante y seguro apoyo.<sup>9</sup>

Es probable que esa inseguridad espiritual provenga, en el poeta nicaragüense, de una dualidad más profunda e inquietante, que adquirió forma poética en el poema "Divina Psiquis":

Entre la catedral y las ruinas paganas  
vuelas, ¡oh Psiquis, oh alma mía!

Entre la catedral  
y las paganas ruinas  
repartes tus dos alas de cristal,  
tus dos alas divinas.<sup>10</sup>

Estrada exalta la belleza ideal que va descubriendo Monfort en su itinerario estético, pero en el instante supremo, ante el hecho desgarrante de la muerte, sólo puede exclamar:

Tú eres, Señor, mi único refugio...<sup>11</sup>

porque la fe es para Estrada, el gran baluarte interior.

"Redención": su estructura

*Redención* es un largo monólogo con apariencia de diálogo. "Es una novela —dice Emilio Becher— por el argumento y las aventuras de sus personajes imaginarios. Pero la narración no hace sino disponer en un orden caprichoso nociones de arqueología, de

8. *Ib.*, t. II, p. 220.

9. Darío, Rubén. *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*, p. 214.

10. Darío, Rubén. *Poesías Completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Aguilar, 1961, p. 753.

11. Estrada, Ángel de *Redención*. Buenos Aires, *La Nación*, 1912; t. II, p. 291. (Biblioteca de *La Nación*, vol. 531).

historia, de literatura y de arte: los protagonistas no hacen sino dialogar el discurso del autor".<sup>12</sup> Es una novela sin narración. Todos los acontecimientos que en ella se desarrollan parecen ser sólo un pretexto para dar lugar a largas descripciones: paisajes, ambientes, objetos. El autor, morosamente, rodea las cosas, los lugares, las personas. En Constantinopla, por ejemplo, se detiene ante las mezquitas:

Aquella hacia irrupción con seis alminares y ésta con cuatro. Los primeros más elegantes y más finos, eran flechas lanzadas desde abajo por arcos invisibles. Los segundos partían de un grueso pedestal prolongado, hasta dar en un movimiento el estirón impulsivo de las cúspides. Y todos producían la sensación de gigantescos cirios petrificados, en los cuales se enroscaban los balcones, de donde los muecines llaman a la plegaria.<sup>13</sup>

Las descripciones se acumulan y dan a la prosa una densidad que, por momentos, agobia al lector bajo el peso del detalle, o de la minucia, conmovedora o inquietante, que el autor, a través del personaje principal, gusta con delectación de esteta. Cuando se refiere a los sarcófagos de Sidón que se encuentran en el Museo de Estambul, los describe con precisión en el detalle, minuciosamente:

Tiene el de las plañideras, escenas de cacerías y coronándolas, ligeras columnas jónicas, y sobre las columnas, en el friso, una procesión de guerreros en sus carros. Contrastando con el movimiento de las escenas de abajo, y la gravedad de la procesión de arriba, entre cada dos fustes aparece una llorona. A semejanza de los bajos relieves del Partenón, emergen esculturas del gran campo arquitectónico.<sup>14</sup>

Monfort es hombre rico, culto y refinado. Es un aristócrata —como Estrada—, tanto por su posición social cuanto por sus gustos e inclinaciones. Siente la atracción de lo bello, ya sea que provenga de objetos de arte, como de un libro, un poema, una ruina antigua o una mujer hermosa.

Estrada, en su amor por la belleza, busca y descubre en la palabra sus posibilidades plásticas y musicales para expresar todo aquello que las formas del arte le sugieren; pero percibe las limitaciones de la palabra para expresar las ideas, las emociones o las sensaciones en matices más sutiles. La conciencia de estas limitaciones las expone Monfort —el protagonista— en cuyas largas disquisiciones, el autor desarrolla sus ideas estéticas:

12. Becher, Emilio. *Diálogo de las sombras*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1938, p. 24.

13. Estrada, Ángel de. *Redención*, t. II, p. 190.

14. *Ib.*, t. II, p. 115.

Lo necesario sería usar una lengua, instrumento tan fino que diese, por ejemplo, la impresión de un rayo de sol perfumándose en una rosa. ¿Imagináis la sutileza del íntimo consorcio del aroma y de la luz flotante sobre el matiz de la flor?.<sup>15</sup>

En cuanto se echan mano de la palabra, la sensación muere, porque el pensamiento la mata buscándola para vestirse. Es como si a una mariposa que va a volar se le pudiese un corcho en las alas.<sup>16</sup>

### *Monfort, personaje modernista*

Los protagonistas son, con frecuencia, poetas, músicos, pintores, escultores, en las obras modernistas. Los escritores se valen de este medio para penetrar en un mundo en el que una aguda sensibilidad y refinamiento son indispensables para conocerlo y gustarlo. Ese mundo es el mundo creado por la cultura. El protagonista —un artista— debe estar capacitado para percibir, con toda intensidad, todas las sugerencias que le llegan desde las distintas épocas y civilizaciones. Ángel de Estrada no escapa a esta influencia. En *Redención*, el protagonista es un artista por sus gustos, y un poeta por su vocación:

La literatura —dice Monfort— fue mi juego, mi morfina, mi vicio, mi ebriedad. El deslumbramiento de las obras plásticas, el placer de la música, no hicieron sino desenvolver en mí el amor de los versos.<sup>17</sup>

Estos seres hiperestésicos, de sensibilidad exacerbada por el tedio, fueron sugeridos a los modernistas —en gran parte— por la influencia de Huysmans y por su personaje Des Esseintes. Monfort es un poeta hipersensible:

Yo he sufrido el mal de percibir las relaciones inexpresables de las cosas; mi espíritu tiene algo del agua; rízase al contacto del aire, y esa es la sensación, pero sufre de no reflejar en su espejo la brisa que lo estremece...<sup>18</sup>

También es un hombre hastiado, un “raro”, y así lo revela en una extensa confesión:

...y un buen día —comenta— fatigado de la literatura como de las mujeres mi fondo melancólico se transformó en hastio.<sup>19</sup>

El hastío había hecho presa del alma de Monfort: “sufro —decía— de un acceso de tristeza de difícil definición...”<sup>20</sup> Todo

15. *Ib.*, t. I, p. 34.

16. *Ib.*, t. I, p. 34.

17. *Ib.*, t. I, p. 33.

18. *Ib.*, t. I, p. 34.

19. *Ib.*, t. I, p. 33.

20. *Ib.*, t. I, p. 75.

cuanto lo rodeaba contribuía a acentuar esos estados del alma:

La comparación del paisaje con los seres recientemente dejados, y con su misma alma envejecida a los treinta y seis años, le hizo sentir en la frescura de las frondas la impresión de una inmensa tristeza.<sup>21</sup>

Esa melancolía lo lleva a la evocación reiterada de la infancia:

Tu infancia sin risas, transcurrió melancólica.<sup>22</sup>

Pero en esa infancia melancólica se había desarrollado esa sensibilidad que más tarde le va a permitir gustar las bellezas de la vida, de la naturaleza y del arte, con honda intensidad:

La sensibilidad solitaria habíale desarrollado desde su niñez, en forma casi monstruosa, una sed devorante de sensaciones.<sup>23</sup>

El modernismo señala, para algunos críticos, una ruptura con las escuelas o movimientos anteriores; pero Federico de Onís afirma que es un post-romanticismo: "es innegable —dice— que, como un nuevo romanticismo —que en gran medida lo fue— tuvo fuerza para cambiar en tan pocos años el contenido, la forma y la dirección de nuestra literatura".<sup>24</sup>

El hastío hace nacer en el héroe modernista —si así puede llamársele— un disconformismo, un deseo de evasión que lo vincula con sus antepasados románticos. El personaje creado por Estrada posee dicha característica. Monfort huye permanentemente de todo y de todos, y, principalmente, de sí mismo:

Desde entonces he viajado inquieto, buscando climas pintorescos y emociones desconocidas.<sup>25</sup>

El deseo de evasión no le hace añorar la Edad Media, como lo hubiera hecho un romántico. Su nostalgia lo conduce a épocas clásicas: el Renacimiento y el siglo XVIII, el de las fiestas galantes:

No creo en mi literatura, porque perdí la ilusión de ella, y las mujeres, a las cuales, felizmente no he amado, no me disiparon jamás las nostalgias de mis abuelas del siglo XVIII y mis amigas del Renacimiento.<sup>26</sup>

("qué queréis —dice Darío— yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer").<sup>27</sup>

21. *Ib.*, t. I, p. 55.

22. *Ib.*, t. I, p. 59.

23. *Ib.*, t. I, p. 62.

24. Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana. (1882-1932)*. Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas Centro de Estudios Históricos, 1934, p. XVII.

25. Estrada, Ángel de. *Redención*, t. I, p. 34.

26. *Ib.*, t. I, p. 34.

27. Darío, Rubén. *Poesías Completas*, p. 612.

Ese disconformismo del que hemos hablado, genera una actitud de lucha con el medio circundante que se revela exteriormente en la sátira, la burla o el desprecio:

Soy un ser sin brújula, cuya amabilidad para los hombres es cultura, teniendo, con raras excepciones, el más profundo desprecio por la especie: he combatido mi sensibilidad comprendiendo lo tonto de la delicadeza en medio de la triunfal grosería...<sup>28</sup>

El protagonista es un solitario, transido de nostalgias, aislado del mundo circundante por un sentimentalismo fino y melancólico.

Estudiar en profundidad todos los elementos que enrolan el libro de Estrada en el modernismo, sobrepasa las posibilidades de un breve ensayo. Por ello señalaré algunos rasgos que caracterizan el estilo de Ángel de Estrada, que son también propios del movimiento literario al que adhirió sin retaceos: imágenes y sensaciones, sinestesias, comparaciones, el uso de palabras esdrújulas, la penetración del verso en la prosa, las piedras preciosas, las recreaciones arqueológicas y las transposiciones de arte.

### *Imágenes y sensaciones*

La descripción de la realidad exterior, a través de los cinco sentidos, se manifiesta en la prosa modernista por medio de innumerables y variadas imágenes. La descripción de lo sensible no está hecha en forma directa, objetiva, a la manera de los escritores realistas. Lo que se ve, se oye, se palpa, lo que se huele, o se gusta, están siempre ligados a recuerdos culturales —literarios, históricos, artísticos— en los que los objetos pertenecen a un mundo creado por la cultura. En *Redención* la percepción de la realidad está dada, principalmente, por tres sentidos. Las imágenes son preferentemente auditivas, visuales y olfativas.

Monfort —como poeta— tiene un fino oído musical y utiliza las imágenes auditivas en perfecta complementación con las visuales. Monfort escucha los rumores, los sonidos intensos y los tenues, la música de las distintas épocas y diversos instrumentos, y el canto. La voz humana resuena en las páginas de Estrada con variadas sonoridades, pero su exaltación se da en los coros que entonan cánticos religiosos:

El poema admirable en efecto, acaba de resonar una vez más en ardientes labios. Ha estremecido el grito de la miseria humana, condensada en los arrebatos de Job, por entre los salmos de David.<sup>29</sup>

28. Estrada, Ángel de. *Redención*, t. I, p. 35.

29. *Ib.*, t. I, p. 9.

En otra parte:

...y los acentos rituales arrancan lúgubres ecos a la bóveda resonante y a los pechos doloridos.<sup>30</sup>

Y más adelante:

...la explosión de las voces al entonar el salmo estremece la pequeña nave.<sup>31</sup>

Otras veces vincula la sugestión del canto a elementos míticos, legendarios o simbólicos:

Los cantos de la selva de Sigfried se le antojaba cosa natural y espontánea;<sup>32</sup>

...por eso el que bebe estas linfas muere de fiebre pero cantando armoniosamente;<sup>33</sup>

Veo en el asombro de tus ojos que no sabes lo que es el canto de los cisnes;...<sup>34</sup>

Algunos instrumentos musicales contribuyen a formar la urdimbre sonora de la prosa de *Redención*. Son instrumentos que se vinculan a los estremecimientos del alma: el arpa y su tristeza, la melancolía de los violines, las voces simbólicas de las campanas, o la desolación del órgano, "que despierta en el alma ignoradas sensaciones de penas no sentidas", o "las trompetas del Juicio que vibrarán aterradoras".

La modalidad plástica y colorida a la que Darío nos tiene acostumbrados, halló en la prosa de Ángel de Estrada campo propicio para su desenvolvimiento. Estrada utiliza una riqueza cromática muy rubendariana para dar suntuosidad a su estilo. En sus páginas van apareciendo sucesivamente "las blancas visiones", "la cinta morada cual mariposa muerta", "la hoja amarillenta con un matiz de hoja seca", "el césped verde" que "se cubría de pétalos blancos", "los claustros de verdura", los carmines que se tornan violeta, o "el manto violeta" que "se convierte en lila triunfal", y "azules, rojos, verdes" que "tienen horror a la tinta negra". El color azul tiene en Estrada el mismo valor simbólico y sugeridor que en Rubén Darío. "Mas el azul —dice Darío— era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el *coeruleum*, que en Plinio es color simple que semeja al de los cielos y al zafiro".<sup>35</sup> Estrada

30. *Ib.*, t. I, p. 11.

31. *Ib.*, t. I, p. 16.

32. *Ib.*, t. I, p. 56.

33. *Ib.*, t. I, p. 57.

34. *Ib.*, t. I, p. 57.

35. Darío, Rubén. *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*, p. 171.

también encuentra en ese "color célico" "la floración espiritual". Por ello habla del "gozo del ámbito azul", o del "manto azul" que "arroja sobre su faz destello seráfico", o del "azur immaculado". Los colores se dan en variedad de matices y también en calidades; descubrimos colores metálicos como "el color argentado de los abedules" y el oro en las formas más variadas: "centellas de oro", "oros de alas", "puertas de oro", "luisas de oro", o la "temblorosa red de oro", que tejía el "sol fugitivo sobre el estable tapiz de la hiedra".

El estudio de los colores conduce directamente al estudio de la luz, de los valores lumínicos, que emplea con técnica impresionista:

...y desde su sitio divisa las sonoras trompetas exhalando centellas de oro. <sup>36</sup>

Estrada, del modernismo, extrae el gusto de las formas en las que se conjugan lo sensorial y lo sentimental:

...al otro lado, las sabanas de musquetes daban al ambiente con su perfume la sensibilidad de una atmósfera palpable. <sup>37</sup>

...cofres de la India exhalando incorruptibles perfumes. <sup>38</sup>

En ambos casos la sensación olfativa habla de contenidos espirituales. No desdeña el elemento realista en sus descripciones. Realismo que penetra, por lo general, en su prosa, con imágenes olfativas:

...el tufo de la multitud fermentante al sol. <sup>39</sup>

Es la hora en que el tufo de las fritangas infesta el aire de Constantinopla. <sup>40</sup>

Estrada establece una especie de gradación, como una jerarquización en las sensaciones; para las experiencias más sublimes del alma, las auditivas; para los goces del arte, las visuales. Las sensaciones olfativas ocupan en esta escala el lugar más bajo; son las sensaciones donde menos puede ejercitarse el entendimiento y que jamás provocan una percepción de forma.

### *Sinestias*

La percepción sensorial, en Estrada —como en los modernis-

36. Estrada, Ángel de. *Redención*, t. I, p. 12.

37. *Ib.*, t. I, p. 55.

38. *Ib.*, t. I, p. 93.

39. *Ib.*, t. I, p. 74.

40. *Ib.*, t. II, p. 234.

tas en general—, se enriquece mediante las sinestesias. El camino de las correspondencias sensorias había llegado al modernismo por influencia de Baudelaire y su soneto "Correspondencias" y la teoría de la audición coloreada nacida del poema de Arthur Rimbaud, "Vocales", en el que cada vocal sugiere un color. Hay, en la prosa de *Redención*, sinestesias en las que se mezclan sensaciones auditivas, visuales y olfativas:

...subió hacia él desde el coro, una oración de niños: se la veía nivea, oíase la sonora, se la aspiraba perfumante.<sup>41</sup>

#### Sensaciones auditivas, de color y lumínicas:

Los ritmos le asaltaban como en el espectáculo, iluminando con las notas, sonando con los matices, en una fusión de sensaciones, donde los colores eran la música y la música de luces.<sup>42</sup>

#### Sensaciones cromáticas y olfativas:

Los colores, después, se ensalmaban semejantes a los perfumes.<sup>43</sup>

#### Comparaciones

Las comparaciones tienen una larga tradición literaria. Ya en el *Cantar de los Cantares* se exalta mediante comparaciones la belleza de la Sulamita: "como panal de miel destilan tus labios", "tu ombligo es como una taza redonda", "tu estatura como la palma" dice el poeta bíblico. Pero donde más abundan es en la poesía primitiva y en la popular. La literatura culta las ha usado con mesura, ya que su empleo intensivo puede dar a la prosa un tono pesado y una cierta monotonía. El modernismo utiliza este recurso estilístico. En *Azul...* de Darío las descubrimos con cierta frecuencia:

Contemos el oro, amarillo como la muerte.

Cantemos el oro, purificado por el fuego, como el hombre por el sufrimiento; mordido por la lima como el hombre por la envidia; golpeado por el martillo como el hombre por la necesidad; realzado por el estuche de seda como el hombre por el palacio de mármol.<sup>44</sup>

En Ángel de Estrada las comparaciones sugieren toda la riqueza en metáforas que se descubre en la prosa modernista de *Redención*. Los nexos comparativos utilizados son las partículas "como" y "cual":

41. *Ib.*, t. I, p. 87.

42. *Ib.*, t. I, p. 134.

43. *Ib.*, t. I, p. 150.

44. Darío, Rubén. *Cuentos Completos*. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Raimundo Lida. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 73.

Las vidrieras se estremecieron como árboles de cristal. 45

Allá agonizaban como rosas separadas de sus tallos. 46

Sus líneas vacilantes cual llamas... 47

...los violines cual leones que sacuden sus melenas. 48

Con cierta frecuencia, el autor emplea formas y derivados verbales en lugar de los nexos comparativos habituales. Este recurso da a la comparación, generalmente estática, un notable dinamismo:

...la linfa escurriéndose, simulaba al áspero relumbrón de los aceros. 49

...sobre los álamos, semejantes a temblorosos rodillos. 50

La animación del trabajo la fingen cien resortes automáticos. 51

De esta manera las comparaciones adquieren una vitalidad y capacidad expresiva que las vincula directamente con la riqueza de contenido de las metáforas.

### *La palabra esdrújula*

Las palabras esdrújulas tienen su origen, por lo general, en los latinismos que llegaron al español introducidos por los poetas cultos. En el siglo XVI, Garcilaso las utiliza escasamente. Las hallamos en algunos versos de sus *Églogas*:

con impetu corriendo y con ruido;  
(Egl. III, v. 204)

dejábase correr, en fin, derecho  
(Egl. III, v. 207)

cuando Formio y Céfito soplando  
(Egl. III, v. 323)

El mayor número de esdrújulas en las *Églogas* de Garcilaso corresponden a nombres propios: Filócide, Cinámenes, Flérida, Céfito.

Hacia fines del siglo XVI, y como manifestación cultista, el vocablo esdrújulo fue empleado como alarde de erudición y agudeza. Durante el siglo XVII no sólo aparecerá al final del verso, sino que también lo hará en la mitad. En Góngora es dable advertirlo en numerosísimos versos, Góngora habla de: "diáfanos

45. Estrada, Ángel de. *Redención*, t. I, p. 86.

46. *Ib.*, t. I, p. 87.

47. *Ib.*, t. I, p. 96.

48. *Ib.*, t. I, p. 131.

49. *Ib.*, t. I, p. 162.

50. *Ib.*, t. I, p. 162.

51. *Ib.*, t. I, p. 173.

cristales", "jaspes líquidos", "náutica industria", "áspides volantes", etc.... En América la palabra esdrújula fue utilizada con mayor o menor felicidad. Sor Juana Inés de la Cruz, haciéndose eco de las modas y agudezas de su época, usa el verso esdrújulo:

*Lámina sirva el Cielo al retrato,  
Lisida, de tu ángelica forma:  
cálamos forme el Sol de sus luces;  
sílabas las Estrellas compongan.*<sup>52</sup>

En el siglo XIX, al igual que los españoles, los románticos americanos utilizaron el verso esdrújulo, que alcanza el punto más alto de su parábola en los escritores modernistas. Rubén Darío lo usa con profusión y maestría.

La palabra esdrújula carece de la flexibilidad y plasticidad de la palabra grave, pero supera a ésta en sonoridad e indudable efectismo. Ella es la que da al "Responso a Verlaine" de Darío su calidad sonora:

*Padre y maestro mágico, liróforo celeste  
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste  
  
que púberes canéforas te ofrenden el acanto  
  
bajo un simbólico laurel.*<sup>53</sup>

En otros lugares de su obra habla de: "grupo lírico", "ávidos oídos", "rocas áridas", "verde metálico", "carbunclos mágicos", etc. Darío no se limita a utilizar este recurso sonoro en los versos; su prosa está impregnada de estos vocablos que le confieren un ritmo peculiar:

*Al querérsela arrancar, experimentó Salomé un súbito terror; la víbora se agitaba como si estuviera viva sobre su piel, y a cada instante apretaba más y más su fino anillo constrictor, de escamas de metal. Las esclavas espantadas, inmóviles, semejaban estatuas de piedra. Repentinamente, lanzaron un grito: la cabeza trágica de Salomé, la regia danzarina, rodó del lecho hasta los pies del trípode, a donde estaba triste y lívida, la del precursor de Jesús...*<sup>54</sup>

Estrada recoge esta influencia del maestro, y las voces esdrújulas aparecen una y otra vez, dando el ritmo acompasado de la marcha, o sonoridades sinfónicas; dice en *Redención*

52. Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras Completas. Lírica Personal*. Edición prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1951, t. I, p. 171.

53. Darío, Rubén. *Poesías Completas*, p. 668.

54. Darío, Rubén. *Cuentos Completos*, p. 152.

*Apoyándose sobre el obispo de piedra del fondo del gran ábside, miró la bóveda azul y sus áureas constelaciones.* <sup>55</sup>

En el silencio más profundo, tras el silencio del órgano, las criaturas dibujábanse más rígidas. <sup>56</sup>

Monfort oyó estrépitos de cimbales;... <sup>57</sup>

A través de las acuáticas bóvedas, veíase la herrumbre... <sup>58</sup>

Estrada usa y a veces abusa de este recurso modernista. Por ello su prosa, que por momentos se torna ampulosamente sonora, adquiere ricas y profundas resonancias.

### *Penetración del verso en la prosa*

Ángel de Estrada es un poeta. A los diecisiete años imprimió sus primeras poesías. *Ensayos* las llamó, que eso eran en realidad. Algunos años después, en 1895, ve la luz *Los Espejos*. El título de este libro sirve a Emilio Berisso como motivo para uno de sus veintiún triolets, en los que vuelca sus *Recuerdos del viejo Ateneo*:

La musa de Ángel Estrada  
se arregla ante "Los Espejos"  
para hacer allí su entrada.  
La musa de Ángel Estrada  
modernamente ataviada  
desprecia los moldes viejos.  
La musa de Ángel Estrada  
se arregla ante "Los Espejos". <sup>59</sup>

Entre 1902 y 1910, tres títulos nuevos se agregan a la lista de sus obras, en verso: *Alma nómada* (1902), *Huerto armonioso* (1908) y *La Plegaria del Sol* (1910). En 1925 aparece *El sueño de una noche de castillo y otros poemas*, obra poética póstuma.

*Alma nómada*, "breviario armonioso de sus andanzas e itinerarios de sus rutas estéticas" al decir de Juan Pablo Echagüe, fue publicado seis años después de *Prosas profanas* de Darío, y cuatro años antes que *Redención*. Ambos libros revelan esas "andanzas por las rutas estéticas"; pero, algo más se pudo advertir: el poeta no desaparece totalmente en la prosa. En ella se descubre el ritmo inconfundible del verso y aún versos en el sentido más estricto. Veamos en un párrafo de *Redención* cómo juegan esos ritmos poéticos:

55. Estrada, Ángel de *Redención*, t. I, p. 85.

56. *Ib.*, t. I, p. 87.

57. *Ib.*, t. I, p. 98.

58. *Ib.*, t. I, p. 254.

59. Giusti, Roberto. *Momentos y aspectos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Edit. Raigal, 1954, p. 81.

...y en una penumbra de calma discreta, donde andan los sueños de un tenue crepúsculo, que olvidan las horas ardientes del día, los tules exhalan cien alas y flores que al fin amatistas se vuelven preciosas.<sup>60</sup>

Si disponemos este párrafo como si fuera un poema, atendiendo a su ritmo, resultan versos dodecasílabos con un perfecto ritmo dactílico:

y en una penumbra de calma discreta,  
donde andan los sueños de un tenue crepúsculo,  
que olvida las horas ardientes del día,  
los tules exhalan cien alas y flores  
que al fin amatistas se vuelven preciosas.

Esta penetración del verso en la prosa se advierte con frecuencia en Rubén Darío. En el cuento "La ninfa" de *Azul...* se lee

Yo vagaba por el parque del castillo...<sup>61</sup>

Valoradas rítmicamente sus sílabas, se comprueba que se trata de un dodecasílabo. Y en "La canción del oro", también de *Azul...*:

Cantemos el oro  
Cantemos el oro, que nace del vientre fecundo de la  
madre tierra,  
inmenso tesoro.<sup>62</sup>

Es fácil y frecuente descubrir en la prosa de Estrada la combinación de hexasílabos y trisílabos. Tomás Navarro en *Arte del verso* informa que esta combinación fue "practicada alguna vez por el modernismo en ensayos de métrica funambulesca".<sup>63</sup> Veamos el siguiente caso:

...y hay chispas y rayos, y franjas y estrellas, y flecos y espumas,  
y flores y flechas, y gasas y encajes, y cintas y ruedas, que pasan,  
que giran, que esplenden y vuelan.<sup>64</sup>

Si se ordena lo transcripto atendiendo a las unidades rítmicas que el oído descubre, resultan seis versos de seis sílabas y cuatro trisílabos:

y hay chispas y rayos,  
y franjas y estrellas,  
y flecos y espumas,  
y flores y flechas,

60. Estrada, Ángel de. *Redención*, t. II, pp. 132-133.

61. Darío, Rubén. *Cuentos Completos*, p. 63.

62. *Ib.*, p. 72.

63. Navarro Tomás, T. *Arte del verso*. México, Compañía General de Ediciones, S.A., 1964, p. 75.

64. Estrada, Ángel de. *Redención*, t. I, p. 133.

y gasas y encajes  
y cintas y ruedas,  
que pasan,  
que giran  
que esplenden  
y vuelan.

¿Cómo explicar esta penetración del verso en la prosa que no sólo se encuentra en Rubén Darío, sino que también aparece en otros modernistas, y en Estrada como acabamos de verlo? ¿Responde a una actitud intencional este ordenamiento poético de las palabras, o a una especie de automatismo rítmico que el autor no pudo controlar? Los párrafos transcritos hacen pensar en una actitud intencional. Ellos pertenecen a las páginas en las que Estrada describe las evoluciones de una bailarina en un escenario; los ritmos creados mediante la palabra parecen acompañar y sugerir los movimientos de la danza.

### *Las piedras preciosas*

Ángel de Estrada sentía que todo color era la manifestación de un símbolo y que cada piedra preciosa estaba animada de un algo misterioso que le infundía vida. La mayoría de los críticos de la obra rubendariana han hecho mención de este hecho. Francisco Contreras dice que Darío "sentía el valor simbólico del color y el alma de las pedrerías, por lo cual se vinculaba espontáneamente a Baudelaire y Mallarmé"<sup>65</sup> Raúl Silva Castro, en *Obras desconocidas de Rubén Darío*, se refiere a este tema. "Es sin duda éste —dice Silva Castro— uno de los temas más socorridos en toda la obra de Rubén Darío y particularmente en *Azul...*, donde no sólo emplea los nombres de las piedras preciosas y las menciones de sus atributos para hacer comparaciones y metáforas, sino también como materia de descripciones destinadas a enriquecer y hacer más opulento el relato"<sup>66</sup> Arturo Marasso, en *Rubén Darío y su creación poética*, comenta el conocimiento que de las piedras preciosas poseía el poeta. Hace notar "la distinción erudita —que hacia Darío— de piedras preciosas y gemas,<sup>67</sup> distinción que revela el conocimiento profundo, de verdadero lapidario, que poseía el gran poeta americano.

La prosa de Estrada está sembrada de pedrerías; adornada

65. Contreras, Francisco. *Rubén Darío. Su vida y su obra*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937, p. 333.

66. Silva Castro, Raúl. *Obras desconocidas de Rubén Darío*. Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1934, pp. XIV y XV.

67. Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1934, p. 68 (Biblioteca Humanidades, t. XIII).

con la transparencia cristalina de diamantes, rubies y esmeraldas, amatistas, topacios y zafiros que muestran "las fiestas de inefables transparencias",<sup>68</sup> o con el color saturado, denso, de turquesas, berilos, calcedonias, sardónices y lapislázuli, y la riqueza marina de las perlas y corales. Rubén Darío ya había hecho familiares estos nombres. En su libro *Viaje a Nicaragua*, cuando habla de Blanca de Zelaya, menciona el brazalete acróstico compuesto de piedras. Con la letra inicial del nombre de cada una se formaba dicho acróstico en el que se podía leer el nombre del esposo de la dama mencionada:

La J es jacinto.  
La S es sardoine.  
La A es la amatista.  
La N es la nefrita.  
La T es el topacio.  
La O es el ópalo.  
La S es la sardónix.  
La Z es el zafiro.  
La E es la esmeralda.  
La L es el lapislázuli.  
La A es la aguamarina.  
La Y es el imán.  
La A es la amatista.<sup>69</sup>

Monfort, el poeta, siente la nostalgia de la luz, y desde las oscuras profundidades de su alma va hacia ella a través de la piedra preciosa que se transforma en un símbolo o emblema. Estrada habla de "lámparas de rubies", que sobre el sarcófago "antójanse salidas de un tesoro de gnomos pululantes en la profundidad".<sup>70</sup> Si rastreamos este gusto de los modernistas por las piedras preciosas, las piedras duras y las joyas, en Darío, necesariamente nos detendremos ante "el bravo Góngora", por quien pregunta al "abuelo español de barba blanca" en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*. Pocos, como Góngora, conocen el valor no sólo ornamental, sino también simbólico y esencial, de las piedras preciosas y metales. Todo Góngora es testimonio de esa dificultad que supone la obra de arte: la lucha con la forma que persigue el estilo. La dureza de la piedra preciosa defiende la arquitectura perfecta y eterna. La piedra dura oculta, como lo dice Th. Gautier en su poema "El Arte", la forma permanente que desafía al tiempo, y que sólo puede ser revelada por el arte.

Tiene Monfort, el protagonista de *Redención*, un deseo de

68. Estrada, Ángel de: *Redención*, t. I, p. 91.

69. Darío Rubén. *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*, p. 160.

70. Estrada, Ángel de. *Redención*, t. I, p. 11.

iluminación, de claridad, que nace en lo profundo de su alma atormentada; y el mensaje de luz le llega desde los vitrales cuando ve que:

...el Jesús de la vidriera dibuja sus brazos de *rubies* incandescentes...<sup>71</sup>

o desde lo profundo del ser:

...mas la piedad en su espíritu era como el oriente en el *diamante*.<sup>72</sup>

O desde el mundo vegetal por medio de la metáfora:

...mezclábanse los matices de las tiernas *esmeraldas* de las moreras, al fulgor argentado de los abedules,...<sup>73</sup>

Y translúcidos zafiros y muribundas turquesas, frescura de corales y calofríos de lapislázuli, almas de ópalos, gotas de rocío en perlas, muros de rubies, amatistas y diamantes, todas ellas construyendo y ornamentando la prosa modernista de *Redención*, suntuosa y recargada como una joya fabulosa.

### *Recreaciones arqueológicas*

El gusto por las antiguas civilizaciones, con la sugestión de su misterio percibido en las concretas formas de ruinas y monumentos, lleva a Estrada, como lo llevara a Darío, a intentar revivir el mundo antiguo por medio de "recreaciones arqueológicas". Rubén Darío se refiere, en *Historia de mis libros*, a sus "recreaciones arqueológicas":

Son ecos y maneras de épocas pasadas, y una demostración para los desconcertados y engañados contrarios, de que, para realizar la obra de reforma y de modernidad que emprendiera, he necesitado anteriores estudios clásicos y primitivos.<sup>74</sup>

Las recreaciones arqueológicas no constituyen una novedad rubendariana. Acerca de ellas ya habló José Martí —sin llamarlas de ese modo—, y de la necesidad de adecuar la lengua según fuera la época a la que el escritor se refiriera:

De aquí que un mismo hombre hable distinta lengua cuando vuelve los ojos ahondadores a las épocas muertas, y cuando en las angustias y las iras del soldado en batalla, esgrime el arma nueva en la colérica lid de la presente. Está además cada época en el lenguaje en que ella hablaba como en los hechos que en ella acontecieron; y ni debe poner mano en una época quien no la conozca como a cosa propia...<sup>75</sup>

71. *Ib.*, t. II, p. 17.

72. *Ib.*, t. I, p. 30.

73. *Ib.*, t. I, p. 56.

74. Darío, Rubén. *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*, p. 195.

75. Martí, José. *Obras Completas*. La Habana. Edición Trópico, 1936-1953, vol. XXI, pp. 31-32.

Estrada, a la zaga de tan ilustres modelos, atrae frecuentemente la atención del lector con reconstrucciones de antiguas civilizaciones y épocas remotas. Veamos la visión del Egipto faraónico:

Los dioses legítimos bajo la media luz religiosa, se dibujan entre los muros, historiados con los versículos gráficos del Libro de los Muertos. Las bestias simbólicas, presididas por el sagrado gavián, abriendo sus alas de oro, en las bóvedas azules, custodian a una auténtica momia de sacerdotisa, que rodean vasos iridiscentes. Sólo una bandeleta le cubre parte de los brazos, el vientre y los muslos; los pies desgarran la mortaja de muselina sutil, y el cráneo libre muestra un ojo que se cierra y otro que se abre con asombrosa vida.<sup>76</sup>

El deseo de evasión que Estrada pone en el alma de Monfort, el protagonista, lo lleva a buscar lugares distintos del presente y a sentir el anhelo de vivir antiguas vidas. La India prestará, en este caso, su misterio y exotismo:

Monfort entró en la pagoda, exornada de bajos y altos relieves con escenas de las transmigraciones de Siva, Brahma y Vichnú, y a la derecha e izquierda, en torno de Kouang-In, que abría sus veinticuatro brazos, como andamios para la construcción del Universo, erguíanse los budas macerados y enjutos semejantes a sarmientos de vid, platicando con otros ventrudos llenos de bienaventuranza.<sup>77</sup>

Así pasan, a través de las páginas de Estrada, Grecia, Roma, Nínive y Babilonia, Escandinavia; las distintas épocas, desde la antigüedad greco-latina y la Edad Media hasta el Renacimiento. Hace palpar los contornos, ver los colores, percibir los rumores que parecen llegados del fondo de la historia y del tiempo.

Ángel de Estrada, como él mismo lo reconoce, hizo las mismas lecturas de los modernistas, y la influencia de ellas es perceptible en toda la obra. Sus descripciones arqueológicas traen a la memoria a Flaubert; al Flaubert de la novela arqueológica, al Flaubert de *Salambó*, que describe una civilización muy antigua y poco conocida: la civilización cartaginesa. Para Amado Alonso la novela arqueológica de Flaubert "auncia por un lado, la actitud esteticista, meramente contemplativa del parnaso, y, por otro, la novela científicista de Zola y de sus secuaces".<sup>78</sup> Estrada frente a la Acrópolis de Atenas evoca la Grecia antigua y ante sus ojos y sus recuerdos de hombre ilustrado surge un mundo de sugerencias helénicas:

76. Estrada, Ángel de. *Redención*, t. I, pp. 80-81.

77. *Ib.*, t. I, p. 97.

78. Alonso, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La Gloria de Don Ramiro"*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942, p. 129.

La gradería apareció escalando la pendiente, flanqueada por el templo de la Victoria Áptera, con la visión final de los Propileos. Monfort contempló el paisaje y el Parnaso, el Himeto y el Citerón, el Pireo y la bahía de Eleusis, las llanuras mezcladas a los montes y a los mares, el azul y las espumas; y todo respondía a nombres sensibilizados como sus nervios y sus ideas. La estatua de Fidias no se levantaba. Eran un recuerdo su escudo, su lanza, sus corceles alados, su serpiente, y sus ojos inquietantes de piedras preciosas. La Minerva de marfil y oro había desaparecido más frágil que su olivo del Asclepión.<sup>79</sup>

La misma precisión tiene al evocar la suntuosidad oriental del arte bizantino; en estos términos se refiere a Santa Sofía de Constantinopla:

Racimos diminutos en inverosímiles trenzas exornan los bizantinos arcos, que yerguen sobre sus caprichos el encanto de las bóvedas de ágata y el irradiar de las cúpulas de oro. Escudos inmensos de brillo verdequeante, penden, y cada uno es astro que, en vez de rayos, vierte sobre los fieles las palabras más sabias de los suras. Entre ellos se disimulan enrejados balcones para ocultar mujeres, visires y sultanes. Abajo, emergen las cátedras, donde, entre celosías, se comenta el Corán.<sup>80</sup>

Es evidente que para Estrada, como para los parnasianos, el mundo exterior existe y lo descubre con una objetividad táctil que despierta en el lector la sensación de estar ante el objeto, y de ser su propio ojo el que descubre y recibe el mensaje de antiguas civilizaciones y de tiempos idos.

### *Transposiciones de arte*

Rubén Darío llama a las transposiciones de arte, ensayos de color y de dibujo"; en *Historia de mis libros* dice refiriéndose a *Azul*...:

La parte titulada "En Chile", que contiene "En busca de cuadros", "Acuarela", "Paisaje", "Aguafuerte", "La Virgen de la Paloma", "La cabeza", otra "Acuarela", "Un retrato de Watteau", "Naturaleza muerta", "Al carbón", "Paisaje" y "El ideal", constituyen ensayos de color y de dibujo que no tenían antecedentes en nuestra prosa. Tales transposiciones pictóricas debían ser seguidas por el grande y admirable colombiano J. Asunción Silva.<sup>81</sup>

Ángel de Estrada también utiliza este recurso que conocía perfectamente y que menciona en forma expresa en *Redención*:

Tomad un lied cualquiera melódico y perfumado de Heine, y com-

79. Estrada, Ángel de. *Redención*, t. II, p. 47.

80. *Ib.*, t. II, pp. 198-199.

81. Darío, Rubén. *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*, p. 176.

paradlo con una transposición de arte plástico de Gautier, el *Museo Secreto*, verbigracia. <sup>82</sup>

No se limita a comentar las transposiciones realizadas por otros escritores. Él mismo las realiza. Tiene extensas descripciones de paisaje, por ejemplo, hechas con la técnica del grabado: formas que se entrecruzan, nitidez de los contornos, intenso movimiento y acromatismo:

Los copudos remates de los nudosos fresnos formaban curvas romanas, y los álamos, elegantes ojivas. Las raíces de centenarias hayas se oprimían mezclando imágenes de monstruos, cabezas de hidras fabulosas, y enredaban sus tentáculos y colas, saliendo trenzadas desde la tierra, cual si en la honda entraña hubiese comenzado la lucha. De pronto, alfombras tupidas de helechos hundiéronse ondulando entre los troncos, con marea ascendente y desbordante... <sup>83</sup>

La descripción de Andrea, tal como aparece ante los ojos de Monfort, en los jardines de Versailles es, igualmente, una transposición de arte. Trae a la memoria la obra de retratistas del siglo XVIII. Un Largillière que representa a las elegantes francesas de la época, en interpretaciones del retrato femenino que se mantendrá en boga durante casi todo el siglo XVIII; o de un Nattier, maestro de la elegancia, creador del rostro rosado, empolvado y enmarcado en la peluca blanca, y que fuera calificado como "rostro Luis XV".

La mujer siguió avanzando. Apoyándose en el tirso, sus adornos fingían, al són de su ágil paso, movimientos de hojas. Sobre sus espaldas el tisú de Maria Antonieta le dejaba libre la garganta, cubriéndole los hombros con niebla de gasa traslúcida. Los tres hilos de su collar de perlas eran semivelados, en los movimientos de la cabeza, por las guedejas del pelo cadente. Su boca sonreía amable, irónica, voluptuosa. Los ojos, verdes, tenían luces cambiantes y extrañas gotas de tinta en su profundidad fluida. Su frente, alta, despejada, coronábase de cabellos montantes en bucles blancos. Y en lo alto un moño de terciopelo, hendido por el alfiler de un inmenso diamante, dejaba escapar una pluma de avestruz como altivo penacho de un yelmo. <sup>84</sup>

Théophile Gautier y los poetas parnasianos transformaron las transposiciones de arte en un rasgo peculiar de su escuela. Los escritores modernistas lo hicieron suyo puesto que se adaptaba perfectamente a su trabajo de elaboración artística del estilo. Estrada encontró que escritor y pintor eran compatibles y se apoyó

82. Estrada, Ángel de. *Redención*, t. I, p. 120.

83. *Ib.*, t. I, pp. 54-55.

84. *Ib.*, t. I, p. 152.

en las artes plásticas para embellecer su prosa con las reminiscencias de la obra de artistas consagrados.

Todos los recursos modernistas pueden ser hallados en *Redención*; las metáforas, la densidad de la adjetivación, el particular uso de los verbos, las enumeraciones y todos los elementos formales que caracterizan el movimiento literario que tuvo por jefe a Rubén Darío. En *Redención*, además de los elementos puramente formales, se desarrolla, extensamente, toda la temática modernista; desde los cisnes, las flores de lis, las japerías y chinerías, hasta el bosque mitológico, las palomas, las ninfas y los dioses helénicos, etc.

Ángel de Estrada es, en la literatura argentina, un caso singular. Su obra no tiene antecedentes notables en nuestra tradición literaria, como tampoco continuadores. Hay en Estrada una voluntad de perfección artística que le hace cultivar una literatura quintaesenciada que busca proyectarse hacia horizontes de pura belleza. Su obra literaria puede caracterizarse con ciertas notas que la singularizan: anhelo de una forma suprema, culto de las sensaciones, gusto por la cultura helénica, renacentista o rococó, transposiciones de arte, japerías, maestría en el uso de las palabras y símbolos plásticos, intensa descripción del mundo exterior, exaltación del detalle, práctica de un arte para minorías. Todo ello expresado con un léxico opulento y un gran decoro verbal.

Ángel de Estrada fue hombre de exquisita sensibilidad y gustos refinados. Se sintió atraído por el modernismo, nueva manera que buscaba imponerse con poderoso empuje, y persiguiendo sus propias inquietudes estéticas se apoderó de los secretos formales que en dicho movimiento descubría. Poseía una cultura vastísima —artística, histórica, literaria— acompañada de un pensamiento profundo y de una rica imaginación; en ellos cimentó una obra de escritor que le permite ocupar un lugar apreciable en el panorama general de la literatura argentina.

AURELIA C. GARAT

## UN MODERNISTA OLVIDADO: CARLOS ORTIZ

La trágica muerte de Carlos Ortiz<sup>1</sup> ocurrida en Chivilcoy, su ciudad natal, el 2 de marzo de 1910, conmovió no sólo los círculos literarios, intelectuales y sociales del país, sino que significó un baldón en la historia política argentina. La objetividad que concede la circunstancia cronológica —medio siglo transcurrido—,

1. Carlos Ortiz nació en la estancia Las Palmeras —a la sazón partido de Chivilcoy— el 27 de enero de 1870. El establecimiento paterno era, desde 1858, una especie de avanzada en la lucha contra el indio, y un eslabón en la línea de fortines que integraron la frontera cristiana. La formación de Ortiz se realizó en un medio en que todos los esfuerzos tendían a transformar la pampa desierta en tierras labrables. Sus estudios e incursiones iniciales en el campo literario fueron realizados en Chivilcoy. Allí publicó sus primeros poemas. Poseía ya, una formación ecléctica: lecturas de Dante, Shakespeare, Molière, Victor Hugo; de los románticos españoles, Bécquer. Es posible que sus estudios se hayan extendido a los clásicos, ya que conocía la obra de Virgilio y Tibulo. Estaba íntimamente compenetrado del movimiento literario argentino: Echeverría, Mármol, Andrade, Hernández, Del Campo, R. Gutiérrez, Guido Spano gravitaron con distinta intensidad en su formación. Sus largas permanencias en la estancia paterna alternaban con rápidos viajes a Buenos Aires. A partir de 1896, año tan pródigo en acontecimientos literarios, se registran datos concretos de su actuación en los círculos literarios porteños. Puede considerarse también que se inicia el período más intenso en su actividad creadora. No abandona sus tareas de estanciero, sino que las alterna con lo que es su irrefrenable vocación. Largas jornadas sustraídas al descanso revelan o testifican su gusto por los poetas franceses: Banville, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Moréas, Catulle Mendès. 1897: En la revista *Atlántida*, dirigida por Emilio Berisso y José Pardo, publica la traducción de "El vino de los amantes", de *Les fleurs du Mal* de Baudelaire. 1898: *El Mercurio de América*, en su primera entrega, 20 de julio del mismo año, da a conocer la traducción del primer acto de *La città morta* de Gabrielle D'Annunzio, publicada a principios de ese año en Italia. *El Sol*, semanario artístico y literario, cuenta entre sus colaboradores a Carlos Ortiz. 1899: Aparece el primer número de *Miniaturas*, periódico semanal de literatura, dirigido por Emilio Vera y González, publica un poema de Carlos Ortiz: *Las Rosas del crepúsculo*, editada por Coni Hnos. 1900: *El Mercurio de América*, en el número 15, inserta el comentario de Emilio Berisso sobre el primer ensayo poético de Carlos Ortiz. 1901: Primera edición del *Poema de las mieses*. 1902: El crítico francés François de Nion dedica un artículo elogioso al *Poema de las mieses* (en *Le Mercure de France*, 1904; Alberto Ghirardo edita una nueva revista popular ilustrada de crítica y de arte, a la que denomina *Martín Fierro*. Junto a las firmas de Marco Nereo (Alberto Ghirardo), Juan Pueblo (Federico A. Gutiérrez) y Alfredo L. Palacios se encuentra la de Carlos Ortiz, quien colaboró con una poesía titulada "Trova". 1904: Comienza en *La Perla del Oeste*, revista ilustrada e impresa en Chivilcoy (dirigida por Julio C. Battaglini) a publicarse en forma regular poemas de Carlos Ortiz. El primer número apareció en la fecha ya citada: en él se lee "Tarde de Otoño", dedicado a Darío Herrera; 8 de mayo, nº 2, Año I: "Mariposas blancas"; 29 de mayo: nº 5, Año I: "La canción de los retoños" dedicada a Federico A. Gutiérrez; 5 de junio: nº 6, Año I: "Funerales"; 12 de junio: nº 7, Año I: "Bajo las acacias"; 19 de junio, nº 8, Año I: "El paraíso"; 26 de junio, nº 9, Año I: "Las nixas". 1908: Ortiz, que ha organizado un establecimiento ganadero, "La Sirena", ubicado en Las Toscas, partido de Lincoln, emprende el viaje a Europa, especialmente a París, meta soñada por los poetas y escritores de aquella época. 20 de setiembre: La Revista *La Perla del Oeste*, en el número 13 del Año I, segunda época, publica "En una tarjeta postal. El mar". Poema escrito en 1903. *Chivilcoy. Sus Progresos y sus Hombres*, revista dirigida y editada por Julio C. Battaglini, publica la poesía "La voz del poeta". 1910 (enero): Ortiz regresa de su viaje

lleva a condenar el crimen y "la sangrienta gloria de tener en el vasto martirologio [...] a un André Chénier".<sup>2</sup>

Un año después de ese hecho, Juan Mas y Pi anunciaba desde el diario *La Reforma* de La Plata, la aparición de una obra que debía "provocar una gran reacción en el espíritu del público". Se refería a *Sangre Nuestra*, prologada por Alberto Ghiraldo.

En este prólogo se lee:

Triple mérito, a la vez protesta, homenaje e historia de un momento de nuestro ambiente político. Protesta por el crimen sin nombre, por la ofensa inferida a la integridad moral de un pueblo, por la mancha roja que se extiende a todos: a unos marcándolos, para siempre, con el estigma de los malditos, a otros inundándolos, de por vida, con la tristeza de lo irreparable; homenaje al hermano en belleza, en ideal, en arte, al poeta gentil y valiente, al Carlos Ortiz sobre cuyo cuerpo, sí, ¡digámoslo de una vez! dirigió la mano aleve, acechando en la noche, el caño homicida; historia, por fin, documentación y crónica completa de lo que mañana constituirá el archivo del sociólogo que pretenda profundizar en la obra de la política argentina y semi-bárbara de esta época.<sup>3</sup>

A lo cual también cabe agregar: para el estudioso que se interese en la obra poética del autor de *Las Rosas del crepúsculo* ya que, inexplicablemente, ha permanecido olvidado durante mucho tiempo.

### *Buenos Aires y el Modernismo*

El arribo de Rubén Darío a la capital argentina (1893) determina un momento culminante en la historia de la literatura hispanoamericana. Buenos Aires era ya una gran urbe cosmopolita y, como tal, centro de repercusión del acaecer internacional que unía al movimiento de sus riquezas naturales las reservas espirituales de un pueblo joven, y la agitación intelectual que, desde el

---

a Europa. 26 de enero: *Ideas y Figuras* publica la "Balada de otoño", en el número 24 del Año II, es decir un mes y medio antes de la muerte del poeta. 2 de marzo: muere asesinado en Chivilcoy. 15 de marzo: *Ideas y Figuras* publica "Últimos cantos", texto de Carlos Ortiz en el número 28 del Año II. Marzo: *Renacimiento* (Publicación Mensual) publica "Ofrenda" en el número 10 del Año I; 8 de abril: *Ideas y Figuras*, en el número 30 del Año II publica *Poema de las mieses* precedido de un "Pórtico: A mi hermano el poeta" de Alberto Ghiraldo. 1911: 27 de junio: se publica en el número 52 del Año III de *Ideas y Figuras* un artículo firmado por Juan Mas y Pi anunciando la aparición de "un libro único". Se refería a *Sangre nuestra*, homenaje póstumo que Alberto Ghiraldo y amigos ofrecían a la memoria del poeta desaparecido. Colaboraciones de Alberto Ghiraldo, J. Fernández Coria, Alfredo L. Palacios, Carlos Baires, J. E. Carulla, Víctor N. Mercante, M. A. Barrenechea, Carlos Vega Belgrano, Eugenio F. Díaz, Antonio Bermejo, Luis Berisso, José de San Martín, Alejandro Mathus, Fernando Márquez, Rufino T. Bello; J. Mas y Pi, Juan Silva Riestra, José María Moras, Héctor Juliáñez, José de Maturana, Absalón Rojas, Alvaro Melián Lafinur, etc.

2. Soussens, Charles de. "Crónica" (En: *Sangre Nuestra*. Edición dirigida y prologada por Alberto Ghiraldo. Buenos Aires, *Ideas y Figuras*, 1911, p. 351).

3. Ghiraldo, Alberto. "Prólogo" (En: *Sangre nuestra, ut supra*).

punto de vista literario, se había tornado en polémica: tradición o innovación. Ambas corrientes se concentraron en el Ateneo. Ernesto M. Barreda, en un artículo publicado en el *Suplemento Ilustrado de La Nación* el 24 de abril de 1927, define al Ateneo como "cátedra y palestra donde libró sus más recias batallas el simbolismo".<sup>4</sup> Aclamado Darío jefe del grupo renovador, Buenos Aires se convierte en el epicentro de lo que se conoce en el mundo de habla hispana con el nombre de *modernismo*.

No intentaré definir el movimiento, pues definiciones e interpretaciones se han venido sucediendo a lo largo del siglo. Acudiré a las palabras que Horacio Quiroga pone en boca de uno de sus personajes, porque ellas reflejan, no sólo la vivencia artístico literaria del autor de *Los arrecifes de coral* sino que expresan el credo estético de los primeros modernistas:

Y levantando la copa, habló estremecido [...] lleno de fe en la nueva vida que darían a las letras. Sí, eran ellos los señalados por el Índice de la Suprema forma los que abrirían el surco donde quedarían enterradas todas las restricciones, todo lo que se esconde y falta, para fertilizar el germen nítido y vigoroso de la Escuela Futura. Ellos tenían la percepción de lo abstracto, de lo finamente subalterno, de lo levemente punzante, de lo fuertemente nostálgico, de lo imposible que —al ser— cristaliza en roca. Sensaciones apenas, desviadas y precisas, que fecundarían el supremo arte, porque en ellos estaba la fuerza de las auroras y de las noches, la fe, que preña lo que no nos es dado ver, para que las generaciones futuras tuvieran un arte tan sutil, tan aristocrático, tan extraño, que la Idea viniera a ser como una enfermedad de la Palabra.

Era su triunfo, el de los que habían visto algo más que un desorden en la incorrección de un adjetivo, y algo más que una tensión vibratoria en el salto audaz de ciertas formas de estilo.

Otra vida para las letras, porque los hombres eran otros. El Clasicismo había *representado*; el Romanticismo había *expresado*; ellos *definían*. Nada más.

Sí, definimos, repetía en su exaltación creciente, definimos todo lo inenarrable de esos estados intermediarios en los que un simple latido, bajo cierto equilibrio de palabras, puede dar la sensación de una angustia suprema; en que las más ingenuas desviaciones de la frase, aun los rubores más inadvertidos, responden, al ser auscultados, a un exceso de sorda fiebre, de delirio restringido en el tórax...<sup>5</sup>

Anteriormente Quiroga había hecho su profesión de fe mo-

4. Barreda, Ernesto Mario. "El viejo Ateneo" (En: *Suplemento Ilustrado de La Nación*, Buenos Aires, 24 de abril de 1927).

5. Quiroga, Horacio. "Sin razón pero cansado" (En: *Cuentos*. Edición prologada por Alberto Lasplaces. Montevideo, Claudio García y Cía. Editores, 1937, Tomo I, pp. 64-65).

dernista en "Aspectos del modernismo", artículo que publicó en la *Revista del Salto*, semanario que había fundado y dirigía en su ciudad natal, desde 1899. Hacia fines de este año, Carlos Ortiz da a conocer su primer libro, *Rosas del crepúsculo*. Ya Darío había partido hacia España, y Leopoldo Lugones, publicado *Las montañas del oro*. Desde 1896, Ortiz, frecuenta el Ateneo, Charles de Soussens dice al respecto: "Allí lo alentaban en sus ensayos, viejos y jóvenes maestros. Entre los que recordamos, citaremos a Rubén Darío, Alberto Ghirardo, Roberto J. Payró, Leopoldo Lugones, Rafael Obligado, Ángel de Estrada, Schiaffino, Darío Herrera, Lasso de la Vega, Holmberg, Carlos Vega Belgrano, Martinto, etcétera". Con ese apoyo editó su primer libro, "favorablemente acogido por la crítica y los amantes de las letras".<sup>6</sup>

Ortiz comienza a frecuentar el Ateneo a partir de 1896: es decir, el mismo año en que Darío publica *Prosas profanas* y *Los Raros*, vademecum de los poetas modernistas. Ese año Lugones arribó a Buenos Aires, portador de una carta de presentación de Carlos Romagosa para Mariano de Vedia.

Darío conoció y aun estimuló al joven Ortiz. A pesar de que no lo menciona en su epistolario, ni en la carta dirigida a Leopoldo Díaz, ni hace referencia en su autobiografía, ni lo recuerda en los "Versos de Año Nuevo" que publicó *Caras y Caretas* y que reprodujo más tarde Alberto Ghirardo en el número de *Ideas y Figuras* dedicado a Rubén Darío, el 17 de agosto de 1912 (Año IV n° 77). Soussens es el único que proporciona este dato, ya que Schiaffino, Vega Belgrano y Díaz, aquí mencionados, omiten el nombre de Ortiz, en el reportaje ya citado de Ernesto Mario Barreda.<sup>7</sup>

Se deduce, además, que en el lapso comprendido entre 1896 y noviembre del 99, fecha en que se publicó *Rosas del crepúsculo*, Ortiz, que alternó su labor poética con las tareas agrícolas, mantuvo contacto frecuente con el grupo de Buenos Aires. Por esta circunstancia, "le fue imposible —acota Fernández Coria— sustraerse por completo a la influencia del decadentismo en auge, como puede notarse en su florilegio *Rosas del crepúsculo*, y ofició también según el ritual decadente, sólo que sabedor de que Rubén Darío no era el genitor sino el cruzado del Verbo nuevo, cantó según los cánones que le eran familiares, de Banville, Baudelaire, y Mallarmé y cerró el Misal de las *Prosas profanas*".<sup>8</sup>

6. Soussens, Charles de. *Ibidem*, p. 350.

7. Ghirardo, Alberto. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1943.

8. Fernández Coria, José. "Biografía. Apuntes" (En: *Sangre Nuestra, ut supra*, pp. 3-10).

## *Las Rosas del crepúsculo*

La primera edición llevó el título *Rosas del crepúsculo* y fue impresa por Coni Hnos.<sup>9</sup> *El Mercurio de América*, en su número de enero-febrero de 1900, inserta en la sección "Letras de América" un comentario bibliográfico firmado por Emilio Berisso:

La delicadeza es el rasgo dominante de este joven lirico que se estrena con un volumen de pequeños poemas armoniosamente musicales y vagorosos, demasiado vagorosos y musicales, si se quiere, pero bellos y correctos. El porqué del título no lo revelan las composiciones que encierra, ni acierto a explicármelo. El afán de originalidad ¿puede justificar semejantes denominaciones? *Rosas del crepúsculo* no significa nada, y mal ha hecho el autor en bautizar sus versos con un anagrama indescifrable y esotérico.<sup>10</sup>

Integran el volumen treintaisiete composiciones distribuidas en tres partes: I. "Rosas del crepúsculo". II. "Poemas de la Sombra". III. "Rayos de Luna"; precedidas por un "Prefacio" que explica el título del libro: la idea de "rosa" se halla asimilada a la de "rima", esto es al *poema*:

Yo deshojo las "Rosas" de mis rimas  
Sobre la helada frente del Olvido.

El crepúsculo, con "su cortejo de sombras", constituye el núcleo temático que confiere unidad interna al texto:

Hora de los misterios; llega el nocturno  
cortejo de las sombras; ya taciturno  
en busca de las ruinas pasa el murciélago.

(Romanzas de la noche)

En "Tardes de otoño" hay resonancias del "Nocturno" de Silva, y se vuelve a la idea de la *sombra* como equivalente de la *muerte*:

En los lánguidos crepúsculos de otoño  
cuando lloran largamente las campanas  
en las torres de los negros campanarios,  
y el sollozo de los bronce se dilata

9. Ortiz, Carlos. *Rosas del crepúsculo*. Buenos Aires, Coni Hnos., 1911. El ejemplar que se conserva en la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata está dedicado por el autor a Carlos Vega Belgrano. La segunda edición de *Rosas del crepúsculo* fue realizada por La Cultura Argentina, biblioteca que fundó y dirigió José Ingenieros. Contiene: los poemas de la primera edición más las poesías dispersas muchas de ellas inéditas, reunidas —sin guardar orden cronológico— por José Fernández Coria, en tres series tituladas: "El grito de los fuertes", "El cuerno florido", "Mensajes líricos".

10. Berisso, Emilio. "Rosas del crepúsculo, por Carlos Ortiz" (En: *El Mercurio de América*. Buenos Aires, enero-febrero de 1900. Sección Letras Americanas).

con pausadas vibraciones, que parecen  
el gemido doloroso de las almas,  
de las almas de los bronce que se quejan  
en dolientes armonías, largas      largas ...

.....  
En las brumas de una noche negra y triste,  
de una noche sin estrellas, sola y larga,  
que se extinguen lentamente, como un cirio  
alumbrando las tristezas de una lápida.

La amada ideal, lejana e imposible, tienta la lírica de Ortiz como antes había seducido a Bécquer:

La vi tras el velo brumoso de un sueño,  
más blanca que un lirio que sueña su ensueño  
envuelto en la suave caricia de un astro;  
la vi junto al verde bosque de lilas,  
los labios sin rosas, sin luz las pupilas,  
y frías sus manos de fino alabastro.

El mismo motivo dará origen a "Balada de otoño", poema publicado poco antes de su muerte, en *Ideas y Figuras*, el 26 de enero de 1910 (Año II, nº 24):

Volví a verla, pero inerte;  
ya fría su blanca sien;  
"No esperes que se despierte,  
mira que llegó la muerte  
para besarla también".

Este primer ensayo poético de Ortiz muestra hasta qué punto hizo concesiones a la "nueva escuela". "Ve la naturaleza y el mundo —señala Berisso— a través de un lente empañado por una ligera bruma otoñal":

Diríase que los objetos pasan por su retina envueltos en tules cenicientos, dorados por un rayo de luz celeste. Los paisajes inundados de sol, las praderas verdes y lujuriantes, el bosque florido y sonoro escapan a su mirada o no la solicitan. En cambio su espíritu flota en la niebla; ama las penumbras de los días opacos, las auroras pálidas, la divina majestad de las tardes serenas, la media luz crepuscular.<sup>11</sup>

El análisis de Berisso, acertado sin duda, muestra al poeta encerrado en su torre de marfil, asfixiándose con tensión vital debilitada a medida que su poesía se torna convencional.

Una ceñida selección de los vocablos que con más frecuencia se dan en sus poemas dará una idea bastante aproximada del culto

11. Berisso, Emilio. "Rosas del crepúsculo, por Carlos Ortiz" (En: *El Mercurio de América. Ibídem*).

que rindió Ortiz a la estética modernista: "endechas eólicas", "estrellas de topacio", "urnas de beleño", "sombrio toisón", "templo del Azur", "ave azul de los ensueños", "cisne de luz", "mágico vestíbulo", "místico turíbulo", "heráldica celeste", "divino lampadario", "áureo polvo", "corimbo", "floralia", "alabastro", "trémulas arpas eolias", "pálidas ninfeas", "feérico tesoro", "azul abeja", "gallardas artefixas", "largas clámides", "enfermos lirios", "joven liróforo", "pureza lilial", "divino enóforo", "ebúrneo cuello", "trémulas irídeas", "fúlgidos destellos", "eterna armonía", "gentiles castálidas", "nereidas blondas", "nenúfar pálido", "bellas hieródulas", "citaras tebanas", "áureas gemas", "palio de fulgores", "cantos flébiles", "*fiat-lux*", "*steamer*", "dolientes mandrágoras", "cabalísticas palabras", "egipán rudo", "faunesa", "sutil y magno velo de azul bruma de Abril", "oxiacantos", "sagrado connubio", "olifante", "adelfa", "nepsuthas y lirios", "tristes amarantos", "boscaje de lilas", "cántico vago", "ondina", "capullos voluptuosos", "tirso de rosa", "heraldos del estío", "enjambre de cantáridas", "negro dombo", "cóncavo rimbombo", "linfas luminosas", "pálidas Histerias", "albos príncipes", "hipógrifos", "oriental belleza", "lámpara eucarística", "mármoles de Paros", "caramillos rústicos".

Pero aún hay más, la presencia del maestro se da como constante en la trayectoria poética del autor del *Poema de las mieses*. En dos de sus poemas lo menciona. En "Haz de flores":

Y lirios, albos príncipes del lírico Rubén

y en "El llanto de la virgen":

Como un extraño verso del lírico Darío.

Las innovaciones introducidas por Darío en la prosodia española —"combinaciones métricas, cambios de acentuación, rimas interiores, inesperados choques y dislocaciones de sonidos, esquemas libres, asimetría de estrofas, asonancias y disonancias en juegos rápidos, prosas rítmicas, audaces quebrantos de la unidad sonoro-semántica del verso"<sup>12</sup>— fueron aceptadas y seguidas por Ortiz que, por otra parte, conocía la tendencia versolibrista francesa, y se había iniciado en dicha técnica. Así lo hace notar Víctor D. Silva, al comentar *El libro de la duda y de los cantos ingenuos* de Carlos A. Leumann:

...alambicamiento y otro esnobismo en que incurre él, y en el que he visto incurrir a Lugones y a Carlos Ortiz, es el de versificar en francés.

12. Darío, Rubén. *Poetas*. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa. Estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. XX.

Yo llegaría a alabar este esnobismo si el éxito coronara el intento; pero no puedo conceder a nadie el derecho de apropiarse de una lengua ajena para hacer rimar *etoile* con *espoir* ¿No sabe Leumann que en francés no hay asonantes? 13

No se conocen mayores intentos de Ortiz en versificación francesa, y sólo puedo citar los versos de "Andando y divagando" 14:

*Dans ces heures sans  
Lune aucune ni solcil  
prête-moi, Soussens  
ta plume sans pareille*

Poco y malo en verdad. No ocurre lo mismo con sus versos castellanos. "Maneja los metros —acota Berisso— con la habilidad de un maestro, hace combinaciones rítmicas, llenas de encantadora armonía, colorea las estrofas con tintas delicadas". 15

En "Nupciales", versos dodecasílabos de cuatro cadencias, ensaya, a semejanza de Darío, el ritmo con acentuación en 2º y 5º fonemas de cada hemistiquio. Esta repetición crea una cadencia insistente y marcada:

La luna ilumina la verde arboleda;  
pasando al través de las hojas, remeda  
sutiles encajes en suave fulgor.  
La noche está tibia, la noche está cálida,  
y entona a la lumbre de la luna pálida  
sus trovas galanas galán trovador  
.....  
Fantásticas danzan en rápidas rondas  
las Whilis y Silfos que rige Oberón  
La noche está tibia, la noche está bella  
.....  
Al soplo del aire, como arpas eolias  
suspiran las ramas con blando rumor

La acumulación vocálica, la aliteración, la rima interior y la anáfora traen reminiscencias de la "Sonatina", sin su riqueza orna-

13. Silva, Víctor Domingo. "La poesía argentina. Su momento actual" (En: *Ideas y Figuras*, nº 63, Año III, Buenos Aires, julio de 1911).

14. Ortiz, Carlos. "Andando y divagando. A Gando" (En: *Ideas*, nº 8, Año I, Buenos Aires, diciembre de 1903, pp. 327-332). Es el único intento, que conozco, de su prosa. Ensayo flojo y carente de originalidad. Manuel Gálvez, refiriéndose a este artículo, escribió: "Carlos Ortiz me envió, por medio de Soussens, unas páginas que yo creí fueran del bohemio, pues no me parecía el serio poeta de nuestros campos hombre de hacer bromas como la del título y la dedicatoria, dirigida al propietario de cierto bar".

15. Berisso, Emilio. "Rosas del crepúsculo, por Carlos Ortiz" (En: *El Mercurio de América. Ibidem*).

mental, ni la constancia de su esquema métrico. Con igual cadencia comienza el cuarteto de "Alburas de carnaval - La nieve". La cesura divide a los versos en hemistiquios acentuados en 2º y 5º fonemas; sin embargo, al pasar a las estrofas siguientes cambia el ritmo, esto es versos dodecasílabos, con cesura que los divide en dos estiquios desiguales (siete y cinco), acentuados en los fonemas 6º y 11º:

Ya pasan las vírgenes de mórbidos flancos,  
y gráciles bustos de artística gracia;  
las pálidas vírgenes cual témpanos blancos  
de nieve arrancada a los montes de Tracia.  
Del carnaval llegaron las locas fiestas,  
es hora de las risas y de las farsas

En "Floralia" se reitera el esquema del verso dodecasílabo dividido en estiquios desiguales:

A la luz de la luna, —triste noctámbula  
que en el azur profundo brillante rueda,—  
envuelta en su ropaje de blanca seda  
melancólica cruza, gentil sonámbula,  
por las vagas penumbras de la arboleda.

Este poema fue publicado en 1899, y se adelanta a ciertos tonos de Lugones del *Lunario sentimental*, de 1909.

El dodecasílabo de tres cadencias o tripartito, esto es, sin cesura, con acento en 3º, 7º y 10º fonemas, cultivado también por Darío, aparece en "Tarde de otoño":

En los lánguidos crepúsculos de otoño,  
cuando lloran largamente las campanas  
en las torres de los negros campanarios,  
y el sollozo de los bronces se dilata  
con pausadas vibraciones, que parecen  
el gemido doloroso de las almas,  
de las almas de los bronces que se aquejan  
en dolientes armonías, largas        largas

El ascendiente de Darío, señala Max Henríquez Ureña en *Breve historia del modernismo*, se nota en Ortiz, "y aun cabe señalar un propósito de imitación del soneto 'Margarita', [...] en otro al que Ortiz puso igual título, basándolo en un motivo idéntico" <sup>16</sup>:

16. Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. Prefacio de B. Sanín Cano. México, Fondo de Cultura Económica, 1962; 2ª edición, pp. 210-211.

Mi alma florecía como una margarita,  
sus hojas eran todas ilusiones en flor;  
¿Quién arrancó sus pétalos? ¿Quién la dejó marchita?  
¿Quién preguntó a mi alma si la quería o no?

.....  
La vida, la implacable, tus pétalos arranca,  
¡oh! alma, ¡oh! margarita divinamente blanca  
que abrias tus hojitas como una estrella en flor;

Para saber si la amas la vida te deshoja  
—¿Me quieres? —¿No me quieres?

Al caer tu postrer hoja  
con un rumor sombrío dijo a la vida "no".

Tras el ascendiente de Darío —tal vez por su intervención—  
se perciben ecos de Baudelaire y Verlaine.

En "Le crépuscule du soir" incluido en *Les fleurs du Mal*<sup>17</sup>:

*Voici le soir charmant, ami du criminel;  
il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel  
se ferme lentement comme une grande alcôve,*  
(p. 200; v. 1-3)

Y en "El poema de las sombras" de Ortiz:

La noche, de los crímenes amiga  
fúnebre avanza cual callada queja.  
(p. 45; v. 5-6)

La imagen utilizada por Ortiz es similar a la de Baudelaire;  
por otra parte existe una especie de correspondencia en los títulos.

En "Le crépuscule du matin", Baudelaire:

*Ou, comme un oeil sanglant qui palpite et qui bouge,  
la lampe sur le jour fait une tache rouge;*  
.....  
*Les femmes de plaisir, la paupière livide*  
(p. 210; v. 5-6 y 13)

En "Ángeles caídos", incluido en *Rosas del crepúsculo*:

Como un sangriento párpado tendido sobre el ojo  
fatigado de un cíclope, el crepúsculo rojo  
fulgura en occidente.

En cuanto a Verlaine, se lee en "César Borgia" de los *Poèmes saturniens*<sup>18</sup>:

17. Baudelaire, Charles. *Les fleurs du Mal*, suivies du *Spleen de Paris*. Introduction, Eclaircissements et Notes de Blaise Allan. Paris et Lausanne, éditions de Clairefontaine, 1947. "Le crépuscule du soir" (En: *Les fleurs du Mal*, ut supra, p. 200).

18. Verlaine, Paul. *Oeuvres*. Tome I: *Poèmes saturniens. Fêtes galantes. La bonne chanson*. Montréal. Editions Bernard Valiquette.

*Sur fond sombre noyant un riche vestibule  
où le buste d'Horace et celui de Tibulle.*

(p. 61; v. 1-2)

En "Vesperal" soneto incluido en *Rosas del crepúsculo*:

Ya las Horas erigen el patibulo  
donde agoniza el Sol; sus rojas huellas  
ensangrientan el mágico vestibulo  
.....  
Es cada flor un místico turibulo,  
y flota ...  
el alma de los versos de Albio Tibulo.

La imagen se reitera en "Flor de trigo y flor de armonía",  
canto VII, de *El poema de las mieses*:

Sagrado cáliz de un floral turibulo  
parece que una estrofa de Albio Tibulo  
cantara en la llanura florecida.

En "Nocturna parisien" de Verlaine, se lee:

*Les nuages, chassés par la brise nocturne,  
courent, cuivreux et roux, dans l'azur taciturne.*  
(p. 55; v. 45-46)

El canto V —Primavera— comienza:

Un día se alejaron las nubes cual rebaño  
llevadas por el soplo del viento del Oeste.

En "Promenade sentimentale", el autor de *Fêtes galantes*,  
escribe:

*Le couchent dardait ses rayons suprêmes  
et le vent berçait les nénuphars blêmes;  
les grands nénuphars, entre les roseaux,  
tristement luisaient sur les calmes eaux.*  
(p. 32; v. 1-4)

Ortiz, en "El nenúfar":

Allá, en el agua muerta cual las llanuras áridas  
donde el palmero surge de la quemante arena,  
el pálido nenúfar con sus perfumes llena.

En *Historia de mis libros*, al referirse a "Recreaciones arqueológicas", Darío afirma:

Son ecos y maneras de épocas pasadas y una demostración para  
los desconcertados y engañados contrarios, de que, para realizar la

obra de reforma y de modernidad que emprendiera, he necesitado estudios clásicos y primitivos.<sup>19</sup>

Sólo que el genio poético de Darío borra fronteras temporales, aprehende la atmósfera vital evocada y la transmite palpitante, estableciendo una triple unidad espiritual, inasible pero poderosa. Esta aspiración de dar vida al mundo antiguo también seducirá a los discípulos de Darío, aunque con resultados dispares, estableciendo una característica del movimiento: la erudición. El poeta modernista es erudito, o pretende serlo.

Véase en qué medida o grado se da esta tendencia en Ortiz. El humo de la mirra expandido en nubes perfumadas y los sonos de las cítaras que acompañan las antífonas entonadas por "bellas hieródulas", transportan a la Grecia mítica y la celebración del culto de Adonis:

Es la fiesta de Adonis: Primavera.  
Todo en su templo al dios chipriota canta,  
el humo de la mirra se levanta  
y en nubes perfumadas se aglomera.

.....

Mientras se oyen antífonas lejanas  
que las bellas hieródulas entonan  
al compás de las cítaras tebanas.

En "El Cristo de las sombras" evoca el cristiano mundo medieval, legendario y lejano:

En el ruinoso muro de un viejo monasterio,  
donde el silencio mora con su paje el misterio,  
yo vi el desnudo cuerpo de un Cristo en el Calvario

.....

La luna, llaga enorme, sangrando en su costado.

Motivos bucólicos, que traducen los paisajes idílicos de cuadros de Boucher, Poussin, o Watteau, remiten a una Arcadia vista a través del arte francés del siglo XVIII. Los pastores de Ortiz gozan, como los de Darío, del instante; conocen el *carpe diem*, el sensual aspecto epicúreo del placer:

Corramos a los bosques solitarios  
donde son más felices los amantes

.....

En sus suaves penumbras misteriosas  
nace el amor en escondida cuna,  
mientras danzan las ninfas voluptuosas

19. Darío, Rubén. *Historia de mis libros*.

a los débiles rayos de la luna.

.....  
Por su espalda, en desorden, descendía  
suelta en rizos su larga cabellera.

Héroes de la mitología nórdica, céltica y germana se confunden con pastores y zagales, walkirias y hadas, bardos y trovadores, duquesas y pajes, *whilis* y silfos; Venus y Oberón con nereidas y ninfas, Afrodita con Orfeo y Apolo. Desfilan "la dulce Ofelia", Elsa de "pureza lilial", el "místico Lohengrin".

El mundo musical también brinda motivaciones a la lírica de Ortiz. La sonata N<sup>o</sup> 14 en Si Sostenido Menor Op. 27 (*Claro de luna*) inspira al poeta su "Rayo de luna", y no sería arriesgado pensar que *Sueño de una noche de verano* (*Ein Sommernachts-traum*), de Félix Mendelssohn Bartholdy, haya sido fuente de inspiración para la elaboración de la obrita titulada *Cuerno florido*, aunque es posible que Ortiz se basase en la comedia del mismo nombre (*A Mid-summer-Night's Dream*) de William Shakespeare y en el cuento "El velo de la reina Mab" de Rubén Darío. Por otra parte no debe olvidarse que, a semejanza de los simbolistas y modernistas, Ortiz admiraba a Richard Wagner y que su música lo inspiró en repetidas oportunidades.

De los símbolos manejados por los modernistas, el cisne es el emblema de belleza plástica que se da con más frecuencia en la poesía de Ortiz. Los parnasianos primero y luego los simbolistas redescubrieron su valor plástico. Cantado por Leconte de Lisle y Rimbaud, Sully Prudhome y Mallarmé, Baudelaire y Verlaine, Martí y Gutiérrez Nájera, del Casal y Lugones, Darío lo convierte en *leit-motiv* de la estética modernista.

Darío ensayó las primeras innovaciones en la prosa, de ahí que el cisne aparezca antes en las narraciones que en las composiciones poéticas. El relato "Acuarela" aparece en la *Revista de Artes y Letras*, de Santiago, en 1887; casi tres meses después, el 4 de noviembre, *La Época* publica "El rey burgués", y pocos días más tarde —el 25 de noviembre— el mismo diario da a conocer un nuevo cuento, intitulado "La ninfa". En las tres narraciones, el cisne interviene como elemento decorativo; sin embargo, en el último relato el contraste aumenta la plasticidad de la escena, y, mediante una comparación, se acentúa la nota erótica. Las masas de colores están distribuidas de tal manera que recuerda la técnica pictórica del claroscuro:

Vagaba por el laberinto de tales encantos cuando oí un ruido, allá en lo oscuro de la arboleda, en el estanque donde hay cisnes blancos

como cincelados en alabastro, y otros que tienen la mitad del cuello del color del ébano, como una pierna alba con media negra.<sup>20</sup>

“Este es el cuento de la sonrisa de la princesa diamantina”, que aparece en *La Tribuna* de Buenos Aires el 3 de octubre de 1893, describe al poeta:

Del grupo de los que desfilan se desprende un joven rubio, cuya barba nazarena parece formada de un luminoso toisón. Su armadura es de plata. Sobre su cabeza enarca el cuello y tiende las alas olímpicamente un cisne de plata.

Es muy posible que Ortiz conociera este cuento; la hipótesis se robustece si se lee “Armonía de la tarde”:

Como pálida virgen, el planeta  
con el beso de luz de sus destellos,  
acaricia su frente de poeta  
y el sombrío toisón de sus cabellos.

De símbolo de belleza inútil Darío convertirá al cisne en “un mensajero del ideal y la esperanza”; pero fue Baudelaire quien, al erigirlo en imagen de la desesperación y la nostalgia, entrega una “poesía cargada casi con crueldad de cuanto de trascendente tiene la condición humana”, ya que “las imágenes de la derrota”<sup>21</sup> se agrupan en torno del ave agonizante:

*Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal  
vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,  
vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
sur son cou convulsif tendant sa tête avide,  
comme s'il adressait des reproches a Dieu!*

Un cisne desesperado y también agonizante es el protagonista de un cuento breve de Horacio Quiroga. De la narración trasciende una sutil ironía<sup>22</sup>:

Confieso tener antipatía a los cisnes blancos. Me han parecido siempre gansos griegos, pesados, patizambos y bastante malos. He visto así morir el otro día uno en Palermo sin el menor trastorno poético [...] Al fin estiró rígidas las uñas, bajó lentamente los párpados duros y murió.

20. Darío, Rubén. *Cuentos completos*. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Raimundo Lida. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950.

21. Lamarque, Nydia. “Estudio preliminar, traducción, noticias históricas y notas” (En: Baudelaire, Charles. *Obras*. Nueva edición revisada y corregida por la traductora. Madrid-México-Buenos Aires, Aguilar, 1963; 2ª edición, p. 254).

22. Quiroga, Horacio. “El canto del cisne” (En: *Cuentos*. Edición dirigida por Ovidio Fernández Ríos. Montevideo, Claudio García y Cía. Editores, 1937; tomo III, p. 186).

No le oí canto ninguno, aunque sí una especie de ronquido sibilante.

Como Darío, Ortiz considera el cisne no sólo un elemento decorativo: lo ve como emblema de la belleza poética. El cisne es "suavidad, albura, ensueño, idealidad". Así, lo usa como cifra de elegancia plástica, al describir —metafóricamente— un atardecer:

Mientras el sol, cisne de luz, se hundía  
en un lago de sangre en el ocaso.

("Tristezas del jardín", I, 31)

También es símbolo de belleza en "Impromptu" y en "El poema de la mañana", pero en ambos actúa como término comparativo:

—¡Lucrecia Borgia!— pasa la lúgubre heroína;  
sus armas son el odio y el rápido veneno.  
—Como un cisne de nieve su ebúrneo cuello inclina,  
y hay luz en sus miradas— y sierpes en su seno.  
(*"Impromptu"*, I, 73)

Y como un cisne de radiantes plumas  
llega la aurora entre rosadas brumas.

("El poema de la mañana", I, 87)

Por medio del cisne simboliza sensaciones internas, sentimientos y estados de ánimo:

Subyuga cual la música de Orfeo,  
y del alma en las negras soledades  
aletean los cisnes del deseo.

("Siderea", I, 29)

Y su alma estaba triste como un altar sin cirios,  
como un lago sin cisnes, como un jardín sin lirios.  
(*"El llanto de la Virgen"*, I, 51)

Mientras el quieto lago del alma  
cruzan los cisnes de los recuerdos.

("A Elena", I, 195)

La melancolía del atardecer se asocia con un estado de ánimo, presagio de dolores:

Con profundo misterio, lenta caía  
la tarde; la siniestra melancolía  
llegaba como heraldo de los dolores,  
y el cisne de los sueños en la agonía  
cantaba el postrer canto de sus amores.

("Mariposas blancas", I, 87)

En "El cuerno florido" contrapone plásticamente la dualidad: vida-muerte. Cromatismo, sensaciones internas traducidas en

los gozos de la danza y la agitación del trabajo y, como contraparte, el canto melodioso de los cisnes, anuncio de muerte:

Las doncellas danzan en las verdes viñas.  
Sobre el lago triste, ¿no oías el doliente  
adiós de los cisnes, de los blancos cisnes  
que mueren cantando melodiosamente?

Parejas alegres de vendimiadores  
se agitan en torno del lagar fecundo.  
De los blancos cisnes que en la tarde mueren,  
¿no escucháis el triste canto moribundo?

(“El cuerno florido”, I, 175)

Fernández Coria al referirse al grupo modernista porteño afirma:

El poeta nicaragüense acaudillaba una falange de jóvenes decadentes, que creían a su jefe un infalible pontifice del arte encargado de anunciar el advenimiento de una nueva religión literaria, con nuevos ritos y pragmáticas nuevas. Carlos Ortiz se incorporó a dicha falange; pero a diferencia de sus correligionarios no claudicó sus propios ideales en holocausto del naciente ideal.<sup>23</sup>

*El poema de las mieses* es una especie de confirmación de ello. Sin embargo, la figura del cisne como imagen de belleza poética se reitera con frecuencia en los cantos II, III y VIII:

Y los cisnes conocen la leyenda que el lago  
armoniza en un canto suave, místico y vago;  
albos cisnes que cruzan como blancas barquillas  
sobre el agua en que esparcen un temblor de satines  
y dejando en la estela de sus pálidas quillas  
leve espuma, cual si alguien deshojara jazmines.

Le parece que un himno va rimando el arado,  
y que su alma es un lago donde hay cisnes que sueñan.

(*Poema de las mieses*, II, 20-21)

¿Ves los cisnes en el lago,  
pensativo,  
como un alma aprisionada por cruel melancolía?  
¿Ves los cisnes cómo al vago  
resplandor astral navegan? Son arados de poesía.

(“El arado”, 29)

El cielo se cubría de estrellas. Junto al lago  
soñaban las dos almas unidas por un beso;  
los cisnes navegaban envueltos en el vago  
resplandor del crepúsculo

(“Junto al lago”, 59)

23. Fernández Coria, José. “Biografía, Apuntes” (En: *Sangre Nuestra*, Ib.)...

El movimiento romántico incorporó un nuevo matiz a los epítetos tradicionales, la nota subjetiva, que, como proyección de una carga emocional determina “una nueva concepción sentimental del mundo”: “indeterminación o vaguedad, tristeza y melancolía, apasionamiento y horror” son constantes del movimiento que, conjugadas, se traducen literariamente en el epíteto subjetivo. El modernismo realizó, en la lírica, “una renovación intensa de la calidad y selección de los epítetos”:

El ideal de belleza —acota Gonzalo Sobejano— que es el lema de los modernistas les lleva a una exigente selección de palabras eufónicas, de vocabulario puramente poético [...] [el epíteto] modernista es un *epíteto raro*, es decir, un epíteto no ocioso, no trivial, no evidente al primer encaramiento con el objeto, sino buscado, escogido, difícil de hallar y, sin embargo, exacto o sugestivo.<sup>24</sup>

El epíteto modernista, en su amplia gama se caracteriza por la riqueza sensorial, plástica, cromática y musical. Notas impresionistas, en contraste, o acumulación dinámica, con acentuación de las sensaciones olfativas.

Ortiz —poeta modernista— recurre también al adjetivo para los efectos de color y luz. (No acude a las joyas ni a las pedrerías; cuando lo hace, es en forma limitada: “topacio”, “gema”, “broches”, y las relaciona con el mundo vegetal).

En primer término aparecen los adjetivos que aluden a la luminosidad, la blancura, la pureza:

*Floración luminosa* de la noche;  
Fugitiva visión de *blanca huella*;  
Y en la *pálida lumbre* vespertina  
La *pálida virgen* se enciende en rubor;  
Las *blancas magnolias* el aire embalsaman;  
Soñaban en el lago las *pálidas ninfeas*;  
Como diadema real de su *pálida frente*;  
Que en *áureo polvo* deja en el espacio;  
El beso de la luna, *pálida amante*;  
Se despliega el *abanico de oro y luz* de los crepúsculos;  
Las *pálidas estrellas* taciturnas;  
Las *pálidas vírgenes* cual *témpanos blancos*.

Adjetivos como “pálida”, “áureo”, “luminoso”, “azul”, son

24. Sobejano, Gonzalo. *El epíteto en la lírica española*. Madrid, Editorial Gredos, 1956, p. 420.

de indudable ascendencia rubeniana. El adjetivo "azul", común a muchos modernistas, se da también con insistencia en la poesía de Ortiz, a veces reemplazado por el galicado "azur", de mayor resonancia literaria.

Del *lago azul*, del armonioso lago;  
Hacia el *azul espacio* quieren tender el vuelo;  
Que sacude en el *azur* sus regias galas;  
Que asaetea en los *ámbitos azules*;  
Como ojos encendidos en *órbitas azules*;  
Tus ojos de *azul pálido*;  
*Azul bruma* de Abril;  
En *zig zag azulado*.

En ciertos pasajes, por medio del color, tiende a concretar sensaciones internas, o sentimientos:

Donde canta el *ave azul* de los Ensueños;  
Para la *azul abeja* de mis amores;  
Por los *sueños azules* de los poetas.

Lo nocturnal, como estado anímico o paisaje, se expresa con los adjetivos negro, tenebroso y sombrío:

Y su boca de luz fue un *negro abismo*;  
Sus *alas tenebrosas* se agitaron;  
Soñé que era mi lecho *negro túmulo*;  
La *bruna sombra* con la luz se besa;  
Ya la noche —*negra virgen*  
Y en la *negra cabellera* de la noche...;  
Poeta que en la *negra duda* vacilas;  
En la torre de los *negros campanarios*.

El poeta asocia al paisaje las notas de rojo, fuego y sangre:

Donde se alza el *rojo tálamo de fuego* sin rumores;  
Y vi una *nube roja* suspendida;  
Donde agoniza el sol; *sus rojas huellas*  
*Ensangrientan*  
Como un *sangriento párpado* tendido sobre el ojo  
fatigado de un cíclope, el *crepúsculo rojo*.

En el ejemplo siguiente —una comparación de segundo grado—, se observan sensaciones visuales lumínicas, cromáticas y térmicas:

El crepúsculo sangriento, como el ala  
luminosa de un gran pájaro de fuego.

El ejemplo siguiente, por su crudeza, constituye una excepción en la lírica del autor:

Con los rojos girones de mis carnes  
prendidos en los garfios de sus zarpas.

El color verde se da siempre en relación con el ámbito vegetal:

Y queda en el verde bosque dormida;  
La vi junto al verde bosque de lilas;  
Las magnolias, verdes pirámides;  
La luna ilumina la verde arboleda.

En algunos momentos, el poeta utiliza el desplazamiento del calificativo como intensificación expresiva:

Y canciones aladas llenaron de rumores  
las selvas y los bosques.  
Esa flor sólo florece  
en los valles rosados de las bocas

Ortiz muestra una vez más el ascendiente que Darío ejerció sobre él; los estímulos sensoriales reflejan plásticamente el paisaje. Predominan las sensaciones visuales: "manto de tinieblas", "tálamo sangriento de purpúreos cortinajes", "urnas de sombras", "pálida lumbre vespertina", "verdes pirámides", "blanco cendal", "Bruna sombra", "velo brumoso", "noche desierta", "verde bosque de lilas", "vagas penumbras", "negros espacios", "penumbra luminosa y triunfal", "nimbo luminoso".

En orden decreciente siguen las sensaciones auditivas: "campanas quejumbrosas", "lentas vibraciones", "tremulante rumor", "suspirante como un vago gemir", "música vaga", "soplo gemebundo", "gorjeos y palpitantes alas", "ritmo sonoro", "huellas silenciosas", "hondo silencio", "lagar sonoro". Sensaciones auditivas de origen onomatopéyico: "rugiendo", "graznido siniestro", "sombria borrasca", "cóncavo rimbombo de los truenos", "retumbar", "repiqueteo del granizo".

Es sabido que a partir de las "Correspondances" de Baudelaire el entrecruzamiento de sensaciones adquiere una nueva dimensión poética, prolongada y utilizada por los simbolistas:

*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*<sup>25</sup>

25. Baudelaire, Charles. "Correspondances" (En: *Les fleurs du Mal*. Ib.).

En el artículo "Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes", publicado en *La Libertad Electoral*, de Santiago de Chile, Darío defiende a ambos grupos contra la autoridad académica: "La literatura debe llevar el arte de la palabra al terreno de las otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música". Este postulado fue llevado por el genio poético dariano, hasta sus últimas instancias.

En su búsqueda estilística, Ortiz trata de expresar lo inmaterial —inasible y fugitivo—, por medio de sensaciones visuales, auditivas, quinesísticas, frecuentemente apoyadas en el juego aliterativo del verso:

Oyó rumor de alas, y zumbidos de abejas,  
y escuchó en la arboleda musicales gorjeos  
y trinos como besos cuajados de descos,  
y vio ardientes parejas  
de aves, entre arrullos y suaves aleteos  
celebrar en las ramas sus dulces himeneos.

La vi tras el velo brumoso de un sueño,  
más blanca que un lirio que sueña su ensueño

La voz del misterio su nombre me nombra.  
El largo y doliente sollozo del viento.

Otras veces, para dar impresión de vaguedad, acudí a términos como "ignoto", "lejanos confines", "lontananza", "sutil lejanía", "inefable", "infinita calma", "extraña poesía", "cántico vago", "canto suave, místico":

Después, como un cendal de blanco lino  
se esfumó en una vaga lontananza.

Las sinestesias —clásico recurso de la actitud impresionista— se dan con frecuencia en la poesía de Ortiz:

...Brotan a su pasar  
dulces ritmos y extrañas claridades.

En este pasaje se entrecruzan sensaciones gustativas, auditivas y visuales lumínicas.

En la percepción total de los versos siguientes se destacan —entrecruzándose— las sensaciones gustativas, visuales (lumínica cromática) y auditivas:

Los dulces surtidores  
bajo el fulgor plateado de una luna de estío

como un extraño verso del lírico Darío  
cantaban largamente con un ritmo sonoro.

En "Funerales":

Y ardiendo en el hondo silencio nocturno  
los negros espacios cruzaba Saturno

Se observan dos sinestesias —"hondo silencio" y "negros espacios"—, pero en realidad la eficacia estilística se afirma en el gerundio "ardiendo", subordinado al verbo principal con cuya acción coexiste. Pasa así del sentido adverbial al de participio activo y, como tal, está referido al sujeto. Su valor, desde el punto de vista estilístico, no surge de su carácter explicativo, sino de su resonancia auditiva.

Mayor complejidad ofrece el ejemplo siguiente:

Y bebimos fulgores todos los astros  
en la fuente de fuego de sus pupilas

En la captación inmediata surgen tres palabras particularmente cargadas de resonancias: fulgores, fuente y pupilas, distribuidas equilibradamente. En primera instancia se destaca una sinestesia: "bebimos fulgores", obsérvese que el verbo "bebimos", de valor metafórico, materializa a "fulgores" al otorgarle estado líquido. Además se está en presencia de una prosopopeya expresionista, pues por acción del verbo el sujeto "astros" adquiere vida. En el segundo verso se asiste a una nueva materialización, pues al decir "en la fuente de fuego de sus pupilas" se concretiza la mirada que es intangible e inmaterial.

En "Delirio trágico", considerado por E. Berisso un "mal calco de 'Flor de pesadilla', de Lugones", Ortiz cierra el poema con una cenestesia. El poeta no intenta explicar el miedo, ni la angustia sino connotarlos estilísticamente mediante su materialización:

Entonces penetró el espanto en mi alma;  
.....  
Soñé que era mi lecho un negro túmulo  
donde mi exangüe cuerpo reposaba;  
y sentí que en mi cuerpo se espesaron  
las sombras como fúnebre mortaja,  
se hicieron aún más densas las tinieblas,  
me oprimió el rudo peso de una lápida  
Y los astros lloraban sobre el mundo  
el oro luminoso de sus lágrimas.

Dotar de dinamismo interno a objetos estáticos es otro re-

curso impresionista utilizado con relativa frecuencia por el autor de *Cantos de duda y de esperanza*:

Una rústica choza que se mira en el lago  
.....  
Y a la linfa que canta su morada sonríe.

Suele acompañar a esta modalidad impresionista un procedimiento característico de la técnica expresionista: la personificación. Así se observa en los ejemplos siguientes en que, al viento, materializado, se le otorga un atributo físico:

En su caverna se ha dormido el viento;  
Y sólo el viento me escuchó. Un violento  
soplo agitó de pronto la espesura,  
y en el silencio de la noche oscura  
pasó rugiendo en su corcel el viento

La confrontación de dos términos, unidos por un nexo gramatical comparativo, es otro de los recursos estilísticos de Ortiz. Ejemplo de comparación de segundo grado son los aquí presentados:

Y su alma estaba triste como un altar sin cirios  
.....  
Y se alzan las magnolias, verdes pirámides,  
cual gigantes envueltos en largas clámides.

En ambos casos el segundo término es irreal. Y la imagen surge por una trasposición de origen estético.

En *El poema de las mieses*, el poeta describe el campo y la estación invernal, utilizando un lenguaje netamente impresionista. Los elementos de la naturaleza cobran vida; el invierno, "dios adusto", "marcha sobre la tierra"

Al viento desplegado su gris manto de bruma  
.....  
A su paso la sombra de las nostalgias llueve  
y arrastra silencioso su túnica de escarcha  
floreceda de lirios, que son copos de nieve.  
.....  
Y se oyen en los profundos sollozos de los vientos  
los lúgubres ahullidos de los lobos hambrientos.

La tensión lírica se atenúa hacia lo descriptivo y narrativo. En estas modalidades, las imágenes y comparaciones son numerosas y trasuntan la realidad del medio:

Se abre el surco como tajo  
sobre el rostro de la pálida llanura.

.....  
Un día se alejaron las nubes cual rebaños  
llevadas por el soplo del viento del Oeste.

.....  
Y fue así que las nubes huyeron como reses  
cuyos flancos el látigo de los vientos azota.

.....  
..... El perfume de la yerba  
flota cual grato incienso  
quemado por el sol

La realidad expresada se identifica con la realidad vivida. La metáfora es directa:

La vida se refugia al amor de las lumbres  
y mientras habla el viento de su martirio eterno  
y hace gemir los bosques y temblar las techumbres.

.....  
Y teme y ama el labrador sus flechas  
de fuego, cuando ordena las gavillas  
para formar las parvas  
anchas de base y en las cimas estrechas.

Los versos siguientes son claros ejemplos de personificación y animismo:

cuando una fría ráfaga las tinieblas desgarras  
y a su luz se iluminan los campos pensativos  
  
y gimen largamente los árboles escuetos  
sin sus verdes follajes, sin sus nobles coronas  
moviendo tristemente sus altos esqueletos.  
.....  
y las frutas encienden sus mejillas.

En 1901 apareció el segundo libro, su título es ya una promesa *El poema de las mieses*.<sup>26</sup> Si en *Rosas del crepúsculo* Ortiz fuerza su lírica al cantar temas convencionalizados, en *El poema de las mieses* se cumple aquello de que “no hay belleza sin cierto hábito”. Carlos Ortiz tenía el hábito de la vida de campo; amaba esos panoramas, “sus infinitos horizontes, cuyos ritmos —acota M.A. Barrenechea— que son los de la vida universal agitaron tantas veces su espíritu y lo prepararon para la contemplación y comprensión de sus cosas eternas”. Existe cierta similitud en esa

26. Ortiz, Carlos *El poema de las mieses*. Buenos Aires, 1901. *El poema de las mieses. Cantos de amor, de esperanza y de duda*. Precedidos por una elegía de Leopoldo Díaz. Buenos Aires, Ed. de La Cultura Argentina, 1919. *El poema de las mieses*. Precedido por una breve noticia biográfica de la editorial Chivilcoy, editado con ayuda del Fondo Nacional de las Artes por A. Colombo, 1962.

etapa vital, que es la adolescencia entre Ortiz y Ricardo Güiraldes. Desde la niñez ambos aprisionaron en sus retinas la inmensidad de la pampa y comulgaron íntimamente con ella, amalgamando esencia y espíritu. Años después, lo telúrico gravitará en sus obras. He aquí la génesis de *El poema de las mieses* y de *Don Segundo Sombra*. Ortiz traduce los sentimientos que le inspira la pampa; las sensaciones de Ervar son sus sensaciones.

La exaltación de la naturaleza y el amor constituyen la motivación central de los doce cantos que integran el poema. La idea central surge en cada uno de ellos en versos impregnados de claro lirismo. El campo visto desde el ángulo subjetivo: emociones y sentimientos bucólicos exaltan la fertilidad de la tierra, las auroras y los crepúsculos campesinos, las estaciones del año, las letanías del viento, el trigo naciente, la alegría de la esperanza, el alegre murmullo de los pájaros, el oro luminoso de las espigas, el retorno de las golondrinas. Canta también la vida del héroe del poema, forjador del ensueño y del trabajo; de la vida "al amor de las lumbres", el fresco surco abierto por el arado "más fuerte que la espada fratricida", los sembrados que ofrecen sus "doradas primicias". Canta el amor y las fuentes de la vida, y canta la "tempestad salvaje", la borrasca que destruye, la "voz de los airados elementos", "el granizo que asola la campaña". El final es pesimista. Ante esa solución, cabe preguntarse: ¿es la suya postura romántica, o una concesión al modernismo pesimista? Lo cierto es que del final del poema trasciende el deseo de demostrar la fragilidad de los designios humanos, la vanidad de las empresas, la impotencia del ser humano frente al devenir del tiempo, que fluye, eterno, en su cauce inagotable.

Se trata de una epopeya en la que canta a la vida, y su antípoda, la muerte, o mejor dicho la destrucción, y en el *intermezzo* lírico, que constituye la parte central del poema, se exalta el trabajo y el progreso, el ensueño y el amor, la felicidad y la desdicha.

Desde el Prólogo, el autor sitúa la acción y da las nociones de tiempo y espacio. Con vocativo abre la estrofa tercera, de versos alejandrinos:

Segador, los trigales sólo esperan el filo  
de las ásperas hoces; en el campo tranquilo  
vibrará nuevamente el rumor de combate  
entre el trigo que tiembla, y entre el brazo que abate.

Surge de inmediato una dualidad de planos: realidad e idealidad juegan, entretejiéndose, a lo largo del poema: el labrador que trabaja amorosamente la tierra y el poeta que labra sus ver-

sos. Etimológicamente, el vocablo verso deriva del latín *versus*, surco, es decir, la hilera que deja el arado al roturar la tierra y, primitivamente, por extensión, el movimiento de ida y vuelta ejecutado por el labrador al arar:

En el campo divino de la virgen Poesía  
el poeta ha sembrado la semilla de Ensueño  
que germina a la lumbre de la eterna Armonía  
que germina y madura, y le brinda sus dones  
como un campo risueño  
todo lleno de espigas y de alegres canciones.

En el canto tercero, "El arado", el procedimiento de enmarcación es simple; el narrador ubica inmediatamente al lector u oyente: "Es la hora del trabajo".

Tiende el alba su luz pálida de ensueño  
.....

Y ya Ervar sueña y trabaja vigoroso  
empuñando el timón fuerte del arado,  
que arrastrado  
por la yunta de robustos  
bueyes marcha  
.....

Y la tierra se desliza  
fresca y suave por la limpia vertedera;  
y revuelan en bandadas sobre el surco las gaviotas  
dando al aire el eco alegre de sus notas.

Los planos narrativos se recortan nítidos; el narrador se des- plaza para dar paso a la voz del poeta, quien, a su vez, desaparece para dar lugar, y ya en lenguaje directo, al cantar de Ervar:

Noble arado, tú eres fuerte;  
sí, más fuerte que la espada fratricida;  
ésta mata, tú redimes;  
tus conquistas son más grandes, más sublimes;  
las cosechas de la espada son cosechas de la Muerte  
tus cosechas son las mieses opulentas de la Vida.

Si fulguran las espadas es que el odio las inflama  
y cuando odian se enrojecen  
en los trágicos encuentros de la guerra;  
y tú brillas, noble arado, y tus rejas resplandecen  
.....

Porque sabe que en tus líneas paralelas y profundas  
vas trazando la leyenda del progreso.

Das impulso a las pacíficas empresas,  
y a tu paso, el virgen seno

de los campos se abre lleno  
de promesas.

En el cantar hay resonancias tibulianas:

Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses?  
Quam ferus et vere ferreus ille fuit!  
Tum caedes hominum generi, tum proelia nata,  
Tum brevio dirae mortis paerta via est.

(“Elegía X”, 1-4). 27

La suave vida de los campos, los recuerdos de la vida militar, el disgusto por las armas y los riesgos de la guerra, la nostalgia de la vida campesina y la paz doméstica y, esencialmente, el amor son motivaciones de la lírica tibuliana y señalan su origen en la elegía erótica alejandrina, de ella conserva el tono melancólico sentimental. Además en Tibulo se encuentran expresiones de un moderno, esta circunstancia hace que se le considere el primero y, quizás, el único de los románticos latinos.

Alfredo L. Palacios, al referirse al canto de Ervar, acotó:

Y leyendo esos versos hermosos y fuertes, el espíritu anhela que se cumpla la alta palabra del hijo de Amós “el genio clásico del judaísmo”: “Y juzgará a las naciones y convencerá a muchos pueblos: y de sus espadas forjarán arados y de sus lanzas, hoces: no alzará la espada una nación contra otra nación, ni se ensayarán más para la guerra”. (Cap. II - 4 Isaías) 28

El culto que Ortiz rinde a la estética modernista lo lleva a idealizar, por momentos, la llanura pampeana, e introducir elementos extraños a la misma: “cisnes”, “copos de nieve” y “lobos hambrientos”.

Sin embargo el culto de la naturaleza es más fuerte, y el sentimiento panteísta —que no nace del momento de creación sino que en él es esencia— se manifiesta a lo largo del poema. Es el mismo sentimiento místico que llevó a William Wordsworth a escribir las *Lyrical Ballads*.

En las estrofas finales del canto V, “Primavera”, se lee:

sintió vibrar el alma de las cosas, dormida  
en infecundo sueño; las fuentes de la vida

27. Tibulli, Albi. *Tibulli Elegiae*. Libri I-III. Curavit Duilia Lugaresi de Schottlaender. Buenos Aires, publicación del Instituto de Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras, 1945; Serie C, Volumen VII, p. 29.

28. Palacios, Alfredo L. “El poema de las mieses” (En: *Sangre Nuestra*, op. cit. Sección “Personalidad literaria”, p. 14).

correr llenas de fuego,  
de efluvios, de deseos; de amor y de delirio,  
y palpitar la carne y latir la materia  
desde la torpe bestia hasta el fragante lirio;  
e imperar sobre el mundo, como divina Imperia,  
la diosa de la vida y orgullo de las diosas,  
rodeada la esplendente cabeza de guirnaldas  
de flores, y golpeando las cóncavas espaldas  
del mundo adormecido, con un tirso de rosas.

En este canto Ortiz muestra un mayor dominio de la técnica enmarcatoria. La narración logra cierta autonomía, más aún, puede separarse del contexto sin mutilar su sentido. El relato adquiere un matiz especial, pues el narrador parece dirigirse, también, a un auditorio especial; el tono está dado por el verbo en pretérito. Integrado este canto por nueve estrofas, presenta una simetría y paralelismo que lleva a pensar que el poema no es sólo fruto de la inspiración sino una elaboración razonada previamente:

Un día se alejaron las nubes cual rebaño  
llevadas por el soplo del viento del Oeste,  
y desplegó el espacio su pabellón celeste.

.....

Y fue así que las nubes huyeron como reses  
cuyos flancos el látigo de los vientos azota;  
y fue así cómo al paso triunfante de los meses  
huyó el lúgubre invierno, como un rey en derrota;  
y así fue cómo un día llegó la Primavera,

.....

y fue así cómo un día vio Ervar en la pradera  
abrirse como estrellas las blancas margaritas.

Puede señalarse, además, en este canto, que la voz del poeta irrumpe con mayor frecuencia, ora con un matiz sentencioso, ora como un acorde lejano:

los momentos de amor pasan fugaces

.....

.....el alma queda sola, sola en una  
larga noche, cuando el cruel dolor la inmola;  
queda sola  
como un pájaro sin alas refugiado en unas ruinas

Con frecuencia se confunden protagonista y poeta:

Pero el alma en vano espera  
la divina golondrina que le anuncie primavera.

En ciertos pasajes, narrador y poeta son superados por la

voz emocionada del hombre de campo que ve madurar el succulento grano y oye el canto de los grillos y cigarras:

con los rayos de fuego de sus soles;  
así vino en el hombro de los meses,  
adornado de grandes girasoles,  
para esparcir topacios en las parras,  
y escuchar en la gloria de las mieses  
el canto de los grillos y cigarras  
.....  
..... La llanura  
cuando esparce la siesta sus beleños,  
siente el sopor de las regiones áridas;  
pero madura el trigo en sus casillas,  
y las frutas encienden sus mejillas,  
.....  
..... ordena las gavillas  
para formar las parvas,  
ancha de base y en la cima estrecha.

Los cantos VI, "Golondrinas", VII, "Flor de trigo y flor de armonía", y VIII, "Junto al lago", constituyen una unidad dentro del poema. En ellos se desarrolla la trama amorosa que Ortiz estructuró sobre el esquema del libro de los Cantares de Salomón; más aún, en él se apoya para lograr el climax que, mediante la gradación progresiva de vocablos de honda resonancia bíblica, lleva a evocar a los amantes: *ungir de perfumes, incienso, virgen, dulce salmo, nupciales éxtasis, voz de los cantares*. Pero estos elementos o términos claves, por sí solos, no crearían la situación psicológica deseada, si, previamente, el poeta no hubiese puesto a la naturaleza toda en estado de expectación amorosa, esto es, la naturaleza se incorpora y oficia como artífice vital.

El canto VI —"Golondrinas"— se abre con un verso de neto cuño becqueriano: "Regresaban las obscuras golondrinas/ con el dulce despertar de los retoños" El matiz narrativo está subrayado por la presencia del verbo en imperfecto.

El despertar de la naturaleza después del letargo invernal, se asocia con el despertar de las ansias amorosas de Ervar:

¡Todo ama!  
Sólo mi alma no conoce tus delicias  
Sacro Amor, vida de vidas, sombra y llama;  
.....  
Veo amar las golondrinas y *mi voz en vano llama*,  
¡Dónde estás ¡oh! golondrina ideal de mis amores!

En todo este canto, preludio al encuentro amoroso, el poeta

exalta, por contraste, el estado preamoroso de Ervar y su melancólica soledad frente a una naturaleza exultante y al sentimiento amoroso en sus múltiples manifestaciones:

El escudo del sol brilla prendido  
En la coraza azul de la mañana  
.....  
Rítmica vibra la sonora selva  
De los pájaros que hablan de *nupciales*.  
*Éxtasis*. El perfume de la yerba  
Flota cual grato incienso  
.....

Las alondras alegres, siempre inquietas,

Entonan sus canciones a la vida.  
.....

Y la tierra parece  
Embriagada de luz y de armonía  
.....

Entre los cantos de los pechi-rojos  
.....

Sus trigales en flor, de un verde obscuro,

Las mariposas ágiles, en coro

Se agitan sobre el trigo.

En la estrofa siguiente, se evoca, quizás inconscientemente, a la Sulamita:

Y las plantas iguales  
Le parece que tienen ya la altura  
Para *ungir de perfumes* la cintura  
De una *virgen* que cruza los trigales

De una virgen que pase como un sueño  
La larga cabellera suelta al hombro...

El idilio no está sometido a los avatares reservados a los de los seres humanos; la amada —irreal antes que humana— “es una virgen de larga cabellera”; presencia etérea y fugaz, que pasa “como un sueño”.

Frente a la visión, tantas veces deseada, “Ervar murmura con pasión”:

—¿Quién eres?  
Ave, perfume, flor, yo te esperaba;  
Yo no sé por qué vienes, quién te guía,  
Pero en mis breves sueños te veía,  
Y en mis largos insomnios te llamaba.

Se lee en el *Cantar de los cantares*:

Mi amado habló, y me dijo: Levántate, ¡oh! amor mío, hermosa mía y vente:

Las flores se han mostrado en la tierra; el tiempo de la canción es venido, y voz de tórtola se ha oído en nuestra región;

La higuera ha metido sus higos, y las vides en cierne dieron olor: levántate, ¡oh! amor mío, hermosa mía, y vente.<sup>29</sup>

Obsérvese, por otra parte, cómo los versos "el perfume de la yerba / flota cual grato incienso", abren cauce a hondas resonancias rubendarianas:

... allí ondea  
y flota un santo perfume  
de amor

.....  
Van en sus grupos vibrantes  
revolando las abejas

.....  
y pasan radiantes, ligeras,

las irisadas libélulas

Oye: canta la cigarra  
Porque ama al sol, que en la selva  
su polvo de oro tamiza  
entre las hojas espesas.  
Su aliento nos da en un soplo  
fecundo la madre tierra,  
con el alma de los cálices  
y el aroma de las yerbas.<sup>30</sup>

A partir de las estrofas finales del canto VII el desarrollo de la acción se precipita: "un beso vibró como un arrullo,/ como un lánguido arrullo de paloma".

Y habló en ella la voz de los amores:

Se asiste a la culminación del idilio.

¡Qué gratos son tus besos! La miel de los panales  
No tiene su dulzura. ¡Qué cálida es tu boca!

29. *Cantar de los cántares* de Salomón. En él se lee: "¡Quién es ésta que sube del desierto como varas de humo, sahumada de mirra y de incienso, y de todos polvos aromáticos?" (Cap. III-6). "Tus dos pechos, como dos cabritos mellizos de gama, que son apacentados entre los lirios" (Cap. IV-5). "Panal de miel destilan tus labios, ¡oh! esposa mía; miel y leche están debajo de tu lengua, y el olor de tus vestidos, como el olor del Líbano" (Cap. IV-2).

30. Darío, Rubén. "El Año lírico. Primavera!" (En: *Rubén Darío. Poesía*. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa. Estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 158).

No son, no, más ardientes los rayos estivales.

.....  
Tus senos son dos copas formadas con dos lirios,  
y el oro de las mieses fulgura en tus cabellos.

.....  
Bebo en tu voz la música de todos los cantares.  
Y en tus labios el néctar de las delicias todas.

Los ecos, o mejor dicho la similitud que pueda hallarse en algún pasaje con la "Oda a la desnudez" de Lugones, se debe a que ambos poetas acuden a la misma fuente, el *Cantar de los cantares*: "...dame tus pechos, —cálices del ritual de nuestra misa— [...] el panal perfumado de tu lengua, tu boca, con frescuras de piscina..."

Se ha dicho de *El poema de las mieses* que afirmó "el despuntar de una personalidad poética independiente, netamente americana". Así, Alfredo A. Roggiano, en su ensayo sobre *Guido Spano y el modernismo hispanoamericano*, sostiene:

Guido Spano, como otros poetas nuestros más adictos aún al modernismo —tal un Carlos Ortiz, que evolucionó de las decadentes *Rosas del crepúsculo* hasta el nacional *Poema de las mieses*— se sintió también argentino y americano y puso en su lira los acentos nacionales y continentales.<sup>31</sup>

Y Mariano A. Barrenechea, en el esbozo crítico incluido en *Sangre nuestra* publicado en homenaje a Ortiz en 1911, señala:

Carlos Ortiz se separó en buena hora del grupo literario que rodeó la personalidad absorbente de Rubén Darío; comprendió pronto que esa poesía prestigiosa y artificial, demasiado perfecta para ser sentida, no se amoldaba con los ritmos de la poesía vigorosa que sentía palpar en su alma preñada de otras fuerzas más sanas y más altas; no coincidía con los ritmos, con los movimientos sugeridos a su vibrante espíritu por el aspecto del maravilloso infinito de nuestras pampas, que testifica su presencia sensible en tantos paisajes de su último poema. Comprendió también en buena hora que todo arte que busca su finalidad en sí mismo se corrompe; que no hay poesía verdaderamente digna de este nombre que, nacida de una gran emoción del corazón, no se eleve sobre un pensamiento fuerte, sobre una gran concepción general de las cosas.<sup>32</sup>

En realidad lo que Ortiz hizo fue adelantarse en el camino

31. Roggiano, Alfredo. "Guido Spano y el modernismo hispanoamericano" (En: *Boletín del Instituto de Investigaciones literarias*, nº 6. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 1951, p. 114).

32. Barrenechea, Mariano A. "El poeta Carlos Ortiz. Esbozo crítico" (En: *Sangre Nuestra. Op. cit.*, p. 36. Este ensayo se reproduce a manera de "Prólogo" en el tomo I de la edición realizada por *La Cultura Argentina* en 1919).

que más tarde habrían de emprender sus compañeros de credo estético, cuando "vencido el preciosismo del primer momento por la fuerza telúrica de una América todavía salvaje, convulsionada y desorganizada reaccionaron y entraron en la segunda faz modernista, en el Mundonovismo, de fuerte raíz nacional, y a poco, nacionalista".<sup>33</sup>

Era el retorno a una temática, entroncada, por su sentido virgiliano, con la corriente literaria hispanoamericana que se inició en la segunda época del siglo XIX, una vez superada la etapa de la independencia. Andrés Bello fue el primero en celebrar la naturaleza del Nuevo Mundo; así lo testifica Juan Carlos Ghiano. En el *Análisis de las silvas americanas de Bello*, al referirse al pasaje que comprende los versos 227 - 255, de "La agricultura de la zona tórrida", Ghiano afirma:

El realismo de estos versos aleja a Bello de la poesía bucólica que cultivaron los españoles del siglo XVIII imponiendo su ejemplo a los versificadores de América, que estiraron los cuadrillos ajardinados hasta el siglo XIX, Bello en 1826 anhela un campo dominado por la mano civilizadora del hombre, ya que para su planteo las tareas razonadas de la agricultura representaban un adelanto de la cultura. Convencido de la múltiple eficacia del trabajo rural, su pensamiento se traslada a América y se presenta como testigo directo del triunfo humano sobre las vegetaciones bravías.<sup>34</sup>

Sin embargo, y cito nuevamente a Ghiano, "el anhelo de Bello", que lo convertía en visionario y profeta del futuro americano, "fue desvirtuado":

a través del siglo XIX, al convertirse en profusos registros paisajísticos, que compartieron con la celebración cívica los motivos más frecuentes de los versificadores. Rubén Darío reaccionó contra esas formas descriptivas y patrióticas de la poesía, anotando el balance desfavorable de tradiciones regionales que habían agotado sus disposiciones. La búsqueda de la belleza señaló en los poetas nuevos el rechazo de las visiones lugareñas y de los cantos guerreros con entonación de proclama. Lugones se olvidó pronto de la condena modernista y hacia 1910 retornó a una temática que renueva la ambición científica y realista de la herencia del siglo XVIII.<sup>35</sup>

Si se observa que *El poema de las mieses* fue editado en no-

33. Ferro, Hellen. *Antología comentada de la Poesía Hispanoamericana. Tendencias. Temas. Evolución*. New York. Las Americas Publishing Company, 1965, p. 13.

34. Ghiano, Juan Carlos. *Análisis de las silvas americanas de Bello*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S.A., 1967, p. 37.

35. Mangariello, María Esther. *Tradición y expresión poética en "Los romances de Río Seco"*, de Leopoldo Lugones. Estudio preliminar de Juan Carlos Ghiano. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 1966, p. 9.

viembre de 1901, y que el retorno al tema nativo de Lugones tiene lugar en 1910, año en que con motivo del centenario de la independencia argentina publica las *Odas seculares*, se ve confirmada la posición de Ortiz en cuanto a precursor en el retorno a los motivos americanos.

La temática de la "Oda a los ganados y las mieses", canto a la pampa y la grandeza de las tareas agrícolas, no es otra que la de *El poema de las mieses*, y si bien puede achacársele a Ortiz cierta "artificiosidad literaria [...] perceptible en varios pasajes",<sup>36</sup> también es cierto que en aquellos otros en que el amor a la tierra vence todas las posibles influencias literarias, alienta un espíritu argentinista. Para la celebración del centenario patrio, Ortiz proyectaba la publicación de *El poema de la pampa*; la muerte lo sorprendió, impidiéndole concretar su propósito. Fernández Coria hace referencia a ese propósito del poeta, en estos términos:

...cantaría a la pampa, pero no a la virgen pampa de los pajonales, los huaicos, los umbúes y los macachines; no la pampa desierta cruzada por el gaucho malo, ignorante, solapado y brutal, que poetizó Eduardo Gutiérrez; no la pampa de ayer cantada por Echeverría, Ascasubi y Obligado, sino la pampa desflorada por el arado, en perpetua gestación de verdura, tal como la presentía el poeta en el mañana próximo.<sup>37</sup>

Considerado *El poema de las mieses* a la luz de la época en que fue publicado, adquiere una dimensión nueva. Ortiz, a diferencia de Esteban Echeverría en *La cautiva*, no confiesa sus propósitos. Sin embargo, es evidente que éstos existían. Al deseo de originalidad que podría haberlo guiado, debe anteponerse la aspiración legítima de cantar a la pampa donde nació y se hizo hombre. Pero, no es todo: si se analiza la estructura socio-económica del país, en las dos últimas décadas del siglo XIX, pueden rastrearse otras motivaciones. La Argentina, después de Caseros, tenía un territorio desierto, y un potencial humano ínfimo, que todavía no había tomado posesión efectiva del territorio heredado de la corona española. La ganadería y los saladeros constituían la única fuente de recursos. La política inteligente y visionaria de Sarmiento, Alberdi, Aristóbulo del Valle, Pellegrini —que abrieron el país al inmigrante europeo, fomentando básicamente la explotación de la tierra parcelada—, si no destruyó el latifundio, consiguió frenar su acción monopolizadora. La agricultura, así impulsada, adquirió nueva vitalidad. A la industria naciente —frigoríficos, plantas congeladoras, transporte del ganado en pie, explotación

36. Loprete, Carlos Alberto. *La literatura modernista en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1955, p. 73.

37. Fernández Coria, José. "Biografía. Apuntes" (En: *Sangre Nuestra*, ib.).

lanera— se unía el mercado cerealero. Se cimentaba la grandeza nacional, y se marchaba también hacia la crisis de 1890.

El 90 es un año clave —culminación y punto de partida—, en el proceso histórico de nuestro país. A la luz que arroja el conocimiento de esa época debe contemplarse el complejo argentino para poder aprehender su esencia ontológica.

Carlos Ortiz fue un representante típico de esa generación finisecular: generación dinámica e idealista, integrada por jóvenes entusiastas, intelectualmente ambiciosos. Presintió el futuro argentino, su puesto de vanguardia en el orden universal y cantó al granero del mundo, con acento americano y resonancia universal: los personajes aparecen desrealizados, pero la visión cósmica de la buena madre tierra —la pampa— concentra el elemento protagonista del poema.

DELIA A. M. DE ZACCARDI

## RUBÉN DARÍO Y ANTONIO MACHADO

Entre 1905 y 1907, Rubén Darío escribe el poema "Antonio Machado", recogido en "Lira alerta" de *El canto errante*:

Misterioso y silencioso  
iba una y otra vez.  
Su mirada era tan profunda  
que apenas se podía ver.

Cuando hablaba tenía un dejo  
de timidez y de altivez.  
Y la luz de sus pensamientos  
casi siempre se veía arder.

Era luminoso y profundo  
como era hombre de buena fe.  
Fuera pastor de mil leones  
y de corderos a la vez.

Conduciría tempestades  
o traería un panal de miel.  
Las maravillas de la vida  
y del amor y del placer,  
cantaba en versos profundos  
cuyo secreto era de él.

Montado en un raro Pegaso,  
un día al imposible fue.  
Ruego por Antonio a mis dioses;  
ellos le salven siempre. Amén.<sup>1</sup>

En 1916 —Darío murió el 6 de febrero— escribe Machado "A la muerte de Rubén Darío"<sup>2</sup>:

Si era toda en tu verso la armonía del mundo,  
¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?  
Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares,  
corazón asombrado de la música astral,  
¿te ha llevado Dionisos de su mano al infierno  
y con las nuevas rosas triunfantes volverás?  
¿Te han herido buscando la soñada Florida,

1. Darío, Rubén. *Poetas completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Aguilar, 1961, p. 345.

2. Machado, Antonio. *Obras. Poesía y prosa*. Buenos Aires, Losada, 1964. Las citas corresponden a esta edición: los números entre paréntesis indican la página.

la fuente de la eterna juventud, capitán?  
 Que en esta lengua madre la clara historia quede;  
 corazones de todas las Españas, llorad.  
 Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,  
 esta nueva nos vino atravesando el mar.  
 Pongamos, españoles, en un severo mármol,  
 su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:  
 Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,  
 nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan (p. 225) ■

La cita de estos poemas responde al hecho de entender que entre ambos poetas, pese a la diferencia temperamental, hubo un acercamiento peculiarísimo, una coincidencia de espíritus. También, porque aparece en Machado un reconocimiento temprano del magisterio de Darío. Y, fundamentalmente, por el cambio posterior de actitud del poeta español frente a Darío y al modernismo de *Prosas profanas*.

3. El poema fue publicado en la revista *España*, 1916, con el título 'A Rubén Darío'. En el Seminario-Archivo Rubén Darío (Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Secretaría General Técnica, 1961, nº 4, p. 21) fue publicada una versión anterior a la que registra la edición de Losada. Si se coteja ésta con la del Archivo se advierten las variantes: en Archivo: v. 5: "Dionysos"; v. 6: "rosas triunfantes"; v. 11: "Rubén Darío ha muerto en Castilla del Oro". En la edición de Losada, p. 975, se anota: v. 9: "tu clara historia"; v. 11: en *España y Poesías completas*, de 1917: "Rubén Darío ha muerto en Castilla del Oro"; v. 15; hasta *Poesías completas*, de 1933: "nadie esta lira taña". La confrontación y valoración de las variantes es interesante si se determinan las razones a que obedecen. "Dionysos", escrito con *y*, ortografía modernista, corregida en ediciones posteriores. El plural "triunfantes" modifica a "rosas": "nuevas rosas triunfantes", en singular alude al poeta, pero el sentido es el mismo. El verso 11, en las primeras ediciones: "Rubén Darío ha muerto en Castilla del Oro", fue cambiado por "tierras de Oro". El primero alude a la zona americana de Nicaragua y alrededores; la designa con nombre alusivo a una dependencia con respecto a España y se vincula con "jardinero de Hesperia". La otra variante connota una atmósfera de lejanía y misterio, acorde con capitán de la soñada Florida y la búsqueda de la fuente de la eterna juventud. Cabe el interrogante: ¿cuál de las dos versiones resulta, en conjunto, la de rasgos más acentuadamente modernistas?

Manuel Machado escribió, también con motivo de la muerte de Darío, y en el mismo año que Antonio —1916— "Epitafio". Se transcribe el poema porque es el homenaje de un poeta de reconocida filiación modernista, además, hermano de Antonio Machado.

Como cuando viajabas, hermano, estás ausente,  
 y llena está de ti la soledad que espera  
 tu retorno... ¿Vendrás? En tanto Primavera  
 va a revestir los prados, a desatar la fuente.

En el día, en la noche... Hoy, ayer... En la vaga  
 tarde, en la aurora perla, resuenan tus canciones.  
 Y eres en nuestras mentes y en nuestros corazones  
 rumor que no se extingue, lumbre que no se apaga.  
 Y en Madrid, en París, en Roma, en la Argentina  
 te aguardan... Dondequiera tu cítara divina  
 vibró, su son pervive sereno, dulce, fuerte...

Solamente en Managua hay un rincón sombrío,  
 donde escribió la mano que ha matado a la Muerte:  
 "Pasa, viajero; aquí no está Rubén Darío".

Es la versión recogida en la edición citada de *Poesías completas* de Darío (p. XIII). En: Machado, Manuel y Antonio. *Obras completas*. Madrid, Plenitud, 1957, p. 197, el primer verso varía: "hermano" está reemplazado por "maestro".

Respecto a la amistad de Darío y Machado, es significativo el repaso de la correspondencia mantenida por ambos.

El P. Dictino Álvarez Hernández S.J. registra doce cartas dirigidas por Antonio Machado y su hermano Manuel a Darío, conservadas en el Seminario-Archivo Rubén Darío, de Madrid. "Todas las cartas —comenta el editor— conservan el rescoldo y la fragancia de una amistad sincerísima que el paso de casi medio siglo no ha podido enfriar ni disipar. Esto aparece indefectiblemente bien en el saludo inicial, bien en las frases de despedida, con unos acentos tan ponderativos que no permiten dudar de su sinceridad. Y aquí radica el valor máximo de estos documentos que pudieran parecer triviales a un observador superficial." <sup>4</sup>

La correspondencia no contiene disquisiciones estéticas, como podría esperarse de poetas como los Machado y Darío. Registra hechos triviales, incidentes sociales y de trabajo: alusiones a envíos de artículos, recomendación de un amigo por Antonio; cuestiones económicas que los apremiaron y acongojaron. <sup>5</sup>

Las cartas de Antonio Machado son dolorosas y reflejan el estado de ánimo del poeta ante la enfermedad y muerte de su esposa, Leonor Izquierdo Cuevas, ocurrida el 1 de agosto de 1912, en Soria.

Es interesante —tal vez resultaría tema para grafólogos— advertir, a través de las reproducciones, el tipo de letra diferente. Rasgos apretados y pequeños en la de Antonio; ampulosos y bellos en la de Manuel, semejantes a los de Darío.

"Querido maestro", "Querido y admirado maestro" son las fórmulas habituales con que Machado se dirige a Darío. Al final de las cartas se despide como: "su buen amigo", "su buen amigo que cada día le admira más y que nunca le olvida", "su invariable amigo, que mucho le quiere y admira", "su mejor amigo".

La filiación literaria de un poeta es siempre riesgosa. En especial la de Antonio Machado. Sus motivos poéticos son característicos del modernismo, y también del 98, que lo acercan estrechamente a Miguel de Unamuno, Azorín y Pío Baroja. Pero, —lo afirma Federico de Onís—, "por otros aspectos de su emoción y expresión poética se enlaza también con el simbolismo y con Rubén Darío". Y agrega el crítico español: "Machado no hace es-

4. Álvarez Hernández S. J., Dictino. *Cartas de Rubén Darío (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles)*. Madrid, Taurus, 1963, p. 76.

5. En carta fechada en París, 6 de septiembre de 1911, Machado pide a Darío ayuda monetaria para trasladarse a España con Leonor, mejorada de su enfermedad: "He aquí mi conflicto. Podría usted adelantarme 200 ó 300 francos que yo le pagaría a usted a mi llegada a Soria?". Está transcrita íntegra en el libro de Dictino Álvarez y en la edición de Losada. En ésta, (pp. 911-913) se publican cuatro cartas de Machado a Darío, recogidas, también, en el *Epistolario inédito*.

fuerzos por seguir las modas, ni tampoco por rehuirlas: se viste modestamente y sin pretensiones con el traje de su tiempo, seguro de no parecerse a nadie, porque su aire y su tono, la vibración de su espíritu son originales y dan a todo lo que tocan valor de eternidad".<sup>6</sup>

De acuerdo: Machado se acuna en el simbolismo y en el modernismo; se deja seducir, en un principio abiertamente y, más tarde, con moderación por el hechizo de Darío hombre y poeta.<sup>7</sup> Pero muy pronto se aleja de la suntuosidad decorativa y las sonoridades sutiles del verso rubeniano. Voluntaria e intelectualmente, para ahondar y expresar pensamientos y emociones concentrados.

Resulta tan evidente el propósito de ruptura con la estética modernista, que podría señalarse un momento clave hasta el cual Machado escribe con marcada modalidad modernista y, a partir del cual, inicia el alejamiento, la tarea de corregir y pulir despojando a los poemas de la primera edición de *Soledades*, publicada en 1903, la bisutería y ornamentación modernistas. Son los años que transcurren entre 1903 y 1907, año éste en que publica, en los últimos meses, *Soledades, galerías y otros poemas*.<sup>8</sup>

En el prólogo a *Soledades*, escrito en 1917, Machado señala:

Por aquellos años [1899 a 1902] Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*. Pero yo pretendí —y reparad en que no me jacto de éxitos sino de propósitos— seguir camino bien

6. Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1922)*. New York, Las Americas Publishing Company, 1961, p. 260. La obra, cuya primera edición es de 1934, (Madrid, Revista de Filología Española), está dedicada a Antonio Machado. Éste, en carta del 22 de junio de 1932, agradece a Onís la dedicatoria: "Es honor que excede en mucho a mis méritos. De todo corazón desearía merecerlo [...] La elección que V. ha hecho de mis poesías me parece muy bien, y no me atrevo a quitar ni a poner nada por mi cuenta". La carta está publicada en "Cartas y documentos de Antonio Machado" (En: *La Torre*, Revista General de la Universidad de Puerto Rico. Homenaje a Antonio Machado. Año XII, Números 45-46. Enero-junio 1964, p. 251).

7. En Gullón, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Taurus, 1958, se encuentran datos interesantes sobre la admiración que sintió Machado por Darío. Dice Juan Ramón: "Los jóvenes de entonces aceptaban al mismo tiempo a Darío y Unamuno. Eso se ve en Antonio Machado, cuya obra supone ambas influencias. En los retratos está influido por Darío. Hubo un tiempo en que Machado y yo nos paseábamos por los altos del Hipódromo, en las tardes de verano, recitando versos de Darío" (p. 51). "¡Cómo recuerdo a Machado paseando conmigo por Madrid, a comienzos de siglo, recitando él los versos de 'Cyrano en España', que se sabía de memoria, o aquellos 'Al Rey Óscar de Suecia', de los que bastantes huellas se notan en *Campos de Castilla*" (p. 104). Juan Ramón distingue la prioridad en las influencias simbolistas y modernistas, y agrega: "Darío nos trajo, como le digo, un vocabulario nuevo que correspondía a una forma sensorial y no a una forma hueca, como creían algunos necios. Ese vocabulario nos llegó muy adentro" (p. 56).

8. Coincidentemente, Onís señala el año 1905 como fecha de iniciación de la reacción contra el modernismo, cuando se acumula en su contra todo género de cargos y críticas (*Op. cit.*, p. XVII).

distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aún pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también mirando hacia adentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento. No fue mi libro la realización sistemática de ese propósito; mas tal era mi estética de entonces. (p. 46)

No extraña la actitud. Adhesión y rechazo, admiración y desapego. El rechazo no fue total. La admiración y apego a ciertas formas expresivas, típicamente rubenianas, serán, pese al propósito declarado, constantes en la lírica y en la prosa de Machado.

¿Por qué el cambio? Dejando de lado las afirmaciones imposibles de probar con la documentación manejable en la Argentina, pueden ensayarse algunas hipótesis. Por un lado, el padre del poeta, Antonio Machado y Álvarez, distinguido folklorista,<sup>9</sup> pudo influir en el hijo —incluso sin proponérselo— encauzándolo hacia un tipo de poesía de acento genuinamente español. Son significativos al respecto muchos poemas de *Campos de Castilla*, en especial “La tierra de Alvargonzález”.

En el prólogo a dicho poemario, declara Machado:

Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo romancero. A este propósito responde “La tierra de Alvargonzález”. Muy lejos estaba yo de pretender resucitar el género en un sentido tradicional. La confección de nuevos romances viejos —caballerescos o moriscos— no fue nunca de mi agrado, y toda simulación de arcaísmos me parece ridícula. Ciertamente yo aprendí a leer en el Romancero general que compiló mi buen tío don Agustín Durán; pero mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que los compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al Libro Primero de Moisés, llamado *Génesis*. (pp.47-48)

Por el otro, la formación de Machado en la Institución Libre de Enseñanza, a la que había ingresado en 1833, a los nueve años, junto con su hermano Manuel. Sin duda, el tipo de educación allí impartida y la personalidad de algunos de sus más recordados maestros, Francisco Giner de los Ríos, por ejemplo, debieron dejar huellas perdurables en el temperamento infantil y adolescente del poeta.<sup>10</sup>

9. Machado recuerda a su padre en un poema de 1916:

Mi padre en el jardín de nuestra casa,  
mi padre, entre sus libros, trabajando (p. 788).

10. Machado, en breve texto autobiográfico, “Vida”, de 1917, señala: “A sus

Cronológicamente, a *Soledades, galerías y otros poemas* sigue, en junio de 1912, *Campos de Castilla*. Algunos de los poemas habían sido publicados ya en la revista *La Lectura* y en el periódico *Tierra Soriana* en 1908, 1909 y 1910. *Campos de Castilla* señala un momento especial en el crecimiento poético de Machado. Es una crisis de crecimiento.<sup>11</sup> El arte de Machado ha cambiado. Otro es su propósito: de las galerías del alma, de las galerías sin fondo del recuerdo, el poeta pasa a la tierra soriana, a lo esencial castellano y a la meditación sobre los enigmas del hombre y del mundo. "Ya era, además, muy otra mi ideología" (p. 47) —afirma en el prólogo del libro, escrito en 1917.

Para esta nueva posición estética de Machado, inmerso ideológicamente en la actitud generacional del 98, los poemas de *Soledades* en la edición de 1903 no eran un antecedente válido.

Todo ello, sin olvidar que un gran poeta, un auténtico creador —y Machado, sin duda alguna, lo era— encuentra, ora de improviso, ora como resultado de intensas búsquedas, su camino personal e intransferible. Entonces, consciente o inconscientemente, se libera de las huellas de sus maestros y se independiza. Machado va aún más lejos: los signos del modernismo rubenista, fácilmente observables en el poemario de 1903, son raspados y pulidos en tarea consciente de debilitamiento y depuración.

Por otra parte, ya Onís advirtió el subjetivismo extremo, las divergencias entre los poetas del momento y la coincidencia esencial —tal vez la única— en afirmar la individualidad propia. Precisamente el triunfo del modernismo, situado entre 1896 y 1905, "trajo la producción de grandes poetas individuales, que tienen poco de común entre sí, fuera de este carácter subjetivo, que ya hemos definido como propio del modernismo, y la presencia en muchos de ellos de influencias francesas y rubendarianas, que vinieron a ser como el molde generacional de la época, pero que significan poco ante su radical y fuerte originalidad".<sup>12</sup>

---

maestros guardo vivo afecto y profunda gratitud" (p. 51). En los "Elogios" de *Campos de Castilla*, dedica un poema a Francisco Giner de los Ríos, fechado en Baeza, 21 de febrero de 1915, tres días después de la muerte del fundador de la Institución Libre de Enseñanza. El poema fue publicado el 26 del mismo mes en la revista *España* y recogido más tarde en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 659-60, p. 41, y en el extracto de este número. La revista *Idea Nueva*, de Baeza, publicó el 28 de febrero —tres días antes de la aparición del poema— la crónica necrológica de Machado titulada "Don Francisco Giner de los Ríos", reproducida en el *Boletín* mencionado, XXXIX, 664, pp. 220-221. El dato está tomado del artículo de Jorge Campos: "Antonio Machado y Giner de los Ríos. (Comentario a un texto olvidado)" (En: *La Torre*, número citado, pp. 59-64, donde se transcribe el artículo de Machado).

11. Alonso, Dámaso. *Cuatro poetas españoles (Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado)*. Madrid-Buenos Aires. Gredos-Ferer, 1962, p. 143.

12. Onís, F. de. *Op. cit.*, p. XIV. En el caso particular de Antonio Machado, la influencia francesa es directa por el conocimiento correcto del idioma, y, por consiguiente, no fue ajeno al vocabulario de los poetas simbolistas.

Raúl H. Castagnino, en un trabajo reciente: *Imágenes modernistas (Rubén Darío -*

Darío, en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, afirma:

Yo no tengo literatura "mía" —como lo ha manifestado una magistral autoridad—, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner, a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: "Lo primero no imitar a nadie, y sobre todo, a mí". Gran decir.<sup>13</sup>

Coincidentemente, en la declaración inicial de *Opiniones*, fechada en París, 1906, manifiesta: "No busco el que nadie piense como yo, ni se manifieste como yo. ¡Libertad, libertad, mis amigos! Y no os dejéis poner librea de ninguna clase"

Hay que tener presente, además, que en 1905 se editó en Madrid *Cantos de vida y esperanza*, la obra más intensa y madura que afirma la calidad lírica íntima y original de Darío, y señala, al mismo tiempo, la distancia que lo separa de un sector de *Prosas profanas*, del virtuosismo que "se juzgó mármol y era carne viva". Por la misma época, se opera en la estética de Rubén un cambio hacia profundidades y sencillez insospechadas.

En *Historia de mis libros*, acota Darío:

Si *Azul*... simboliza el comienzo de mi primavera, y *Prosas profanas* mi primavera plena, *Cantos de vida y esperanza* encierra las esencias y savias de mi otoño.<sup>14</sup>

Y agrega más adelante:

Al escribir *Cantos de vida y esperanza* yo había explorado, no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también los cancioneros antiguos, la obra más completa, ya fragmentaria, de los primitivos de la poesía española, en los cuales encontré riqueza de expresión y de gracia que en vano se buscarán en harto celebrados autores de siglos más cercanos. A todo esto agregad un espíritu de modernidad con el cual me compenetraba en mis incursiones poliglóticas y cosmopolitas.

Para concluir:

Y el mérito principal de mi obra, si alguno tiene, es el de una

---

Rufino Blanco Fombona Amado Nervo R. M. del Valle-Inclán) (Buenos Aires, Nova, 1967), dedicado a la memoria de Federico de Onís retoma la idea del polifacetismo modernista para probar, a través del estudio de los cuatro autores mencionados en el título, la existencia de modernismos individuales, nacidos del rubendarismo pero que adquieren fisonomías e implicaciones propias, y afirma: "De hecho no hubo un modernismo único e indivisible; los modernismos fueron plurales. Cada creador auténtico que se sintió atraído por la personalidad magnética de Darío —si estuvo atento a las consignas del maestro de *Prosas profanas*: 'lo primero no imitar a nadie y, sobre todo, a mí— supo imprimir propios matices, inflexiones personales, a la base común de la renovación modernista. El individualismo de muchos modernistas es lo que permite abarcar este fenómeno estético como movimiento, mejor que como escuela" (p. 12).

13. Darío, R. *Op. cit.*, pp. 611-612.

14. Darío, R. *Obras completas*. Madrid, Afrodisio Aguado S.A., 1950, p. 214.

gran sinceridad, el de haber puesto "mi corazón al desnudo", el de haber abierto de par en par las puertas y ventanas de mi castillo interior para enseñar a mis hermanos el habitáculo de mis más íntimas ideas y de mis más caros ensueños.<sup>15</sup>

No es necesario transcribir el poema inicial de *Cantos de vida y esperanza*. Los dos primeros versos: "Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana", declaran, concentrado en el adverbio temporal "ayer", que algo del poeta quedó en el pasado y, en consecuencia, afirman la adopción de una nueva actitud.

La clave para certificar el cambio estético de Darío puede hallarse en dos ensayos: "El ejemplo de Zola" y "Gorki", de *Opiniones*.<sup>16</sup> El primero está escrito con motivo de la muerte de Émile Zola (1902). Reconoce Darío que conmoción como la provocada por la desaparición del autor de *Thérèse Raquin* sólo la causan los artistas que, saliendo de su torre de marfil, se acercan al abrazo fraterno. Es necesario, aun pecando de excesiva prolijidad, copiar el pasaje siguiente:

Estas grandes conmociones tan solamente las causan los que salen de las aisladas torres, marfil, cristal o bronce, del arte puro. Hay, para lograr tamañas coronas, que ser fuente y pan para los demás, conformándose con el propio dolor, hermano de la gloria. Hay que convencerse de que no se ha venido con el mayor don de Dios a la tierra para tocar el violín, o el arpa, o las castañuelas, o la trompeta. Tocarlas, sí, para universal gozo y danza dionisiaca, en paz y fiesta común con todos. No la superhombria, no el neronismo, no la crueldad orgullosa: antes el bien que se hace con la luz y en la luz el abrazo fraterno. Mientras más alta es la catarata, más perlas tiene su agua pura, y su voz dice la armonía de la naturaleza y el iris la corona. Saltimbanquis de palabras o juglares de idea, sin la bondad que salva, muy pintorescos y bonitos, son de la familia de los pájaros; cuando mueren, por el plumaje se les diseca; si no, van al muladar con los perros muertos. Desventurado el que, teniendo el vino de la bondad y de la fraternidad humana, no exprimió jamás su corazón en su copa cuando vio pasar el rebaño de hermanos con sed, bajo los látigos de arriba. Zola fue eso: el viñador copioso y generoso. No como Hugo, desde la olímpica sede en que, como papa literario, con su tiara llena de gemas líricas, vestido de orgullo,

15. Darío concluye con palabras que no se ajustan al propósito de demostrar el vuelco estético, pero que merecen transcribirse porque encierran el dolor y la amargura del poeta ante la ingratitud humana: "He sabido lo que son las crueldades y locuras de los hombres. He sido traicionado, pagado con ingraticudes, calumniado, desconocido en mis mejores intenciones por prójimos mal inspirados, atacado, vilipendiado. Y he sonreído con tristeza. Después de todo, todo es nada, la gloria comprendida. Si es cierto que 'el busto sobrevive a la ciudad', no es menos cierto que lo infinito del tiempo y del espacio, el busto como la ciudad, y ¡ay! el planeta mismo, habrán de desaparecer ante la mirada de la única Eternidad" (*Ibidem*, pp. 223-224).

16. *Ibidem*, pp. 229-254.

repartía sus dones; no como Tolstoi, tan vecino de la clínica como del santoral; no como Ibsen, ceñudo, oscuro y doloroso. Zola, que fue tan atacado, porque, se decía, buscaba los afectos más viles de la vida, complaciéndose en la pornografía y la obscenidad, ha sido un enorme y puro poeta del amor, un músico órfico y augusto de las multitudes, un cantor de la hermosura natural y de la fecunda obra engendradora, un visionario de la humanidad que viene, de la dicha de las naciones futuras, de la dignificación de nuestra especie en la vía progresiva de su perfeccionamiento, en el ritmo divino.

La "opinión" de Darío es un elogio motivado, en parte, por la indignación que le causan los sucesos de los últimos tiempos en torno a Zola. Implícito está el reconocimiento de la conciencia social del escritor, del deber, casi inexcusable, que éste tiene de participar y comulgar cordialmente con los demás hombres. "Sus palabras [las de Zola] han sido alimento de pueblo" —afirma Darío. El hecho de que en el entierro de Zola estuvieran presentes obreros, con sus atuendos y herramientas de trabajo, le hace exclamar: "Ésa es la gloria"

En el prefacio a *Cantos de vida y esperanza*, diferencia el poeta:

Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.<sup>17</sup>

Darío había salido de su encastillamiento interior para mostrar, baudelerianamente, en el poemario de 1905, su corazón al desnudo, en intento de comunicación cordial:

La torre de marfil tentó mi anhelo;  
quise encerrarme dentro de mí mismo,  
y tuve hambre de espacio y sed de cielo  
desde las sombras de mi propio abismo.<sup>18</sup>

El nuevo rumbo de Darío resulta aún más evidente en la otra crónica, "Gorki". Adjudica la boga de Maksim Gorki en Francia al hecho de que el público francés está hastiado de las artificiosidades y rebuscamientos literarios y encuentra deleite en la nove-

17. Darío, R.. *Poetas completas*, p. 704.

Juan de Mairena habla a sus alumnos sobre los propósitos orientadores de la *Escuela de Sabiduría*, y hace un distingo capital entre el hombre y el hombre-masa: "Nosotros no pretenderíamos nunca educar a las masas. A las masas que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre que es lo único que nos interesa; al hombre en todos los sentidos de la palabra: al hombre *in genere* y al hombre individual; al hombre esencial y al hombre empíricamente dado en circunstancias de lugar y de tiempo, sin excluir al animal humano en sus relaciones con la naturaleza". (Machado, A.. *op. cit.*, p. 470).

18. Darío, R.. *Poetas completas*, p. 707.

dad "fortificante y natural" de la obra del escritor ruso. Así, manifiesta:

El público de Francia está sujeto desde hace mucho tiempo a una alimentación intelectual especial, que equivale a la cocina nacional; platos exquisitos, demasiado bien hechos, muy pimentados y perfumados de la trufa gala; pastelería de gâteaux o de genges de demasiado alegre vivir, en que se llega hasta el *gâteaux* a base de kola. Es el reino de lo artificial. Cuando se importa un buen plato fortificante y natural —las genges del Norte los tienen muy buenos—, los consumidores se regocijan y agotan el artículo.<sup>19</sup>

Además, halla en Gorki, como en Zola, igual preocupación y motivaciones sociales:

Gorki es lengua de pueblo, y se hace oír con el aliento de todo un vasto pueblo; y como es hondamente humano, su palabra es comprendida por toda la pensativa humanidad. Es vasto pensador brotado entre las muchedumbres como un alto pino en una floresta.<sup>20</sup>

Para Darío, Gorki no es un literato, sino un hombre que ha vivido la vida de un "atorrante argentino": filósofo de arroyo que "ha sentido las palpitaciones y los suspiros de las masas pasivas", que tiene más verdad que otros escritores rusos, "puesto que extrae de su propia carne, de su propia experiencia" y la expresa "con un verbo claro y neto, como los hechos, sin afeites de estilo".

Darío juzga el estilo de Gorki, entendiendo que "su procedimiento es absolutamente sencillo. Ha visto, ha padecido, y cuenta con una lengua desnuda, pero señalada de gestos, de ademanes indicadores, iniciadores de hechos venideros o que traen reminiscencias de hechos pasados".<sup>21</sup> Remata la valoración con la siguiente síntesis:

Los libros de Gorki pueden parecer demasiado secos a los lectores de cosas bonitas, de libritos coquetos y sabrosos, hechos por desahogados *diletantti* o por industriales de la literatura; pueden aparecer inmorales a los hipócritas que se regodean con las peores obscenidades con tal que vayan disimuladas entre encajes de Francia o decoradas de estetismo italiano; pueden parecer absurdas a quienes van por el mundo como dormidos o privados por ingénita estupidez del don de comprensión y meditación.<sup>22</sup>

En suma: interesa rescatar dos ideas de Darío. La primera, en "Zola": el convencimiento de que el artista debe abandonar el

19. Darío, R. *Obras completas*, p. 43.

20. *Ibidem*, p. 244.

21. *Ibidem*, p. 249.

22. *Ibidem*, p. 254.

aislamiento marfilíneo y participar, él y su arte, en los demás. La segunda, en el "Gorki": el elogio a la literatura desnuda de artificios.<sup>23</sup>

Se advierte, además, una identificación vivencial entre los tres escritores: por los azares de la vida, por la ingratitud con que, a veces, fue pagado, Darío se acerca a Zola; mientras que lo liga a Gorki la misma incomprensión recibida de la mayoría a la sensibilidad de los artistas y su obra.

Tanto el cambio de rumbo poético como los juicios estéticos lo aproximan a Machado. Ya se verá, más adelante, cuanto de común hay entre la "cocina intelectual fortificante" que Darío encuentra en Gorki y "la actual cosmética" de la que Machado habla en su "Retrato".

Antonio Machado conoció a Darío en París. De su primera visita a la ciudad, en 1899, comenta el español:

Paris era todavía la ciudad del "affaire Dreyfus" en política, del simbolismo en poesía, del impresionismo en pintura, del escepticismo elegante en crítica. Conocí personalmente a Oscar Wilde y a Jean Moréas. La gran figura literaria, el gran consagrado, era Anatole France. (p. 51)

Más adelante, registra el encuentro:

De Madrid a París (1902). En este año conocí en París a Rubén Darío.

La capital francesa atrajo a Darío irresistiblemente. En la *Autobiografía*, confiesa:

Yo soñaba con París desde niño, a punto de que, cuando hacía mis oraciones, rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte de la Belleza y

23. Otros ensayos de *Opiniones* registran conceptos similares. En "Rostand, o la felicidad", afirma Darío: "Ninguna exageración le sienta mal. Su gloria es gascona. Tiene la suerte de hablar en una lengua que todo el mundo entiende" (p. 323). En "Nuevos poetas de España", comenta el estado de la poesía española; al referirse a Ramón Pérez de Ayala, lo ubica "como poeta absolutamente del siglo XX, con igual educación estética que nuestros mejores poetas hispanoamericanos actuales, y con una hermosa independencia de espíritu que le hace decir lo que quiere, cantar de la manera más sencillamente posible". Darío comenta —en advertencia jugosa—: "Mas hay que advertir que la sencillez es en este caso lo más dificultoso. Ahora todos queremos ser sencillos... Todos nos comemos nuestro cordero al asador después que lo hemos tenido encintando en el *hameau* de Versalles" (p. 415). Un año antes de la edición de *Opiniones*, Darío escribe el artículo "La mentalidad española. Azorín", fechado en San Esteban de Pravia, agosto de 1905. Caracteriza el estilo de *Azorín*, y distingue: "Escribe puro, sencillo e intenso. Al museo lo que se llamó escritura 'artista'. Escribe con claridad de vida y también con 'sangre', como aconseja el loco de Alemania. Como se escribió ayer, como se escribe hoy, como se escribirá mañana, así haya un alma sincera que transparente su diamante individual en lo oscuro de la tinta. Su diamante encontrado en lo hondo de sí mismo". El artículo está incorporado al Apéndice del libro de Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*. (Madrid, Taurus, 1964, pp. 255-257).

de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño.<sup>24</sup>

Pocas líneas más adelante, añade:

Como yo [se refiere a Alejandro Sawa] usaba y abusaba de los alcoholes y fue mi iniciador en las correrías del barrio Latino.

Es verdad. Sawa le inicia en la vida disipada del París nocturno, que terminaría en bohemia desgarrada por apremios económicos.

La crítica ha señalado discretamente ciertos aspectos de la vida de Darío: su afición a la bebida,<sup>25</sup> las aventuras amorosas, la precariedad de una economía inestable que lo llevaba, en oportunidades, a adoptar posturas humillantes; el beneficio que otros sacaron de su fama y su cansancio; pero, también, la generosidad incansable del poeta con sus amigos, ante los impertinentes reclamos intelectuales y de dinero. (Por gracia de Dios —confiesa Darío— “si hubo áspera hiel en mi existencia, / melificó toda acritud el Arte”).

Vida irregular y desordenada la de Darío, que contrasta con la imagen que se tiene de Antonio Machado<sup>26</sup>: escritor de hábitos

24. Darío, R. *Autobiografía*, 1912, en *Obras completas*, edición citada, p. 102.

25. Melchor de Almagro San Martín en *Biografía del 900* (Madrid, Revista de Occidente, 1943), ha trazado un cuadro del 900 español, que incluye la opinión que el público tenía del modernismo, y, en especial, de los escritores modernistas: “unos entes melenudos, afeminados, llorones y grotescos, algo así como fueron los románticos para sus contemporáneos” (p. 92). La anotación correspondiente al día 7 de marzo (pp. 127-131), menciona la fama adquirida por Darío después del artículo de Juan Valera. Lo importante, para ejemplificar la bohemia de Darío, está en la descripción de la fiesta, en exceso movida, ofrecida por el poeta, cónsul de Nicaragua en Madrid, con motivo de una fecha grata a su país. Asistieron, entre otros, los Machado, Villaspesa y Valle-Inclán. El autor señala el concubinato de Darío “con una mujer del pueblo, bastante ordinariota, a quien él llama con énfasis Princesa Paca”. La reunión —regada generosamente por licores— termina, Darío portando la bandera y el escudo del consulado, en un banco del Paseo de Rosales, donde les sorprende la mañana “arracimados unos contra otros, en posturas inverosímilmente grotescas”. Es 1900. Machado tiene 22 años, y, lo que en un momento de admiración y fervor compartió y disculpó como concesión a la genialidad del maestro, no lo aceptaría y, mucho menos lo justificaría, pasado el tiempo y atenuada la devoción al escritor.

El artículo de Alejandro Sux: “Rubén Darío visto por Alejandro Sux” (En: *Revista Hispánica Moderna*. New York, Columbia University, Hispanic Institute in the United States, 1946, t. XII, pp. 302-320), ilustra sobre los últimos años de Darío en París (1910-1914): las frecuentes crisis dipsománicas, los terrores y temores del poeta, los sucesos desagradables alrededor del contrato con los editores del *Mundial Magazine*, apetencias sensuales, juicios estéticos, preferencias literarias, etc.

Juan Ramón Jiménez respetó y admiró a Darío. En el artículo “Mis’ Rubén Darío” (publicado en *La corriente infinita. (Crítica y evocación)*. Madrid, Aguilar, 1961, pp. 47-52), evoca, con cierto dejo de tristeza, un encuentro con Darío: “Salimos. Carrera de San Jerónimo, Cibeles. Se toma el pulso. —¿Y de... mujeres? Le digo que yo no entiendo de prostitutas, que nunca he buscado el amor en esas casas. Comprendo que le fastidio. No le gustan el Retiro ni la Castellana. Quiere beber [...]. Siesta. Yo le suplico que no beba más whisky. Como me quiere mucho, para no disgustarme instala su bodega —whisky, soda, martel, mariscos— en el dormitorio. Con la luz encendida lo veo beber por el cristal pintado y rayado; beber, comer, enjuagarse la boca, volver serio al despacho” (p. 51).

26. Darío, en el ensayo “Nuevos poetas españoles” (En: *Opiniones*, edición citada, p. 414), ensaya la semblanza de Machado y señala el carácter estoico de su vida.

austeros, profesor de francés, sentimentalmente movido por el amor entrañable a su mujer y, al final de su vida, por la pasión hacia Guiomar que, si no lo sustituye, al menos conforta y abriga la soledad madura del poeta. "Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido / —ya conocéis mi torpe aliño indumentario—, / más recibí la flecha que me asignó Cupido, / y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario", asevera en su autorretrato.

Disparidad de vida, compromisos e incitaciones diferentes, pero talentos igualmente notables. Tal vez no sea demasiado arriesgado aventurar, sin entrar, por razones obvias, a la consideración valorativa de la conjetura, que el hombre Machado —otra formación, otro temperamento, otro *modus vivendi*—, debió experimentar un rechazo desilusionado ante los excesos del hombre Darío.<sup>27</sup>

En suma, sólo formulaciones hipotéticas por el momento. Lo que sí puede comprobarse con el cotejo de algunos poemas de *Soledades*, en las ediciones de 1903 y 1907, de qué manera Machado contraría aquella afirmación suya: "Mi costumbre de no volver nunca sobre lo hecho y de no leer nada de cuanto escri-

---

"Antonio Machado es quizá el más intenso de todos. La música de su verso va en su pensamiento. Ha escrito poco y meditado mucho. Su vida es la de un filósofo estoico. Sabe decir sus ensueños en frase honda. Se interna en la existencia de las cosas, en la naturaleza. Tal verso suyo sobre la tierra habría encantado a Lucrecio. Tiene un orgullo inmenso, neroniano y diogenesco. Tiene la admiración de la aristocracia intelectual. Algunos críticos han visto en él un continuador de la tradición castiza, de la tradición lírica nacional. A mí me parece, al contrario, uno de los más cosmopolitas, uno de los más generales, por lo mismo que lo considero uno de los más humanos".

27. Por boca de Mairena, Machado manifiesta: "Yo os confieso que he sido ingrato alguna vez —y harto me pesa— con mis maestros, por no tener presente que en nuestro mundo interior hay algo de ruleta en movimiento, indiferente a las posturas del paño, y que mientras gira la rueda, y rueda la bola que nuestros maestros lanzaron en ella un poco al azar, nada sabemos de pérdida o ganancia, de éxito o de fracaso" (p. 370).

Machado debió sufrir por las fallas humanas en quien había reconocido cualidades de maestro. Esta consideración sobre las relaciones humanas entre Darío y Machado está preñada de subjetivismo y puede ser fácilmente objetable. Pero creo que una de las causas que coadyuvaron compulsivamente al alejamiento estético de Machado fue la quiebra afectiva, consecuencia de la diferencia temperamental y, quizá, de alguna actitud de Darío que debió producir impacto negativo en Machado.

Rechazo semejante debió sentir don Pedro Henríquez Ureña, hombre temperamentalmente afín a Antonio Machado. En 1914, Henríquez Ureña fue corresponsal, en Washington, de *El Heraldo de Cuba*; supo que Darío se encontraba en Nueva York, ciudad a la que viajaba con bastante frecuencia. Pero no quiso conocerlo. Los motivos aparecen en la carta privada que Henríquez Ureña dirigió a Alfonso Reyes, del 9 al 12 de mayo de 1916, rica en datos ilustrativos sobre la estada de Darío en Nueva York. Henríquez Ureña dice: "Yo no quise conocer a Darío (acá *inter nos*) y no le conocí al fin; había demasiado alcohol y demasiado bengoecheísmo en torno". El párrafo está tomado del artículo de Ernesto Mejía Sánchez: "Henríquez Ureña, crítico de Rubén Darío" (En *Revista de la Universidad de México*, vol. XX, N° 10, junio de 1966, pp. 22-25). Mejía Sánchez apostilla el dato: "Ignoramos piadosamente lo que significó ese *ismo* alrededor de Darío, pero por seguro algo nada literario. ¿No habría además otras razones particulares para ese despego tan personal? Cabe suponerlo". Las "otras razones" podrían referirse a las relaciones literarias de Darío y Henríquez Ureña, que impulsaron a éste al desdén personal de ignorar la presencia de Darío en Nueva York, pagando, de esta manera, una supuesta indiferencia literaria del poeta. Pero, con seguridad, debió tratarse de un rechazo personal. Con posterioridad a la muerte de Darío, Henríquez Ureña continuó en la misma posición valorativa frente a la obra del nicaragüense, tempranamente reconocida en los *Ensayos críticos* (1905).

bo".<sup>28</sup> Olvida un poema, elimina un verso, cambia un adjetivo excesivamente sonoro o luminoso, por otro más grave; es decir, con buril y lima intenta quitar todo signo de retórica modernista.

A pesar de esa tarea de revisión, hay una evidente relación humana y estética entre ambos grandes poetas, pues si es cierto que el sevillano sigue caminos distintos, también es legítimo señalar como en la poesía posterior a *Soledades* (1907) y aun a *Campos de Castilla* (1912), subyace aquí y allá una imagen, un color, un ritmo, con marcadas reminiscencias rubenianas. Por ello es posible imaginar un diálogo cordial, de relación entre los dos maestros de la forma y del sentimiento. Un diálogo evocador y, al mismo tiempo, ejemplificador del propósito de cambio de actitud estética de Antonio Machado.<sup>29</sup>

De la lectura de los poemas transcriptos —la "oración" de Darío y "A la muerte de Rubén Darío", de Machado— se advierte que ha habido una metátesis expresiva, una reciprocidad mimética, queriendo significar con ello que el poema de Darío parece producto de la pluma de Machado, por "un no sé que" emanado del ritmo, por la sonoridad proveniente en especial de una adjetivación que acumula vocales fuertes, con abundancia de o: "misterioso", "silencioso", "luminoso", "profundo"; por la ausencia, en fin, de todo vestigio de ropaje dariano.

Por su parte, los alejandrinos del poema de Machado acusan, en actitud de postrar homenaje —¿o reconocimiento?— tintes típicamente dariescos. Puede atribuirse a un estado de ánimo especial del poeta, pero, sin olvidar que fueron escritos cuando el poeta de *Soledades* ya había publicado *Campos de Castilla*, y estaba entregado a estudios filosóficos, había perdido a su mujer, y sentía con hondura la preocupación por el destino de España y los demás países europeos ante el estallido de la guerra,

El poema de Machado es más que una oración fúnebre ante

28. En el prólogo a *Páginas escogidas*, Machado afirma que el poeta, cuando crea, está siempre de acuerdo consigo mismo; con el tiempo, "el hombre que juzga su propia obra dista mucho del que la produjo", dado que existe una distancia enorme entre el momento creador y el crítico. "La explicación es fácil —dice Machado—: se crea por intuiciones; se corrige por juicios, por relaciones entre conceptos" (p. 45).

29. Mi interés por la poesía de Antonio Machado viene de tiempo atrás; empero, la posibilidad de un ensayo sobre el acercamiento estético entre el poeta español y Rubén Darío, fue motivada por los trabajos de Seminario, dedicado al poeta nicaragüense, realizado en 1966, bajo la dirección del Profesor Juan Carlos Ghiano y, además, por un trabajo del mismo: "El modernismo entre América y España" (En: *Ramón María del Valle-Inclán. 1866-1966. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario*. La Plata, Universidad Nacional, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Letras - Trabajos, comunicaciones y conferencias, IX, 1966, pp. 167-197). Ghiano se refiere a la posibilidad de establecer una síntesis del modernismo entre América y España y, al respecto, dice: "podría imaginarse un diálogo ideal entre Rubén Darío y Antonio Machado, base de la época, y también de todo el desarrollo de la poesía en lengua española de este siglo".

la muerte del "maestro Rubén Darío" Para un poeta que hacía años cuidaba sus formas expresivas en alejamiento constante de las modalidades modernistas, el poema resulta significativo, ya que corrobora, en parte, la opinión que se ejemplificará más adelante. A pesar de los propósitos teóricos manifiestamente declarados en los prólogos, subyace, cual sustrato de la poesía de Machado, la lección aprendida en el poeta de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*.

Si se lee atentamente el prólogo de 1917 a *Soledades*, se advierte el testimonio admirativo de Machado —condensador de la actitud de los jóvenes escritores españoles del momento de triunfo del modernismo — al "maestro incomparable de la forma y la sensación", y, también, al que "reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*" En estas palabras hay un doble reconocimiento, apreciación inteligente de la poesía de Darío por parte de Machado: el acierto de adjudicar al nicaragüense —tal vez porque Machado, no olvidarlo, escribe en 1917— no sólo la maestría formal y la artificiosidad de los temas que se advierte en *Prosas profanas*, sino también la profundidad lírica presente en el poemario de 1905.

Más tarde, en cierto sector intelectual español, vendría el rechazo, la reacción y la guerrilla literaria; las burlas y diatribas, no tanto contra el modernismo hispanoamericano en general, de cuyos representantes más genuinos sólo conocían parcialmente la obra, ni contra Rubén, sino contra el auge que el modernismo había alcanzado en España.<sup>30</sup> Llegaría también, el momento de la separación: "Yo pretendí seguir camino bien distinto", afirma Machado. El nuevo rumbo estético daría como resultado *Campos de Castilla*, colección que lo afirma como hombre y escritor del 98, y que condensa el deseado arte objetivo en los poemas que buscan "lo eterno humano".

El reconocimiento de Machado al poeta se patentiza en 1904, en "Al maestro Rubén Darío", poema registrado en 1916 en *La ofrenda de España a Rubén Darío*.<sup>31</sup> Vale la transcripción no sólo porque le pertenece, sino porque el elogio es sincero y encierra en el "¡Salve!" la opinión de muchos de sus contemporáneos, como se advierte en el contenido del homenaje:

Este noble poeta, que ha escuchado  
los ecos de la tarde, y los violines  
del otoño en Verlaine, y que ha cortado

30. Henríquez Ureña, MA. *Breve historia del modernismo*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 512.

31. González Olmedilla, Juan. *La ofrenda de España a Rubén Darío*. Liminar de Rufino Blanco Fombona. Madrid, Editorial América, s.f. [1916].

las rosas de Ronsard en los jardines  
 de Francia, hoy, peregrino  
 de un Ultramar de Sol, nos trae el oro  
 de su verbo divino.  
 ¡Salterios de loor vibran en coro!  
 La nave bien guarnida,  
 con fuerte casco y acerada proa,  
 de viento y luz la blanca vela henchida  
 surca, pronta a arribar la mar sonora  
 y yo le grito: ¡Salve! a la bandera  
 flamígera que tiene  
 esta hermosa galera  
 que de una nueva España a España viene. (pp. 224-225)

Es legítima, en la caracterización que Machado hace de Darío, la referencia a la influencia francesa en su formación: Paul Verlaine ("Y en mi interior: ¡Verlaine...!") y Pierre de Ronsard, en cuyo jardín Darío y, también Machado, cortaron las rosas. Rubén es el "noble poeta", "peregrino de un Ultramar de Sol", que trae a España el "oro" de su "verbo divino". Llega a España de "una nueva España".<sup>32</sup>

Se advierten en el poema rasgos de procedencia rubeniana, o provenientes de la común fuente verleniana: "Ultramar de Sol"; "oro", registrado asiduamente en Darío: "risas de oro", "amor de púrpuras y oro" en "Era un aire suave..."; "versos de oro" en "Pórtico", etc.; "la mar sonora": sonoro/sonora son adjetivos corrientes en Darío; "acerada proa" puede aludir al material del casco pero de inmediato recuerda el color predominante en "Sinfonía en gris mayor".

Machado utiliza la silva, combinación métrica no frecuente en la poesía de Darío posterior a *Prosas profanas*, aunque sí los versos heptasílabos y endecasílabos alternados con otros metros. Modernistas hispanoamericanos —el colombiano José Asunción Silva, por ejemplo— la usan generosamente.

El poema inicial de *Campos de Castilla* es "Retrato". Las estrofas cuarta, quinta y sexta están dedicadas a fijar su poética y su posición estética:

Adoro la hermosura, y en la moderna estética  
 corté las viejas rosas del huerto de Ronsard:  
 mas no amo los afeites de la actual cosmética,  
 ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos  
 y el coro de los grillos que cantan a la luna.

32. "Nueva España" puede vincularse con "Castilla del Oro", del poema de Machado, escrito a la muerte de Darío. Véase n. 3.

A distinguir me paro las voces de los ecos,  
y escucho solamente, entre las voces, una.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera  
mi verso, como deja el capitán su espada:  
famosa por la mano viril que la blandiera,  
no por el docto oficio del forjador preciada. (p. 125)

En el prólogo a la edición de *Soledades, galerías y otros poemas*, fechado en Toledo, 12 de abril de 1919 —siete años después de la aparición de *Campos de Castilla*—, dice Machado:

Ningún alma sincera podía entonces [1907] aspirar al clasicismo, si por clasicismo ha de entender algo más que el diletantismo helenista de los parnasianos. Nuevos epígonos de Protágoras (nietzschianos, pragmatistas, humanistas, bergsonianos) militaban contra toda labor constructora, coherente, lógica. La ideología dominante era esencialmente subjetivista; el arte se atomizaba, y el poeta, en cantos más o menos enérgicos —recordad al gran Whitman entonando su "mind cure" el himno triunfal de su propia cenestesia—, sólo pretendía cantarse a sí mismo, o cantar, cuando más, el humor de su raza. Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofística, buen antídoto para el culto sin fe de los viejos dioses, representados ya en nuestra patria por una imaginería de cartón piedra.

Cambia el tiempo verbal, pues el poeta vuelve al presente, 1919, para agregar:

Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir cuando una tarea común aprisione las almas. (p. 48)

La afirmación de "Retrato": "mas no amo los afeites de la actual cosmética, / ni soy un ave de esas del nuevo gay trinar", y el concepto final del prólogo transcrito, se toman como punto de referencia para determinar el repudio de Machado a la estética rubendariana.<sup>33</sup>

33. Cf. Salinas, Pedro. "El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus" (En: *Poesía española siglo XX*, 2ª ed. aumentada. México, Antigua Librería Robredo, 1949). "¡A qué apuntan estas palabras de Antonio Machado! Ninguna otra 'moderna estética' imperaba en España cuando escribió estos versos sino el modernismo. No había más cosmética ni más afeites que los que por aquel entonces empleaban pródigamente los poetas modernistas. Y en cuanto a la expresión 'el nuevo gay trinar', no cabe duda de que el modernismo era el único estilo nuevo que se alzaba en el horizonte literario. Machado señala claramente con estas palabras su apartamiento de la poesía del instante. Y es de notar cómo detrás de los vocablos que emplea Machado para designar la moda ambiente, 'afeites', 'cosmética', 'gay trinar', vibra un matiz calificativo levemente desdeñoso. El esteticismo modernista se le representa al austero y viril poeta andaluz-castellano como cosa de tocador, o como inconsecuente trino de pájaro" (p. 20).

Guillermo Díaz-Plaja en *Modernismo frente a noventa y ocho* (Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1951), al documentar lo que rotula "Actitud antimodernista de los hombres del noventa y ocho", trae como prueba "lapidaria" —según el crítico— los dos versos de Machado, y concluye: "En la pugna entre el fondo y la forma, entre lo ético y lo estético, lo ético es preferido de un modo resueltamente noventayochista" (p. 158).

"Retrato" fue escrito entre 1907 y 1912, posiblemente hacia 1910, y publicado en *El Liberal* de Madrid. El modernismo, para esa fecha, había penetrado en España e impuesto sus principios estéticos, en especial la renovación formal. Además, con *Prosas profanas* (1896) llegó todo un siglo de poesía francesa. En la mayoría de los escritores españoles representativos de la época —con excepción, quizá, de Juan Ramón Jiménez— se mezcla la técnica inicialmente modernista con la visión del mundo noventaiochesca.<sup>34</sup>

Tal el caso de Machado. Su adhesión al modernismo se revela francamente, tanto en poemas publicados en revistas españolas, anteriores a *Soledades* (1903) como en este libro, y, con mesura, en la obra posterior.<sup>35</sup> El poeta había debilitado —o pretendido debilitar, es más exacto— los vínculos con el modernismo, eliminando la suntuosidad decorativa y las orquestaciones externas, para calar, como voz lírica del 98, en lo más entrañado de sí y de España.

No es fácil tarea determinar el destinatario de los dos versos de Machado. ¿Aluden, acaso, al modernismo, a Darío, o a ciertos epígonos del poeta nicaragüense, que sólo se quedaron en la imitación formal y aún en una mala imitación de la forma poética de Darío? ¿Es un rechazo a los "afeites" —léase preciosismo—, modalidad que coexiste en todo movimiento poético con la tendencia a la sencillez?<sup>36</sup>

Si se acepta esta última posibilidad, el repudio no es exclusivo de Machado. Muchos modernistas, en algún momento, alzaron airadas voces de protesta condenatorias de los excesos preciosistas y alardes verbales de quienes derivan la poesía en juego de inge-

34. Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid-Buenos Aires, Gredos-Ferrer, 1965, p. 86.

35. Cf. Salinas, Pedro. "Antonio Machado", en la obra citada, pp. 147-151. Salinas afirma la independencia poética de Machado y la resistencia ante la tentación modernista. "Pero aún es mucho más sorprendente la poesía de Machado, sorprendente en su firme y acusada independencia, si la consideramos en relación con el momento cronológico en que aparece. Corren los años triunfales del modernismo literario. La renovación poética diríase que se inclina, que rinde todos sus favores a la poderosa fuerza de Rubén Darío. Vida exterior, sensualidad y opulencia decorativa, temas de artificioso refinamiento, exotismo, sobre todo musicalidad, colorismo, ritmo, lujos y juegos verbales invaden el Parnaso español y seducen a las jóvenes musas. Antonio Machado no se rinde. Admirador y amigo personal de Rubén Darío, que escribió sobre él poéticas palabras exactas, este hijo de una tierra sensual, afirma sin la menor petulancia, sin ánimo alguno de combate, por simple modo de ser, una poesía sobria, austera, desdeñosa de complacencias fáciles y de vanidades de los sentidos. Por Antonio Machado, por Juan Ramón Jiménez, sospechó Rodó la existencia de una Andalucía recóndita tan distinta de la litografía en colores del siglo XIX. Y por Antonio Machado y por otro poeta de su época, Miguel de Unamuno, debería ya empezar la historia literaria española a sospechar en la precaria y superficial existencia de un modernismo poético en España a la manera del de Rubén Darío el americano. Terminado su alegre alboroto, en vistoso desfile, sin resistencia ante el paso del tiempo, perduran, en cambio, con todas las posibilidades de ser poesía para siempre, esas otras voces sordas y recatadas como la de Machado, que representan la discordancia con el modernismo, la resistencia a él en el punto de su máximo esplendor aparente" (pp. 148-149).

36. Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid, Gredos, 1963, p. 168.

nio, de quienes no deslindan arte y artificio. El ensayo sobre Gorki documenta, en forma teórica, la opinión similar de Darío; *Cantos de vida y esperanza* la testimonia expresivamente.

Si se recorren los escritos en prosa de Machado, se encuentran abundantes ejemplos reprobatorios del artificio preciosista. En el *Cancionero apócrifo*, Juan de Mairena expone su "Arte poética". Se extiende en consideraciones sobre el barroco literario español, y juzga que

Culteranismo y conceptismo son, pues, para Mairena dos expresiones de una misma oquedad y cuya concomitancia se explica por un creciente empobrecimiento del alma española. La misma inopia de intuiciones que, incapaz de elevarse a las ideas, lleva al pensamiento conceptista, y de éste a la pura agudeza verbal, crea la metáfora culterana, no menos conceptual que el concepto conceptista, la seca y árida tropología gongorina, arduo trasiego de imágenes genéricas, en el fondo puras definiciones, a un ejercicio de mera lógica, que solo una crítica inepta o un gusto depravado puede confundir con la poesía. (p. 318)

Para el *alter ego* de Machado, la cuarta característica del barroco es el culto a lo difícil artificial y su ignorancia de las dificultades reales.

He aquí la afirmación crítica:

La dificultad no tiene por sí misma valor estético, ni de ninguna otra clase —dice Mairena. Se aplaude con razón el acto de atacarla y vencerla; pero no es lícito crearla artificialmente para ufanarse de ella. Lo clásico, en verdad, es vencerla, eliminarla; lo barroco, exhibirla. Para el pensamiento barroco, esencialmente plebeyo, lo difícil es siempre precioso: un soneto valdrá más que una copla en asonante y el acto de engendrar un chico menos que el de romper un adoquín con los dientes. (p. 320)

El quinto rasgo es la devoción por "la expresión indirecta, perifrástica, como si ella tuviera por sí misma un valor estético". El sexto determina:

La tensión barroca —dice Mairena—, con su fría vehemencia, su aparato de fuerza y falso dinamismo, su torcer y desmesurar arbitrarios —sintaxis hiperbática e imaginaria hiperbólica—, con su empeño de desnaturalizar una lengua viva para ajustarla bárbaramente a los esquemas más complicados de una lengua muerta, con su hinchazón y amañamiento y superfluo artificio, podrá, en horas de agotamiento o perversión del gusto, producir un efecto que, mal analizado, se parezca a una emoción estética. (p. 321)

La séptima califica de "preciosista" y "pedante" al culterano, y de "papanatas" al público que gusta del esteticismo decadente:

Pero el vulgo del culterano, del preciosista, del pedante, es una masa de papanatas, a la cual se asigna una función positiva: la de rendir al artista un tributo de asombro y admiración incomprensiva. (p. 321)

Resumiendo: en la caracterización del barroco, Machado acentúa la crítica al preciosismo expresivo.

En *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, sin referirse ya específicamente al barroco, aconseja:

Huid del preciosismo literario, que es el mayor enemigo de la originalidad. Pensad que escribís en una lengua madura, repleta de *folklore*, de saber popular, y que ése fue el barro santo de donde sacó Cervantes la creación más original de todos los tiempos. No olvidéis, sin embargo, que el "preciosismo", que persigue una originalidad frívola y de pura costra, pudiera tener razón contra vosotros cuando no cumplís el deber primordial de poner en la materia que labráis el doble cuño de vuestra inteligencia y de vuestro corazón. Y tendrá más razón todavía si os zambullís en la barbarie casticista, que pretende hacer algo por la mera renuncia a la cultura universal. (p. 383)

El problema de la expresión poética inquietó a Machado, y, con rotundez, se pronunció en favor de lo sencillo:

El encanto inefable de la poesía, que es, como alguien certeramente ha señalado, un resultado de las palabras, se da por añadidura en premio a una expresión justa y directa de lo que se dice. ¿Naturalidad? No quisiera yo con este vocablo, hoy en descrédito, concitar contra vosotros la malquerencia de los virtuosos. Naturaleza es sólo un alfabeto de la lengua poética. Pero ¿hay otro mejor? Lo natural suele ser en poesía lo bien dicho, y en general, la solución más elegante del problema de la expresión. *Quod elixum est ne assato*, dice un proverbio pitagórico; y alguien, con más ambiciosa exactitud, dirá algún día:

No le toques ya más,  
que así es la rosa.

Sabed que en poesía —sobre todo en poesía— no hay giro o rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo, de una expresión directa; que los tropos, cuando superfluos, ni aclaran ni decoran, sino complican y enturbian; y que las más certeras alusiones a lo humano se hicieron siempre en el lenguaje de todos. (p. 516)

Las citas anteriores —aunque extensas— eran necesarias para mostrar que lo que Machado reprueba (y en esto está de acuerdo con Darío: "Gorki", *Cantos de vida y esperanza*) es el artificio,

preciosismo o "afeites de la actual cosmética", que condena, no sólo en el modernismo, sino también en el barroco literario y en general en toda la literatura. Por lo tanto, no se toma como actitud de rechazo especial: Antonio Machado *versus* modernismo o rubendarismo, sino como posición estética: Antonio Machado *versus* esteticismo.<sup>37</sup>

Hay otra afirmación del poeta español que sustenta la conclusión antedicha:

El culto a la mujer desnuda es propio del poeta. Con el desnudo femenino simboliza el poeta, a veces, la misma perfección de su arte. (p. 508)

Juan Ramón Jiménez, en el poema de *Eternidades* (1916-1917), tantas veces citado, dice:

Vino, primero, pura;  
vestida de inocencia;  
y la amé como un niño.  
Luego se fue vistiendo  
de no sé que ropajes;  
y la fui odiando, sin saberlo.  
Llegó a ser una reina,  
fastuosa de tesoros...  
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!  
... Mas se fue desnudando.  
Y yo le sonreía.  
Se quedó con la túnica  
de su inocencia antigua.  
Creí de nuevo en ella.  
Y se quitó la túnica,  
y apareció desnuda toda...  
¡Oh pasión de mi vida, poesía  
desnuda, mía para siempre!<sup>38</sup>

"Los 'ropajes' y los 'tesoros' condenados por Juan Ramón en este poema —afirma Ricardo Gullón— son el equivalente de la 'cosmética' vituperada por Machado, son —para decirlo en una sola palabra— la retórica mala de quienes, por incapacidad creadora, confunden arte con artificio."<sup>39</sup>

37. Con todo, hay una afirmación de Machado que podría tornar vacilante la conclusión. En el esquema para el estudio de la literatura española, el español ubica a Darío dentro del neobarroquismo. Tal vez Machado no advirtió, pese al conocimiento de la obra de Darío, en especial de la lírica, los problemas expresivos que acosaron al poeta nicaragüense, relacionados con la búsqueda de la sencillez y economía de expresión poética.

38. Jiménez, Juan Ramón. *Antología poética*. Buenos Aires, Losada S.A., 1966, p. 246.

39. Gullón, R. *Op. cit.*, p. 169.

“Retrato” trae otra afirmación: “ni soy un ave de esas del nuevo gay trinar”. La cosmética es “actual”, el gay trinar es “nuevo”. Ambos términos connotan temporalidad. Lo nuevo, solo por serlo, no interesó a Machado. En la prosa machadiana hay juicios hostiles contra lo pasajero por demasiado actual. Así, en las reflexiones sobre el teatro, Mairena dice a sus alumnos:

Recordad lo que tantas veces os he dicho: “De cada diez novedades que se intentan, más o menos flamantes, nueve suelen ser tonterías; la décima y última, que no es tontería, resulta, a última hora, de muy escasa novedad.” Y esto es lo inevitable, señores. Porque no es dado al hombre el crear un mundo de la nada como al Dios bíblico, ni hacer tampoco lo contrario, como hizo el Dios de mi maestro, cosa más difícil todavía. La novedad propiamente dicha nos está vedada. Quede esto bien asentado. (p. 417)

Y esta otra reflexión:

Uno de los medios más eficaces para que las cosas no cambien nunca por dentro es renovarlas —o removerlas— constantemente por fuera. Por eso —decía mi maestro— los originales ahorcarían si pudieran a los novedosos, y los novedosos apedrean cuando pueden, sañudamente, a los originales. (p. 446)

De allí que se deduzca que la aseveración de Machado de no pertenecer a la congregación de las “aves del nuevo gay trinar” conlleva su propósito de búsqueda razonable de lo auténtico por eterno, no de lo pasajero y novedoso de una moda cualquiera, en la que se quedaron, en el caso del modernismo, muchos poetas secundones, vasallos de Darío e integrantes de la llamada “peste de los rubenianos”.

Los dos versos no implican un rompimiento integral con el modernismo ni un ataque a su esencia, sino a los excesos que el poeta repudió, tanto en el modernismo como en cualquier otra corriente estética. “Prueba de que Antonio Machado había hecho suyas las conquistas legítimas del modernismo —señala Max Henríquez Ureña— son esos mismos versos. Sería inútil buscar en poetas anteriores al modernismo —ni siquiera en Zorrilla, que fue quien con mayor musicalidad y soltura manejó antes ese metro— la flexibilidad rítmica y la variedad de cortes que hay en esos alejandrinos de Antonio Machado, cuya factura es típicamente modernista.”<sup>40</sup>

Machado, en la sexta estrofa de “Retrato”, da su credo poético. La pregunta: “¿Soy clásico o romántico?” queda sin respuesta. El poeta enuncia sólo el propósito que lo guió en la tarea creado-

40. Henríquez Ureña, M. *Op. cit.*, p. 523.

ra: "Dejar quisiera / mi verso, como deja el capitán su espada: / famosa por la mano viril que la blandiera, / no por el docto oficio del forjador preciada."

El primer verso plantea la espinosa cuestión de la afiliación literaria de Machado, de la que ya se habló.

José Ortega y Gasset fue el contemporáneo de Machado que mejor advirtió la trascendencia y la anticipación de la lírica machadiana. En un artículo de julio de 1912, titulado "Los versos de Antonio Machado", aceptó la influencia innovadora y renovadora de Darío sobre la poesía "de funcionario" que reinaba en España y el hecho de que la rehabilitación del material poético fue consecuencia directa de la obra del poeta de Nicaragua, reconociendo:

Esto vino a enseñarnos Rubén Darío, el indio divino, domesticador de palabras, constructor de los corceles ritmicos. Sus versos han sido una escuela de forja poética. Ha llenado diez años de nuestra historia literaria. <sup>41</sup>

Ortega juzgó que la enseñanza dariana no es punto final del proceso renovador, sino señal de partida de una nueva poesía:

Pero ahora es necesario más: recobrada la salud estética de las palabras, que es su capacidad ilimitada de expresión, salvado el cuerpo del verso, hace falta resucitar su alma lírica. Y el alma del verso es el alma del hombre que lo va componiendo. Y este alma no puede a su vez consistir en una estratificación de palabras, de metáforas, de ritmos. Tiene que ser un lugar por donde dé su aliento el universo, respiradero de la vida esencial, *spiraculum vitae*, como decían los místicos alemanes.

Lo importante es que Ortega halla en Machado "un comienzo de esta novísima poesía". "El verso postrero de la estrofa —dice— es admirable: en la concavidad de su giro se dan un beso la vieja poesía y una nueva que emerge y se anuncia". La apreciación de Ortega encierra un juicio premonitorio. Machado aprendió la lección de Darío y la superó; su poesía es concreción de la renovación poética de fines del siglo XIX y principio del XX, y, antecedente —tanto de forma como de contenido, junto a la lírica de Juan Ramón Jiménez— de la poesía española, no tan determinante en la inmediata posterior, como sí en las generaciones poéticas aparecidas después de 1928.

41. Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. 2ª ed. Madrid, Revista de Occidente, 1950, t. I, pp. 570-574. El reconocimiento de Ortega no extraña, a pesar de que, admirando a Darío, combatió al modernismo por entender que el oropel modernista no se ajustaba a la realidad española del momento. La voz de alerta la da en el artículo "Poesía nueva, poesía vieja", publicado en *El Imparcial*, 13 de agosto de 1906 (En: *Obras completas*, t. I, pp. 48-52). La fecha de publicación es sugerente: un año después apareció *Soledades, galerías y otros poemas*; la crítica de Ortega pudo incidir sobre Machado, que lo admiró y respetó, dedicándole "Proverbios y cantares", sección del poemario *Nuevas canciones* (1917-1930).

*Soledades* (1903) es el primer libro de Machado.<sup>42</sup> Es obra de juventud: el poeta andaba por los veinticinco años cuando se imprimió. En el prólogo declara:

Las composiciones de este primer libro, publicado en enero de 1903, fueron escritas entre 1899 y 1902. (p. 46)

La segunda edición de *Soledades*, a la que se agregan *galerías y otros poemas*, editada por la Librería Pueyo, aparece cuatro años más tarde.

Machado declaró, en 1917, que entre ambas ediciones no había cambio sustancial:

Esta obra [*Soledades*, 1903] fue refundida en 1907, con adición de nuevas composiciones que no añadan nada sustancial a las primeras, en *Soledades, galerías y otros poemas*. Ambos volúmenes constituyen en realidad un solo libro. (p. 47)

En el prólogo a la segunda edición de *Soledades, galerías y otros poemas*, insiste:

El libro que hoy reedita la *Colección Universal* se publicó en 1907, y era no más que una segunda edición, con adiciones poco especiales del libro *Soledades*, dado a la stampa en 1903, y que contenía rimas escritas y aun publicadas muchas de ellas en años anteriores. (p. 48)

Las "adiciones poco especiales" que "no añadan nada sustancial", de que habla Machado, son poemas, algunos de ellos, representativos de su mejor lirismo. Machado se empeñó en referirse a las adiciones, pero silenció lo borrado, lo olvidado voluntariamente. De allí el asombro de Dámaso Alonso ante el volumen de *Soledades* de 1903: variantes en los poemas, encuentro con poesías desconocidas, "arrojadas, desterradas de su reino poético: ya no vuelven a aparecer nunca, ni en el volumen de *Soledades, galerías y otros poemas*, publicados por la librería Pueyo en 1907; ni luego en el tomo que con el mismo título aparece en 1919 en la 'Colección Universal' de Calpe; ni siquiera las recogen las *Poe-*

42. En la actualidad, la edición de 1903 es, prácticamente, inencontrable. El libro, de 112 páginas, contiene 42 poemas; algunos fueron publicados en revistas; varios pasaron a la edición de 1907. Está dividido en cuatro secciones: "Desolaciones y monotonías" (10 poemas), "Del camino" (17 poemas, el primero con título: "Preludio", los restantes numerados), "Salmodías de Abril" (11 poemas), y "Humorismos" (4 poemas).

Dámaso Alonso halló dicha edición en la feria del Botánico. La describe así: "Es un librito muy modesto, de 110 páginas, de tamaño pequeño (11 x 16 ½ cms.). Estaba mi ejemplar en rústica y cuando lo adquirí había perdido la cubierta anterior (es decir, la que suele llevar impresión igual a la portada). Lo que queda, la posterior, hoy de un color gris muy pálido, lleva este texto: 'de la colección de la *Revista Ibérica*'. En la anteportada, una dedicatoria a pluma: Al invicto Miguelilla, su siempre amigo Antonio Machado" (En: "Poesías olvidadas de Antonio Machado", de *Poetas españoles contemporáneos*, edición citada, p. 98).

sías completas de 1936, ni las Obras de la 'Colección Séneca' de México, en 1940." 43

En las ediciones impresas en vida de Machado, no se incorporaron los poemas excluidos de la primera edición de *Soledades*. La lista de dichas poesías es bastante extensa; las publicadas en el Capítulo II del trabajo de Alonso, son doce: "La fuente", "Invierno", "Cenit", "El mar triste", "Crepúsculo", "Otoño", "Dime, ilusión alegre" (número IV, de la sección "Del camino"), "Siempre que sale el alma de la obscura..." (número XIV, de "Del camino"), "Preludio", "La tarde en el jardín" (fragmento), "Nocturno" y "Nevermore" (las cuatro últimas llevan los números IX, X, XI y XII, respectivamente, de la sección "Salmodias de Abril"). 44

*Soledades* de 1903 afirma, junto con algunos resabios del modernismo, la voz de un gran poeta. 45

*Soledades* de 1907, patentiza un desarrollo definitivo, en el que el arte poético de Machado despliega recursos que le son peculiares. La crítica y el público —familiarizados y deslumbrados por el descubrimiento de Darío— sintieron extrañeza ante el arte desnudo que les ofrecía Machado en la segunda versión de *Soledades*, de cuyos poemas "se ha suprimido lo demasiado sonoro

43. El libro está dedicado: "A mis queridos amigos Antonio de Zayas y Ricardo Calvo". El primero fue, en su juventud, introductor de la poesía parnasiana y simbolista en España; el segundo, un actor clásico-romántico de jerarquía. El dato lo trae R. Gullón, y agrega: "Solamente cinco poemas de *Soledades* llevan dedicatoria, y los nombres de las personas escogidas dicen claramente las admiraciones y simpatías del poeta. [...] 'Salmodias de abril' está dedicada a don Ramón del Valle-Inclán; 'Los cantos de los niños', a Rubén Darío; 'Nocturno', a Juan Ramón Jiménez; 'Mai Piu', a Francisco Villaespesa, y 'Fantasía de una noche de abril', a don Eduardo Benot. Con la excepción del último a quien llama 'venerable maestro', los restantes constituyen la plana mayor del modernismo militante, que en aquellos momentos luchaba por imponerse en las letras españolas. Antonio y Manuel Machado formaban parte del grupo y sentíanse identificados con la tendencia renovadora encarnada en él" (*Op. cit.*, p. 115).

44. Alonso, D. "Poesías olvidadas de A. M.", pp. 112-122. Los poemas aparecen publicados en la edición de Losada con la aclaración: *Poesías de "Soledades"* [1903], pp. 31-41. Dámaso Alonso registra, además, otros poemas de Machado "publicados —dice— en diversas revistas y nunca recogidos en libros: "El poeta recuerda a una mujer desde un puente del Guadalquivir", "Y estas palabras inconexas", "Y en una triste noche me aguijaba", "Arte poética", y cinco breves composiciones que reproduce como poesías independientes con numeración romana, publicadas en *Helios*, años 1903 y 1904; "Luz", "Galerías", publicadas en *Alma Española*, año 1904. Todos los poemas —los doce, resdatados de *Soledades*, 1903, y los siete de las revistas *Helios* y *Alma Española*— están recogidos en la edición de Losada (pp. 26-30). La aseveración de Alonso de que no fueron "nunca recogidos en libros", es debida a que el estudio sobre Machado fue publicado por primera vez en 1949, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 11-12, y reimpresso en el tomo de *Poetas españoles contemporáneos*, en 1965. La edición de Losada, 1964, antecede un año a la segunda impresión del ensayo de Dámaso Alonso; quizá Alonso no conoció, oportunamente, dicha edición.

45. Alonso, D. *Cuatro poetas españoles*, p. 139.

Juan Ramón Jiménez (En: *El modernismo. Notas de un curso* (1953). Madrid-México-Buenos Aires, Aguilar, 1962), anota: "Cuando el primero [Antonio Machado] empieza a escribir: (primer librito *Soledades* (1903) completamente [influido por] Rubén Darío" (p. 114). En nota dedicada a Machado, insiste en que éste "tiene mucha influencia [de] Rubén Darío" (p. 161). También reconoce la acusada influencia formal de Darío sobre Machado (p. 233).

o de representación exterior que pudiera recordar el modernismo de Rubén Darío".<sup>46</sup>

Precisamente por las notas modernistas no tuvieron dificultad ante las primeras *Soledades*, aunque el libro no despertó, en su momento, gran curiosidad ni deslumbramientos.<sup>47</sup>

La simplicidad en el enunciado del problema, puede prestarse a confusiones con respecto a su dificultad real. Afirmar que Machado limpia *Soledades* de 1903 de signos darianos y modernistas para dar su propia y original versión poética en las segundas *Soledades* es esquematizar el planteamiento de la cuestión del alejamiento estético del español de la poesía del nicaragüense. Las conjeturas sobre dicho cambio ya fueron formuladas, pero, en el misterio de la creación artística, juegan factores, a veces imponderables, que escapan a la especulación crítica.

"Antonio Machado —concluye Max Henríquez Ureña— fue un poeta de la emoción recóndita, y en su obra lo que prevalece es el acento personal, ajeno a todo efectismo barroco y a todo artificio decorativo. La técnica poética del modernismo le era familiar, y de ella hay continuas muestras a lo largo de su obra; pero cada día fue acercándose más y más a la sencillez y a la realidad vivida, y alejándose del mundo de los sueños y de la pura fantasía, en el cual quisieron confinarse otros modernistas."<sup>48</sup>

En el juicio precedente hay una doble afirmación que demostrar: la familiarización de Machado con los recursos expresivos del modernismo, y la presencia constante de algunos de ellos a lo largo de su obra, incluso en los poemas en que aquéllos fueron conscientemente debilitados.

Entre los poemas de 1903, preteridos por Machado en las ediciones posteriores, figura "Cenit" La poesía no registra variantes:

Me dijo el agua clara que reía,  
bajo el sol, sobre el mármol de la fuente:  
si te inquieta el enigma del presente  
aprende el son de la salmodia mía.  
Escucha bien en tu pensil de Oriente  
mi alegre canturía,  
que en los jardines tristes de Occidente  
recordarás mi risa clara y fría.  
Escucha bien que hoy dice mi salterio  
su enigma de cristal a tu misterio  
de sombra, caminante: Tu destino

46. Alonso, D. *Cuatro poetas españoles*, p. 140.

47. *Ibidem*, p. 143.

48. Henríquez Ureña, M. *Op. cit.*, p. 523,

será siempre vagar, ¡oh peregrino  
del laberinto que tu sueño encierra!  
Mi destino es reír: sobre la tierra  
yo soy la eterna risa del camino. (p. 33)

Con excepción del verso sexto, de siete sílabas, está escrito en endecasílabos aconsonantados, metro básico de la tradición poética española que, junto con el octosílabo, son los utilizados con más frecuencia por Machado. Se advierte la presencia de motivos simbólicos vertebradores de la poesía machadiana: agua, fuente, jardín, camino y caminante. Junto a ellos, ecos del Darío de *Azul... y Prosas profanas*: la "clara fuente" aparece en "El Año lírico", el "jardín" (de oro) en "Autumnal", el Oriente, como evasión geográfica y temporal, en *Prosas profanas*. El sentido que connotan los términos litúrgicos "salmódia" y "salterio" se conecta con el sustantivo "prosas" del título del poemario de Darío, limitado por el adjetivo pospuesto "profanas", que así las define.

En el poema de Machado no hay sensaciones visuales cromáticas definidas, sino sugeridas: en "agua clara", el adjetivo indica, sin relación de color, la cualidad inherente a la transparencia del agua de la fuente; "risa clara", resulta consecuencia de lo anterior; oscuro, casi negro, imaginamos el "misterio de sombra". el único color realmente presente —el amarillo— está insinuado por el sustantivo "sol".

Machado fue moderado en el empleo de los colores, dados, casi siempre, por matices. El amarillo, por lo general, está sustituido por expresiones como: "sol de oro" (p. 55), "naranjos encendidos" (p. 57), "rubio color de la llama" (p. 60), "frutos de oro" (p. 61), y, cuando lo nombra, está debilitado por la presencia de otras tonalidades:

Las hojas de un verde  
mustio, casi negras,  
de la acacia, el viento  
de septiembre besa,  
y se lleva algunas  
amarillas, secas,  
jugando, entre el polvo  
blanco de la tierra. (p. 71)

La actitud eufemística de Machado al evitar el uso de la palabra "amarillo" coincide con la similar de Darío, en *Prosas profanas*, por ejemplo, y con la de otros escritores modernistas de su generación.

El color —gris y rojo— es otra presencia rubendariana en el poema "El mar triste", también de *Soledades* de 1903:

Palpita un mar de acero de olas grises  
 dentro los toscos murallones roídos  
 del puerto viejo. Sopla el viento norte  
 y riza el mar. El triste mar arrulla  
 una ilusión amarga con sus olas grises.  
 El viento norte riza el mar, y el mar azota  
 el murallón del puerto.  
 Cierra la tarde el horizonte  
 anubarrado. Sobre el mar de acero  
 hay un cielo de plomo.  
 El rojo bergantín es un fantasma  
 sangriento, sobre el mar, que el mar sacude...  
 Lúgubre zumba el viento norte y silba triste  
 en la agria lira de las jarcias recias.  
 El rojo bergantín es un fantasma  
 que el viento agita y mece el mar rizado,  
 el fosco mar rizado de olas grises. (pp. 33-34)

La tristeza configura la atmósfera del poema, dominado, pictóricamente, por el gris: "mar de acero" (dos veces), "olas grises" (tres veces), "horizonte anubarrado", "cielo de plomo". En esta sinfonía de gris eclosiona un solo color: el rojo, mencionado dos veces: "el rojo bergantín", reforzado por "fantasma sangriento".

El poema de Machado refleja igual sensación de melancolía —palabra clave, nota común de modernistas y noventaiochistas— e idéntica presencia de color que la "Sinfonía en gris mayor" de Darío. En éste, el gris lo envuelve todo y está impactado por "la roja nariz" del viejo marino.

"La fuente", poema del mismo libro, fue publicado por primera vez en 1901, en la revista *Electra*; no pasó a la edición de 1907, ni a las posteriores. Dámaso Alonso juzgó el poema como obra del más inmaduro Machado, y la eliminación, en este caso, plenamente justificada.<sup>49</sup> El poeta español, agudo y sagaz autocrítico, debió advertir lo mismo. Lo prueba las correcciones que hizo para la publicación de 1903: seleccionó los elementos más significativos, eliminó lo accesorio, insinuó, buscó, en fin, una economía de expresión característica del nuevo rumbo de su poesía.

El vocabulario y la expresión del poema, en la versión de 1901, están impregnados de modernismo. Así, los primeros versos:

Desde la boca de un dragón caía  
 en la espalda desnuda  
 del Mármol del Dolor

49. Dámaso Alonso estudia el poema en el ensayo citado: "Poesías olvidadas de Antonio Machado" (pp. 130-133); publica, careadas, ambas versiones (pp. 112-114).

(de un bárbaro cincel estatua ruda),  
la carcajada fría  
del agua, que a la pila descendía  
con un frívolo, erótico rumor. (p. 31)

El cuarto verso de esta primera estrofa fue cambiado, en 1903, por: “—soñada en piedra contorsión ceñuda—”.

Los seis versos siguientes:

En el pretil de jaspe, reclinado,  
mil tardes soñadoras he pasado,  
de una inerte congoja sorprendido,  
el símbolo admirando de agua y piedra  
y a su misterio unido  
por invisible abrazadora hiedra.

están reducidos, numérica y expresivamente, en la versión de 1903:

Misterio de la fuente, en ti las horas  
sus redes tejen de invisible hiedra;  
cautivo en ti, mil tardes soñadoras  
el símbolo adoré de agua y de piedra.

Entre los versos suprimidos, se encuentran éstos:

Y el disperso penacho de armonías  
vuelve a reir sobre la piedra muda;  
y cruzar centellantes juglerías  
de luz la espalda del titán desnuda.

Machado corrigió con acierto el poema, guiado por el deseo de eliminación de los tintes modernistas, y, también, por voluntad de refreno.

Si se olvida la primera versión —1901— y se atiende al poema corregido en 1903, se advierten, todavía, rasgos rubenistas junto a señales anunciadoras del mejor Machado:

La vieja fuente adoro;  
el sol la surca de alamares de oro,  
la tarde la cairela de escarlata  
y de arabescos fúlgidos de plata.  
Sobre ella el cielo tiende  
su loto azul más puro;  
y cerca de ella el amarillo esplende  
del limonero entre el ramaje oscuro. (p. 32)

*Soledades* de 1903 revela con franqueza el influjo del modernismo al que Machado se había adherido en su juventud. En *Soledades, galerías y otros poemas*, la presencia modernista y da-

riana está empalidecida por voluntad del poeta,<sup>50</sup> pero, a pesar de la depuración, surge con nitidez en poesías como "La tarde" (p. 59), "Yo escucho los cantos..." (p. 62), dedicada, en la edición de 1903, a Rubén Darío, "Orillas del Duero", (p. 63), "Hacia un ocaso radiante..." (p. 66), "La calle en sombra..." (p. 68), "Preludio" (p. 72), "La tarde todavía..." (p. 75), "Las ascuas de un crepúsculo morado..." (p. 78), "Fantasía de una noche de abril" (pp. 95-97).

En la obra posterior, aparecen los signos del modernismo y de Darío, relegados, naturalmente, por la presencia plena de los recursos del "oficio" machadiano. Recuérdense los alejandrinos de "Retrato", y algunas de las canciones a Guiomar:

en el mármol frío  
de tu zarcillo en mi boca,  
Guiomar, y en el calofrío  
de una amanecida loca; (p. 342)  
.....  
Bajo el azul olvido, nada canta,  
ni tu nombre ni el mío, el agua santa.  
Sombra no tiene de su turbia escoria  
limpio metal; el verso del poeta  
lleva el ansia de amor que lo engendrara  
como lleva el diamante sin memoria  
—frío diamante— el fuego del planeta  
trocado en luz, en una joya clara... (p. 344)

Desde el poema temprano, (1901), dedicado al libro *Ninfeas*, de Juan Ramón Jiménez:

Un libro de amores  
de flores  
fragantes y bellas,  
de historia de lirios que amasen estrellas;  
un libro de rosas tempranas  
y espumas  
de mágicos lagos en tristes jardines,  
y enfermos jazmines,  
y brumas  
lejanas  
de montes azules...  
Un libro de olvido divino  
que dice fragancia del alma, fragancia  
que puede curar la amargura que da la distancia,  
que sólo es el alma la flor del camino.  
Un libro que dice la blanca quimera

50. Véanse, al respecto, las variantes de los poemas, que corroboran, en su mayoría, dicha afirmación (En la edición de Losada, pp. 954-971).

de la Primavera,  
de gemas y rosas ceñida,  
en una lejana, brumosa pradera  
perdida... (p. 25)

hasta el último verso escrito por Machado pocos días antes de su muerte (1939):

Estos días azules y este sol de la infancia.

se reconoce, en la obra del español, la impregnación modernista y rubendariana, acusada a veces, oculta otras; o —si se desea designarlo con otras palabras— la aplicación constante de recursos flotantes en la atmósfera literaria de la época.

La obra madura de Machado encierra, en su perfección, las intuiciones de la juventud. La evolución de su poética en los primeros años del siglo fue encaminada hacia la búsqueda del intimismo, en cuyo logro empeñó Darío análogo tesón. La intimidad poética es aporte valioso legado por el poeta de América a las letras hispanoamericanas.

Intimidad, y, también, autenticidad y unidad buscó Machado, esta última resultado de la absorción de estímulos diversos, —simbolismo, tradición española, modernismo, especulación filosófica—, fundidos en su talento y dado con emoción y desnudez de expresión en el milagro poético.

La técnica del modernismo y la posición espiritual del 98 no se excluyen. La obra de Machado así lo demuestra. Y si eludió el rubenianismo, aprendió la auténtica lección de Rubén. No se quedó en lo decorativo que no es única característica del modernismo, y, mucho menos, la esencial.

La modalidad poética del español —espíritu y expresión recónditas— buscó honduras entrañables; en pos de éstas, debilitó el diálogo poético con Darío. Pero Darío es acreedor del modernismo profundo de Antonio Machado.

ANA MARÍA LORENZO

## DARÍO COMO PERSONAJE LITERARIO EN "LUCES DE BOHEMIA" DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

La relación entre Rubén Darío y Ramón María del Valle-Inclán, nacida al calor de los cafés madrileños y prolongada en sus obras, ha sido motivo de múltiples enfoques donde se aclaran las respectivas influencias de ambos autores.<sup>1</sup>

En este trabajo nos limitaremos al análisis parcial de una de las obras más características de Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, donde aparece Rubén Darío en el reparto de la misma como personaje.

### *Luces de Bohemia*

En 1920 aparece en la revista *España* una nueva obra de Ramón María del Valle-Inclán, llamada *Luces de Bohemia*, que sólo será recogida en forma de libro en 1924. Lleva como curioso subtítulo la denominación de "esperpento", que definirá no sólo un nuevo género sino también una estética y un punto de vista.

Como dice Manuel Bermejo Marcos,

en dicha obra el escritor toma claramente partido y analiza, poniéndolo ante los ojos del lector con toda la crudeza y no sin cierto dolor, ese mismo dolor con que el artista lo está contemplando, un aspecto del acontecer español: el mundillo literario del Madrid de los primeros años del siglo XX.<sup>2</sup>

En la oportunidad, Valle-Inclán nos muestra el peregrinaje del poeta ciego Max Estrella por las calles de un "Madrid absurdo, brillante y hambriento", como acota magistralmente Valle; peregrinación, dolorosa si las hay, que lo conducirá a la muerte juntamente con toda su familia. En su *via crucis* el poeta va recorriendo todos los círculos dantescos de un infierno cotidiano: el amigo aprovechado, el librero cicatero, la taberna, la cárcel, el cementerio.

1. Cf. Castagnino, Raúl H. *Imágenes modernistas*. Buenos Aires, Nova, 1967. Díaz-Plaja, Guillermo. *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1965. Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Biblioteca Nueva, s. f.

2. Bermejo Marcos, Manuel. "Valle-Inclán, único. Notas para un acercamiento al autor de los esperpentos" (En: *Cuadernos del Idioma*, N° 6, Buenos Aires, octubre de 1966, p. 40).

El estilo de la obra difiere notablemente de las primeras producciones de Valle, de las *Sonatas*, de *Flor de santidad*, de *La guerra carlista*, de prosa trabajada y burilada, de sabia adjetivación y de arcaísmos; ahora es un estilo desgarrado, lleno hasta el tope de una masa realmente babélica de palabras de todo origen, estilo que deforma a las figuras en gestos de comparsas, en muecas de monigotes; en una palabra, en el esperpento.

Los personajes que circulan por *Luces de Bohemia* son estilizaciones grotescas de personajes reales, de amigos y enemigos de Valle-Inclán que vivían por esos años. Alonso Zamora Vicente, en un reciente trabajo, califica a esta obra, de "literatura paródica",<sup>3</sup> y señala, con notable perspicacia, la influencia del género chico en su concepción.

También Azorín<sup>4</sup> y Guillermo de Torre<sup>5</sup> subrayan como una de las principales características de *Luces de Bohemia* su condición de obra en clave, en donde cada personaje y, a veces, cada acotación producía en su época una mueca de asentimiento entre los iniciados.

### *Los personajes enmascarados*

El protagonista, Max Estrella, es una esperpentización —si se me permite el neologismo— de un poeta malagueño, Alejandro Sawa, que era de por sí un esperpento patético y que murió, ciego y loco, en 1908; un tipo original de decadente que había vivido en París y, según la leyenda, había recibido un beso de Víctor Hugo en la frente, lo que justificaría su falta de aseo.

Valle-Inclán, en ocasión de la muerte de Sawa, dirige una carta a Rubén Darío donde se lee lo siguiente:

Querido Darío:

Vengo a verle después de haber estado en casa de nuestro pobre Alejandro Sawa. He llorado delante del muerto por él, por mí y por todos los pobres poetas. Yo no puedo hacer nada; usted tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos algo podríamos hacer.

3. Zamora Vicente, Alonso. "En torno a 'Luces de Bohemia'" (En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 199-200. Madrid, julio-agosto de 1966, pp. 204-227).

4. "Necesitaríamos una edición crítica de *Luces de Bohemia*; va pasando el tiempo y se va perdiendo el recuerdo de todos los rastros auténticos de la obra. Hay en *Luces de Bohemia* personajes que se nombran por su propio nombre, y hay otros que se designan con nombre supuesto. Frases encontramos que no se sabrá de quién son dentro de algunos años; ya creemos que se ignora su procedencia" (Azorín. "Prólogo" a: *Obras Completas* de Ramón María del Valle-Inclán. Madrid, Ed. Plenitud, 1952, tomo I, p. XXII).

5. "Porque su protagonista, el poeta Max Estrella, tuvo efectivamente existencia corpórea en el mundo de las letras, aunque hoy día la única huella efectiva de su paso venga a ser la de esta trasfiguración novelesca. Y no sólo él, sino todos los demás personajes que pueblan el libro, presentan rasgos reconocibles, sin que empero pueda considerarse como una novela de clave". (De Torre, Guillermo. *La difícil universalidad española*. Madrid, Gredos, 1965, p. 136).

Alejandro deja un libro inédito. Lo mejor que ha escrito. Un diario de esperanzas y tribulaciones. El fracaso de todos sus intentos para publicarlo y una carta donde le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía en *El Liberal*, le volvieron loco en los últimos días. Una locura desesperada. Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia; loco, ciego y furioso.<sup>6</sup>

A propósito de esta carta no está demás recordar que la primera escena de *Luces de Bohemia* se inicia con la lectura de la carta de un editor en la que le comunican a Max Estrella que le retiran las colaboraciones de un periódico.

Su mujer, francesa, llamada Jeanne Poirier, se transforma en la obra dramática en Madame Collet; uno de los primeros editores de los modernistas, Pueyo, es caricaturizado bajo el sugestivo nombre de Zaratustra; Ciro Bayo, pintoresco escritor y cronista que deambuló por tierras de España y América, se transfigura en Don Gay o Don Peregrino Gay; un escritor ruso emigrado, bohebio y anarquista, con pujos de científico, Ernesto Bark, cobra vida en la abracadabrante escena décimo tercera como

el fripón periodista alemán, fichado en los registros policiacos como anarquista ruso y conocido por el falso nombre de Basilio Soulinake.<sup>7</sup>

El ministro de la gobernación que reconforta a Max en su caída tiene los rasgos del periodista y político Julio Burell. La lista sería larga, por cuanto lo formal de la obra consiste en literatura de literatura, es decir, literatura de segundo grado; por ello abundan las alusiones que, perdido su valor momentáneo, quedan como letra muerta dentro del texto.

Hay un personaje secundario, Dorio de Gadex, que aparece con su seudónimo; es el escritor gaditano Eduardo de Ory, recordable por el personaje y no por su obra, y luego están los epígonos del Parnaso modernista, que requieren una mirada más atenta.

### *Rubén Darío en el café*

En la escena novena de la obra, las acotaciones nos sumergen en un ambiente bien conocido por el autor: el de un típico café madrileño:

Un café que prolongan empañados espejos. Mesas de mármol. Divanes rojos. El mostrador en el fondo, y detrás un vejete rubiales, destacado el busto sobre la diversa botillería. El café tiene piano y

6. Castagnino, Raúl H. *Op. cit.*, p. 101.

7. Las citas de *Luces de Bohemia* corresponden a la edición de sus obras completas. Valle-Inclán, Ramón María del. *Obras Completas*. Madrid, Ed. Plenitud, 1952, 2ª edición, 2 tomos. Las de *Luces de Bohemia* corresponden al tomo I, pp. 891-957. En este caso especial, p. 945.

violín. Las sombras y la música flotan en el vaho del humo, y en el lívido temblor de los arcos voltaicos. Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco. En un fondo, con una geometría absurda, extravaga el Café. El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión. Entran extraños, y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, Mala-Estrella y don Latino. <sup>8</sup>

Después de esta acotación que, como todas las de Valle, corresponden más a una interpretación del texto que a una simple indicación escénica, nos hallamos frente al diálogo de Max-Mala-Estrella, a pasos de su derrumbe definitivo, con su infiel lazari-lló, el hipérbolico Latino de Hispalis.

MAX. — ¿Qué tierra pisamos?

DON LATINO. — El Café Colón.

MAX. — Mira si está Rubén. Suele ponerse enfrente de los músicos.

DON LATINO. — Allá está, como un cerdo triste.

MAX. — Vamos a su lado, Latino. Muerto yo, el cetro de la poesía pasa a ese negro.

DON LATINO. — No me encargues ser tu testamentario.

MAX. — ¡Es un gran poeta!

DON LATINO. — Yo no lo entiendo. <sup>9</sup>

Por si estas palabras fueran poco explícitas, a continuación Valle-Inclán aclara, en otra de sus acotaciones:

Por entre sillas y mármoles, llegan al rincón donde está sentado y silencioso Rubén Darío. Ante aquella aparición, el poeta siente la amargura de la vida, y con gesto egoísta de niño enfadado, cierra los ojos y bebe un sorbo de su copa de ajeno. Finalmente, su máscara de ídolo se anima con una sonrisa cargada de humedad. El ciego se detiene ante la mesa y levanta su brazo, con magno ademán de estatua cesárea. <sup>10</sup>

Y así nos aparece un personaje de carne y hueso, con su nombre y apellido, sin necesidad de recurrir a la óptica deformante aplicada a todos los demás.

Como todo gran creador, Valle-Inclán ponía mucho de sí en sus principales personajes; recordemos que el del Marqués de Bradomín responde a una suerte de autobiografía imaginaria; por ello, muchos rasgos de Max Estrella corresponden también a la visión del propio autor. Las relaciones con el gran poeta americano son cordiales, y frente a la despectiva mención de don Latino, se advierte la cariñosa mención al color de la tez de Rubén, por parte de Max.

8. *Loc. cit.*, p. 928.

9. *Ib.*, p. 928.

10. *Ib.*, p. 928.

El diálogo que sigue, donde Darío se transfigura en personaje del drama, es significativo, pues gira en torno a la idea de la muerte, que si por un lado es la obsesión del nicaragüense,<sup>11</sup> por el otro nos marca de manera precisa el rápido desenlace de Max:

RUBÉN. — Max, amemos la vida y mientras podamos, olvidemos a la Dama de Luto.

MAX. — ¿Por qué?

RUBÉN. — ¡No hablemos de ella!

MAX. — ¡Tú la temes y yo la cortejo! Rubén, te llevaré el mensaje que te plazca darme para la otra ribera de la Estigia. Vengo aquí para estrecharte por última vez la mano.<sup>12</sup>

Con pocas pinceladas queda retratada la figura de Rubén, en el café, rodeado de la admiración y de la incompreensión de casi todos; con sólo una interjección, —¡Admirable!— repetida a guisa de muletilla, Valle-Inclán nos muestra el alma ingenua y bondadosa del poeta centroamericano, que coincide con lo dicho por algunos de sus biógrafos.<sup>13</sup>

Lo notable es que la amargura que fluye por toda la obra no se ceba sobre Rubén Darío, y aún las alusiones literarias de este pasaje traslucen más el estado de ánimo de Max Estrella que el afán de ridiculizar al poeta americano.<sup>14</sup>

11. A riesgo de ser obvios, recordemos algunos poemas de Darío: (citamos por Darío, Rubén. *Poesía*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952.

I Ser, y no saber nada y ser sin rumbo cierto,  
y el temor de haber sido y un futuro terror...  
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida y por la sombra y por  
lo que no conocemos y apenas sospechamos... (\*Lo fatal", p. 305).

II Tarda en venir a este dolor adonde vienes,  
a este mundo terrible en duelos y espantos;  
duerme bajo los Angeles, sueña bajo los santos,  
que ya tendrás la Vida para que te envenenes... ("A Phocás el campesino", p. 286)

III y el horror de sentirse pasajero, el horror  
de ir a tientas, en intermitentes espantos,  
hacia lo inevitable, desconocido y la  
pesadilla brutal de este dormir de llantos  
¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará! ("Nocturno", p. 271)

12. *Loc. cit.*, p. 929.

13. "Este gran poeta era lo que los franceses llaman un 'hombre difícil': su temperamento de niño nervioso lo tornaba a menudo veleidoso, inconsecuente... Cada vez que tenía algún éxito, el buen maestro no me escatimaba las felicitaciones y siempre lo hallé dispuesto a darme consejos oportunos..." (Contreras, Francisco. *Rubén Darío. Su vida y su obra*. Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1937; pp. 142-143).

Valle-Inclán dirá esto de Darío:

"Darío era un niño. Era inmensamente bueno. Vivía en un santo temor religioso. Sin cesar veía cosas del otro mundo. No había cosas, mejor dicho, que no se le proyectaran allá. Repito que era un niño. Ni orgulloso, ni rencoroso, ni ambicioso. No tenía ninguno de los pecados angélicos. Lejos como nadie de todo pecado luzbélico, él no conocía otros pecados que los de la carne. Su alma era pura, purísima" (cit. en Díaz-Plaja, Guillermo, *op. cit.*, p. 261).

14. "Aún más ridículo es el testimonio del 'rubio champaña', en boca del más que pobre y desvalido Max Estrella, que acaba de ser estafado, empeña la capa y morirá de hambre y de frío" (Zamora Vicente, Alonso. *Op. cit.*, p. 216).

Para advertir esta diferencia de tono y de estilo no hay más que comparar esta melancólica conversación de Max y Rubén con la pintura claramente esperpéntica de la Buñolería y los discípulos modernistas <sup>15</sup>:

La Buñolería entreabre su puerta y del antro pestoso de aceite van saliendo deshilados, uno a uno, en fila india, los Epígonos del Parnaso modernista: Rafael de los Vélez, Dorio de Gádex, Lucio Vero, Mínguez Gálvez, Clarinito y Pérez. Unos son largos, tristes y flacos, otros vivaces, chaparros y carilLENOS. <sup>16</sup>

Dorio de Gádex, feo, burlesco y chepudo, abre los brazos, que son como alones sin plumas en el claro lunero. <sup>17</sup>

Entra el cotarro modernista, greñas, pipa, gabanes repelados y alguna capa. <sup>18</sup>

### *La escena del cementerio*

En el café, Rubén Darío recita su último poema que resulta ser dedicado al marqués de Bradomín:

RUBÉN. — ¡¡¡La ruta tocaba a su fin,  
y en el rincón de un quicio oscuro,  
nos repartimos un pan duro  
con el marqués de Bradomín!!!

EL JOVEN. — Es el final, maestro.

RUBÉN. — Es la ocasión para beber por nuestro estelar amigo. <sup>19</sup>

En la escena duodécima, Max muere de hambre y de frío en el portal de su propia casa, abandonado y robado por don Latino de Hispalis; luego, en la décimo cuarta, asistimos al entierro del poeta y allí vuelve a aparecer Rubén Darío. Leamos la acotación:

Por una calle de lápidas y cruces vienen paseando y dialogando dos sombras rezagadas, dos amigos en el cortejo fúnebre de Máximo Estrella. Hablan en voz baja y caminan lentos, parecen almas imbuidas del respeto religioso de la muerte. El uno, viejo caballero con la barba toda de nieve y capa española sobre los hombros, es el céltico Marqués de Bradomín. El otro es el índico y profundo Rubén Darío. <sup>20</sup>

15. "Negar que bajo los arcos de la 'Buñolería Modernista' se delata una parodia y aun una parodia sarcástica sería negar la evidencia; sobre los Epígonos del Parnaso Modernista ... cae una luz implacable y desnudadora, reflejo sin duda de una voluntad desesperada de destrozar al mundo más ilusionado de su primera madurez (no olvidemos que Valle-Inclán en 1916 tenía ya cincuenta años)" (Díaz-Plaja, Guillermo, *op. cit.*, p. 268).✓

16. *Loc. cit.*, p. 907.

17. *Ib.*, p. 908.

18. *Ib.*, p. 911.

19. *Ib.*, p. 931.

20. *Ib.*, p. 949.

Las primeras palabras cobran una resonancia profética:

RUBÉN. — ¡Es pavorosamente significativo que al cabo de tantos años nos hayamos encontrado en un cementerio! <sup>21</sup>

La acción de la obra debe ubicarse antes de la muerte de Rubén Darío, es decir, antes de 1916; por lo tanto, de acuerdo con la biografía imaginaria del marqués de Bradomín trazada por Díaz-Plaja <sup>22</sup> éste se acerca al siglo de vida. La conversación vuelve a girar sobre el tema de la muerte:

MARQUÉS. — En el Campo Santo. Bajo este nombre adquiere una significación distinta nuestro encuentro, querido Rubén.

RUBÉN. — Es verdad. Ni cementerio ni necrópolis. Son nombres de una frialdad triste y horrible, como estudiar Gramática. Marqués, ¿qué emoción tiene para usted necrópolis?

MARQUÉS. — La de una pedantería académica.

RUBÉN. — Necrópolis para mí es como el fin de todo, dice lo irreparable y lo horrible, el perecer sin esperanza en el cuarto de un Hotel. ¿Y Campo Santo? Campo Santo tiene una lámpara.

MARQUÉS. — Tiene una cúpula dorada. Bajo ella resuena religiosamente el terrible clarín extraordinario, querido Rubén.

RUBÉN. — Marqués, la muerte muchas veces sería amable si no existiese el terror de lo incierto. ¡Yo hubiera sido feliz hace tres mil años en Atenas!

MARQUÉS. — Yo no cambio mi bautismo de cristiano por la sonrisa de un cínico griego. Yo espero ser eterno por mis pecados.

RUBÉN. — ¡Admirable! <sup>23</sup>

RUBÉN. — ¡Admirable filosofía de hidalgo español! ¡Admirable! ¡Marqués, no hablemos más de Ella! <sup>24</sup>

La personalidad de Rubén Darío, antes bosquejada, ahora se delinea con mayor fuerza; vuelve su obsesión de la muerte, su paganismo, sus tics verbales (el "¡admirable!" ya advertido anteriormente), su generosidad y su inspiración repentina. Ejemplo de lo último lo tenemos en esta escena cuando Rubén va escribiendo, en el sobre de una carta, el esbozo de un poema.

Con respecto a esta escena, dice Andrés Amorós:

Es especialmente curiosa la escena del cementerio. Pasean juntos Bradomín y Rubén Darío por entre las tumbas. Valle-Inclán mantiene los rasgos de su personaje, dulcificados por la ancianidad, y nos da una versión bastante convincente del poeta sudamericano [*sic*] permanentemente asombrado ante el misterio de vivir. El autor tiene especial

21. *Ib.*, p. 949.

22. Díaz-Plaja, Guillermo, *op. cit.*, pp. 201-215.

23. *Loc. cit.*, p. 949.

24. *Ib.*, p. 950.

cuidado en abordar solamente aquellos puntos que permiten la conversación entre las dos figuras.<sup>25</sup>

### *La valoración mutua*

Este enfoque simpático de la figura de Darío en un hombre habitualmente dispuesto al sarcasmo y a la deformación caricaturesca, prueba un hondo afecto entre los dos escritores, afecto confirmado a través de la correspondencia y de los retratos que cada uno hace del otro. Así, Valle dirá de Darío:

Rubén Darío es nuestro gran poeta lírico. Hasta él no lo habíamos tenido en nuestra lengua. Teníamos, sí, grandes poetas dramáticos, como Calderón y como Lope; pero un poeta lírico de esta misma dimensión, un poeta lírico como Petrarca o como Dante no lo habíamos tenido hasta que aparece Rubén Darío con su gran orquestación. Darío —lo dijo él mismo— es toda la lira.<sup>26</sup>

Por su parte, en fecha tan temprana como la de 1899, Rubén Darío dirá así de don Ramón:

Ramón del Valle-Inclán es un escritor que podría ser tachado de poseur a causa de sus bizarrías indumentarias. Ciertamente, Valle-Inclán tiene "cosas", pero están sustentadas con un ardor artístico de elegido, con libros de prosa exquisita, labrada, miniada, nielada, es difícil soportar un rato de su conversación; pero lo es mucho más dejar de leer una página suya en que la música de la palabra se envuelve encantadoramente en un órgano armonioso de oro fino.<sup>27</sup>

Esta amistad, perdurable en vida de Darío, reconoce, no sólo una afinidad personal sino también un derrotero estético; en efecto, hasta la muerte del americano en 1916, la producción de Valle se desliza por los cauces de un "modernismo rubeniano", con todas las limitaciones e implicaciones que puede suponer el uso de tal término.<sup>28</sup>

Luego, a partir de 1919, año de la publicación del libro de poemas *La pipa de kif*, Valle-Inclán comenzará su deformación sistemática de la realidad y su toma de posición frente a los males

25. Amorós, Andrés. "Leyendo 'Luces de Bohemia'" (En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 199-200. Madrid, julio-agosto de 1966, p. 279).

26. Díaz-Plaja, Guillermo. *Op. cit.*, pp. 261-262.

27. Cit. en Gamallo Fierros, Dionisio. "Aportaciones al estudio de Valle-Inclán" (En: *Revista de Occidente*, n° 44-45. Madrid, noviembre-diciembre de 1966, p. 362).

28. Para el problema del modernismo es indispensable la lectura de las obras ya citadas de Castagnino y Díaz-Plaja y además las de: Ghiano, Juan Carlos. "El modernismo entre América y España" (En: *Ramón María del Valle-Inclán - 1866-1966 (Estudios reunidos en conmemoración del centenario)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1967, pp. 163-193). González López, Emilio. "Las varias fases del arte de Valle-Inclán: el decadentismo, el simbolismo, el expresionismo" (En: *Ramón María del Valle-Inclán, 1866-1966, loc. cit.*, pp. 198-204). Montesinos, José F. "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones" (En: *Revista de Occidente, op. cit.*, pp. 146-166).

de su época, con un estilo lacerado, riquísimo, babélico, donde todo tiene su lugar y su posición: el esperpento.

El modernismo de las *Sonatas*, de *Flor de santidad*, de *Aromas de leyenda*, se inspira en el modernismo de *Azul...* y *Prosas profanas* y resulta un modernismo hispánico, que como dice Díaz-Plaja, es de

tipo interior, más cerca de los simbolistas que de los parnasianos; aproximándose a la estética verleniana (*De la musique avant toute chose...*).<sup>29</sup>

Sus principales notas son:

el poeta perfecciona la realidad; no huye de ella.<sup>30</sup>

un curioso ascetismo eleva al poeta sobre la sensualidad y la impaciencia, "dos cosas corrosivas".<sup>31</sup>

un elemento supremo de aristocratismo y de intensificación emotiva preside este momento de la teórica valleinclaniana.<sup>32</sup>

la poesía halla misteriosas correspondencias entre los colores y los sonidos...<sup>33</sup>

### *Significado de Rubén Darío en "Luces de Bohemia"*

Todo este modernismo valleinclaniano se hará trizas a partir de *Luces de Bohemia*, con su nueva teoría estética del esperpento, con su visión degradadora, su fuerte impulso ético y su renovación del lenguaje, plasmado no ya sobre la base de la musicalidad de las palabras y de las correspondencias entre colores y sonidos, sino en la mezcla fecunda de los distintos niveles lingüísticos de la Península e Hispanoamérica.

Las marquesas se transforman en mendigas y prostitutas; los viejos hidalgos en pícaros y sablistas. Nada más lejos de las infantinas con reminiscencias de Rubén que el carnal desgarró de la Reina Castiza; don Ramón se vuelve hacia don Francisco de Quevedo y Villegas y resucita las nuevas zahurdas de Plutón en la España finisecular y decadente.

El paso decisivo, ya insinuado en la *Farsa y licencia de la Reina Castiza* y en *La pipa de kif*, se produce en *Luces de Bohemia*; pero, dentro del crudo realismo esperpéntico de la obra (un realismo en segundo o tercer grado), hay un evidente simbolismo en las escenas con el poeta nicaragüense.

La escena del café sirve para contrastar la actitud respetuosa del autor hacia su dilecto amigo, muerto hacía ya cinco años, frente a la repulsa que le produce toda la fantochada modernista de

29. Díaz-Plaja, G. *Op. cit.*, p. 263.

30. Díaz-Plaja, G. *Op. cit.*, p. 263.

31. Díaz-Plaja, G. *Op. cit.*, p. 264.

32. Díaz-Plaja, G. *Op. cit.*, p. 264..

33. Díaz-Plaja, G. *Op. cit.*, p. 265.

los seudos poetas, críticos y bohemios de la Buñolería, olvidados de la palabra del maestro ("Lo primero no imitar a nadie, y, sobre todo, a mí"). El final de la escena constituye una emocionada evocación de los camaradas de bohemia, Rubén Darío y Alejandro Sawa, cuando se lee:

Levanta su copa y gustando el aroma del ajeno, suspira y evoca el cielo lejano de París. Piano y violín atacan un aire de opereta y la parroquia del café lleva el compás con las cucharillas en los vasos. Después de beber los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabarets! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila, con su pata coja, Papá Verlaine.<sup>34</sup>

La segunda escena, la del cementerio, tiene un simbolismo más profundo, cuando contrapone a Rubén Darío, ya muerto en la realidad, con el doble literario de Valle:

El Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez!... Era feo, católico y sentimental.<sup>35</sup>

el marqués de Bradomin, a quien el propio Darío le había dado el espaldarazo literario con su famoso soneto autumnal:

Marqués (como el Divino lo eres), te saludo.  
Es el otoño, y vengo de un Versalles doliente.  
Había mucho frío y erraba vulgar gente.  
El chorro de agua de Verlaine estaba mudo.

Me quedé pensativo ante un mármol desnudo,  
cuando vi una paloma que pasó de repente,  
y por caso de cerebración inconsciente  
pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo.

Versalles otoñal; una paloma; un lindo  
mármol; un vulgo errante, municipal y espeso;  
anteriores lecturas de tus sutiles prosas;

la reciente impresión de tus triunfos... prescindo  
de más detalles para explicarte por eso  
cómo, autumnal, te envió este ramo de rosas.<sup>36</sup>

El marqués, en esta obra que estamos analizando, se acerca a pasos acelerados hacia la tumba; es un agonizante, un hombre cuyas últimas palabras en la escena suenan como una lúgubre campanada:

MARQUÉS. — Mis Memorias se publicarán después de mi muerte. Voy a venderlas como si vendiese el esqueleto. Ayudémonos.<sup>37</sup>

34. *Loc. cit.*, p. 932.

35. *Loc. cit.*, tomo II, p. 4.

36. Darío, Rubén, *op. cit.*, p. 298.

37. *Loc. cit.*, p. 953.

Toda la escena está cruzada por un halo de despedida, de final; las bromas con los sepultureros, en la mejor tradición shakespeariana, retumban sardónicamente; nada queda del hálito vital y donjuanesco de Bradomín ni de la verba exuberante de Darío.

En esos momentos vuelven a nuestra memoria las palabras del Evangelio: "Dejad que los muertos entierren a los muertos". Valle-Inclán, con esta escena que parece desligada del resto de la obra,<sup>38</sup> se despide melancólica pero definitivamente de su modernismo primero, para entrar en el ríspido umbral del esperpento, en su estilo más auténtico y vigoroso.

Para marcar esta separación hace dialogar a un muerto respetado y querido, Darío, con la parte más arcaica y al mismo tiempo más sofisticada de su propia creación, Bradomín,<sup>39</sup> en un cementerio donde se acaba de enterrar a otro modernista famoso y estimado por el autor: Max-Alejandro-Estrella-Sawa.

Para nosotros, *Luces de Bohemia*, es, no sólo un luminoso amanecer estético encuadrado dentro de una nueva visión del mundo, sino también una cálida despedida, un ferviente homenaje a la memoria del gran maestro nicaragüense que supo trazar una nueva vía poética a través de la chatura de la España finisecular.

De allí en más, para Valle-Inclán el camino del futuro estará abierto.

PATRICIO ESTEVE

38. En la versión que ofreció en París el Théâtre National Populaire en marzo de 1963, con la dirección de Georges Wilson y en adaptación escénica de Jeaninne Worms, se suprimió esta escena sin que la obra perdiera su continuidad.

39. El Marqués de Bradomín hará una última aparición en la obra de Valle-Inclán en *¡Viva mi dueño!*, pero como parte integrante de un retablo colectivo de señores de la corte isabelina.

## VI. DARÍO EN OTROS IDIOMAS



## DARÍO Y LAS LETRAS LUSOBRASILEÑAS

Evocar a Rubén Darío a través de la lengua portuguesa en sus contactos con las letras del Brasil y de Portugal, resulta casi imposible. Si bien no hemos encontrado traducciones de su obra al portugués —y nos hemos preocupado en buscarlas— debemos pensar que, en general, en ambos países fue conocido y admirado en su forma original. También debemos establecer nuestras consideraciones, sabiendo que, tanto en Portugal como en el Brasil, las manifestaciones poéticas de fin del siglo pasado y principios del presente, es decir, el culto del Parnaso y del simbolismo, se dieron en forma completamente independiente del movimiento literario que en ese mismo momento, con el nombre de “modernismo”, y con la acción influyente de Rubén Darío, se difundió en España y en la América española.

Pero, si seguimos buscando, si estudiamos detenidamente los diferentes aspectos de la vida y de la obra de Rubén Darío, vamos a encontrar que él mismo nos va a proporcionar datos, detalles, circunstancias, muy pequeñas a primera vista, pero que, por sí solos, nos dicen cómo conoció a las figuras más representativas que en ese momento hubo en el Brasil y Portugal y cómo, a través del trato que les dispensó, llegó a considerar y admirar diferentes aspectos de la vida política, social y literaria de ambas nacionalidades.

Vamos a tratar de reconstruir, poco a poco, esas relaciones que mantuvo, recordando algunas páginas de sus prosas.

En lo que se refiere a *Portugal* lo recuerda a través de los poetas que trató y valoró por el conocimiento de sus obras: Eugênio de Castro y Alberto Osório de Castro.

A Eugênio de Castro (1869-1944) lo evoca en su libro *Los Raros*,<sup>1</sup> precisamente en una conferencia en el Ateneo de Buenos Aires, en la que presenta al poeta simbolista por excelencia que tuvo Portugal; lo da a conocer, lo sitúa en el ámbito literario, y para explicarnos la modalidad que cultivara, entre otros conceptos, al hablarnos de *Belkiss*, su obra principal, nos dice: “Una sucesión de escenas fastuosas se desarrolla al eco de una wagneriana orquestación verbal”. Hermosa y “rara” definición que com-

1. Darío, Rubén. *Obras completas. Los Raros*. Madrid, Editorial Mundo Latino, 1920, p. 223.

pleta, asegurándonos "que los primeros 'músicos' [...] del arte de la palabra son hoy Gabriel D'Annunzio y Eugênio de Castro". Llega pues a comparar, distinguiéndolos, a los dos poetas que, influidos por los simbolistas franceses, supieron luego dar una obra original de acuerdo con su idiosincrasia y la naturaleza de los pueblos a que pertenecieron.

Y al seguir exponiendo las características del joven poeta al que celebra con admiración, termina considerándolo un "raro", aconsejando a "los que creen que toda obra simbolista es un pozo de sombras", que lean *Belkiss*, el poema que está lleno de luz.

Pero en realidad éstas serían las conclusiones a que nos lleva Darío después de presentarnos el paisaje natural donde se desenvuelve el poeta y la historia literaria del pueblo a que pertenece. Es interesante la forma real, objetiva y subjetiva a la vez, en que nos pone en escena, cuando nos habla de la tierra donde florecen los naranjos, para llevar nuestro recuerdo a Coimbra, la ciudad docta, rica en tradiciones, a la Fuente de los Amores, pasando por la orilla del Mondego y exaltar en

Lisboa, hermosa y real, frente a su soberbia bahía, un cielo generoso de luz, una tierra perfumada de jardines, una delicia natural esparcida en el ambiente, una fascinación amorosa que invita a la vida, altivez nativa, nobleza ingénita en sus caballeros, y en sus damas una distinción gentilicia como corona de la belleza.<sup>2</sup>

Pensando en España, que parece no vivir la evolución mental del momento, nos presenta con orgullo la vida literaria que tiene Portugal, que fuera cuna de guerreros, navegantes y poetas, y relaciona esa manifestación tan desconocida en general a los ojos y oídos del mundo, con la que tiene el país rico, joven, su hijo dilecto, el Brasil. Nos dice que se trata de dos países que poseen una vida espiritual opulenta, que llama la atención del mundo y merece ser conocida, estudiada y valorada.

Para referirnos que Eugênio de Castro es la actualidad digna de una literatura de larga vida y grandes valores, nos relata a grandes rasgos su historia, distinguiendo los principales aspectos y exaltando las figuras más sobresalientes. Comienza por Dom Dinis, el rey poeta, que dejara aquellas cantigas de estilo provenzal con que se deleitaba la corte en la época medieval; recuerda a Inês de Castro, como la dulce amante de amores desgraciados y, entre los romanceros, al de Amadís.

Al evocar la era gloriosa en que brillan los navegantes portugueses, un Vasco da Gama, un Albuquerque y tantos otros, recuerda a Camões, el poeta que los inmortalizara en su famosa

2. Darío, Rubén. *Ibidem*, p. 225.

obra épica; *Os Lusíadas*, y al mismo tiempo nos habla de una lírica triunfal desde Sá de Miranda hasta João de Deus; nos anuncia la existencia de un teatro rico, recordando a su creador Gil Vicente; sin olvidar el valor de su historia, que tiene importantes figuras desde Fernão Lopes y João de Barros hasta Herculano.

Y si bien reduce el conocimiento de la literatura portuguesa a lo que se conoce traducido de Camões, Herculano y Eça de Queirós, no deja de mencionar la actividad de los principales románticos: Garrett, el iniciador, que, con Herculano y Castilho, forman la tríade lírica, y Camilo Castelo Branco con sus novelas pasionales. Ya en el momento contemporáneo recuerda a Pinheiro Chagas, Oliveira Martins y Teófilo Braga, entre otros; nos informa que se conocen algunas poesías de Antero y habla detenidamente de João de Deus, "el poeta del amor", a quien Louis Pitate de Brinn Gaubast no ha vacilado en llamar "un Verlaine con la pureza de un Lamartine".

João de Deus (1830-1896), "fue, en realidad, un auténtico precursor de la reciente *poesía pura*".<sup>3</sup> Su lira no se sometió a ninguna de las corrientes literarias del momento, fue un marginal.

Entre el erotismo artificial, convencional, quejoso de los ultra-románticos y las tendencias filosóficas, científicas, moralistas, sociológicas de la poesía nueva — João de Deus permaneció tal como era: un alma simple, ardiente y elevada.<sup>4</sup>

Podemos considerarlo el antepasado inmediato de los nuevos poetas; Rubén Darío dice: "Con verdad y justicia, João de Deus fue proclamado el maestro de todos nosotros", y en otro momento señala: "fue también un precursor de los artistas exquisitos", para luego presentarnos a su discípulo: Eugênio de Castro, el poeta que ya pertenece a la "moderna literatura cosmopolita", que con "el resplandor de su arte aristocrático" forma parte del grupo de los ¿simbolistas?, ¿decadentes?, no, Artistas, nada más que Artistas.

Tiene una calificación para cada una de las principales obras del poeta; nos da, traducidos al castellano, párrafos de la obra *Sagramor* y un poema, muy delicado, de Castro, titulado "*A monja e o rouxinol*", que pertenece a *Salomé e Outros Poemas*, admirablemente vertido por Darío.

Rubén Darío dice de la influencia de Verlaine, de Flaubert,

3. Barros, João de. *Pequena História da Poesia Portuguesa*. Lisboa, Biblioteca Cosmos, 1944, p. 105. Nota traducida del portugués.

Todas las traducciones del portugués han sido realizadas por la autora de este artículo.

4. Régio, José. *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*. Lisboa, Editorial Inquérito Limitada, s. a., p. 18.

sobre Eugênio de Castro, pero en esta conferencia no deja de referirse a la "saudade", al sentimiento típico del espíritu portugués, que parece nacionalizar todas sus voces, todas sus melodías; esa cierta melancolía con la cual encontramos siempre identificada el alma del pueblo, esa nostalgia a la que los poetas cantaron sus más hermosos versos:

*Grôsto amargo de infelizes* (Almeida Garrett)  
*Presença dos ausentes* (Olavo Bilac)  
*Espinho cheirando a flor* (Bastos Tigre).

En la poesía "O Amor e a Saudade", del libro *Salomé e Outros Poemas*, Eugênio de Castro, expresa:

.....  
*Desde essa noite azul* .....  
*Os que se beijam com ansiedade*  
*Adormecem ao pé do Amor*  
*E acordam junto da Saudade...*

En otro pasaje de la obra de Rubén Darío, en el capítulo "Un poeta portugués en la India",<sup>5</sup> se refiere a Alberto Osório de Castro (1868-1946), con motivo de recibir su volumen de poesías *A Cinza dos Mirtos* (Nova Goa, 1907). E inmediatamente surgen dos preguntas: ¿quién es Alberto Osório de Castro? y ¿qué representa *A Cinza dos Mirtos*? Rubén Darío afirma: "Es un 'moderno' y un aristócrata", y nos hace saborear el encanto de esa poesía hechizada; pero nosotros a través de sus ricas y desbordantes expresiones, vemos un aspecto, un matiz, un "algo" en la vida del lírico portugués que nos hace pensar; fue un poeta influido por la atmósfera en que vive la sensibilidad típicamente simbolista, pero sólo en contacto con los países de Oriente alcanzó el exotismo que caracteriza su obra:

El vocabulario se vuelca hacia las pedrerías, los perfumes, los nenúfares y los ranúnculos ardientes que dejan su brillo enfermizo y su aroma cálido. Cultiva el símbolo. Usa la aliteración, la hipérbole, el *enjambement*.<sup>6</sup>

*A Cinza dos Mirtos* es la obra donde el tema oriental, con su magnificencia, complementa el arte fino, sutil y delicado del poeta. A través de todas estas consideraciones que nos explican ese algo que posee la vida y la obra de Alberto Osório de Castro, podemos comprender las palabras de Darío: le complace la amistad del lírico portugués, pues se siente identificado con su espí-

5. Darío, Rubén. *Letras*. París, Garnier Hermanos, Libreros-Editores, p. 81.

6. Simões, João Gaspar. *Historia de Poesia Portuguesa, do Século XX*. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1959, p. 123.

ritu sublime y "aristócrata". Su obra es lo desconocido que lo hechiza, es la evocación de lo exótico que él nunca vio, pero que presiente; lo que desearía vivir para llegar a compenetrarse de su naturaleza y luego dedicarle, él también, la pureza de sus cánticos.

Veamos a Rubén Darío a través de sus relaciones con el Brasil; siendo muchas, podríamos pensar que como americano se sintió más identificado con el pueblo de un país nuevo, pujante de vida, que pensaba y evolucionaba al ritmo imperante de la época.

Sabemos que, como Secretario de la Delegación nicaragüense a la Conferencia Panamericana, estuvo en Río de Janeiro en 1906. En pocos días se impregnó del paisaje y, con su sensibilidad exquisita, admiró entre muchas a las figuras más brillantes del momento, hizo amistades, cantó a la naturaleza carioca y se alejó con grandes "saudades". Las poesías que consagró al Brasil pertenecen a su libro *El canto errante*, publicado en 1907; en él, en la "Epístola" a la señora de Leopoldo Lugones, dice <sup>7</sup>:

.....  
En Río de Janeiro iba yo a proseguir,  
poniendo en cada verso el oro y el zafir  
y la esmeralda de esos pájaros-moscas  
que melifican entre las áureas siestas foscas  
.....

Yo pan-americanicé  
con un vago temor y con muy poca fe,  
en la tierra de los diamantes y la dicha  
tropical. Me encantó ver la vera machicha,  
mas encontré también un gran núcleo cordial  
de almas llenas de amor, de ensueño, de ideal.

## II

Mas al calor de ese Brasil maravilloso,  
tan fecundo, tan grande, tan rico, tan hermoso,  
a pesar de Tijuca y del cielo opulento,  
a pesar de ese foco vivaz de pensamiento,  
a pesar de Nabuco, embajador,

Estos versos, que parecen sintetizar su estada en Río, se encuentran complementados en varios momentos de su prosa. En el ensayo "Brasil", <sup>8</sup> nos presenta al pueblo americano como si se

7. Darío, Rubén. *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Aguilar, 1952, p. 831.

8. Darío, Rubén. *Obras completas. Prosa política*. Madrid, Editorial Mundo Latino, 1920, p. 73.

tratara de un país nuevo, que parece desconocido y al cual él nos descubre en toda su opulencia como un "lujo de la naturaleza" que deslumbra. Entre otros conceptos, nos transcribe, lo que escribiera Sarmiento:

Los mismos insectos, son carbunclos o rubíes; las mariposas, plumillas de oro flotantes; pintadas las aves, que engalanan penachos y decoraciones fantásticas; verde esmeralda, la vegetación; embalsamadas y purpúreas, las flores; tangible, la luz del cielo; azul cobalto, el aire; doradas a fuego, las nubes; roja, la tierra; y las arenas entremezcladas de diamantes y rubíes.<sup>9</sup>

En síntesis, describe la variedad de sus minerales; la riqueza de la flora y de la fauna de la "*terra dos papagaios*", como fuera llamada en sus principios; hace referencia a la raza indígena que habitaba el suelo a la llegada de los portugueses, y de cómo éstos se fusionaron con el negro para dar la actual nacionalidad brasileña; nos informa de la importancia que tiene su vida económica a través de sus más conocidos productos y nos habla, entre otros, de "*a cana de açúcar*", "*o café*" y "*a borracha*"; resume los últimos acontecimientos políticos desde la proclamación de la república, evocando sus principales figuras; nos presenta los hombres más destacados en la vida intelectual del momento, para exaltar, finalmente, a sus dos principales ciudades: Río de Janeiro y São Paulo, que ya son conocidas mundialmente, por su belleza y características propias. Estas referencias, que a simple vista podrían parecer la presentación de una guía turística, nos dicen realmente cómo Darío se interesó por conocer el país en todos sus aspectos y cómo quiso que lo viera el mundo, para comprender su sentir en otros párrafos de sus obras.

Decíamos que, en su estada en Río, conoció a las figuras más destacadas del momento e hizo amistades. Entre los muchos escritores y poetas que trató nos habla de muy pocos, de una minoría que él supo elegir como quien ofrece la muestra muy seleccionada de una obra, por algunos desconocida, por muchos apreciada, pero por sobre todo destinada a dominar en la escena literaria. En sus prosas se refiere a esas figuras, no entra en detalles, las enumera, calificando cada personalidad, y en forma breve, pero objetiva, las determina.

Vemos así que a Machado de Assis (1839 - 1908) lo admira como al "glorioso patriarca de la patria literatura",<sup>10</sup> es decir, que supo ver en él al que sería la más alta expresión del genio literario brasileño, y si bien parece que lo contempló, simplemente, como

9. Darío, Rubén. *Ibidem*, p. 73.

10. Darío, Rubén. *Letras*, p. 61.

al anciano merecedor del aprecio y respeto de todos, sus palabras, tan humildes, no disimulan la emoción que lo embarga; nos hacen pensar que la figura sencilla y el semblante tranquilo de Machado, mucho lo impresionaron. Entre las poesías de "Del chorro de la fuente" (1886 - 1916), encontramos, una muy corta, dos cuartetos, escrita en Río de Janeiro en 1906, dedicada

#### A Machado de Assis

Dulce anciano que vi, en su Brasil de fuego  
y de vida y de amor, todo modestia y gracia.  
Moreno que de la India tuvo su aristocracia;  
aspecto mandarino, lengua de sabio griego.

Acepta este recuerdo de quien oyó una tarde  
en tu divino Río tu palabra salubre,  
dando al orgullo todos los harapos en que arde,  
y a la envidia ruín lo que apenas la cubre. <sup>11</sup>

Entre los críticos que frecuentó, distingue como maestro a José Veríssimo (1857 - 1916), a quien consideró digno de ocupar lugar preeminente en cualquier centro europeo. En ese momento había en Brasil tres grandes figuras que se destacaban en la crítica: Silvio Romero, Araripe Junior y José Veríssimo. ¿Por qué fue precisamente este último el que llamó la atención de Rubén Darío? Quizá nos dé la respuesta el recuerdo de algunos conceptos de Manuel Bandeira:

Realmente fue José Veríssimo nuestro primer gran crítico literario. [...] Veríssimo encaraba la literatura desde un punto de vista más limitado: para él la literatura era arte literaria, es decir, sinónimo de buenas letras. <sup>12</sup>

Al nombrar a Olavo Bilac (1865 - 1918), lo recuerda como poeta —"uno de nuestros más gentiles poetas latinos"—, como prosador y como orador; sin embargo pensamos que fue su poesía, que lo presenta como el más equilibrado de los parnasianos brasileños, la que tiene que haber llamado la atención de Darío. Dentro de la riqueza de temas y la variedad y belleza de sus rimas, Bilac, ya en el fin de su vida, "definió lo que entendía por forma y estilo: no el trabajo aparente, sino la simplicidad como resultado de ese trabajo", <sup>13</sup> y escribió:

<sup>11</sup>. Darío, Rubén. *Poesías completas*, p. 1101.

<sup>12</sup>. Bandeira, Manuel. Suplemento de: *A Manhã*, 12-6-1949 (En: Montenegro, Olívio: *José Veríssimo, Crítica*. Rio de Janeiro, Livraria ACIR Editora, 1958, p. 114).

<sup>13</sup>. Silva Ramos, Péricles Eugênio da. "A Renovação Parnasiana na Poesia" (En: *A Literatura no Brasil*. Sob a direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1955, vol. 2, p. 325).

## A um Poeta

*Longe do estéril turbilhão da rua,  
Beneditino, escreve! No aconchego  
do claustro, na paciência e no sossêgo,  
trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!*

*Mas que na forma se disfarce o emprêgo  
do esforço; e a trama viva se construa  
de tal modo, que a imagem fique nua.  
rica mas sóbria, como um templo grego.*

*Não se mostre na fábrica o suplicio  
do mestre. E, natural, o efeito agrade,  
sem lembrar os andaimes do edifício:*

*porque a Beleza, gêmea da Verdade,  
arte pura, inimiga do artifício,  
é a fôrça e a graça na simplicidade.<sup>14</sup>*

Como exponente de la novela brasileña, encontramos varias referencias a Graça Aranha (1868 - 1931), nos lo presenta tal como fue: "un espíritu culto, un artista de raza capaz de realizar el gran sueño de arte que le acariciaba el alma".<sup>15</sup> Este escritor, que se manifestó con la publicación de *Canaã* (1901), fue conocido en la Argentina por la traducción de su obra, realizada por Roberto J. Payró. Para Brasil fue un espíritu de vanguardia, actuó con la generación simbolista y con la moderna. La atmósfera literaria de la época estaba impregnada de naturalismo, simbolismo e impresionismo, y *Canaã* es el resultado de estas influencias. Es, podríamos decir, una novela poética, representativa en su momento de "una de las más puras glorias de las letras portuguesas", que fue celebrada en todo el mundo literario, pero que, por sobre todo, supo encarnar el espíritu típico de la nacionalidad brasileña, el alma de su raza. Darío al referirse a esta obra nos habla de "simbólicas figuras"; sí, precisamente:

La influencia simbolista en *Canaã* no se hace sentir, exactamente, a través del estilo. Graça Aranha no actúa al respecto como los decadentes. Nada del vocabulario y sintaxis extravagantes, invención de palabras, deformaciones, inversiones, expresiones *flou* y otras particularidades nefelibáticas. La forma ahí es lisa y pura, de sabor clásico. El simbolismo está en el tema mismo de la obra, la alegoría del paraíso bíblico prometido al hombre: la tierra de la leche y de la miel: *Canaã*.<sup>16</sup>

14. Bilac, Olavo. *Poesías*. Río de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1946, p. 339.

15. Darío, Rubén. *Obras completas. Cabezas*. Madrid, Editorial Mundo Latino, 1920, p. 15; Darío, Rubén. *Obras completas*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, t. II, p. 817; Darío, Rubén. *Letras*. París, Garnier Hermanos, Libreros-Editores, p. 61.

16. Placer, Xavier. "O Impressionismo na Ficção" (En: *A Literatura no Brasil*. Sob a direção de Afrânio Coutinho. Río de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1959, vol. III, t. I, p. 241).

La amistad de Graça Aranha fue para el poeta nicaragüense un don preciado; lo estimó en lo que él llamaba "la más cordial de las amistades intelectuales".

También, en la obra de Rubén Darío encontramos la presencia de dos jóvenes que él exalta con gran entusiasmo. Nos referimos a Elísio de Carvalho y Fontoura Xavier, dos figuras que brillaron en el escenario brasileño del momento, pero que actualmente no están consideradas como importantes dentro de su historia literaria.

Elísio de Carvalho (1880 - 1925) recibió a Darío en 1906, cuando llegó a Río, y lo vinculó con los círculos literarios.<sup>17</sup> Una corriente de simpatía y una coincidencia espiritual los unió, e iniciaron una amistad que perduró a través del tiempo y que se reflejó en la obra de ambos. Rubén Darío nos lo menciona como al joven luchador y propagandista de las tendencias del momento. En realidad Eliseo de Carvalho fue el autor de esos ensayos característicos que se dan en una época de transición, publicando entre otros, *As Modernas Correntes Estéticas na Literatura Brasileira* (1907), trabajo hoy prácticamente olvidado. Sabemos también que en 1906 escribió un ensayo sobre "Rubén Darío", del cual nada sabemos.

A Fontoura Xavier (1856 - 1922) lo encontramos considerado en la colección de *Semblanzas americanas*,<sup>18</sup> y vemos que para presentar su personalidad de poeta coincidente con su situación de diplomático, Darío evoca a Dante y a Quevedo. Asimismo, en otros momentos de sus memorias, no disimula la admiración que siente ante esa *élite* que constituyen los diplomáticos poetas, y con cordial simpatía nos habla al respecto del "ilustre embajador y poderoso intelectual, que era Joaquim Nabuco", de Graça Aranha y del argentino García Mérou, entre otros.

Fontoura Xavier fue, como Elísio de Carvalho, una figura de lucha, que vivió y sintió los momentos de transición que se estaban realizando. Lo encontramos inicialmente en la reacción contra el romanticismo, cuando éste tendía a desaparecer ante las exigencias de las generaciones jóvenes, mostrando las características de la

nueva escuela, lógica fusión del realismo y del romanticismo, porque reúne la fiel observación de Baudelaire y las sorprendentes deducciones del viejo maestro Victor Hugo.<sup>19</sup>

En esta posición Fontoura Xavier se nos presenta con una tendencia socialista que corresponde a la que se estaba dando en

17. Darío, Rubén. *Letras*, pp. 62-67.

18. Darío, Rubén. *Obras completas*. Madrid, Afrodisio Aguado, t. II, p. 904.

19. *Poesía Simbolista*. Introdução, seleção e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro, Edições Melhoramentos, 1965, p. 11.

Portugal con Antero de Quental, como consecuencia de la famosa "Questão Coimbrã" Y si en 1880 el decadentismo se manifiesta, para imponerse el simbolismo de 1886, Fontoura surge en plena época decadente, publicando su libro *Ópalas*, en 1884. ¿Puede darse de esa tendencia en el escritor que nos da un soneto que la define? Veamos:

*Flor da Decadência*

*Sou como o guardião dos tempos do mosteiro!  
Na tumular mudez dum povo que descansa,  
as criações do Sonho, os fetos da Esperança  
repousam no meu seio o sono derradeiro.*

*De quando em vez eu ouço os dobres do sineiro:  
É mais uma ilusão, um féretro que avança...  
Dizem-me — Deus... Jesus... outra palavra mansa  
depois um som cavado — a enxada do coveiro!*

*Minh'alma, como o monge à sombra das clausuras,  
passa na solidão do pó das sepulturas  
a desfiar a dor no pranto da demência.*

*— E é de cogitar insano nessas cousas,  
é da supuração medonha dessas lousas  
que medra em nós o tédio — a flor da decadência! 20*

De todo lo manifestado consideramos lógica la admiración que le dispensara Darío a Fontoura Xavier. Veía en él, expresa entre otros conceptos, a un "perfecto gentleman", dueño de un "dandismo discreto", a "un poeta delicioso y rimador exquisito". ¿Podría no sentir admiración por el joven que, como él, presentía la evolución del momento, por quien vivió y se lanzó en una acción revolucionaria, hacia la perfección verbal?

También vamos a recordar conceptos de un capítulo que Rubén Darío dedica a "Dom Pedro" en su colección *Retratos*.<sup>21</sup> Lo presenta con placer; su pluma aristocrática parece un torrente de palabras y expresiones que nos hace sentir su admiración por el último de los Marco Aurelios: era "el anciano imperial", que poseía "la majestad luminosa de un sol", "con algo del burgrave huguesco y del patriarca bíblico, heroico y sacerdotal", "imponente y sencillo"; quizá "demasiado sabio", quizá "demasiado poeta"; "galante y bondadoso"; "soberano filósofo y pensador", "que tiene aire de santidad: más parece un sacerdote que un estadista"; "dueño de un estoicismo antiguo"; "majestuoso como un pontífice y extraordinario como un poeta"... Con el marco de expresiones tan significativas de la riqueza lingüística de Darío, nos habla del

20. *Poesia Simbolista*, p. 37.

21. Darío, Rubén. *Obras Completas*. Madrid, Afrodísio Aguado, t. II, p. 41.

viejo monarca, de su cultura, de sus inquietudes, presentándolo como al hijo de Portugal que vivió en Brasil. No hace distingo de nacionalidades; no entra en apreciaciones políticas; lo siente y lo presenta tal como lo ve. Relata una visita que hiciera Don Pedro a Victor Hugo, es decir, el águila imperial al águila lírica y acaba dándonos "la despedida que el gran demócrata dirige al gran monarca: 'Deseo, señor, que los demás soberanos no se parezcan a vos, si ellos se asemejasen, no podríamos hablar nada en su contra y retardarían el advenimiento de la república universal' ".<sup>22</sup>

Esta página de Rubén Darío es como un símbolo representativo de los dos países que hemos tomado como base para nuestro estudio, por un lado Portugal, imperial, dueño de un pasado glorioso; por el otro el Brasil, republicano, con un futuro promisorio.

Apartándonos de los diferentes aspectos que presentan las prosas de Rubén Darío y que nos han guiado a través de los motivos lusobrasileños que más llamaron su atención, queremos comentar unos muy breves datos que se relacionan con él.

En la obra del crítico brasileño Andrade Muricy, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (1952), tres tomos magistrales, hay un material inestimable del movimiento y sus cultores, que nos corrobora la influencia francesa en los poetas brasileños. Asimismo, encontramos referencias a la estada del vate nicaragüense en Río y cómo en ese momento los poetas hispanoamericanos conocían y admiraban al líder del simbolismo brasileño Cruz e Sousa (1861 - 1897), del cual, había aparecido, pocos meses antes (1905), editado en París, *Últimos Sonetos*. Entre varias referencias a cómo este poeta influyó en el sentir de sus admiradores, tenemos una muy especial con respecto a Rubén Darío. Andrade Muricy nos dice:

Rubén, personal y celoso de su autonomía, fue poderosamente impresionado. De ese encuentro resultó un curioso ejercicio poético, el soneto, sin terminar: "Parsifal", que en vida su autor no reunió en libro. Refleja, directamente, la música inconfundible, el vocabulario y la temática de los sonetos del libro citado de Cruz e Sousa. El poema inicial del libro *El canto errante*, aparecido en 1907, es aún, más evidentemente, Cruz e Sousa, el de los dísticos de "Pandemonium". Del libro *Poemas del otoño y otros poemas*, de 1907, la poesía "La Cartuja" demuestra, a su vez, aquella característica irrecusable [...]. Se nota que Cruz e Sousa lo influyó para el resto de la vida.<sup>23</sup>

Para recordar algo de la musicalidad y temática del poeta brasileño, leamos:

22. Darío, Rubén. *Ibidem*, p. 43.

23. Andrade Muricy. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1952, vol. I, p. 70.

*Violões que choram...*

(Enero, 1897)

*Ah! Plangentes violões dormentes, mornos,  
soluços ao luar, choros ao vento...*

*Tristes perfis, os mais vagos contornos,  
bôcas murmurejantes de lamento.*

.....  
*Sutis palpitações à luz da lua,  
anseio dos momentos mais saudosos,  
quando lá choram na deserta rua  
as cordas vivas dos violões chorosos.*

*Quando os sons dos violões vãs soluçando,  
quando os sons dos violões nas cordas gemem,  
e vão dilacerando e deliciando,  
rasgando as almas que nas sombras tremem.*

.....  
*Vozes veladas, veludosas vozes,  
volúpias dos violões, vozes veladas,  
vagam nos velhos vórtices velozes  
dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.*

*Tudo nas cordas dos violões ecoa  
e vibra e se contorce no ar, convulso...  
Tudo na noite, tudo clama e voa  
sob a febril agitação de um pulso.<sup>24</sup>*

En la obra de Manuel Bandeira, uno de los mejores poetas de la actualidad brasileña, en un reportaje literario que le hiciera Paulo Mendes Campos,<sup>25</sup> encontramos, que al preguntarle éste sobre sus escritores preferidos, Bandeira nombró primero varias personalidades de distintos países y diferentes momentos, y al referirse a las hispanoamericanas, entre muy pocas, citó a Rubén Darío. Pues bien, es en la obra de este poeta que encontramos traducidas al portugués dos poesías del vate nicaragüense, ellas son "Lo fatal" y "Balada de la bella niña del Brasil". Las dos páginas constituyen una magistral versión del texto. Manuel Bandeira, de la fusión de ambas lenguas, creó unos versos con melodía propia, que expresan el sentir de Rubén Darío en todos sus matices.

Con respecto a "Lo fatal", diremos que siendo la "muerte" uno de los temas predominantes en la obra de Bandeira, es lógico que la interpretara, para decirnos en su lengua, sus propios pensamientos, expresados por el poeta que admira.

24. Cruz e Sousa. *Obra Completa*. Organização Geral. Introdução, Notas, Cronologias e Bibliografia por Andrade Muricy. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1961, p. 124.

25. Mendes Campos, Paulo. En: *O Jornal*, Rio de Janeiro, reproducido en: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, março-junho 1948, nº 13 (En: Bandeira, Manuel: *Poesia e Prose*, vol. I, p. 1174).

La "Balada de la bella niña del Brasil", es una ofrenda, un himno, que Rubén Darío, con su sensibilidad exquisita, dedicó a la niña brasileña; terminemos esta evocación, con la poesía, que escrita por Rubén Darío nos canta Manuel Bandeira.

#### *BALADA DA LINDA MENINA DO BRASIL*

*Existe um país encantado  
no qual as horas são tão belas  
que o tempo desliza calado  
sobre diamantes, sob estrêlas.  
Odes, cantares ou querelas  
derraman-se pelo ar sutil  
em glória de perpétuo abril.  
Pois ali a flor preferida  
do canto é Ana Margarida,  
linda menina do Brasil.*

*Existe um mágico Eldorado  
(E Amor como seu rei lá está)  
onde há a Tijuca e o Corcovado  
e onde gorjeia o sabiá.  
O tesouro divino dá  
ali mil feitiços e mil  
sonhos; mas nada tão gentil  
como o brôto de alva incendiada  
que se chama Ana Margarida,  
linda menina do Brasil.*

*Doce, dourada e primorosa  
inãnta de lírico rei,  
é uma princesa côr-de-rosa  
que amara Kate Greenaway.  
Buscará pela eterna lei  
o pássaro azul de Tiltyl?  
Eia, oboé, sistro, harpa, anafil:  
Que hoje aurora a viver convida  
a essa rosa Ana Margarida;  
linda menina do Brasil.*

#### *OFERTA*

*Princesa em flor, nada na vida,  
por mais gracioso ou senhoril,  
igual a esta jóia querida:  
A pequena Ana Margarida,  
linda menina do Brasil.<sup>26</sup>*

ALICIA HAYDÉE GAIBISSO

26. Bandeira, Manuel. *Poesia e Prosa*. Introdução Geral por Sérgio Buarque de Holanda e Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1958, vol. I, p. 633.

## DARÍO EN VERSIONES AL INGLÉS

Cuando se lee la traducción de un poema, conviene tener en cuenta la actitud asumida frente a la obra del poeta traducido por la crítica del ámbito al cual pertenece el traductor: si las opiniones no son unánimes, debe atenderse a la orientación por la cual se inclina este último. Con esto el lector no está obligado a identificarse con la sensibilidad crítica del traductor, pero conseguirá, sin duda, entender ciertos matices impresos a la versión del poema que, desde otro punto de vista, resultarían nebulosos.

En el caso de las versiones de poemas rubenianos al idioma inglés, dicha precaución resulta esclarecedora. Si bien muy modificada en la actualidad, la idea de que lo hispanoamericano es faltalmente romanesco, exuberante, perdura en el trasfondo indubitable —el “subconsciente crítico”—, de quienes en lengua inglesa han enjuiciado la obra poética de Rubén Darío, entre otros: J. B. Trend<sup>1</sup> y C. M. Bowra.<sup>2</sup> Los traductores de Darío, al igual que los críticos —ciñéndonos a la proposición apuntada al comienzo—, parecen imbuidos, con frecuencia, de un criterio valorativo exterior y decorativo, que a la vez exagera la influencia francesa y soslaya el profundo sentido hispánico del autor de *Prosas profanas*. Tal deformación surge de un preconceito nutrido en las fábulas del oro azteca y no responde, claro está, a una orientación puramente ideológica de los contemporáneos, ya que sería ingenuo postular que la crítica es por necesidad anterior al trabajo de traducción. No obstante, puede decirse que dicha apreciación “pintoresca” de las manifestaciones culturales hispanoamericanas se remonta a las primeras crónicas sobre la Conquista del continente nuevo, hasta culminar en el siglo XVIII. Por otra parte, en ocasiones la persona del traductor y del crítico se confunden.

Como corolario, es interesante recordar que la novela romántica de paisaje americano —verosímil en James Fenimore Cooper; “recreado” en Chateaubriand— generó en Inglaterra una literatura por entregas, de gran favor en el público, que contribuyó a la idea de una cultura ultramarina de rasgos exóticos. A través del tiempo, este pensamiento fue desplazándose desde Europa hacia

1. Trend, J. B., *Rubén Darío*. Cambridge, 1952.

2. Bowra, C. M., *Inspiration and Poetry*. New York, Macmillan & Co. Ltd., 1955.

los Estados Unidos y el Canadá, y luego, por virtud de la prosperidad de dichas naciones, el ámbito geográfico de lo fabuloso se ubicó, para el "subconsciente literario" anglosajón, al sur de las fronteras con México y en remotas regiones de las selvas amazónicas o del macizo andino.

Sería difícil negar el conocimiento —quizás superficial—, que poseía Rubén Darío de las letras inglesas y norteamericanas. Luis Cernuda<sup>3</sup> se hace eco del desconocimiento que le achaca C. M. Bowra al autor de *Los Raros*, de importantes poetas franceses pertenecientes al simbolismo (Rimbaud, Laforgue), movimiento al cual se adhirió sólo en ciertos aspectos —a veces no bien captados—, pero no en forma absoluta. Sea como fuere, Darío conocía, según consta en sus prosas teóricas, a los poetas ingleses, dicho esto sin la intención de considerar requisito indispensable para el poeta una exhaustiva versación sobre la poesía en general. Aunque sólo naciera de un afán decorativo, en varias composiciones de Rubén pueden hallarse toques de neta ascendencia literaria inglesa o norteamericana: un buen ejemplo de ello se encuentra en la cacería "kiplinesca" del poema "Estival", en *Azul...* La "Salutación al águila", de *El canto errante*, invoca a Walt Whitman, evocado con frecuencia por Darío; en el mismo libro, el poema "*Dream*" alude a Aubrey Beardsley, crítico del grupo de los estetas, colaboradores de *The Yellow Book...* Las pistas son varias, pero la mención de dicha revista literaria resulta útil a los fines de comprender la vinculación que tuvo la estética rubeniana con ciertos movimientos poéticos ingleses.

El proemio a *El canto errante* (1907), en su apartado tercero, reproduce ideas estéticas de Arthur Symons (1865 - 1945), tomadas presumiblemente de su obra *The Symbolist Movement*. Antes de reflexionar sobre dichas ideas, relacionadas con la prevención de Darío contra toda retórica hueca, conviene evocar ligeramente al grupo de poetas que giraba en torno a Symons, a Beardsley, a Lionel Johnson y otros. A propósito, son muy ajustadas las siguientes manifestaciones de Juan Carlos Ghiano: "Como todos los grandes creadores del modernismo, Darío supo salvarse de la retórica que habían creado sus libros primeros, abriendo su lírica a una hondura que fue también ascesis verbal [...]. Darío fue capaz de abandonar al cisne decorativo por el buho sapiente; en líneas de sus prosas teóricas posteriores a 1905 y en no pocos poemas de esas fechas se indica la lección que no supieron aprenderle los discípulos sin talento".<sup>4</sup>

3. Cernuda, Luis. "Experimento en Rubén Darío" (En: *Papeles de Son Armadans*, Nº LVI, tomo XIX. Madrid-Palma de Mallorca, noviembre de 1960, pp. 123-137).

4. Ghiano, Juan Carlos. "Allen W. Phillips, Estudios y notas sobre literatura hispanoamericana" (En: *Cuadernos del Idioma*, Nº 6, Año II, Buenos Aires, pp. 164-165).

William Butler Yeats, en su poema "*The Grey Rock*",<sup>5</sup> hace referencia a sus compañeros del *Rhymers Club*, peña literaria que se formaba en la taberna *Cheshire Cheese* de Londres, diciendo: "*Poets with whom I learned my trade...*". Son éstos, precisamente, los estetas, entre los cuales actuaba Symons, a cuya vera cuajó la estética de tantos buenos poetas ingleses, reunidos por una común admiración a los prerrafaelistas. Darío conocía bien la influencia espiritual del *art for art's sake*, y también vislumbró sus peligros. De lo contrario, no hubiera expresado en dicho proemio, después de la cita directa de Symons, lo siguiente: "Hay artistas descontentos en todas partes, que aplican a sus países respectivos el pensar del escritor británico —se refiere a la incomprensión del público británico por sus artistas: '*the poet has no more part in society than a monk in domestic life*'—. Y sin ser español de nacimiento, pero ciudadano de la lengua, llegué en un tiempo a creer algo parecido de España [...]. No es, como lo sospechan algunos profesores o cronistas, la importación de otra retórica... [...]. No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas. El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad". Estas palabras revelan, por contraste, la ligereza de ciertas apreciaciones sobre el contenido fantástico-melancólico de la poesía del nicaragüense.

Basándonos en la frecuentación de Symons que demuestra Darío, poco cuesta aceptar que la misma se extendía a los poetas celebrados por dicho crítico. No es posible desconocer la afinidad temática y lingüística que presentan los poemas "*The Blessed Damozel*" de Dante Gabriel Rossetti (1828 - 1882), y "*Sonatina*", incluida por Darío en *Prosas profanas*. Aparte de ser ambas quizás las composiciones mejor conocidas de los nombrados poetas, la comparación pone de relieve una pauta eficaz en la valoración general de las versiones al idioma inglés de los poemas de Darío: la depurada imaginería, el poetizar pictórico de los epígonos del prerrafaelismo, prestaron una nueva maleabilidad al lenguaje poético inglés de la época, tornándolo uno de los más dotados —aunque tal vez parezca paradójico—, para el trasvasamiento de las delicadas u opulentas imágenes del autor de *Cantos de vida y esperanza*. ¿Acaso la princesa pálida "en su silla de oro", no es hermana de "La doncella elegida" de Rossetti? Léase la primera estrofa de este último poema que, en versión propia, a continuación transcribimos:

5. Yeats, William Butler. "The Grey Rock" (En: *Responsibilities*, 1914).

La doncella elegida se asomó  
desde el dorado barandal del cielo;  
su hondo mirar tenía más hondura  
que el agua en el crepúsculo sereno;  
tres azucenas en su mano había,  
y siete estrellas entre sus cabellos.

La afinidad apuntada, sin embargo, es externa y sólo se aplica a determinada parte de la obra de Darío, pues toda generalización expone a la apreciación arriesgada en que incurre la tesis de Bowra con respecto a las influencias francesas. Para lograr una mayor aproximación al desarrollo del lenguaje poético inglés que procedió (y quizás contribuyó) a la especial modulación parnasiano-simbolista de Darío, es preciso recordar a Algernon Charles Swinburne (1837 - 1909). Conviene, no obstante, revisar de antemano una afirmación de Cernuda, que aparece en su citado "Experimento en Rubén Darío", relativa a la ubicación del poeta nicaragüense en aquellas corrientes francesas.

Dice Cernuda: "por nuestra parte, aunque hallemos discutible algún detalle (ni Corbière ni Laforgue nos parecen haber tenido en el movimiento simbolista el papel tan destacado que Bowra les adscribe; Mallarmé tampoco nos parece haber sido para Darío sino un 'raro', no el gran poeta que hoy todos sabemos que es), estimamos bastante exactas dichas palabras, que por lo demás confirman nuestra creencia de que Darío no fue un poeta simbolista, ni el modernismo movimiento afín al simbolismo".<sup>6</sup> No adhiere totalmente a esta opinión Erwin K. Mapes,<sup>7</sup> que atribuye la génesis de *Azul*... al deslumbramiento experimentado por Darío en su primer contacto con los parnasianos franceses, arguyendo que el poeta descartó la "tradicional oración larga" del español, por oraciones breves y sencillas... También hace hincapié en las "descripciones objetivas" de su prosa y su poesía, basadas en los principios de las artes gráficas y plásticas, puestas al servicio de lo exótico, la mitología clásica, lo francés y lo oriental. Comenta, de paso, el empleo del alejandrino en los sonetos. El propio Mapes reconoce más tarde que en *Prosas profanas*, si bien hay vestigios parnasianos, el énfasis se pone sobre "el tipo de simbolismo contemporáneamente desarrollado en Francia"; y también advierte que, aun cuando la temática sigue siendo "extranjera", las escenas y los personajes cantados poseen mayor significación como símbolos que como objetivaciones.

6. Bowra, C. M., Torres-Rioseco, A., Cernuda, L., Mejía Sánchez, E. *Rubén Darío en Oxford*. Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1966, pp. 67-68.

7. Mapes, E. K. *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. Paris, Champion, 1925.

Las discrepancias sobre la ubicación de la estética rubeniana —que parecen ignorar su evolución temporal—, debieran medirse, en opinión nuestra, con los propósitos del neo-simbolismo, tendencia encabezada por Henri de Régnier y Albert Samain, y que consagró su especial poetizar al predominio de la imagen controlada por la razón. ¿No es éste acaso el trasfondo filosófico, de equilibrada resignación, que se palpa en los *Cantos de vida y esperanza*?

La poesía de Swinburne, como se ha dicho, contribuyó en mayor medida que la de los primeros prerrafaelistas, a preparar el lenguaje que, en su aspecto formal, se presta tan adecuadamente a la versión de poemas rubenianos al inglés. H. J. C. Grierson,<sup>8</sup> en una breve pero completa biografía crítica del autor de *Atalanta in Calydon* (1865), relata cómo conoció Swinburne a Rossetti, durante su paso por los claustros de Oxford, donde también frecuentó al ideólogo William Morris y otros corifeos del grupo prerrafaelista. Señala, no obstante, que dicha amistad fue fugaz, debido a la gran divergencia de gustos y costumbres que había entre Rossetti y Swinburne: el primero idealista y místico; el otro, hedónico y vitalista. Hay muestras, sin embargo, de la influencia prerrafaelista en ciertos poemas de juventud de Swinburne, en los cuales se advierte una “vívida presentación de detalles emocionalmente sugestivos”. El gran éxito de sus *Poems and Ballads* (1866) —debido en parte a su temática, fuertemente erótica para el gusto de la época—, reveló la existencia de un artista primordialmente preocupado por el dominio de la forma exquisita y el ritmo subyugante. Grierson recuerda una clasificación que hace Robert Bridges sobre los poetas: aquellos que escriben para dar expresión a la intensidad de sus sentimientos y aquellos que son, ante todo, *artistas*, y para quienes el perfeccionamiento se impone al sustrato de sus propios pensamientos. Swinburne pertenecería, según Grierson, a la segunda categoría. Dicha conciencia artística, sin duda, tuvo la virtud de transformar el lenguaje poético inglés de fines del siglo XIX en un instrumento brillante y musical.

Ciertos poemas de Swinburne evocan irresistiblemente el lirismo de los paisajes rubenianos. “*A Ballad of Life*”, que encabeza el citado libro *Poems and Ballads*, trae a la memoria el poema “Primaveral” con que se inicia “El año lírico” de *Azul...* Escuchemos:

En sueños hallé un lugar de viento y flores,  
lleno de árboles dulces y color de alegre césped,  
en cuyo centro había  
una dama vestida de horas suaves como el estío...

8. Grierson, H. J. C. *Swinburne*. Publicado por *The British Council y The National Book League*. Londres, Longmans, Green & Co., 1959.

Otro ejemplo resulta aún más revelador: ¿el poema "*Itylus*" del libro referido, no convoca de inmediato a "Los cisnes" de *Cantos de vida y esperanza*, que dedicó Darío a Juan Ramón Jiménez?

Golondrina, hermana, oh hermana golondrina,  
¿cómo puede colmarse tu corazón de primavera?  
Mil veranos han transcurrido y muerto.  
¿Qué has hallado en la segunda primavera?  
¿Qué has hallado en tu corazón para cantar?  
¿Qué harás cuando el verano se deshoje?

La innovación de Darío, dondequiera se haya originado —en los parnasianos, o los simbolistas o, aunque indirectamente, en los estetas de la Inglaterra postvictoriana—, estaba, en cierto modo, prefigurada dentro del lenguaje poético inglés, después de la renovación que significaron los ritmos flexibles de Swinburne. De paso, la polémica en torno al origen de las "influencias" —que sólo nos atañe aquí, repetimos, como preparación de un vehículo literario apto para contener los néctares rubenianos—, evoca las indagaciones que se han hecho para medir la importancia que tuvo en la métrica de Darío la estética versal de Francisco Gavidia<sup>9</sup>: el mérito del gran poeta no sufre menoscabo alguno por tomar de las más diversas fuentes sus elementos poéticos.

El presupuesto de que exista un instrumento lírico maleable es de gran importancia, en cuanto al éxito con que toda poesía de alto valor sea vertida a un idioma extranjero. ¡Cuántos poetas de calidad han esperado siglos una buena traducción, que revelara en profundidad las virtudes de la obra original, a un público vedado a la misma por desconocimiento del idioma! Algo de esto ocurre, en opinión nuestra, con los poetas griegos contemporáneos, los cuales no hallan en español igual vehículo noble que en las conocidas versiones al francés o al inglés. Por ello, desde un punto de vista lingüístico, Rubén Darío fue afortunado con sus traductores al inglés, que son muchos y muy minuciosos: las versiones no resultan más "extrañas" a los oídos sajones, que los propios originales en castellano al lector español, desde que aquéllos, como se ha dicho, estaban condicionados para lo "raro", a través del culto que hicieron los estetas y los decadentes de una poética que abarcaba los más opuestos siglos y culturas.

Así, dentro de los criterios de traducción "imitativa" o "especular", dichas versiones de poemas rubenianos, no pueden causar al lector de lengua inglesa una impresión de exotismo por una

9. Gavidia, Francisco. *Antología*. Prólogo de Luis Gallegos Valdés: "La Poesía de Gavidia". San Salvador, El Salvador, Ministerio de Educación, Departamento Editorial, 1961.

forzada transculturación. (Este efecto se advierte a menudo en las versiones de poemas del grupo árabe o del lejano oriente, aunque, en inglés, como es sabido, Omar Khayyam, por ejemplo, ha tenido la dicha de interesar a Edward Fitzgerald, y, en nuestros días, los poemas chinos —en especial, los de Han-Shan o los de Po Chüi-I—, tienen en Arthur Waley un recreador impar.) En este sentido, las recientes versiones de poemas de Federico García Lorca, debidas a Rachel Benson y Robert O'Brien<sup>10</sup> trasuntan, quién sabe por qué capricho estético, una cualidad afín al mundo bucólico de Dylan Thomas, que no las favorece.

Claro que la afirmación de que la poesía de Darío, en su transposición al inglés, no ha sufrido el choque de una transculturación forzada —hecho que, a primera vista, parece una virtud—, debe considerarse a la luz del detrimento causado por la ligereza con que se ha tratado su especial sustrato hispánico. En otros términos, los traductores de Darío al inglés, con frecuencia, han obtenido ejemplares de buena calidad como estructura y reflejo de lo que se da “de primera intención” en sus poemas, de la dinámica del verso con sus referencias de tiempo y espacio, haciendo mayor hincapié en lo “coruscante” que en lo subyacente. Debe reconocerse que en estas empresas los hallazgos idiomáticos son impredecibles y, afortunadamente, a veces rescatan las páginas más ramplonas. Pero descartando el azar, el hecho de tener a la mano un lenguaje poético “paralelo” al del original, surgido de las influencias francesas en la poesía inglesa, de los prerrafaelistas, de Swinburne, o de quien fuere, no justifica que los traductores pasen por alto aquellas esencias inefables que trascienden los versos.

Como se ha insinuado, en esta orientación de las traducciones al inglés de los poemas de Darío, ha influido grandemente la opinión de los críticos, a través de su tesis de que el afrancesamiento es la clave de la novedad del modernismo. Ernesto Mejía Sánchez dice al respecto: “Las obras de Mapes y Marasso han puntualizado los débitos de Darío con la cultura francesa. Si se hicieran trabajos análogos por lo que se refiere a otras literaturas europeas y americanas, esa abrumadora unanimidad de Francia en Darío se rebajaría bastante. No pueden tomarse todos *Los Raros* como santos de la devoción de Darío. La admiración por Verlaine, que fue la más constante, no pasa de cuatro años, 1892 a 1896. Entre los mismos ‘raros’, figuran muchos que no son franceses [...]”.<sup>11</sup>

10. Flores, Ángel. *An Anthology of Spanish Poetry from Garcilaso to García Lorca*. New York, Doubleday & Company, Inc., 1961; capítulo “Lorca”, traducciones de Rachel Benson y Roberto O'Brien, pp. 303-315.

11. Mejía Sánchez, Ernesto. “Rubén Darío, poeta del siglo XX” (En: *Rubén Darío en Oxford*. Managua, 1966, p. 97).

La preponderancia dada por ciertos traductores a lo externo de la estética rubeniana, se origina, pues, en reputarlo un acopiador de "experimentos", desechando la raíz hispánica, que vincula la poesía de Darío con una secular tradición, a favor del color y la exquisitez formal. Si los traductores de Rubén al inglés, en su mayoría, hubieran ahondado sus intentos a partir de la síntesis de aquella cultura, dada por "Letanía de Nuestro Señor Don Quijote", o por los tercetos "A Goya" o por el "Trébol", que hila "elogios" atribuidos a Góngora y Velázquez (en *Cantos de vida y esperanza*), muy distintas resultarían las muestras obtenidas. El fracaso en este aspecto debe vincularse a dicha omisión, consistente en no valorar aquel espíritu que sustenta a la lengua española, quizás como la "cerebración inconsciente" a que alude Darío en su "Soneto autumnal al Marqués de Bradomín"

Rubén Darío ha sido afortunado, al menos numéricamente, con los traductores al idioma inglés. Desde la primera década del siglo, su personalidad ha interesado a los estudiosos, en especial en los Estados Unidos de Norteamérica. Las traducciones de sus poemas están incluidas en volúmenes dedicados por completo a su obra, o en forma fragmentaria, como ilustración de ensayos críticos.<sup>12</sup> La publicación de poemas sueltos en revistas y periódicos literarios, ha sido muy frecuente, casi asombrosa si se tiene en cuenta la doble distancia impuesta por el idioma y la desaparición física del poeta. Durante las sesiones del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, reunido en Los Ángeles, California, entre el 18 y el 21 de enero de 1967, con motivo del homenaje al poeta en el centenario de su nacimiento, se publicó una recopilación de las traducciones conocidas en inglés de poemas de Rubén Darío. Dicho trabajo recoge, además de los títulos de los poemas, el nombre de los traductores, la fecha y lugar de publicación. Como puede apreciarse, se trata de una tarea útil y de la cual pueden deducirse conclusiones reveladoras.

Surge del examen de dicha información que uno de los poemas más favorecidos por los traductores es "A Roosevelt" de *Cantos de vida y esperanza*. La irónica referencia que hace nuestro poeta en el proemio de *El canto errante* ("Ese presidente de República juzga a los armoniosos portaliras con mucha mejor voluntad que el filósofo Platón"), además del tono del propio poema, quizás hayan sido apreciados con mayor curiosidad que enfado,

12. Kemp, L. *Selected Poems of Rubén Darío*. Prólogo de Octavio Paz. Austin, University of Texas Press, 1965.

Knapp Jones, W. *Spanish American Literature in Translation*. New York, Frederick T. Ungar, 1963, pp. 21-28.

*Eleven Poems of Rubén Darío*. New York, Putnam, 1916.

McMichael, C. B. *Prosas Profanas and other Poems*. New York, Frank Maurice, 1922.

casi como si se tratara de una osada pirueta del "americano del sur". Erwin K. Mapes hace notar acertadamente que Darío, a partir de la publicación de *Cantos de vida y esperanza*, estaba vitalmente preocupado por las cosas que sucedían fuera de su universo poético: el supuesto peligro "imperialista", la solidaridad de los pueblos hispanoamericanos, los augurios de su futura prosperidad y su misión histórica. Una de las versiones de "A Roosevelt", la de Isaac Goldberg,<sup>13</sup> data del año 1915. No sería justo, sin embargo, hacer una crítica de los traductores de Darío al inglés —como Goldberg, ensayista que se dedicó seriamente a la obra del nicaragüense—,<sup>14</sup> tomando por base aquellos poemas que en algún momento y por motivos circunstanciales resultaron polémicos. El método, de aplicarse a la "oda" a Roosevelt, según la denomina Frederick Bliss Luquiens, resultaría francamente negativo.<sup>15</sup>

La índole de nuestro estudio no permite el análisis minucioso del gran número de versiones que existen al inglés de los más célebres, hermosos o importantes poemas de Rubén Darío. Es útil, no obstante, destacar las particularidades de unos pocos ejemplos que abonarían la tesis expuesta con anterioridad. En síntesis: que el lenguaje poético inglés ofrecía todas las posibilidades de éxito, pero que el contenido, ora melancólico-filosófico, ora profundamente "hispanoamericano" de los poemas rubenianos —como lo destaca J. M. Cohen—,<sup>16</sup> parece haberse diluido a causa de la importancia dada al color. En ocasiones, los traductores parecerían haber obrado con este criterio, y en la necesidad de agregar o suprimir palabras —disyuntiva inevitable que surge de la diferencia de las cantidades silábicas correspondientes a las voces de cada idioma—, han elegido las más vistosas, en vez de emplear aquéllas que transmitieran cabalmente la exaltación y la depresión que coexisten en Darío.

Así como pueden verificarse los resultados de ciertos cálculos matemáticos por medio de operaciones inversas, las traducciones bien hechas salen indemnes de una "reversión" al idioma original. En estos casos, el traductor ha sabido conservar la esencia vital del mensaje poético, respetando en la medida necesaria las exigencias formales. Aunque se trate de una mera intuición, si se lee detenidamente la versión al inglés de "Sonatina", realizada por

13. Goldberg, Isaac. "A Roosevelt" (En *Studies in Spanish American Literature*. New York, 1920, pp. 157-159).

14. Goldberg, Isaac. "Rubén Darío: The Man and the Poet" (En: *The Bookman*, N° 49, New York, 1919).

15. Luquiens, Frederick Bliss. "Ode to Roosevelt" (Traducción publicada en: *Yale Review*, XVII, N° 3, New Haven, Conn., abril de 1928, pp. 546-547).

16. Cohen, J. M. *Poesía de nuestro tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 310.

John Crow<sup>17</sup> podría pensarse que el traductor ha asociado el modernismo con ciertas suntuosas composiciones del "art nouveau". Véase el primer verso: "*The princess is sad, and in anguish reposes*". De inmediato, se advierte la profunda variación, introducida por el traductor en el sentido del segundo hemistiquio del alejandrino. Aun cuando pudiera alegarse la férrea cárcel de la rima de los pareados: ¿por qué trocar la pregunta discreta y despojada, por la afirmación de que la princesa "reposa angustiada"? La referencia a la angustia introduce un elemento ajeno al original, tornando en melodramático lo que es exquisitamente albo.

Nuevamente, en el último verso de la segunda estrofa: "*An illusion as vague as the dark of the moon*", el traductor escamotea la preciosa metáfora eufónica del poeta, reemplazando "una vaga ilusión" por una alusión a la oscuridad de la luna... Como puede apreciarse, la tiranía de la rima lo ha llevado a una solución poco feliz en cuanto al exacto pensamiento del autor, ya que resulta muy forzada la identificación de una vivencia imprecisa con la mayor o menor luminosidad del satélite. Los criterios "coloristas" y decorativos son los responsables de estas deformaciones.

Un ejemplo de los resultados deslucidos a que conduce el apego del traductor a la anécdota superficial del poema, lo ofrece la versión de "Margarita" (*Prosas profanas*), ensayada por Anita Volland.<sup>18</sup> Aquí no se cae en la deliberada selección de imágenes deslumbrantes o truculentas; el vicio está en reproducir con fidelidad pedestre las referencias de cada verso, sin alcanzar la magia rítmica ni acertar con las aliteraciones del "fino *baccarat*" rubeniano. Baste para ejemplificar el desacierto en que ha incurrido la traductora de este soneto alejandrino —que en español parece prolongar el hálito metafísico de Edgar Allan Poe—, con recordar su versión del tercer verso del primer cuarteto, grotescamente fiel y cuyo "humorismo inconsciente", es de difícil captación en nuestro idioma. Transcribimos la primera estrofa para que pueda apreciarse lo que quizás escape, por sutil, a una explicación detallada:

*Do you remember that you wanted to be a Marguerite  
Gautier? Your strange face is fixed in my mind;  
when we had dinner together, on that first rendezvous,  
on a joyous night that will never come again.*

La perfección a que puede llegarse en la traducción de los poemas de Darío, si se trabaja con un cabal sentido del valor estético y espiritual de su poesía, tiene un buen exponente en la

17. Crow, John. "Sonatina" (Traducción en: *An Anthology of Spanish Poetry*, edited by Ángel Flores. New York, Doubleday & Company, Inc., 1961, pp. 212-214).

18. Volland, Anita. "Marguerite" (Traducción en: *An Anthology of Spanish Poetry*. Edited by Ángel Flores. New York, Doubleday & Company, Inc., 1961, p. 214).

versión de "Leda" (*Cantos de vida y esperanza*), realizada por Doreen Bell.<sup>19</sup> Junto a un respeto absoluto de la forma y la combinación estrófica, la traductora ha buscado evocar la progresión emocional del poema, que culmina con la violación entre las aguas, y logra una suelta de tensión a través de la mirada lúbrica del sátiro. Todo ello ha sido transmitido al lector inglés, que no olvidará ligeramente los musicales versos que comienzan así: "*The swan among the shadows is like / snow; / its beak translucent umber in the drawn [...]*".

La perennidad de Rubén Darío, en las traducciones de sus poemas al idioma inglés, está asegurada por la calidad y la cantidad —con las salvedades señaladas—, de las versiones conocidas: la recopilación hecha en Los Ángeles, para el XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, enumera más de sesenta títulos, de los cuales existen a menudo varias versiones de diferentes traductores. De lo dicho se desprende la importancia de dicho aporte en lengua inglesa, lo cual confirma la general opinión de que Darío es uno de los grandes poetas de todos los tiempos, y que su poesía pertenece a todos los hombres, aunque deban beber sus esencias en cálices de factura extranjera. Los versos de *El canto errante*, avalan esta verdad: "Con estafetas y con malas, / va el cantor por la humanidad. / El canto vuela, con sus alas: / Armonía y Eternidad"

MIGUEL EDUARDO DOLAN

19. Bell, Doreen, "Leda" (Traducción en: *An Anthology of Spanish Poetry*. Edited by Ángel Flores. New York, Doubleday & Company, Inc., 1961, pp. 221-222).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

*Presidente*

Arq. Joaquín Rodríguez Saumell

*Vicepresidente*

Dr. Roque Gatti

*Secretario Técnico*

Prof. David Oteiza

*Guardasellos*

Dr. Herberto Prieto Díaz

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

*Delegado*

Prof. David Oteiza

*Secretaria Interina*

Srta. Olga Costa



DEPARTAMENTOS E INSTITUTOS DE LA FACULTAD DE  
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE LETRAS

*Jefe:* Dr. Raúl H. Castagnino

*Secretaria Técnica:* Prof. Delia A. M. de Zaccardi

*Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana.* Director: Prof. Juan Carlos Ghiano

*Instituto de Literaturas Extranjeras.* Director interino: Dr. Rodolfo Modern

*Instituto de Literatura Alemana.* Director *ad honorem*: Dr. Rodolfo Modern

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA

*Jefe:* Prof. Demetrio Gazdaru

*Secretario Técnico:* Prof. Juan Octavio Prenz

*Instituto de Filología.* Director interino: Prof. Demetrio Gazdaru

*Instituto de Lenguas Clásicas.* Director interino: Prof. Carmen Verde Castro

*Instituto de Lenguas Modernas.* Director interino: Prof. Elsa T. de Pucciarelli

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

*Jefe:* Prof. Rodolfo M. Agoglia

*Secretario Técnico:* Prof. Armando D. Delucchi

*Instituto de Filosofía.* Director: Prof. Emilio A. Estiú

*Instituto de Historia de la Filosofía y del Pensamiento Argentino.* Director: Prof. Norberto Rodríguez Bustamante

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

*Jefe:* Prof. José María Lunazzi

*Secretaria Técnica:* Prof. María del Carmen Moreno

*Instituto de Pedagogía.* Director: Prof. José María Lunazzi

*Instituto de Educación Física.* Director interino: Prof. Alejandro J. Amavet

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

*Jefe ad honorem:* Dr. Enrique M. Barba

*Secretaria administrativa:* Prof. Silvia C. Mallo

*Instituto de Historia Americana.* Director: Dr. Enrique M. Barba

*Instituto de Historia económica y Social Argentina y Americana.* Director *ad honorem*: Dr. Enrique M. Barba

*Instituto de Historia Argentina "Ricardo Levene".* Director: Dr. Andrés Allende

*Instituto de Historia Antigua (Clásica y Oriental).* Director:

## DEPARTAMENTO DE GEOGRAFÍA

*Jefe:* Prof. Juan A. Sidotti

*Secretaria Técnica:* Prof. Alicia M. Bodega

*Instituto de Geografía.* Director: Prof. Juan A. Sidotti

## DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA

*Jefe:* Dr. Juan Carlos Pizarro

*Secretario Técnico:* Psic. Juan Carlos Buratti

*Instituto de Psicología.* Director: Dr. Mauricio Knobel

## DEPARTAMENTO DE GRADUADOS

*Jefe:* Prof. Narciso Pousa

*Secretario Técnico:* Prof. Jorge O. Demarchi

## PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

*Boletín de Investigaciones Literarias.* (Nros. 1 a 7)

*Boletín Informativo "Departamento de Letras".* (Nros. 1 a 3)

### SERIE "MONOGRAFÍAS Y TESIS"

- Tomo I: Alma N. Marani. *La poesía de Giovanni Pascoli.*  
Tomo II: Lidia G. de Amarilla. *El ensayo literario contemporáneo.*  
Tomo III: Julio Caillet-Bois. *La novela rural de Benito Lynch.*  
Tomo IV: Ángel H. Azeves. *La elaboración literaria del "Martín Fierro".*  
Tomo V: Alma N. Marani. *Jacopone da Todí.*  
Tomo VI: Raúl H. Castagnino. *El teatro de Roberto Arlt.*  
Tomo VII: Emilio Carilla. *Lengua y estilo en Sarmiento.*  
Tomo VIII: María Esther Mangariello. *Tradición y expresión poética en los "Romances de Río Seco", de Leopoldo Lugones.*

### SERIE "TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS"

- Tomo I: *Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo.*  
Tomo II: *Friedrich Hebbel.*  
Tomo III: *Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses.*  
Tomo IV: *Lope de Vega.*  
Tomo V: *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro.*  
Tomo VI: *Shakespeare en la Argentina.*  
Tomo VII: *Dante Alighieri.*  
Tomo VIII: *Andrés Bello.*  
Tomo IX: *Ramón María del Valle-Inclán.*  
Tomo X: *Rubén Darío.*  
Tomo XI: *Sociedades literarias argentinas (1864-1900).*

### SERIE "TEXTOS BILINGÜES"

- Tomo I: Franz Grillparzer. *Medea* (Versión española, prólogo y notas de Ilse T. M. de Brugger).

### SERIE "TRABAJOS DE ALUMNOS"

- Tomo I: *Estudios literarios.*



*ESTA OBRA  
se terminó de imprimir  
el 25 de Enero de 1968  
en los Establecimientos Gráficos  
E. G. L. H.  
calle Cangallo 2585  
Buenos Aires (Rep. Argentina.)*



**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**Calle 6, Nº 775**

**L A P L A T A**