

REFLEXIONES SOBRE
EL LABERINTO RUBENIANO

PABLO ANTONIO CUADRA

LA REVOLUCIÓN HISPANOAMERICANA DE DARÍO

Rubén Darío, visto desde su tierra nicaragüense, es el inaugurador de la literatura nacional y el que le dio verbo a la nacionalidad nicaragüense. Antes de Darío, nuestra nacionalidad era infante (*infante* significa «que todavía no habla»): hablaban las tribus, hablaban los localismos, los partidos, los vecindarios y con frecuencia la barbarie. Fue su verbo el que sacó a Nicaragua de los provincianismos en que «la latina estirpe» se había sumergido. Después de Darío —aunque la política levante una y otra vez los muros de la parcialidad— su obra mantiene encendida la vocación universalista como componente radical de nuestra nacionalidad.

La independencia de Centroamérica fue pacífica. Nos separamos hábil y civilizadamente de España, pero aún nos faltaba —como nación pequeña— lo más difícil: defender esa independencia de la voracidad de los fuertes. En la historia de Nicaragua las dos fechas están a la par por un singular destino, como las columnas de un pórtico: el 15 de septiembre, pacífico; bélico el 14. El 15 produce próceres; el 14 (con la batalla de San Jacinto que inicia la derrota y expulsión del filibustero William Walker y sus pretensiones esclavistas) produce héroes.

Pero hacía falta una tercera independencia, y esa la da, no un prócer, ni un héroe, sino un poeta. Es un poeta el que le da a la independencia su seguridad en sí misma.

En mi *Introducción al pensamiento vivo de Rubén Darío* hice ver que su mundialidad, su inclinación universalista, su visión integradora, su capacidad de saltar fronteras y asumir la voluntad, la conciencia y la poesía de todo un continente, no solo es obra de su genio, sino fruto de su historia. Darío hizo historia en tanto que fue hijo de su historia. Y la historia de Nicaragua es un rosario de acontecimientos y situaciones que pudiéramos llamar darianos (o darianos *avant la lettre*).

La historia de Nicaragua fue una historia extrovertida que imponía la visión de lontananza sobre la visión de caverna —sentir lo nacional en su universalidad— y ese sentimiento, que he llamado mediterráneo, Darío lo manifiesta desde muy joven:

... América prepotente
su alto destino se siente
en la continental balanza
que tiene por fiel el istmo.

Porque Nicaragua surge a la historia como centro de cruce y de tránsito de rutas geográficas y de influencias culturales. Es el pasadizo de las migraciones indias, es el Estrecho Dudoso, es el tránsito entre los dos mares antes de Panamá y es la ruta de un canal interoceánico que nos cuesta codicias e intervenciones. Eso nos marca. Eso nos mantiene con las puertas abiertas al mundo.

Así vemos al nicaragüense que, para confirmar su nacionalidad, debe salir de su patria a robarse —como un nuevo Prometeo— el horizonte de la universalidad. Rubén se exilia. Parte a Chile. El nica que hay en él no solo le permite sino que lo impulsa a ser también chileno y argentino. Y más todavía: a ser francés. Y más aún: a ser griego.

Las revoluciones de Darío comienzan por esta conquista de lo cosmopolita. La sorpresa de don Juan Valera al leer *Azul...* es que el joven nicaragüense que escribe en Chile

pareciera haber vivido en París. Se inventaba París. El habitante de una tierra-puente tenía el ojo forastero, ese ojo despierto al mundo que adquiere el exilado y el navegante, que es lo opuesto al ojo introvertido del provincianismo y del cerrado nacionalismo. Con ese ojo de nacionalismo abierto y universal, va a asimilar, va a enriquecerse con todo lo que el mundo de su tiempo y de la antigüedad puedan ofrecerle.

Sin embargo, para ser exactos y justos, debemos advertir que Rubén sale de Nicaragua con un equipaje literario (que completa en El Salvador); basta leer su poema «La poesía castellana», escrito a los quince años, para darse cuenta del conocimiento que tenía de su lengua y literatura a esa edad.

Su aparición en Nicaragua no es un fenómeno fuera de ambiente, de tradición, de antecedentes. Naturalmente que Darío no sería nunca previsible porque fue un genio fuera de serie; pero desde el período de reorganización del país (1869-1893, período que en Nicaragua se denomina los Treinta Años), se dieron pasos para crear en primer lugar una paz republicana progresista, y, sobre esa base, unos medios y un ambiente de cultura: instrucción pública, comunicaciones, biblioteca nacional, buenos teatros, mejores niveles universitarios, preocupación por la historia, fundación de periódicos dirigidos por intelectuales valiosos como Anselmo Rivas o Rigoberto Cabezas, fundación del Ateneo por el historiador Tomás Ayón y de la Unión Latinoamericana por el poeta y humanista Antonio Aragón... en fin, un rosario de personas y hechos que prepararon el terreno e hicieron posible que el genio adquiriera el impulso inicial para lanzarse a su obra y al mundo. Claro que una vez desarrollada la obra dariana, el ambiente de donde salió parece —y era— estrecho y provinciano. Parte de su obra fue darle su aliento universalista a las letras de Nicaragua.

Cuando el poeta llega a Chile en 1886, comienza allí a levantarse la ola moderna de las transformaciones socioeconómicas que recorrerá América. Lo «moderno» comienza a marcar un cambio profundo, primero en los países del sur del continente, más vinculados culturalmente a Europa. Es el reto que arranca a Darío sus primeras creaciones que se convertirán luego en el movimiento «modernista».

Muchos críticos rutinarios creen —sin embargo— que el ojo de Darío descubre las nuevas corrientes literarias del mundo e influido por ellas hace su obra en español. Y luego se detienen en catalogar las influencias. Pero se trata de algo mucho más profundo y creador. Se trata de una extraordinaria sensibilidad poética que, al expresarse, siente que su lengua sufre un cansancio, que es poco dúctil para las exigencias nuevas del nuevo tiempo y de los cambios sufridos por el hombre tanto en América como en España. Se trata, en otras palabras, de reformar, de renovar el instrumento expresivo. Y Rubén advierte al conocer el francés y su literatura, que allá se ha operado y se están operando una serie de revoluciones que no ha realizado el castellano. Entonces toma lo que su instinto literario y su sorprendente conocimiento de su lengua le hace ver que es asimilable, asumible y eficaz para renovar y enriquecer su poesía y su idioma. No es un imitador, no es un afrancesado; es un creador. Por esa capacidad genial, Darío puede decir a su época, con los derechos de su obra: «La lengua soy yo».

Bastaría estudiar la «revolución del adjetivo» que logró Darío en la lengua española, para medir la intensidad y profundidad del sismo literario que produjo su obra. Gonzalo Sobejano hizo, hace años, ese estudio; como hizo también Julio Ycaza Tijerino una extraordinaria cala en la revolución y renovación dariana de la métrica y en su intuición del ritmo. Ambos estudios acreditan el testimonio que da

sobre la maestría de Darío el poeta catalán Pere Gimferrer. «Su oído es estupendo», escribe, y luego cita algunos versos de difícil y delicado equilibrio rítmico, agregando: «El asentimiento a 1a rotundidad verbal esplendorosa de tales versos acredita por sí sola la materia del escritor, pero no debe ocultarnos que la empresa que se proponía, aun asistido por dotes tan infrecuentes, parecía exceder casi las posibilidades del mero genio individual. En efecto: un joven nicaragüense que no pisa España (ni Europa) hasta 1892, y que no visita París hasta 1893, se propone ser, no solo el nuevo poeta que necesitaba la América hispana, sino el poeta que España no tenía y, más aún, un poeta capaz de medirse con Verlaine. Es decir, no solo un poeta americano, sino un poeta español y europeo (y particularmente francés), todo a un tiempo. Mucho parecía para quien no conocía las obras de arte europeas (pintura, escultura, arquitectura, decoración) sino por defectuosas repercusiones o imitaciones; ni el idioma literario de la antigua metrópoli, sino por lecturas; ni qué cosa era ser poeta en París, sino por lo que desde Managua, Valparaíso o Buenos Aires podía de ello saberse entonces. Que consiguiera plenamente su triple propósito —americano, español y europeo— es la prueba más elocuente de su inspiración y lucidez».

Sin embargo, aunque sea misteriosamente paradójico, de los tres logros conseguidos por Darío —ser poeta americano, español y europeo— lo que parecía más cercano fue lo que le costó mayor esfuerzo creador, e incluso hubo un cruel momento en el cual un personaje entonces de gran autoridad, como José Enrique Rodó, le negó su condición de «poeta de América».

El hispanoamericano (y más todavía nicaragüense) fue formado en un tenso antagonismo entre su «literatura culta» (poderosamente atraída por el ejemplo y magisterio peninsular y europeo) y la «literatura popular», en cuyo territorio entonces marginado, se efectuaron las más interesantes

experiencias de mestizaje e integración cultural, idiomática y literaria.

El literato culto tenía tres siglos o más de estar pendiente de lo que España y luego Francia producía al otro lado del mar. El método educativo de la imitación agravaba esta dependencia. En cambio, «lo americano» tardaría en cobrar su propio sentido e identidad, salvo brotes geniales que marcaron la ruta futura de la independencia. El último descubrimiento —el descubrimiento de América por América— tuvo su vertiente en el barroco, pero quien culminó esa empresa fue Rubén Darío, nuestro Bolívar literario. A él, por eso, le resultó más fácil —por tradición cultural— conocer París sin conocerlo, que darle voz y canto a una América inédita, sirena desconcertante, mitad antigua y mitad futura.

Esa fue su otra revolución: hispanoamericanista, que, contradiciendo a Rodó, ya venía siendo desde antes, porque parte fundamental del ser hispanoamericano es descubrirse europeo. Darío mismo lo dejó escrito en un verso heráldico: «mientras haya una viva pasión, un noble empeño, / un buscado imposible, una imposible hazaña, / una América oculta que hallar, vivirá España», versos que llevan entrelíneas su complemento, pues, también mientras haya una España y una Europa que descubrir, ¡vivirá América!

Cuando se habla de la revolución hispanoamericanista de Darío, los críticos por lo general se detienen en la superficie política de la oda «A Roosevelt» y de las interrogaciones a los cisnes. Es verdad que el poeta asume allí el oficio que Neruda asignó a Nicaragua: ser «garganta pastoril de América», garganta que no solo canta sino también grita las amenazas y peligros continentales. Pero lo más importante es el pensamiento poético y la intuición filosófica hispanoamericanista que mueve su canto.

En el hispanoamericanismo de Darío hay una afanosa preocupación humanista —que abarca lo social y lo político

además de lo estético— que se eleva hasta los vastos horizontes del vaticinio transmitiendo las señales reservadas del futuro, con un genial empeño de forjador de civilización que parece resucitar la mítica figura de Quetzalcóatl.

JOSÉ LUIS VEGA

«COLOQUIO DE LOS CENTAUROS»:
POÉTICA DE RUBÉN DARÍO

*World-famous golden-thighed Pythagoras
Fingered upon a fiddle stick or strings
What a star sang and careless Muses heard.*

William Butler Yeats,
«Among school children»

El famoso Pitágoras, el del muslo de oro,
con un arco ordinario de violín pulsó
lo que cantó una estrella, y las Musas oyeron
[distráidas.

«Entre escolares»
(Traducción de José Luis Vega)

Hace ya un siglo que los poetas de lengua española decidieron no parecerse a Rubén Darío. Celebrar hoy su poesía podría interpretarse como una temeridad. La veneración del gran público por su persona y sus poemas, si bien ha perdurado más que el reconocimiento explícito de sus méritos por parte de los poetas, también ha menguado, como ha menguado, en general, el interés por la poesía. Ello tiene que ver, aunque a simple vista no lo parezca, con la creencia científicista en la arbitrariedad del signo lingüístico, que ha hecho del lenguaje y de los postulados poéticos de la modernidad, de los cuales se

alimentó Darío de manera ejemplar, un depósito de restos ilustres. Lo que en apariencia ha caducado en la poesía de Rubén Darío no son sus temas ni su vocabulario ni el fárrago de su erudición mitológica, ni siquiera su concepto del ritmo y la métrica, lo que ha sido proscrito son los fundamentos filosóficos de su poética y la idea del lenguaje que la sustenta, sobre lo cual pesa un bando de exclusión.

Habiéndose cumplido un siglo de la muerte de Darío, considerando, además, que la mejor poesía en lengua española que se escribió después se nutrió, de manera casi subrepticia, a veces por contraste, de las conquistas y postulados que él abrazó en su vida de poeta, tal vez convenga volver a leer a Darío —en esta ocasión su «Coloquio de los Centauros»— no solo para constatar una vez más su ingente talento, sino también como un intento de reformular el sentido de la poesía en general y su relación con el lenguaje. Vivir fuera del sentido de la poesía ha supuesto caer en un vacío donde la palabra, y en general los signos, han tenido que descender al Hades de los significados en busca de sí mismos.

Rubén Darío escribió el «Coloquio de los Centauros» en Argentina adonde llegó el 13 de agosto de 1893, después de su primera visita a París. Allí también escribió buena parte de los poemas que conformaron la primera edición de *Prosas profanas y otros poemas* (1896). En julio de ese mismo año, pero antes de la puesta en circulación del libro, el poema se publicó en *La Biblioteca*, la revista que dirigía Paul Groussac, a quien Darío dedicó el poema. El «Coloquio de los Centauros» resume los aciertos, los extremos y los fundamentos de la poética de Rubén Darío. Es, por tanto, una buena puerta de entrada a la mina de su legado, probablemente más franca que la que abren otros textos autumnales preferidos del gusto actual, como «Lo fatal», que ponen la sordina de la duda a las «certezas» que animan el «coloquio».

Habría que decirlo sin ambages. La certeza fundamental que sustenta la poética de Rubén Darío, como la de tantos

poetas que lo precedieron, es la del carácter divino de la poesía. Esta divinidad pertenece al orden de la filosofía y de la estética; y nada, o muy poco, tiene que ver con la constante de inquietud religiosa que agujeró la vida personal del poeta. Su poética procede de una idea milenaria que afirma el origen divino del lenguaje; idea cuya genealogía ha sido trazada muchas veces, particularmente desde que cayó en desgracia a partir del siglo XVIII y que, desde entonces, asediada por los diversos avatares del racionalismo, animó el corazón del romanticismo y de la poesía europea posterior hasta encontrar su canto de cisne, al menos en América, precisamente en la poesía de Rubén Darío.¹

En efecto, la poesía de Rubén Darío —y, en general, buena parte de la poesía moderna desde el romanticismo hasta nuestros días— no es pensable al margen de la tradición que postula el origen numinoso del lenguaje. Esta idea, de raíz neoplatónica y gnóstica, también bíblica, supone que el lenguaje humano es la degeneración babélica de un código primordial, oculto en las cosas. Aunque el hombre, ser caído, ha perdido la capacidad de comprender el lenguaje primario, los restos de la expresión original perduran en las lenguas humanas como una especie de gramática general de todas ellas. El hombre, dotado de la gracia (tocado por el numen, diría Darío), puede reexpresar, a su manera, la palabra primordial que sostiene y sustenta las criaturas y las cosas, lo que constituiría el fundamento de la actividad creativa e intelectual, particularmente de la metafísica, la ciencia y la poesía. Esta perspectiva es necesaria para comprender el contexto de legibilidad de buena parte de la poesía moderna, que si bien supone los límites del lenguaje humano, también ensaya la posibilidad del desbordamiento del significado. Tal contexto explica ciertos entusiasmos declarativos de Darío: «¡Torres de Dios! ¡Poetas! / ¡Pararrayos celestes, / que resistís las duras tempestades, / como crestas escuetas, / como picos agrestes, / rompeo-

las de las eternidades!». Dios o Zeus, presentes en el fogonazo inefable del rayo, son la garantía del signo poético, de su anclaje en un sentido anterior y exterior a sí mismo. Los dioses, en tanto que metáforas del origen del significado, son también la razón de ser del signo.

Los poetas modernos, particularmente los parnasianos y simbolistas, asimilaron esta tradición a través de fuentes secundarias de escaso rigor filosófico, concretamente, las corrientes herméticas y ocultistas en boga en el ambiente artístico e intelectual del París de finales del siglo XIX y principios del XX. Las ideas difundidas por el ocultismo sobre el lenguaje y el poeta encontraron eco en las numerosas logias de inspiración masónica y rosacruz, en las sociedades teosóficas, en el proselitismo de algunos ocultistas y, sobre todo, en una importante actividad editorial divulgativa. La heterodoxia de estas ideas contribuyó al desdén y la suspicacia con que el cientificismo triunfante en los ambientes académicos ha considerado el influjo de las mismas en el desarrollo de la imaginación literaria moderna, a pesar de algunos estudios fundamentales al respecto. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz señaló que la crítica apenas se detiene en estos asuntos «como si se tratase de algo vergonzoso».²

La filosofía se ha mostrado menos reacia a ocuparse a fondo de este asunto. Walter Benjamin, en un ensayo de juventud, reflexionó sobre el carácter numinoso del lenguaje, mediante una relectura metafísica de los contenidos simbólicos del Génesis: «Lo incomparable del lenguaje humano radica en la inmaterialidad y pureza espiritual de su comunidad con las cosas, y cuyo símbolo es la voz fonética. La Biblia expresa este hecho simbólico cuando afirma que Dios insufló el aliento en el hombre; este soplo significa vida, espíritu y lenguaje. [...] No hay acontecimiento o cosa en la naturaleza animada o inanimada que no participe de alguna forma de la lengua, pues es esencial a toda cosa comunicar su propio contenido espiritual. [...] Por medio de

la palabra el hombre está ligado al lenguaje de las cosas. Consecuentemente, se hace ya imposible alegar, de acuerdo con el enfoque burgués del lenguaje, que la palabra está solo coincidentemente relacionada con la cosa: que es signo, de alguna manera convenido, de las cosas o de su conocimiento. El lenguaje no ofrece jamás meros signos». ³ Benjamin considera que la degradación del lenguaje, es decir, la afirmación de la distancia irreparable entre el significante y la cosa, implica, en el plano de la comunicación, la entronización de la charlatanería, la bufonería y el «ruido»; y en el plano económico, la transformación del valor de uso por el de cambio y el surgimiento de la mercancía.

Por su parte, Jacques Derrida, aunque augura la clausura de la época «teológica» del signo, reconoce su lugar fundamental en la historia del pensamiento, hasta nuestros días: «El significado tiene una relación inmediata con el logos en general, y mediata con el significante. Esa tradición opone una escritura divina, inteligible, natural y universal, a la inscripción humana, artificiosa, laboriosa, sensible y finita. Interpreta el mundo todo como una escritura [...]. Ese libro es la totalidad del significante, posible por la preexistencia de la totalidad del significado. La escritura natural, unida a la voz interior que es presencia plena y veraz del habla divina, es ley natural inscrita en el alma. {...} No se trata naturalmente de rechazar esas nociones: son necesarias y, al menos en la actualidad y para nosotros, nada es pensable sin ellas. {...} El signo y la divinidad tienen un mismo lugar y el mismo momento de nacimiento. La época del signo es esencialmente teológica. Tal vez nunca termine. Sin embargo, su clausura histórica está esbozada». ⁴

En el «Coloquio de los Centauros» convergen dos lenguajes. El primero es la representación o alusión a un lenguaje de fondo, especie de gramática o norma oculta que sustenta la voz, latente o manifiesta, de las cosas, siempre dispuestas a la revelación de su mensaje interno: «el mármol en que

duermen la línea y la palabra». Ese lenguaje primario, que es el fundamento metafísico de la poesía y el arte, Darío lo llama, simbólicamente: «la eterna pauta / de las eternas li-ras»; pauta que guía y suscita, en el plano mítico del poema, el sonido del caracol sonoro del Tritón, el canto de las sirenas o el tropel vibrante y rítmico del cabalgar de los centauros. El «Coloquio» despliega un sistema de imágenes que remite a una voz de la naturaleza audible o legible en «la armonía de los astros», en las hablas de los «seres terrestres y habitantes marinos», en la «inicial de la espuma / o la flor», en «cada hoja de cada árbol» que «canta un propio cantar», en lo que «enuncia el vago viento», en las «palabras de la bruma», en el «acento / desconocido». Solo «el hombre favorito del Numen» —el vate, en su doble acepción de adivino y poeta— es capaz de «escuchar» la voz secreta de las cosas.

El segundo lenguaje es la traducción de la voz muda en las cosas a la lengua humana. La conversión de la esencia de las cosas en imágenes fonéticas exige un enorme esfuerzo lingüístico y una poética de la perfección, características de los artistas que suponen, de alguna manera, la preexistencia del significado en el misterio del lenguaje. Los 212 versos alejandrinos del «Coloquio de los Centauros» son parte de esa «inscripción humana, artificiosa, laboriosa, sensible y finita» con la cual Darío, «favorito del Numen», pretende dar cuenta de la «escritura divina, inteligible, natural y universal», para decir otra vez con las palabras suspicaces de Derrida.

Son conocidas las anécdotas que aluden a los primeros contactos de Rubén Darío con el llamado alejandrino francés. En sus apuntes autobiográficos el poeta nicaragüense admite que fue su amigo salvadoreño Francisco Gavidia quien lo inició en la «armoniosa floresta de Victor Hugo» leyéndole los alejandrinos del autor de *Les Châtiments*. Darío reconoce que aquella práctica suscitó en él «la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde».

Según se desprende del testimonio del propio Gavidia, el experimento consistía en ensayar la pronunciación del francés para percibir y aquilatar mejor el ritmo y la métrica de los versos de Victor Hugo:

...Yo había oído leer versos franceses a franceses de educación esmerada, y por más que ahincara mi atención aquellos no me parecían versos de ninguna manera. Me parecía prosa distribuida a renglones iguales. El misterio no duró mucho, pues sin maestro ni otro auxilio que mi sensualismo pertinaz por todo ritmo, acerté a descubrir en el interior del verso francés el corazón de la melodía. Feliz con mi personal hallazgo, leí versos franceses para mi gusto y recreo; y los leía a quien quiso oírme, que no fueron pocos entre los estudiantes, compañeros de prensa que eran entonces pimpollos de literatos, médicos y abogados; y los imité [...] en muchas composiciones que están en mi primer volumen, *Versos*, edición de 1884.

Pero hubo uno que prestó una atención como yo deseaba, que me oyó una vez, y dos y más parrafadas de versos franceses, y un día y otro día; y finalmente leyó él a su vez como yo mismo lo hacía.

Este mi interlocutor era un gran *palmino* y un gran becqueriano. [...] Nada había hasta allí en él de modernista; o mejor dicho de francés; este era Rubén Darío.⁵

La traducción de Gavidia al español del poema «Stella», de Victor Hugo, escrito, como el «Coloquio», en pareados alejandrinos, fue parte de aquellos ensayos preparatorios. Señala Gavidia que la hizo «con mira de hacer comprender la estructura francesa»:

*Je m'étais endormi / la nuit près de la grève.
Un vent frais m'éveilla, / je sortis de mon rêve,
J'ouvris les yeux, / je vis / l'étoile du matin.
Elle resplendissait au fond / du ciel lointain.
[...]*

Yo dormía una noche / a la orilla del mar.
 Sopló un helado viento / que me hizo despertar.
 Desperté. / Vi la estrella de la mañana. / Ardía
 en el fondo del cielo, / en la honda lejanía.

La traducción del primer dístico de la estrofa inicial del poema no logra reproducir la compleja melodía propia del vocalismo y el tono agudo de los hemistiquios franceses, pero a partir del tercero y el cuarto verso, y en algunos otros muy afortunados, la traducción de Gavidia —por razones muy distintas a las que él, distraído con los acentos, reconoce— alcanza un particular impulso rítmico cercano a la flexibilidad del verso francés y a los mejores alejandrinos que Darío escribiría posteriormente, como los que empleó en «Nocturno»:

Los que auscultasteis / el corazón de la noche, /
 los que por el insomnio tenaz / habéis oído /
 el cerrar de una puerta, / el resonar de un coche
 lejano, / un eco vago, / un ligero rüido... /

El primer verso es ambiguo, es decir, puede ser interpretado como de trece o catorce sílabas; el segundo, que también es ambiguo, extiende la cesura hasta la novena sílaba; y el tercer verso se encabalga al cuarto, que es un trímetro escrito en cláusulas rítmicas. Esta flexibilidad opera en tensión con la estructura regular de hemistiquios heptasílabos, que persiste a manera de falsilla o pauta rítmica. Son los secretos de la música dariana, la misma que resuena también en algunos versos inmejorables del «Coloquio de los Centauros», como los que relatan la entrada espectacular de los centauros en escena. En estos alejandrinos el ritmo alcanza el valor semántico de una galopada hábilmente sugerida mediante la distribución de los acentos y un conjunto de aliteraciones que se despliegan sobre

un patrón de versificación en cláusulas, encabalgamientos y cesuras móviles que atenúa la rigidez de los hemistiquios y el isosilabismo:

Son los centauros. / Cubren la llanura. / Les siente
la montaña. / De lejos, / forman son de torrente
que cae; / su galope al aire que reposa
despierta, / y estremece la hoja del laurel-rosa. /

Son los centauros. / Unos enormes, / rudos; / otros
alegres y saltantes / como jóvenes potros; /
unos / con largas barbas / como los padres-ríos; /
otros / imberbes, / ágiles / y de piafantes bríos, /
y de robustos músculos, / brazos y lomos aptos /
para portar / las ninfas rosadas / en los raptos.⁶

Tal maestría en la factura del verso resultaba indispensable para intentar plasmar, en lengua española, una poética anclada en el misterio del significado; una poética cuyos signos se resisten a ser meras fichas arbitrarias en el juego de ajedrez de la lengua.

Los veintidós versos introductorios del «Coloquio de los Centauros» son un esfuerzo por traducir en pareados alejandrinos el eco mítico de los fundamentos de la poesía. El caracol sonoro del Tritón, el canto de las sirenas y el tropel vibrante del cabalgar de los centauros son la manifestación simbólica de «la eterna pauta / de las eternas liras». Tras el alarde de sonoridad, la isla de oro enmudece y sus habitantes marinos y terrestres se aprestan a escuchar «la voz de los crinados cuadrúpedos divinos». Quirón anuncia entonces la propuesta temática del «Coloquio»: «... digamos / [...] la gloria inmarcesible de las Musas hermosas / y el triunfo del terrible misterio de las cosas», es decir, hablemos de la Poesía y el Enigma. Los paralelismos gramaticales, rítmicos y sonoros de estos versos, no son casuales. Ambos alejandrinos

son el objeto directo del verbo «digamos»; sus cuatro hemistiquios riman entre sí (*inmarcesible/terrible*), (hermosas/cosas); ambos versos comparten sonidos aliterados (*m,s,t,r*) que se reúnen en la palabra «misterio» para potenciar su significado.

El anuncio temático de Quirón contiene un enfrentamiento inevitable entre lo *decible-cognoscible* por medio del arte y la poesía («la gloria inmarcesible de las Musas hermosas») y lo *indecible-incognoscible* («el triunfo del terrible misterio de las cosas»). Esta tensión central entre la Poesía y el Enigma encuentra resonancia en el sistema de oposiciones que articula todo el poema: desde su estructura estrófica de pareados alejandrinos hasta el debate dialógico, de apariencia socrática, que enfrenta las opiniones contrarias de los centauros sobre, al menos, tres aspectos del Enigma: la Naturaleza, la Mujer y la Muerte.⁷ La energía genésica y múltiple de la Naturaleza —representada por Venus y los seres monstruosos que pueblan el poema— encuentra resonancia o correspondencia en el arcano de la Mujer —resumido en el mito de Cenis y Ceneo— y ambos, a su vez, en el enigma supremo de la Muerte.

Todos los pares de contrarios del poema propenden a la unidad inescrutable. Ese drama cósmico y metafísico se manifiesta ejemplarmente en la dinámica del «ser vital» que anima la «sagrada Naturaleza». La idea de un «alma del mundo» perdura en el pensamiento filosófico occidental, desde la antigua Grecia hasta la Europa del siglo XIX.⁸ Los seres monstruosos (la sirena, el tritón, el sátiro, el centauro, el hermafrodita, el minotauro, la Esfinge...) que reúnen, en distintas proporciones y según el caso, lo animal, lo humano, lo divino, lo femenino, lo masculino, lo espiritual, lo material... son emblemas de una aspiración a la totalidad que «expresa un ansia del corazón del Orbe». La Unidad es el abismo del Enigma en cuyo seno converge incluso la oposición entre el «bien» y el «mal»: («Ni es la torcaz benigna,

ni es el cuervo protervo: / son formas del Enigma la paloma y el cuervo»).

La sentencia del centauro Astilo: «El Enigma es el soplo que hace cantar la lira» resume el andamiaje filosófico de la poética del «Coloquio de los Centauros». El «soplo» es aliento, logos, emanación de la Unidad incognoscible que irradia en el hombre, las criaturas y las cosas. Todo, en su multiplicidad contradictoria, retornará a la Unidad a través del umbral de la Muerte. Pero el «soplo» es también el origen del lenguaje y «el hombre favorito del Numen» puede traducir ese aliento divino en poesía.

Tal vez Quirón —por su triple naturaleza animal, humana y divina, por ser, además, un ascendido a criatura cósmica, pero sobre todo, por haber renunciado a la inmortalidad— conoce, mejor que el vate o el sacerdote, la clave del Enigma supremo. O tal vez no, y por eso calla ante la palabra final de la muerte, a la que declara «inviolable y pura», pues aun quien la penetra es incapaz de conocer o revelar su misterio. La muerte conduce a la nada de la Unidad originaria de donde todo procede y de la cual nada se sabe ni puede decirse. El silencio de Quirón es «el triunfo del terrible misterio de las cosas». Como en «Lo fatal», la angustia consiste en «... no saber adónde vamos ni de dónde venimos».

Ya nada hay que decir excepto la coda de los diez versos finales del poema en los que la escritura humana intenta traducir el lenguaje cósmico representado por los truenos de Apolo, las olas del Océano, el chirrido de las cigarras helénicas, el sonido de las hojas inmarcesibles del laurel y el galopar de los centauros, que han hecho mutis y se alejan de escena. Pero los alejandrinos finales incurren en torpes hiatos («Mas he aquí...»), en desafortunadas epanadiplosis (Apolo, Apolo), en clisés metafóricos (el carro de Apolo y los carrillos de Eolo) e introducen elementos escenográficos inmotivados (el templo de mármol —seguramente también de Apolo— que se divisa a lo lejos). El esplendor sinfónico

de los veintidós versos introductorios del poema se marchita en una conclusión precipitada y forzosamente cíclica. Es como si el poeta hubiera querido parodiarse a sí mismo, y al hacerlo, casi sin proponérselo, expresara la brecha irremediable entre el lenguaje humano y el divino, la distancia entre el significante poético y la totalidad preexistente del significado.

Rubén Darío y la pléyade de poetas modernos que lo precedió en lengua alemana, inglesa y francesa, intentaron restañar esa brecha con la fe en la capacidad del poeta para escuchar, de alguna manera misteriosa, la voz de las cosas o entrever la borrosa escritura del libro del mundo. *Signaturas* llamó Paracelso al eco de la voz y a los trazos de la escritura divina en las cosas; rasgos que se manifiestan como un sonido posible que el hombre en su furor creativo es capaz de interpretar en una imagen fonética. Los artistas modernos se sintieron atraídos por las posibilidades poéticas implícitas en esta corriente de pensamiento en la que el vidente, el místico, el teúrgo, el mago y el poeta gozaban de igual prominencia.

La metáfora del libro de la naturaleza, que Galileo imaginó escrito en caracteres matemáticos, fue sustituida, a partir de Saussure, por la metáfora del tablero de ajedrez en el cual los signos no tienen otro valor que el provisorio y arbitrario que surge de la relación de unos con otros. Haber confundido esta metáfora estructuralista, de carácter provisional y metodológico, con una imagen de la esencia misma del lenguaje ha sido fuente de múltiples equívocos.⁹ Esta metáfora lúdica dio pie a una concepción relativista del significado y, por ende, también del significante. Las consecuencias de esta situación para la poesía, aunque han sido aludidas, caen fuera del alcance de estas líneas. El «Coloquio de los Centauros», y en general lo más notable de la obra de Rubén Darío, representa una de las últimas líneas de resistencia a lo que se avecinaba: el fin de la poesía como

posibilidad de vislumbre del Ser, múltiple y uno. Un lector atento, sin embargo, escuchará los ecos vivos de esta poética aparentemente periclitada en poetas tan distintos y distantes como Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Luis Palés Matos, Fernando Pessoa, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, José Ángel Valente, Gonzalo Rojas..., por mencionar solo a algunos del ámbito iberoamericano.

NOTAS

¹ Nombres como los de Platón, Plotino, Proclo, san Agustín, Paracelso, Nicolás de Cusa y Jakob Böhme marcan los hitos de la idea del lenguaje que alimentó el romanticismo alemán hasta desembocar en las poéticas francesas del siglo XIX, que tanto influyeron en Darío. Habría que destacar también la vía que conduce a los poetas de lengua inglesa mediante traducciones tempranas de Böhme a esa lengua, a partir del siglo XVII, en particular las de John Sparrow. (Recomiendo la lectura de Teresa Rocha Barco, *Un apunte sobre la teoría del lenguaje: Böhme, Saint Martin y Kleuker* [Dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58797.pdf].

² Rubén Darío dejó algunas referencias dispersas a su contacto con las doctrinas esotéricas. Por ejemplo, su interés por la masonería, a los catorce años de edad [*La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1915, p. X]. También detalló su afinidad con las ideas de su amigo Jorge Castro, quien fuera colaborador de la *Revue des hautes études théosophiques* y allegado a la baronesa Adelma de Vay, renombrada espiritista: al teósofo Alfred Percy Sinnet y al destacado ocultista Papus [Rubén Darío: «Jorge Castro Fernández, *requiescat*», en *Obras completas*, tomo II, Madrid, 1950-1953, pp. 884-885]. En el cuento de Darío «El caso de la señorita Amelia», el protagonista, doctor Z, hace alarde de sus amplios conocimientos esotéricos, lo que permite colegir algunas de las lecturas de Darío sobre el tema, ante el cual guardó siempre una distancia prudente y respetuosa. La parrafada irónica del doctor Z culmina, como el «Coloquio de los Centauros», con la proclamación del triunfo del terrible misterio de las cosas: «... yo os digo que no hemos visto los sabios ni un solo rayo de luz suprema, y que la inmensidad y la eternidad del misterio forman la única y pavorosa verdad».

³ Walter Benjamin, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos», *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 59-74.

⁴ Jacques Derrida, *De la gramatología*, México, Siglo XXI Editores, 1978, p. 20.

⁵ Francisco Gavidia, «Primer Apéndice de *Los Aeronautas* (Sobre la versificación de *Los Aeronautas*)», *Cultura*, número extraordinario, homenaje a Francisco Gavidia, San Salvador, El Salvador, Ministerio de Cultura, 1965, p. 112.

⁶ «Khiron», el extenso poema de Laconte de Lisle, también está escrito en dísticos alejandrinos, forma característica de la poesía francesa. Aparte del metro y la estructura dialógica (en el texto francés Quirón y Orfeo dialogan largamente), las semejanzas entre «Khiron» y el «Coloquio de los Centauros» son de poca monta.

⁷ El carácter dialógico del poema no implica, sin embargo, una pluralidad de perspectivas filosóficas o ideológicas, pues los centauros de Darío se limitan a expresar ideas parciales que Quirón al punto corrige y complementa con la autoridad del iniciado.

⁸ Platón, en el *Timeo*, habría sido el primero en sostener la existencia de un «alma del mundo». Aristóteles, en *De anima*, alude a que algunos pensadores creen que el alma está mezclada con el universo. Plotino, en la *Eneada*, sostiene que el universo tiene un alma única que lo compenetra todo y es la causa que mantiene unidas todas las cosas. El poeta estoico Manilo, en su poema *Astronómica*, afirma la existencia de un *Spiritus Mundi*. En la Edad Media, por influencia de Platón, algunos pensadores como Pedro Abelardo, Adelardo de Bath, san Agustín, san Basilio fueron, en mayor o menor medida, afines a la idea de un alma o espíritu del mundo, a pesar de la difícil conciliación de esta creencia con la tradición bíblica. En el Renacimiento Cornelio Agrippa, en *De occulta philosophia*, y Giordano Bruno, en varias de sus obras, afirmaron el *anima mundi*. Leibniz, quien no acepta la teoría de un alma universal, se refirió a ella en varias ocasiones, particularmente en un breve tratado titulado *Considerations sur la doctrine d'un Esprit Universel Unique* (1702). Schelling, en su tratado *Von der Weltseele*, reconoce la existencia de un principio organizador que hace del mundo un sistema y señala que quizás tal principio es lo que los antiguos querían significar con la expresión «alma del mundo» [Fernando Tola y Carmen Dragonetti, *Filosofía de la India*, Barcelona, Kairós, 2008, pp. 139-150].

⁹ Sobre este problema resulta particularmente útil volver al libro iluminador de Jeanne Parain-Vial, *Análisis estructurales e ideologías estructuralistas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1969.

JOSÉ CARLOS ROVIRA

EL «CLASICISMO MODERNISTA» DE RUBÉN
DARÍO Y LA TRADICIÓN ESPAÑOLA: SU
SISTEMATIZACIÓN EN *CANTOS DE VIDA
Y ESPERANZA*

«Del “clasicismo modernista” de Rubén hay varios ejemplos en su libro. El “Coloquio de los Centauros” y el “Palimpsesto”, que son los más hermosos, versan sobre una misma ficción de la inagotable fábula: la ficción del centauro...», escribía José Enrique Rodó en su libro sobre Darío dedicado a *Prosas profanas y otros poemas*, publicado en 1899 en Montevideo. Rodó realiza en aquella semblanza y ensayo literario algunas precisiones esenciales para entender la dimensión del poeta y quizá también la variación que su poesía iba a desarrollar inmediatamente.

Darío valoró ampliamente el elogio de Rodó hasta el punto de convertirlo en prólogo de la segunda edición de *Prosas profanas y otros poemas* en 1901 y, sin embargo, debió anotar dos cuestiones como reservas que, quizá, él mismo se podía aprestar a responder: la primera es que Rodó comienza recordando una frase en una conversación en la que alguien afirmó:

«No es el poeta de América», oí decir una vez que la corriente de una animada conversación literaria se detuvo en el nombre del autor de *Prosas profanas* y de *Azul...* Tales palabras tenían un senti-

do de reproche; pero aunque los pareceres sobre el juicio que se deducía de esa negación fueron distintos, el asentimiento para la negación en sí fue casi unánime. Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América.

Sobre este primer argumento, afirma Rodó que él no lo está diciendo en tono de reproche, sino en afirmación de universalidad:

Cabe [...] cierta impresión de americanismo en los accesorios; pero, aun en los accesorios, dudo que nos pertenezca colectivamente el sutil y delicado artista del que hablo [...]. Aparte de lo que la elección de sus asuntos, el personalismo nada expansivo de su poesía, su manifiesta aversión a las ideas e instituciones circundantes, pueden contribuir a explicar el antiamericanismo involuntario del poeta, bastaría la propia índole de su talento para darle un significado de excepción y singularidad...

para determinar a continuación que las razones de su valor son las que lo convierten en «un gran poeta exquisito», y seguir explicando que «no cabe imaginar una individualidad literaria más ajena que esta a todo sentimiento de solidaridad social y a todo interés por lo que pasa en torno suyo».

La segunda reserva, o entendida por Darío como tal, concernía a la ausencia de lo personal, de la pasión y los sentimientos, en la obra que comentaba:

Los que, ante todo, buscáis en la palabra de los versos la realidad del mito del pelícano, la ingenuidad de la confesión, el abandono generoso y veraz de un alma que se os entrega toda entera, renunciad por ahora a cosechar estrofas que sangren como arrancadas a entrañas palpitantes. Nunca el áspero grito de la pasión devoradora e intensa se abre paso al través de los versos de este artista

poéticamente calculador, del que se diría que tiene el cerebro macerado en aromas y el corazón vestido de piel de Suecia. También sobre la expresión del sentimiento personal triunfa la preocupación suprema del arte, que subyuga a ese sentimiento y lo limita...

La abundancia y sistematicidad clásica, me parece, es una insistencia positiva del pensador uruguayo. Si releemos el libro de Rodó, observaremos que es sobre todo una larga disertación sobre los motivos clásicos en *Prosas profanas y otros poemas*. Y los pone en relación con el ámbito cultural de parnasianos y simbolistas, y afirma que esta clasicidad ha inspirado al mejor Darío. Recorre sus ejemplos como mitología viva. Transita modelos contemporáneos y afirma en Darío, sobre su uso de motivos clásicos:

El poeta los presenta dispersos, en bullicioso bando, sobre los prados dorados por el sol, cuando de súbito un ruido de ondas y de joviales gritos los detiene. Diana se baña cerca con sus ninfas. Cautelándose el inquieto tropel se acerca a las aguas con silencioso paso. Impera la blanca desnudez; bullen exasperadas las cantáridas de la tentación. Una de las divinas *bagneuses* ha avivado la llamarada del sátiro en el más joven y hermoso de la tropa...

Está comentando «Palimpsesto» de *Prosas profanas y otros poemas*. El prestigio literario y cultural de Rodó complació sin duda al nicaragüense, sobre todo cuando afirma lo que el propio Rodó llama entrecomillándolo «clasicismo modernista». Y la afinidad espiritual que manifiesta cuando, al criticar a los muchos imitadores que están surgiendo, salva la imagen de Rubén con palabras de gran claridad:

No creo ser un adversario de Rubén Darío. De mis conversaciones con el poeta he obtenido la confirmación de que su pensa-

miento está mucho más fielmente en mí que en casi todos los que le invocan por credo a cada paso. Yo tengo la seguridad de que, ahondando un poco más bajo nuestros pensares, nos reconoceríamos buenos camaradas de ideas. 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 reacción 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. Y no hay duda de que la obra de Rubén Darío responde, como una de tantas manifestaciones, a ese sentido superior; es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo; aunque no lo sea —porque no tiene intensidad para ser nada serio— 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.

Asume Darío a partir de aquí sin duda su «clasicismo modernista» definido por Rodó y lo reactualiza en *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* con un nuevo objetivo personal y político.

SOBRE EL TIEMPO DE ESCRITURA
DE PROSAS PROFANAS Y OTROS POEMAS

Han destacado siempre las biografías sobre su peregrinación a Buenos Aires en 1893 que el tiempo más duradero de estancia en un lugar, al margen del que va hasta la primera juventud en la Nicaragua natal, es el de los años que transcurren entre 1893 y 1898, casi un quinquenio de afirmación en el que un poeta, que tenía veintiséis años cuando llegó, escribe, aprende e irradia influencias en un país que sin duda lo acoge con favor y fervor: es innumerable la

lista de relaciones que el propio Darío recuerda y que el primer estudioso del período, Emilio Carilla, reordena en su monografía de 1967. Citemos sintéticamente a Roberto J. Payró, Julián Martel, José Ingenieros, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, Charles Soussens, Rafael Obligado, Bartolomé Mitre, Carlos Vega Belgrano, y muchos nombres más con los que comparte escritura y bohemia. En su autobiografía menciona que la relación con los jóvenes le llevaba a la vida nocturna, a los cafés y cervecerías donde «se comprende que la sobriedad no era nuestra principal virtud».

Muy pronto, la muerte de Rafael Núñez, su valedor político, el presidente de Colombia que lo había nombrado cónsul en Buenos Aires, lo deja sin consulado, y un pequeño oficio burocrático en la Secretaría de Correos y Telégrafos, junto a la intensificación de las colaboraciones en la prensa (aparte de las ya habituales de *La Nación*, escribe en *La Tribuna*, *La Revista Nacional* y *El Tiempo* y en una quincena de medios más).

La actividad literaria no es descuidada y *La Revista de América* que funda en 1894 con el boliviano Ricardo Jaimes Freyre, a pesar de los solo tres números que publicó, anticipa elementos del modernismo, que tiene inmediata continuidad en otras publicaciones en las que colabora. El Ateneo de Buenos Aires es también el centro de expresión principal de Darío junto a un grupo joven de escritores entre los que Lugones adquiere relevancia y mantiene intensa amistad con él.

Breves viajes por la geografía argentina, entre ellos el que realiza a Córdoba en 1896, conllevan reconocimiento y afirmaciones de su lección, como la que se produce en un famoso homenaje en el Ateneo de la ciudad, realizado el 15 de octubre, cuando Carlos Romagosa, que habla sobre simbolismo, afirma que *Azul...* fue la trasposición castellana de la poesía francesa «y Rubén Darío quedó considerado como

el primer iniciador americano del nuevo ideal literario», como dice Emilio Carilla.

Tres días antes de este homenaje, en la lejana Buenos Aires aparecían *Los raros*, esa excelente prosa, anticipada en *La Nación* y en otros medios, en la que los grandes modelos literarios de la contemporaneidad (Leconte de Lisle, Villiers de l'Isle, Verlaine, Moréas, Lautréamont, Nordau, Poe, Ibsen, José Martí, etc.) adquieren una sensible dimensión de extrañeza necesaria y de actualización en un panorama que los desconocía.

En los primeros días de 1897, financiado por Vega Belgrano, director de *El Tiempo* y presidente del Ateneo bonaerense, aparecía en Buenos Aires *Prosas profanas y otros poemas*. Desde las «Palabras liminares» de la obra entendemos la consolidación programática de la escritura iniciada en *Azul...* y de la nueva dimensión universal que la experiencia de aquella tierra y su cultura le lleva a concentrar en el llamativo «Buenos Aires: Cosmópolis» que afirma en el prólogo.

Prosas profanas y otros poemas es, por encima de la consolidación estética de la escritura de *Azul...*, la ampliación poética a temas que llegarán a la obra principal de 1905, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*. Quiero decir que en su apuesta verbal por la belleza y por la armonía —inevitablemente escrita en esta obra con h— entrará el eros y la muerte como una dimensión esencial que aflora en medio de juegos de la frivolidad, de la frivolidad del Arte, como insistía Enrique Anderson Imbert en 1967, que no hay que confundir con la de la vida. El programa estético de lo profano —irreverencia de época— se convierte en un transitar por las fiestas y juegos, por la cultura, por el hedonismo y el erotismo, por un esteticismo que conjuga con reflexión interior o por una preocupación por el arte, diríamos metapoética, que tiene en el soneto final en alejandrinos, «Yo persigo una forma...», su culminación y su incertidumbre. La «intrascendencia» del Darío de la «Canción de carnaval», o de la «So-

natina» (cuya princesa triste entendemos también como una reflexión sobre el arte inalcanzable) tiene como contrapartida la severidad panteística del «Coloquio de los Centauros» o la reflexión sobre sí mismo que contiene su «Responso» al lírforo celeste Paul Verlaine.

Buenos Aires en 1887 fue también un tiempo intenso de escritura, dispersa y retomada luego en libros posteriores, la colaboración con Paul Groussac, las exigencias no atendidas de Rosario Murillo para que la lleve con él. Al año siguiente, la guerra de España con Estados Unidos, ante la que Darío toma partido contra la gran potencia norteamericana, se convierte en centro de atención para todo el mundo hispánico. *La Nación* lo nombra corresponsal en Madrid, adonde parte a fines de 1898.

LA PROFECÍA DE RODÓ SOBRE SU TIEMPO ESPAÑOL

La reflexión que citábamos de Rodó concluye comentando un venturoso nuevo paso de Darío que presiente positivo. Recordemos su mensaje:

El poeta viaja ahora, rumbo a España. Encontrará un gran silencio y un dolorido estupor, no interrumpidos ni aun por la nota de una elegía, ni aun por el rumor de las hojas sobre el surco, en la soledad donde aquella madre de vencidos caballeros sobrelleva —menos como la Hécube de Eurípides que como la Dolorosa del Tiziano— la austera sombra de su dolor inmerecido. Llegue allí el poeta llevando buenos anuncios para el florecer del espíritu en el habla común, que es el arca santa de la raza; 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 el invierno de los maestros que se van, y enciéndala en nuevos amores y nuevos entusiasmos. Acaso, en el seno de esa juventud que duerme, su llamado pueda ser el signo de una renova-

ción; acaso pueda ser saludada, en el reino de aquella agostada poesía, su presencia, como la de los príncipes que, en el cuento oriental, traen de remotos países la fuente que da oro, el pájaro que habla y el árbol que canta...

Darío dedicó la obra principal que escribió en este tiempo español, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, a José Enrique Rodó (aunque ofrendó su segunda parte, «Los cisnes», a Juan Ramón Jiménez, y su tercera, «Otros poemas», al político nicaragüense Adolfo Altamirano), y lo hizo como agradecimiento y porque era consciente de estar dando respuesta a la ausencia de lo personal y de la política en la valoración que este había planteado. Sobre si era el «poeta de América», la fusión de América y España en el tiempo histórico que se estaba viviendo, se convertía en su contestación, sin evitar la continuidad del «clasicismo modernista» señalado por el maestro uruguayo, continuando en este mediante sus constantes universales a las que ampliaba fuertemente con sus referencias a la tradición española. Sobre el mensaje de Rodó acerca del papel que debía tener en su viaje a España como maestro hacia la desorientada juventud española, es evidente que este papel es el que el poeta quiso asumir.

SOBRE EL TIEMPO DE ESCRITURA DE *CANTOS DE VIDA
Y ESPERANZA. LOS CISNES Y OTROS POEMAS*

A comienzos de enero de 1899 empieza a hacer crónica de la España del desastre, el de la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, con la sustitución política, en los dos enclaves atlánticos, de un imperio por otro, de los restos del imperio español por el floreciente imperialismo norteamericano.

El 4 de enero de ese año está ya en Madrid y escribe una de sus primeras crónicas, que conformarán luego su libro

España contemporánea. La narración casi costumbrista de la villa y corte, en toda su despreocupada vida cotidiana, adquiere de momento un tono dramático al afirmar:

Acaba de suceder el más espantoso de los desastres; pocos días han pasado desde que en París se firmó el tratado humillante en el que la mandíbula del yanqui quedó por el momento satisfecha después del bocado estupendo [...] Hay en la atmósfera una exhalación de organismo descompuesto.

Conocemos perfectamente el apoyo de Darío al proceso independentista cubano, pero en 1898 ha constatado la tergiversación de la historia anunciada que los Estados Unidos han realizado. Escribe un relato, un texto que se publicó en el mismo año, 1898, en el *Almanaque Peuser* de Buenos Aires. Se trata de un cuento que, como título, lleva las siglas «D. Q.»: una metáfora del *Quijote* ensamblada a la guerra de España en Cuba y a la sucesión del dominio por los Estados Unidos.

España contemporánea es uno de los mejores libros de crónica del fin de siglo. Aparecido en París en 1901, los catorce meses de vida española y madrileña de Darío penetran en un ambiente que para el poeta fue de sorpresa y cansancio, de desilusión y de enamoramiento, de atención y distancia. El clima de la derrota reciente está presente, como ya hemos visto, pero hay además desolación cuando se acerca a otros aspectos de la sociedad. La enseñanza, por ejemplo, está en una muy pobre situación; la poesía está medio moribunda; el teatro, mediatizado por el triunfo del género chico zarzuelístico que Darío no soporta; la pintura tiene una valoración negativa en la descripción de una exposición en la que, en su inauguración, hay «cuatro gatos y los pintores», porque «entre una exposición y una corrida, la corrida. Los pintores no hallan qué hacer, y desde luego, con singulares casos en contrario, “arte no hacen”». En esa exposición, tras

valorar un cuadro de Sorolla positivamente, asume una larga reflexión sobre los motivos cervantinos de un cuadro de José Moreno Carbonero —uno de los profesores, que no maestro, de Dalí— y afirma que desconoce toda una tradición grandiosa de representaciones europeas de don Quijote, de las que cita varios ejemplos, y que Moreno Carbonero construye además una pintura en la que un exceso de «realidad hace daño a la idealidad» de don Quijote, «a lo grotesco angélico que hay en el héroe que Cervantes creara con tanto amor y amargura».

La política en las crónicas tiene una de las valoraciones más negativas, la Real Academia también. Cuando describe la situación de la Academia —la RAE— (en la crónica «Los inmortales» del 22 de septiembre de 1899) destaca su carácter conservador sobre todo (en lo referente a la lengua y a la política) y repasa el nombre de los académicos y sus obras para resaltar las absolutas medianías que son casi todos, a excepción de algunos como Juan Valera, Galdós, Menéndez Pelayo. En el relato humorístico de Darío, del que son referencia «áulicos profesores de infantas viejas» (Cayetano Fernández), autores de «versos aceptables, es decir, malos» (Mariano Catalina), valora a uno solo con una línea: «Pidal y Mon escribe correctamente», nos dice.

Si la visión de estas crónicas es sumamente desolada, lo cierto es que Darío prepara una vuelta poética en su propia escritura que adquiere aquí, en la crónica española, un soporte seguro. Es la escritura de *Cantos de vida y esperanza*. *Los cisnes y otros poemas*, todavía no propuesta como objetivo, pero que se formará por poemas escritos sobre todo en este tiempo español.

Conoce en Madrid a Francisca Sánchez que será su amor más duradero. El año de 1900, en abril nace su hija Carmen Darío Sánchez, que morirá a los pocos meses de viruela. Darío no la ha conocido y se reunirá con Francisca en París en enero de 1901. Antes hay un episodio esencial de viajes, sus

peregrinaciones europeas, que forman también un capítulo importante de este tiempo.

Los descubrimientos europeos son sobresalientes en este período en el que Francia e Italia tienen un tratamiento de especial intensidad, pero lo más sobresaliente es sin duda la escritura del nuevo libro, el más español de sus libros, que significa además una nueva construcción poética.

El episodio editorial que se realiza en 1905 es sobradamente conocido: fue Juan Ramón Jiménez quien publicó en Madrid (en la Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos) la obra, tras amplia correspondencia y varios encuentros con el poeta nicaragüense, de todo lo cual dio cuenta el de Moguer sucesivamente alrededor de un título, *Mi Rubén Darío*, que fue creciendo hasta la edición de 1990 mediante sucesivas ampliaciones de textos y documentos de Juan Ramón Jiménez, concebidos en 1923 como testimonio de la relación. Desde 1903 y hasta 1905 hay un conjunto de referencias imprescindibles para entender cómo se fue construyendo la obra: en 1903, hacia febrero, está anunciando en la correspondencia que va a enviar versos y prosas para *Helios*, la revista de Juan Ramón, y el 12 de abril el anuncio es más concreto: «Dígame si alcanza —o hasta cuándo alcanza— para el número próximo, algo —versos— que le voy a mandar. O para el otro. *Le enviaré lo primero de mi próximo volumen de versos*»; el 24 de julio, desde París, realiza el anuncio definitivo de la obra: «No publique el soneto a Cervantes. Mañana o pasado le enviaré otros versos, todos de mi próxima *plaquette Cantos de vida y de esperanza*»; y el 20 de octubre: «No le he escrito antes porque desde hace muchos días me encuentro en un estado de espíritu muy molesto. Estoy enfermo del entendimiento, de la memoria y de la voluntad. Mi pobre alma con sus tres potencias dadas al diablo, no sabe qué hacer. [...] Preparo mi nuevo libro de versos y no quedo satisfecho de lo que hago»; a comienzos del siguiente año, desde Málaga, donde se está

curando de una afección bronquial, el 12 de enero de 1904: «Martínez Ruiz me ha pedido algo para *Alma Española*. Le mandaré; pero antes daré versos nuevos a *Helios*, dentro de pocos días. Aquí sigo solo; muy solo, y siempre el encanto del mar»; pocos días después, el 17 del mismo mes, también desde Málaga le dice: «Le mando esos versos. Ojalá le gusten. Hago lo que puedo, y lo que siento»; el 30 de marzo, nuevamente en París, «Le mandaré, pues, pronto versos. Para “B y N” (*Blanco y Negro*) y para el libro. Le mandaré además los documentos que pueda para ese libro que me tiene prometido».

El 12 de diciembre la propuesta es más concreta: «En cuanto al de versos míos, le diré que tengo yo unos cuantos que podrían formar una bonita *plaque*, juntándolos con los que usted tiene (la “Marcha triunfal” por ejemplo que yo no tengo). Se podría clasificar lo que hay y dar ordenación a los escasos materiales. Si usted gusta, lo haremos, o lo hará su bondad de usted». Jiménez apostilló esta carta, olvidando que Darío sí había anunciado el título en julio de 1903: «R. D. empezaba ya en estas fechas a concebir su libro *Cantos de vida y esperanza*, pero este título no lo había pensado aún. El gran poeta, siempre alcoholizado, olvidaba y perdía sus poemas, sus libros, todo lo suyo. Yo pude copiarle de mi memoria la “Marcha triunfal”, “Cosas del Cid”, “Al rey Óscar” y otros poemas que recogió en dicho libro. Su tercera mujer, la buena Francisca Sánchez, le ordenaba y le guardaba cuanto podía...». El 24 de diciembre, Darío concretaba más la nueva perspectiva temática, el nuevo tono vital y poético que estaba creando: «Voy a mandarle pronto, muy pronto los versos. Usted verá. Hay de todo. Mas por primera vez se ve lo que Rodó no encontró en *Prosas Profanas*: el hombre que siente. Será que cuando escribía entonces, aunque sufría, estaba en mi primavera y esto me consolaba y me daba alientos y alegría», y unos días después, el 17 de enero: «Los versos no han ido porque he estado enfermo. Estoy ya convaleciente

y pronto me pondré a copiar. Entre cortos y largos poemitas, habrá como unos cuarenta o cincuenta, contando con algunos viejos. De más decirle que no quedo muy satisfecho. Apenas me gustan algunos nuevos, porque me han brotado de lo más hondo». La correspondencia se interrumpe en el viaje a Madrid de febrero de 1905, y con una nota y el envío de un poema desde Ciudad Real.

Juan Ramón Jiménez dejó constancia varias veces de aquel viaje y los encuentros con el poeta nicaragüense en una casa madrileña. En la evocación que sigue, la tristeza por su estado y los datos de escritura de la «Salutación del optimista» adquieren un valor relevante para la construcción de los *Cantos*:

Recuerdo, de aquella casa, una escena que pinta bien el lado infantil del gran poeta. [...] Yo solía suplicarle al gran poeta que no bebiera *whisky* ni coñac Martel Tres Estrellas en la forma que los bebía. El alcohol lo idiotizaba, bebido era monstruoso, una especie de hipopótamo callado. Rubén Darío, por una falta absoluta de voluntad y acaso por evadirse [...] estaba siempre borracho. Una noche me lo encontré en la calle de las Veneras [donde vivía] sentado en el suelo, la cabeza en la pared, abierta la levita, y el sombrero de copa y los guantes en el arroyo. [...] Una tarde en que estábamos hablando, yo sentado ante su mesa, él paseando por su gabinete, como acostumbraba, observé que cada vez que llegaba a la alcoba se retenía en ella un ratito. Tenía encendida la luz y por los cristales rayados yo lo estaba viendo todo. Llegaba a su mesilla de noche, tomaba una copa de *whisky* y soda, más *whisky* que soda, y luego se enjuagaba la boca con soda y se volvía a donde yo estaba refregándose las manos [...] tenía una hoja de papel de barba en la mesa del despacho. Lo que estaba escribiendo, dictando, era la «Salutación del optimista», línea a línea. Unas veces escribía el secretario (un pobre funcionario cesante, muy pintoresco, que se daba gran importancia porque había leído algo de Vicente Blasco Ibáñez), otras quien estuviera en la

habitación, la criada, yo, el pupilero, algún poeta joven de la bohemia madrileña.

Sin embargo, José María Vargas Vila, testigo también de aquellos días, nos ha dado una versión diferente en su *Rubén Darío*, al narrarnos que la noche antes del acto en el Ateneo no había escrito ningún verso y esto —ya que había sido invitado por presión del propio Vargas Vila según cuenta— le preocupaba:

Palacio Viso [el secretario de Vargas Vila] fue el comisionado para esa empresa [la escritura del poema]; aquella noche se dirigió a casa de Darío, con intención de instalarse en ella hasta obtener la victoria; iba resuelto a emplear todas sus fuerzas, no espirituales, sino *espirituosas*, que fueran necesarias para vencer la indolencia del Poeta, que en momentos semejantes llegaba hasta la abulia definitiva; el efecto de esas fuerzas fue lento, pero completo; a las dos de la mañana el Poeta entró en grado de sonambulismo lúcido, que marcaba los instantes álgidos de su grande inspiración; silencioso, grave, impenetrable, como siempre que estaba en ese estado, se puso a escribir; dos horas después, leía a sus amigos conmovidos y atentos, aquella admirable «Salutación del optimista» [...] una de las más bellas poesías, de la lengua hispana, y de todas las lenguas, acababa de ser escrita...

Hace algunos años, en 2002, apareció editada por primera vez la novela *Bohemia* de Rafael Cansinos Assens. Darío es un personaje de aquel entramado en que Alejandro Sawa, Manuel Machado, Ricardo Calvo, Ramón del Valle-Inclán, Francisco Villaespesa, etc. emergen en una ficción construida sobre la realidad madrileña de los años que van de 1900 a 1905. Un episodio destacado es el acto del Ateneo aludido, la admiración de todos —González Blanco, Villaespesa, Valle-Inclán, hasta Menéndez Pelayo— por el poeta y sus versos en una presencia que recons-

truye el papel solemne del vate nicaragüense en el Madrid de la época.

AMPLIACIÓN A LA TRADICIÓN POÉTICA ESPAÑOLA
EN LA SEGUNDA EDICIÓN DE *PROSAS PROFANAS*
Y OTROS POEMAS

La segunda edición de *Prosas profanas*, la publicada en París/México en 1901, contiene una ampliación esencial para la orientación de su mundo poético. En la sección «Recreaciones arqueológicas» añade el poema «Cosas del Cid», y las secciones «Dezires, layes y canciones» y «Las ánforas de Epicuro», que contienen los poemas «La gitanilla» y «A maestro Gonzalo de Berceo», significando todos ellos una entrada al mundo poético español que se produce, por la fecha de publicación de los textos en varias revistas, entre abril de 1899 y marzo de 1900.

Los «Dezires, layes y canciones» forman parte de la entrada al mundo medieval de Darío, y de una amplia inmersión que Francisco López Estrada estudió en su *Rubén Darío y la Edad Media*. Aparte de los indicios basados en la atracción por el maestro Victor Hugo, de su seducción por fragmentos culturales del mundo medieval germánico, de su atracción por la pintura prerrafaelista, de la extensión en su obra de secuencias de un medievalismo posromántico, la indicación concreta de la recreación cultural de poetas del cancionero hispánico medieval tiene un carácter relevante.

De pronto, Johan de Duenyas, Johan de Torres, Juan de Valtierra y Pedro de Santa Fe obtienen una recreación «a la manera de» que no deja de ser un ejercicio poético y métrico de restitución de motivos de la lírica medieval castellana. El primer «Dezir», «A la manera de Johan de Duenyas», restituye sin duda, a través de

Reina Venus, soberana
capitana
de deseos y pasiones,
en la tempestad humana
por ti mana
sangre de los corazones.
Una copa me dio el sino
y en ella bebí tu vino
y me embriagué de dolor,
pues me hizo experimentar
que en el vino del amor
hay la amargura del mar.

la inspiración marítima y alegórica de «La nao de amor que hizo mosén Johan de Dueñas».

Antes de esta recreación, en el poema juvenil de 1881, «La poesía castellana» ya había realizado una reflexión sobre la poesía medieval «en una especie de “fabla” que nunca existió», según señala Miguel Ángel Pérez Priego en «Poetas de la Edad Media y poetas contemporáneos», quien parte de la particular atracción de Darío por la poesía medieval hispánica.

En ese largo poema Juan de Mena, el marqués de Santillana, o Jorge Manrique son también un ejercicio métrico entre el arte mayor y el octosílabo o el pie quebrado, que acrecienta en la apuesta recreativa de *Prosas profanas y otros poemas*, obra que también amplió como hemos dicho con el poema dedicado al Cid, «Cosas del Cid», basado en los motivos de «Le Cid» de Jules Amédée Barvey d'Aurevilly.

En «A maestre Gonzalo de Berceo» realiza, como ha señalado Pérez Priego, una exaltación del verso alejandrino que él mismo había utilizado y difundido entre los poetas modernistas, y deduce además que su entrada al mundo cancioneril procede de su conocimiento, extraño en la época en lo que no fuera

el mundo académico, de la edición parcial de Alfonso Pérez Gómez Nieva del *Cancionero de Palacio*, publicada en 1884.

Quizá la elección de los motivos castellanos de su poesía tenga que ver con el consejo que le había escrito Rodó para su viaje a España: «hable a la juventud, a aquella juventud incierta y aterida, cuya primavera no da flores tras el invierno de los maestros que se van, y enciéndala en nuevos amores y nuevos entusiasmos».

LA TRADICIÓN ESPAÑOLA EN *CANTOS DE VIDA*
Y *ESPERANZA. LOS CISNES Y OTROS POEMAS*

Donde sin duda se sistematiza la presencia española es en *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, desde el primer poema en el que reconoce:

Como la Galatea gongorina
me encantó la marquesa verleniana,
y así juntaba a la pasión divina
una sensual hiperestesia humana.

Es en el segundo poema en el que realizó su más llamativo elogio a la tradición racial y cultural que significan las

Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!
Porque llega el momento en que habrán de cantar
{nuevos himnos
lenguas de gloria...

Construye un poema, frente al «desastre» que invierte sentidos negativos de la historia común, americana y española, que había manifestado por ejemplo en el famoso homenaje dedicado a Colón en 1892, en las celebraciones del

cuarto centenario, cuando en su primer viaje a España, en Madrid leyó con el ímpetu de sus veinticinco años:

¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,
tu india virgen y hermosa de sangre cálida,
la perla de tus sueños, es una histérica
de convulsivos nervios y frente pálida,

aunque atenuase en los mismos días lo que podía haber sido una afrenta con la escritura de «Mensajero sublime», dedicado a un Colón redentor, y «Mesías del indio», como analizó Günther Schmigalle en un artículo importante sobre «la imagen de España en Rubén Darío».

El tercer poema, «Al rey Óscar», es una reflexión agradecida al grito del rey de Suecia y Noruega de «Viva España», al pisar Hendaya en 1899. Hay una fusión intercultural en la que el Segismundo calderoniano se hermana en inquietud con Hamlet, o Sigurd, el héroe principal de la mitología escandinava, se aúna con el héroe mítico de la tradición hispánica, el Cid.

El poema «A Roosevelt», el octavo del libro, es una respuesta directa a la observación de Rodó sobre la carencia política de su poesía. Darío, en *Historia de mis libros*, indicaba que en este «se preconizaba la solidaridad del alma hispanoamericana ante las posibles tentativas imperialistas de los hombres del norte». Y ese es el sentido explícito de los versos

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aun reza a Jesucristo y aun habla en español.

Juan Ramón Jiménez, en *Mi Rubén Darío*, explicó las circunstancias de la creación del poema: «En el invierno de 1903,

Rubén Darío bajó de Francia a España para curarse con el sol de Málaga un catarro agudo [...]. Un día recibí un espléndido manuscrito en gran papel marquilla, cuatro páginas, con esa letra rítmica que Rubén Darío escribía en sus momentos más serenos. Era la magnífica “Oda a Teodoro Roosevelt” y venía dedicada al rey Alfonso XIII. Al día siguiente recibí un telegrama de Rubén Darío pidiéndome que suprimiera la dedicatoria». Como sabemos, la circunstancia última es el apoyo militar de Roosevelt a la secesión de Panamá de Colombia con el fin de dominar la zona del Canal que había de convertirse en el ingenio principal para el dominio de los dos océanos americanos, dentro de una política expansionista e imperialista que hizo de América Latina un territorio a conquistar económica, política y, si era necesario, militarmente. El poema es relevante para entender la política estadounidense de los primeros años del siglo XX, que Darío denuncia. En la primera parte se expone el poder de los Estados Unidos y en la segunda se le contraponen las virtudes de la otra América.

LA SERIE «LOS CISNES»: POLÍTICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LO HISPÁNICO

El «Prefacio» de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* contiene una afirmación rotunda que es también respuesta a las reservas ya antiguas de Rodó, al afirmar ahora la entrada de la política en su poesía: «Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter». Está respondiendo sin duda a aquella afirmación del libro del maestro uruguayo sobre *Prosas profanas y otros poemas* donde decía sobre Rubén que «no cabe imaginar una individualidad literaria

más ajena que esta a todo sentimiento de solidaridad social y a todo interés por lo que pasa en torno suyo». Formulé una vez a propósito de esta protesta escrita en las alas de los cisnes que Darío estaba situando a estos «en el lago de la historia» sacándolos del lago preciosista en el que los había hecho nadar hasta aquí. Recordémoslo de nuevo.

El teatrillo que Darío había creado estaba repleto de dioses, ninfas, hadas, princesas, pierrots, jardines y fuentes versallescas, flores de lis, nenúfares, centauros, elefantes, cisnes...; estos últimos son uno de los emblemas principales y adquieren en el primero de la serie de cuatro poemas que titula «Los cisnes» valores de ejemplificación para entender la nueva dimensión de la escritura, mientras que en los otros tres mantiene los valores culturales y decadentistas habituales.

Las dos direcciones para aproximarnos al cisne dariano tienen que ver con los orígenes de la imagen y con la sobreabundancia modernista del símbolo. Algunas monografías (Gauggel en 1997; Zavala en 1989) han realizado recorridos amplios por los dos desarrollos indicados.

Un camino imprescindible es encontrar el símbolo en la tradición francesa en la que Darío se forma: Victor Hugo en *Les contemplations* (1856), para quien «todas las blancuras son estrofas de amor» mientras «el cisne dice: ¡Luz! y el lis: Clemencia»; Charles Baudelaire en «Le Cygne», dedicado a Victor Hugo en *Les fleurs du mal* (1857); Stéphane Mallarmé en «Le sonnet du Cygne» (1885); René Sully Prudhomme, en «Le Cygne» de *Les solitudes* (1869); Jules Renard, en «Le Cygne» de *Histoires naturelles* (1896); o el impacto de la imagen musical y coreográfica del cisne —en la ópera y el ballet— desde el *Lobengrin* (1850) de Wagner, a *El lago de los cisnes* (1879) de Tchaikovski; o exclusivamente musical en «Le Cygne» del *Carnaval des animaux* (1896) de Saint-Saëns, y «Le Cigne de Tuonela» de la *Suite de Lemminkainen* (1896) de Jean Sibelius. Una conjunción de textos, músicas e imágenes que determinan el fin de siglo y, en su interior, imágenes de

la belleza simbolizada en poetas-cisnes, transformaciones míticas, espacios que son lagos recorridos por barcas guiadas por cisnes, reinserciones estéticas de la más hermosa de las aves que, desde la antigüedad, se asoció a la música y, desde la iconología barroca de Cesare Ripa (1603), al buen augurio.

Los mitos sobreabundan además en el imaginario que Darío construye: aquella metamorfosis de Zeus en un cisne para conseguir el amor de Leda que la pintura recreó con tan gran amplitud (Miguel Ángel, Leonardo, Correggio... hasta alguno más reciente y tan apreciado como Boucher) que está presente además como pulsión duradera del eros.

Desde todas estas incitaciones se había ido construyendo la imagen císnica, la decorativa de «Blasón» («El olímpico cisne de nieve...»), constelada por el mito clásico en la configuración del eros:

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

y la que en «El cisne» de *Prosas profanas y otros poemas* adquiere una identificación precisa con la belleza de la nueva poesía que se busca:

Fue en una hora divina para el género humano.
El Cisne antes cantaba solo para morir.
Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
fue en medio de una aurora, fue para revivir.
[...]
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.

En ese libro además adquiere otro valor perdurable, en el poema final «Yo persigo una forma...» en el que la búsqueda de la escritura entre palabras que huyen, melodías y sueños adquiere una nueva incógnita mediante el cuello del cisne blanco que le interroga, un enigma que ya había introducido en la misma obra, en conjunción cultural múltiple con la imagen del cuello del ave. Es en «Divagación»:

Y sobre el agua azul, el caballero
Lohengrín; y su cisne, cual si fuese
un cincelado témpano viajero,
con su cuello enarcado en forma de S.

La interrogación es la que abre la resemantización del cisne en la serie de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* («¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello...?»), dotando ahora a la imagen de la belleza de una funcionalidad social que tiene que ver con el destino de los pueblos hispánicos en un momento clave de su historia: la guerra de España con los Estados Unidos en 1898, como substrato de escritura de una nueva función de los cisnes con los que dialoga en nombre de los pueblos hispánicos:

La América Española como la España entera
fija está en el Oriente de su fatal destino;
yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
con la interrogación de tu cuello divino.

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?

Entendió el primero Pedro Salinas este tránsito de la imagen, desde la sustantivación de la belleza al diálogo con la historia, quien comenta así el cambio semántico del cisne:

¡Quién iba a decirle al pájaro, que tantas veces le sirvió para encarnadura exquisita de sus soñaciones eróticas, que llegaría a verse empleado en este menester de servir de símbolo a una experiencia poética de origen social y colectivo! Por ahí se ve cómo el refinamiento estético de Rubén, por muy poderoso que fuese, no lo era tanto como para esclavizarse a sus mundos interiores, a las invenciones de su sensibilidad puramente individual y convertirle, dejándole ensordecido para la honda voz común, en ese residente de la torre de marfil, por el que muchos lo tienen todavía. El ave de Leda se engrandece, medra hasta proporciones inusitadas en su historia. Su cuello arqueado no lo contemplan melancólicos enamorados, a la margen del lago de azul; lo miran estremecidos y asombrados millares de almas, que en él encuentran la clara forma del sentimiento de incertidumbre ante el destino que los arracima a todos en una congoja común, recogida en esa curva blanquísima.

El signo construido en la poesía, polivalente, se esparció como un exceso modernista, y obtuvo discusiones inmediatas: la genialidad de Darío era compartida por otros cisnes más o menos miméticos: apreciables todavía en «El camino de los cisnes» o en «Aeternum Vale» del boliviano Ricardo Jaimes Freyre; o en los «Cisnes Blancos» del brasileño Alphonsus de Guimaraens; o en la constatación temprana de que «de cisnes intactos el lago se llena» que el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera escribiera en 1894 en «De blanco». La perversión sobreabundante del signo en los posmodernistas nos llevará al famoso «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje» de Enrique González Martínez en 1911.

Ante el intenso juego simbólico establecido por Darío en *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, solo nos

queda rescatar una curiosidad que no tiene más valor que la de recurso asociativo: el holandés Jan Asselijn pintó en 1650 un cuadro, *El cisne amenazado*, en el que un perro acosa desde el agua en una orilla a un cisne y su nido: es metáfora de los peligros que vivía la nación holandesa en el siglo XVII, amenazada por sus enemigos: el recuerdo de ese cuadro es solamente la constatación de una coincidencia de la conversión del cisne en símbolo histórico que realiza Darío.

CONTINUIDAD DE MOTIVOS ESPAÑOLES
EN «OTROS POEMAS»

La serie «Otros poemas» la abren los «Retratos» que Darío, en *Historia de mis libros*, sintetizaba así: «En «Retratos» presento en lienzos evocatorios pasadas figuras de la grandeza y del carácter hispánico: cuatro caballeros y una abadesa». Realmente son cinco caballeros (don Gil, don Juan, don Lope, don Carlos, don Rodrigo) y no cuatro los evocados. López Estrada, en su estudio sobre Darío y el mundo medieval, planteó la atracción que a Darío le produjo el casticismo de los nombres que Victor Hugo construye en su *Hernani* a diferencia de otros autores. Dice Darío sobre los nombres de Hugo en el reiterado *Historia de mis libros*: «los tan conocidos nombres de los personajes no pueden ser más castizos; y están muy lejos de los extravagantes que han inventado un Sardou o un Menendes. Así en el reparto encontráis: Hernani, don Carlos, don Ruy Gómez de Silva, doña Sol de Silva, don Sancho, don Matías, don Ricardo, don Garcí Suárez, don Francisco, don Juan de Haro, don Gil Téllez de Girón...». Aquí, cinco nombres permiten un relato en el pasado de una tradición que en otro poema de los *Cantos*, en el primer poema de «Los cisnes», afirma que ha desaparecido

mas no brillan las glorias de las antiguas hoces
ni hay Rodrigos ni Jaimes, ni hay Alfonsos ni Nuños.

La sor María del segundo retrato, abadesa y pecadora, desarrolla una historia de Inquisición a las que Darío se aficionó tras la lectura de la obra de Henri-Charles Lea en su traducción de 1900 por Salomon Reinach, *Histoire de l'Inquisition au Moyen-Âge*, obra que Darío cita en su *Viaje a Nicaragua* de 1909.

Un importante emblema de la tradición española es el contenido en los tres sonetos unificados por el título «Trébol». Comenta parcamente sobre ellos Darío: «En “Trébol” hay homenaje a glorias españolas».

La lectura de estos poemas es recordada por Juan Ramón Jiménez en una intensa evocación de un episodio juvenil como es la celebración popular de la derrota y muerte del líder cubano mambí Antonio Maceo situando, en contrapunto de las sensaciones que le provoca el júbilo popular y callejero, los versos de «Trébol», pero lo narrado no puede ser verdad pues Maceo había muerto el 7 de diciembre de 1896. El poema surge en el interior de la celebración del tercer centenario del nacimiento de Velázquez, sobre el que Darío escribirá el 15 de junio de 1899 una crónica para *La Nación* titulada «La fiesta de Velázquez», recogida luego en *España contemporánea*. Comenta en ella el libro que no fue encuadernado ni puesto a la venta («a pesar de estar impreso desde 1895») de Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y obras de Diego de Silva Velázquez, escrito con ayuda de nuevos documentos*. En el comentario dice: «Es en 1622, Velázquez va a visitar El Escorial, y para ello parte para la corte con buenas recomendaciones y con el encargo de hacer el retrato de Góngora», recogido en las palabras de Góngora «el alma duplicó de la faz mía», que son referencia directa al famoso retrato de Góngora pintado por Velázquez en 1622. Las circunstancias de la obra, afamadísima en el Madrid de la época, son el en-

cargo por parte de Francisco Pacheco, suegro de Velázquez, del retrato para ilustrar como grabado un libro de Pacheco que debía llamarse *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones* y que estaba preparando desde los primeros años del siglo.

De este episodio surge el diálogo que establece en «Trébol» basado en su atracción por Góngora que en Darío procede de la tradición francesa, de Victor Hugo, de Paul Verlaine y de Jean Moréas. De Hugo es muy conocida la referencia «al sol que va hasta el gongorismo» en el poema «Encore Dieu» de *L'arte d'être Grand-Père*, y de estos dos últimos cuenta una divertida escena de sus encuentros en la bohemia parisíen en *La vida de Rubén Darío narrada por él mismo*: «Me habían dicho que Moréas sabía español. No sabía ni una sola palabra. Ni él ni Verlaine, aunque anunciaron ambos, en los primeros tiempos de la revista *La Plume*, que publicarían una traducción de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Siendo así como Verlaine solía pronunciar, con marcadísimo acento, estos versos de Góngora: “A batallas de amor campo de plumas”; Moréas, con su gran voz sonora, exclamaba: “No hay mal que por bien no venga...”. O bien: en cuanto me veía: “¡Viva don Luis de Góngora y Argote!”». Verlaine utiliza los versos de Góngora que Darío cita aquí como epígrafe del poema «Lassitude» de *Poèmes saturniens* (1866). Hay un debate sobre el gongorismo en Darío, desde las posiciones de Dámaso Alonso que negaba conocimiento e influencia de Góngora, hasta las más matizadas y afirmativas de Ricardo Senabre y Alberto Forcadás.

En cualquier caso, el uso de motivos de Góngora («En tanto “pace estrellas” el Pegaso divino», «Cisne gongorino», etc.) es frecuente en los poemas, y en el segundo soneto, tras un diálogo entre Góngora y Velázquez, entra ahora un nuevo hablante, el propio Darío, quien recorre motivos del poeta y del pintor, hasta llegar al final del tercer soneto «y mientras pasa Angélica sonriendo a las Meninas» en donde enlaza para

concluir la Angélica del romance de Góngora (en el romance caballeresco «Angélica y Medoro») y el cuadro más conocido de Velázquez, junto a mitos ya utilizados en otros textos como las nueve musas que salen precisamente al final, celebrando a los dos genios, desde un «bosque de laureles».

El poema a Goya, que tiene el número XXVIII, está escrito antes de su llegada a España, pues apareció en *El Mundo* de México el 23 de mayo de 1897. Comenta Darío: «en el poema “A Goya” me inclino ante el poder de aquel genial príncipe de luces y tinieblas». La acumulación de imágenes procedentes del mundo del pintor (majos, toreros y toros, niña de rizos de oro, mantillas, bruja, diablo, patas de cabra, manolas, reyes, miserables, etc.) nos lleva en los versos finales a los frescos de San Antonio de la Florida, y a sus brujas, en un mundo de dobles valores, de «luces y tinieblas», como decía el poeta en su comentario.

LA LECCIÓN CERVANTINA

Hay dos poemas de *Cantos de vida y esperanza* que tienen un motivo, el cervantino, de larga trayectoria en Darío, quien en su primer libro, *Epístolas y poemas* (aparecido en 1888, el mismo año que *Azul...*, pero impreso y no difundido desde 1885 con el título de *Primeras notas*) publicó una extensa «Epístola a Juan Montalvo» que había aparecido en *El Fero-carril* de Managua el 19 de julio de 1884. El ecuatoriano Montalvo, a pesar de la lejanía, era maestro para Darío desde la casi infancia en León, donde había un grupo de intelectuales devotos del autor de *Napoleón y Bolívar* y sobre todo de los capítulos editados en prensa de lo que en 1895, y póstuma, se llamará *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. A través de su lectura temprana, Darío conoce desde luego el prólogo, «El buscapié», quizá la mejor parte de la obra, y reflexiona en su poema sobre aquella inmersión e inven-

ción de capítulos del *Quijote* con un sentido profundamente americano, destacando su bolivarismo y su quijotismo. Montalvo ha fundido por primera vez, nos dice Darío en su epístola, un mito de la libertad americana, con un mito de la libertad universal como Cervantes. Transita Darío por esta fusión como alabanza y como propósito futuro e inaugura desde luego con ella su cervantismo duradero.

En *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, aparece primero «Un soneto a Cervantes»:

Horas de pesadumbre y de tristeza
paso en mi soledad. Pero Cervantes
es buen amigo. Endulza mis instantes
ásperos, y reposa mi cabeza.

Darío comentó que se trata de «una loor al Gran Manco» que apareció por primera vez en la madrileña revista *Helios*, en septiembre de 1903. Jiménez nos da también datos que conciernen al tema cervantino a propósito de la estancia en Madrid de Darío en 1905, cuando describe su vivienda de calle de las Veneras: «En el fondo de la alcoba estaba la cama y en la parte del balcón un escritorio, una mesa “ministro” sin más que un ejemplar del *Quijote*, que en aquel momento leía con gran entusiasmo, quizá por primera vez...». La frase final no aparece justificada ni creo que sea justificable porque, según varios biógrafos, Darío viajó siempre con una Biblia, un libro de mitología y un ejemplar del *Quijote*.

Es casi al final del libro, en el poema XXXIX, donde aparece un poema que resulta uno de los mejores homenajes a Cervantes. Se trata de la «Letanía de nuestro señor don Quijote». Ernesto Mejía Sánchez, en su edición de la poesía dariana, sigue siendo la referencia principal para la publicación y la lectura de la obra: «escrita especialmente por Darío para el homenaje a Cervantes en el III Centenario de la publicación del *Quijote*, organizado por el Ateneo de Madrid en el paranin-

fo de la Universidad, 13 de mayo de 1905». Vargas Vila pretende que la «letanía», por enfermedad de Darío, fue leída por Gregorio Martínez Sierra, comisionado por Darío al efecto. El impreso del Ateneo (Madrid, mayo de 1905, Imprenta de Bernardo Rodríguez), que contiene las conferencias y poesías pronunciadas en la ocasión, en una nota al texto dice: «Esta poesía y la de Fernando A. de Icaza, fueron magistralmente leídas por Ricardo Calvo». Dedicar el poema «A [Francisco] Navarro Ledesma», cervantista y autor de *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*, cuya influencia fue muy grande en autores como José Ortega y Gasset. Comenta Darío: «La “Letanía de nuestro señor don Quijote” afirma otra vez mi arraigado idealismo, mi pasión por lo elevado y heroico. La figura del caballero simbólico está coronada de luz y de tristeza. En el poema se intenta la sonrisa del *humour* —como un recuerdo de la portentosa creación cervantina—, mas tras el sonreír está el rostro de la humana tortura ante las realidades que no tocan la complejión y el pellejo de Sancho».

Un momento clave del poema para el contexto cultural es el de los versos 53-55: «de las epidemias, de horribles blasfemias / de las Academias, / líbranos, señor». La interpretación debe hacerse leyendo lo que Alonso Zamora Vicente, en *La Real Academia Española* (1999), ha llamado, en un capítulo imprescindible, «La voz hostil a la Academia», donde traza un recorrido amplio por actitudes que tantas veces significaban un sentimiento de menosprecio, de desconocimiento, de ninguneo por parte de la Academia, y algunas veces problemas reales en tiempos oscuros en los que en la institución había más políticos que escritores o filólogos. En el caso de Darío, comenta Zamora: «En 1905, Rubén Darío publica *Cantos de vida y esperanza*. Ya se ha quedado atrás *Prosas profanas* (1896): el salto ha sido gigantesco. Basta, para darnos una leve idea del cambio, comparar los versos rubenianos con los vilipendiados por Valbuena en sus *Ripios* —se refiere Zamora a un episodio trazado previamente como es la obra de Antonio de

Valbuena en la que, con el título de *Ripios académicos*, comenta y analiza versos de Menéndez Pelayo, Alejandro Pidal y Mon, Manuel Cañete, Aureliano Fernández Guerra, José Echegaray, Pedro Madrazo, Manuel Silvela, Juan Valera, Antonio Cánovas del Castillo, Mariano Catalina, Víctor Balaguer, Núñez de Arce, el conde de Cheste—. ¡Qué conmoción, la de estos venerables académicos, casi todos vivos en la primera década del siglo xx, cuando leyeran los poemas de Rubén...! El cervantismo oficial se sentiría sacudido ante la “Letanía de nuestro señor don Quijote”. Y allí se detendrían, inmovilizada la mueca por el estupor, al leer “de las epidemias de horribles blasfemias / de las Academias, / líbranos, señor”». Quedaba fuera de toda duda que el ruego atañía directamente a numerosos «santones consagrados». El contexto que sigue trazando Zamora es el del pleno triunfo de escritores antitéticos a los académicos, como Valle-Inclán (cuya divertida diatriba contra la Academia en *Luces de bohemia* es muy conocida), Unamuno, Baroja, Azorín, que tardarían bastantes años en entrar en la institución. Zamora explica la actitud como una protesta «ante una Academia envejecida». Darío, como hemos dicho antes, había trazado un panorama distante y muy crítico sobre la Academia en «Los inmortales» de *España contemporánea*.

ÚLTIMAS PRECISIONES SOBRE ESPAÑA

Se planteó Günther Schmigalle (2003) la posición variante que hay entre el Darío de *España contemporánea*, aparecida en París en 1901, y el de *Tierras solares*, publicada en Madrid en 1904. Para la explicación de esta obra en la que las tierras y ciudades andaluzas son recorridas, descritas y repensadas, junto a Barcelona, o Gibraltar y Tánger, más Venecia y Florencia, para oponerlas luego a las tierras de brumas, las de un viaje por el Rhin, Hamburgo, Berlín, Viena, hasta

Budapest, hay un trabajo de reconstrucción del origen de esta obra de Noel Rivas Bravo (2001), cuidador de una edición de la misma que resulta imprescindible también por la valoración que establece.

En síntesis, podremos decir con Schmigalle que «los textos de *Tierras solares* son más subjetivos, menos políticos, y más nostálgicos que aquellos de *España contemporánea*». La nostalgia es la de un mundo cultural que está desapareciendo, arrumbado por un progreso que Darío ejemplifica como que «ha traído los altos hornos y se ha llevado los encantos de antaño». En cualquier caso, en lo que Rivas Bravo califica como un viaje, como «una expedición en busca de la felicidad que se encierra en el descubrimiento de la verdad y el conocimiento» hay una nueva actitud, adquirida en el tiempo español que recorre 1904, y el viaje centroeuropeo del mismo año.

En la primera crónica, la dedicada a Barcelona, expresa su nueva visión de la situación española:

Cuando os escribí de España fue a raíz de la guerra funesta. Acababa de pasar la tempestad. Estaba dolorosa y abatida la raza, agonizaba el país. [...] Hoy, al pasar, mi impresión es otra. Desde hace algún tiempo se ha notado un estremecimiento de vida en la Península. [...] fijaos bien; una fragancia de juventud en flor llega hasta nosotros. Voces individuales, pero poderosas y firmes, dicen palabras de bien y de verdad que el país comienza a escuchar. Hay un rumor. ¿Es una resurrección? No es un despertar. Se renace. Se vuelve a vivir en un deseo de acción, que demuestra y anuncia una próxima era de victorias. No tenían razón los desconsolados, los que juzgaron el daño irremediable. He ahí los buenos pensadores de la nueva España que piensan; he ahí los buenos profesores de trabajo; los bravos catedráticos de actos, que enseñan a las generaciones flamantes la manera de conseguir el logro, de sembrar para recoger. Los superficiales del pedantismo desaparecieron; los superficiales del odio inmotiva-

do, de la improductiva palabra, de las envidias absurdas, esos no existen más que en sí mismos. Existe, empero, una juventud que ha encontrado su verbo. Existen los nuevos apóstoles que dicen la doctrina saludable de la regeneración, del gozo de la existencia; los buenos escritores de desinterés y de ímpetu; los nuevos poetas que hablan armoniosamente, con sencillez o con complicación, según sus almas, lo que sienten, lo que juzgan que deben decir, en amor y en sinceridad, con desdén del lodo verbal, de la vulgar hazaña, del reír injusto. Y eso en toda España...

Pero la nueva visión está dentro de la dialéctica negativa entre progreso y valores históricos que se pueden perder. Darío tiene en cualquier caso una nueva actitud y pensamos que, junto a algunos atisbos de cambio, esta tiene que ver sobre todo con la sistematización cultural sobre lo español que ha establecido en esos años y ha concretado poéticamente en *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*. Una unidad indisoluble entre su reconocimiento de la tradición española y las nuevas apreciaciones sobre lo que ve ahora en España marcan estos años como ideal firme que había concretado como sistema en su palabra poética.

PEDRO LUIS BARCIA

PROSAS PROFANAS Y OTROS POEMAS

El 13 de agosto de 1893, Rubén Darío, cónsul general de Colombia, descendía del vapor francés Diolibah en el puerto de Buenos Aires. «Y heme aquí, por fin, en la ansiada ciudad de Buenos Aires, adonde tanto había soñado llegar desde mi permanencia en Chile» (*Vida*, I, 108).¹ El 8 de diciembre de 1898, a bordo del Vittoria, saldrá Rubén del puerto de La Plata hacia España y París de Francia, enviado como corresponsal de *La Nación*.

Este es el lapso de su permanencia en la Argentina. Llegó al país precedido de cierto renombre y con el pasaporte literario de *Azul...* Alternó con la guardia vieja y con los jóvenes insurgentes que se nuclearon en su torno. Colaboró con crónicas, poemas, ensayos, cuentos y crítica literaria en *La Nación*, *La Prensa*, *El Tiempo*, *La Tribuna*, *Argentina*, *El Sol*, *Revista Nacional*, *Colombia*, *Buenos Aires*, *La Biblioteca*, *El Búcaro Americano*, *La Ilustración Sudamericana* y otras publicaciones del momento. Dos años más tarde reunió un conjunto de estudios sobre escritores de diversa nacionalidad y despereja calidad literaria, en el volumen que tituló *Los raros*. El mismo año (1896) anunció un libro de poemas, *Prosas profanas y otros poemas*, que habría de editarse en enero del año inmediato. Estos son los dos libros porteños de Darío, y en ellos se centra una etapa fundamental del modernismo.²

LA PRIMERA EDICIÓN DE *PROSAS PROFANAS*
Y *OTROS POEMAS*

Ocho años median entre *Azul...* y *Prosas profanas y otros poemas*. Cuando se comparan ambas obras se advierte la sensible evolución cumplida por el poeta. Tal vez sirvan, como un puente entre los dos libros, algunos de los poemas agregados al primero en la edición de 1890, como «De invierno», «J. J. Palma» o «Parodi», que exhiben nuevas modalidades respecto de las anteriores piezas de *Azul...*³

En ese estadio intermedio, Darío, además, había proyectado cinco nuevos libros de poemas, que quedarían relegados a su «bibliografía de sombras». Me refiero al *Libro del trópico* —al que podría haber pertenecido «Sinfonía en gris mayor»—, *El libro de los ídolos* —al que habría de incorporarse «Tutecotzimí»— y *Rojo y negro*. De los tres adelantó los títulos. A estos proyectos deben sumarse dos más que hizo figurar el autor en la contraportada de *Prosas profanas y otros poemas*: «Aparecerán próximamente: Poesía: *Palenke* (poema) 1 volumen y *El triunfo del fauno* (poema) 1 volumen». Hipotéticamente, *Palenke* podría estar emparentado, si no era su sucedáneo, con *El libro de los ídolos*, con materia alusiva a la América precolombina. En tanto, *El triunfo del fauno* estaría relacionado con los asuntos mitológicos, sobreabundantes en el poemario de 1896.

La tarea de reunir los textos para el nuevo libro, *Prosas profanas y otros poemas*, la cumplieron los mismos amigos que lo secundaron en la edición de *Los raros*: Ángel de Estrada y Miguel de Escalada. La primera edición, datada en 1896, contendría 33 poemas, de los cuales 19 fueron publicados en Buenos Aires por primera vez (I, II, III, V, VI, VII, X, XI, XII, XIV, XV, XVI, XVII, XIX, XX, XXIV, XXV, XXIX y XXX), entre 1893 y 1896; dos, en La Habana (VIII y IX), dos en España (XXI y XXXI), dos en Guatemala (XXII y XXVI) y uno en Costa Rica (XXXII). No

parecen haber sido dados a conocer en publicación periódica previa al libro cuatro de los poemas (XIII, XXIII, XXVII y XXXIII). Pero de los infechados por Duffau he descubierto que «*Ite, missa est*» (XVIII) fue publicado en la revista *Colombia*, dirigida por Alejandro Carbó y Augusto Bunge, en Buenos Aires, n.º 3, 1895. El poema más antiguo es «Sinfonía en gris mayor», XXVI (21 de febrero de 1891) y los últimos, «Mía» y «Dice mía» (3 de enero de 1897), que fueron dados a conocer, pero en versión diferente, cuando el libro ya estaba impreso, aunque no distribuido. *Prosas profanas* reúne, pues, poemas escritos entre 1891 y 1896. En dos oportunidades Darío consignó la idea del proyectado poemario para el cual ya había elegido título dos años antes de su concreción: «De un próximo libro de versos: *Prosas profanas*», dice en el acápite de «Divagación» (7 de diciembre de 1894) y en el epígrafe de «Sonatina» leemos «Prosas profanas» (17 de junio de 1895). En la revista ilustrada *Buenos Aires* (año II, n.º 61, domingo 7 de junio de 1896, p. 14) publicó un poema que llevaba por título «Rosas profanas», sin duda, errata por «Prosas». Este poema pudo figurar en el seno del poemario, pues es consonante con su espíritu, pero no fue incluido; tampoco incorporó otros textos afines de la etapa argentina: «Florentina» (PC, 962), los sonetos de «Wagneriana» (PC, 963-964), «Flor argentina» (PC, 965), «Mima» (PC, 965-966), «Toast» (PC, 975-976), «Porteña» (PC, 964). «Flirt» (PC, 759), aunque incluido en *El canto errante*, es «prosaprofaniano». ⁴ La edición de la obra fue costeadada por Carlos Vega Belgrano, director entonces de *El Tiempo*.

Aunque se publicaron reseñas sobre la obra a mediados de enero de 1897, el libro apareció más tarde, pero con año de impresión 1896. El 1 de enero de 1897 Darío encontró en el libro ya impreso un error en la p. 56, en el v. 11 del poema «*Garçonnière*»; «Un brujo decía versos como rosas», en lugar de «Un bruno...». Corrige la errata e incluye la dedi-

catoria «A G. Grippa» en el poema. Devuelve lo impreso a Coni, con una esquila:

Mi estimado Sr. Coni:

Sírvase ordenar un nuevo tiraje de la página adjunta, con las correcciones hechas. Una de ellas fue ya corregida por mí en la primera prueba. El tiraje es necesario, de cualquier manera. Su atto. S. S.

1.º de enero de 1897.

R. Darío

La preocupación de Darío por la impecabilidad de su poemario demoró la impresión y distribución. Esta comenzaría hacia el 21 de aquel mes, porque en esa fecha le indica en otra esquila al editor que envíe los libros al Ateneo, calle de Florida.⁵

EL TÍTULO: UN HALLAZGO

Al trajojar las páginas del libro muchos de sus lectores se desconcertaron: el título prometía «prosas» y la obra contenía «versos». La extraña nominación fue vista por algunos hostiles como otra forma de manifestación de la arbitraria corriente poética que el autor acaudillaba. Darío mismo, en su *Vida*, acude a fundamentar la elección del nombre: «Muchos de los contrarios se sorprendieron hasta del título del libro, olvidando las prosas latinas de la Iglesia, seguidas por Mallarmé en la dedicada al “Des Esseintes”, de Huysmans; y sobre todo, las que hizo en “román paladino” uno de los primitivos de la castellana lírica. José Enrique Rodó explicó y Rémy de Gourmont me había manifestado ya respecto a dicho título, en una carta: “*C’est une trouvaille*”» (I, 117-118).

El vocablo «prosa» fue utilizado en el himnario litúrgico de la Iglesia católica para designar un tipo de composi-

ción poética en versos habitualmente hepta u octosílabos, en estrofas de diversa estructura. Darío, en *Los raros*, a propósito de los *Vitraux*, de Laurent Tailhade, dice: «Para escribir estos poemas he debido recorrer los viejos himnarios, las prosas, los antiguos cantos de la Iglesia; las secuencias de Notker, las de Hildegarda, las de Godelschalk, y las poesías de aquel divino Hermannus Contractus que nos dejó la perla de la *Salve Regina*» (II, 396).

La vuelta a los autores primitivos y el manejo del vocabulario «sagrado» o «sacro» con sentido «profano» significa una clara filiación de su poemario en la trasposición de ámbitos.

Otro antecedente que convocó la atención de Darío para el uso del vocablo «prosa» en su sentido litúrgico coral —y que es anterior a los *Vitraux*—, es el poema de Stéphane Mallarmé: «*Prose. Pour Des Esseintes*» (1895), compuesto en heptasílabos que forman cuartetas de rimas consonantes alternas. Sin duda fue un hallazgo, un acierto cargado de sugerencia. Más aún, podríamos decir que algo contiene ese título oximorónico de la sostenida y honda tensión anímica de Rubén, entre el goce de lo vital, su paganía y su religiosidad profunda. Sus versos «paganos» significan el goce intenso de los sentidos, el ímpetu de las pasiones, la exaltación de la belleza corporal; vertiente de su ser que encarna en el sátiro, el fauno, la bacante, el dios Pan y la diosa de muchos nombres, la más invocada en su poesía, como Venus, Afrodita, Anadiómena. Frente a esta celebración sensual su conciencia espiritual, su vocación trascendente de la vida y de mundo, planta sus banderas. El allegamiento, el entrecruzamiento designativo que el título supone, es una forma de la expresión de esa confluencia —que llega a ser agónica en Darío— en que vivió el poeta su dualismo espiritual.

A su vez, se impone recordar la figura Gonzalo de Berceo, a quien dedica Darío un soneto en nuestro libro. «Quiero fer una prosa en román paladino» (*Santo Domingo*, 2.^a). Los ejem-

plos abundan en la lengua medieval, ratificando el uso berceano.⁶

Pero lo realmente creativo en Darío es la adjetivación de *profanas*, con que califica al término técnico «prosas», con lo cual invierte la perspectiva en que nos sitúa la acepción y la carga semántica del sustantivo y nos propone una personal concepción: componer poemas celebrantes de las realidades carnales y sensuales con la misma unción con que los medievales trazaban sus poemas litúrgicos.

Pero este procedimiento de desplazar lo sacro o litúrgico de su ámbito propio, no concluye en el título. Los Santos Padres de las Letras (para usar del recurso) desde Baudelaire en adelante, lo practicaron, aplicando símbolos y elementos de la liturgia o designaciones teológicas a las realidades mundanas y, en muchos casos, hasta las demoníacas. En Darío, nunca se dan estas relaciones asociadas a la blasfemia o a lo herético o satánico.

LAS «PALABRAS LIMINARES»: UNA POÉTICA ENCUBIERTA

«... voces *insinuantes*, buena y mala intención [...] solicitaron lo que, en conciencia, no he creído ni fructuoso ni oportuno: un manifiesto», dice Darío en el primer párrafo de sus declaraciones iniciales. En 1906 apuntará: «Me complazco en reconocerme el ser menos pedagógico de la tierra», en una notícula previa a *Opiniones* (1906). Y, en efecto, lo era. Darío afirmó en varias ocasiones su condición de abanderado y cabeza del nuevo movimiento literario hispanoamericano. Al quedar solo en el panorama literario de América —con la desaparición, hacia 1896, de Martí, Del Casal, Silva y Gutiérrez Nájera— reafirmó su condición de renovador y asumió la magistratura personal de la nueva corriente. Pero si bien consolidó y manifestó su papel de adalid de la causa nueva, mantuvo dos constantes en su conducta:

no proclamó jamás un manifiesto poético ni redujo a estrechez escolar el movimiento. «Yo no soy jefe de escuela ni aconsejo a los jóvenes que me imiten [...] y no he de ir a hacer prédicas de decadentismo ni aplaudir extravagancias y dislocaciones literarias» (IV, 701).

De las tres razones que esgrime para no producir un manifiesto, es la tercera la inmodificable; puesto que sí puede producirse la elevación espiritual de América y los «nuevos» pueden alcanzar nítida conciencia de su arte. En cambio, la tercera dice: «Porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción». La acracia, que reafirma en el segundo párrafo, vuelve a reiterarla en otros sitios: «No busco el que nadie piense como yo. ¡Libertad, libertad! mis amigos». «Y no os dejéis poner librea de ninguna a clase» (I, 228). La única ley es la individualidad. «Sé tú mismo: esta es la regla» (IV, 880). La individualidad creadora, la acracia o acratismo estético, es el primer principio que sustenta en las «Palabras liminares». Junto a él avanza una actitud de rechazo de la chatura y la mediocridad.

Esta condena del chabacano, del guarango, volverá a asentarla en el «Prefacio» de *CVE*: «Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte, siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética». Junto al acratismo, un aristocratismo estético. En sus páginas sobre *Prosas profanas y otros poemas*, comenta: «El período de ardua lucha que hube de sostener, en unión de mis compañeros y seguidores, en Buenos Aires, en defensa de las ideas nuevas, de la libertad del arte, de la acracia, o, si se piensa bien, de la aristocracia literaria» (*PP*, I, 204).

El tercer concepto que Darío rubrica es el de cierto turriburnismo, esto es, el arte como refugio o torre de marfil intocada por la realidad cotidiana («La torre de marfil tentó mi anhelo; / quise encerrarme dentro de mí mismo»). Reafir-

ma su vocación por el arte con la imagen del monje calígrafo que dibuja las mayúsculas de su leccionario. Y empalma con la alusión al mundo medieval: «(A través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas, me río del viento que sopla afuera, del mal que pasa)». Adviértase cómo grafica su refugio en la figura del paréntesis, que lo cobija y encierra en sí. El poeta ve el mundo exterior desde el cobijo de un «interior», y lo ve «a través» de la coloreada escena de los vidrios, lo que supone una estilización estetizante de la realidad exterior, vista a través del cristal del arte. El viento es símbolo de lo tornadizo, de lo cambiante en su dinamismo alterador, que impide el estatismo y la quietud contemplativa o la delectación morosa. En ese mundo de arte, el mal mundo no se filtra; es solo un espectáculo, una figura pasante que es contemplada con distancia y sin riesgo. Este escueto paréntesis de Darío es revelador de su actitud profunda. El paréntesis es una voz baja de confianza que nos allega una preferencia espiritual honda.

Convoca a las campanas para que repiquen llamándolo al rito de amor de la Mujer, «eterno incensario de carne»; el *odor feminae* es el incienso y la Varona, un vivo turíbulo. El órgano que ha de poner música a la ceremonia profana será «un viejo clavicordio pompadour», en el que se acusa un ánimo vuelto al recortado y ajardinado siglo XVIII, de espaldas al presente inhóspito. A las notas de acracia y de aristocracia, súmase la del esteticismo: «... ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer». He aquí la raíz del escapismo, otra de las notas peculiares de *Prosas profanas y otros poemas*, huida del presente. Historiando su propia conducta de entonces, comenta en otro sitio: «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» (*PP*, I, 206).

El presente prosaico, materialista y agresivo le sugiere al poeta varias vías de fuga. En el tiempo, al pasado, a la Grecia clásica o bizantina, a la Edad Media, a la Francia neoclásica, ámbitos culturales de la historia europea. Consciente de ello, reflexiona: «(Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uxmal, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman)». Pero debemos advertir que la actitud de Darío no es de mero escapismo, sino que, al tiempo, renueva los motivos poéticos por demás reiterativos a la hora en que le toca aportar lo suyo: «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.⁷ No negaba yo que hubiese un gran tesoro de poesía en nuestra épica prehistórica, en la conquista y aun en la colonia; más con nuestro estado social y político posterior llegó la chatura intelectual y períodos históricos más a propósito para el folletín sangriento que para el noble canto» (*PP*, I, 206). Darío, antes de *Prosas profanas y otros poemas*, se había vuelto hacia el mundo precolombino en una intención de indianismo poético, entendiendo por tal la estimación del elemento indio como motivo de creación estética, no el indigenismo. Una segunda vía de evasión —y de renovación de motivos y asuntos, y aun de geografía poética— tiende en él a «visiones de países lejanos». Apoyado en el modelo de los parnasianos, que rescatan poéticamente los mundos hiperbóreos y las lejanas comarcas de Oriente, Darío ensaya aquí con eficacia creativa su veta de exotismo: japonerías, chinerías, la India milenaria, en esquivadas evocaciones. Pero hay otra dimensión más allá de la geografía real: la del mundo de los sueños y la libre imaginación, la Isla de Oro y el País de Sueño es que apuntan el «Coloquio de los Centauros», «Sonatina», «Marina», y otros textos.

El antepenúltimo de los párrafos de las «Palabras liminares» señala sus filiaciones. El abuelo español le recuerda los nombres de Cervantes, Lope, Garcilaso, Quintana. A ellos Darío sumó los de santa Teresa, de parla coloquial, y los tres mayores ingenios barrocos del castellano: Gracián, Góngora y Quevedo. Es clara la intención de no renunciar a ninguna parcela de la tradición literaria hispánica y a su herencia de muchas y diversas talegas. A ello le sigue la apertura a tres literaturas, aludidas en los nombres de Shakespeare, Dante y Hugo, con lo que el talento positivo de Darío vuelve a sumar siempre. En un nuevo paréntesis, que el poeta destina a revelar, como a la sordina, sus personales preferencias, incluye a Verlaine: la dilección íntima y más ligada a su propia fisonomía.

Y una confidencia, de otra índole: «Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París». De su tierra, de su América española, de su entrañable tradición hispánica, es su esposa: símbolo de lo fundacional, de lo raigal. Las escapadas ocasionales a su maridaje, que lo han rejuvenecido, son al espíritu luteciano. Pero su deslumbramiento no llegó a la ofuscación: «El meteco se pariniza» (I, 463) y es un mal la «parisitis» (II, 536). Y un par de ideas más no enunciadas en forma conceptual sino propuestas a través de imágenes que le placen. La primera, que el canto del poeta no ha de buscar el aplauso sino de quienes pueden por su calidad estimarlo, como el ruiseñor; y que la vocinglería (las ocas) no acallará el canto lírico.

LAS SECCIONES

«Prosas profanas» —publicado en *La Nación* (1 de junio de 1913), uno de los tres, junto con los dedicados a *Azul...* y a *Cantos de vida y esperanza* (6 y 18 de julio de 1913, respectivamente), y sobre la base de los cuales se inventó una obra

no compuesta por Darío: *Historia de mis libros*— se constituye en la mejor guía para el libro de 1896, el autor quiso: «expresar mi sentimiento personal, tratar de mis procedimientos y de la génesis de los poemas en esta obra contenidos» (PP, I, 204).

La inicial de las seis secciones en que el libro dividió sus textos en la primera edición de 1896 es la que da el nombre a la obra; las restantes son: «Coloquio de los Centauros», «Varia», «Verlaine», «Recreaciones arqueológicas» y «El reino interior». La segunda y la sexta están constituidas por un solo poema. La segunda edición, de 1901, agregó tres nuevas secciones, la primera de las cuales la ocupa un poema solo: «Cosas del Cid», luego «Dezires, layes y canciones» y «Las ánforas de Epicuro».

La sección primera del libro contiene aquellas composiciones que han llevado a imponer la imagen de este como de un conjunto de «versallerías» y partícipe de un aire de cosmopolitismo. Esta caracterización se derrama y proyecta, con abusiva simplificación y extensión, a todo el volumen que, en rigor, tiene un contenido mucho más matizado que el que una crítica reductiva y simplista ha impuesto con errada estimativa. El poema inicial es de una magnífica creación escenográfica e imita el clima de las *Fêtes galantes*, de Verlaine y se apoya en los libros evocativos de la época dieciochesca de los Goncourt. También halla apoyo en fuentes pictóricas: «Arlequín y Colombina», «Baile bajo la columnata» y «Embarque para Citeres», de Antoine Watteau; el «Jardín del Amor», de Rubens y «Pastoral», de François Boucher. «Era un aire suave...» es el texto que más variaciones ha generado en la poesía coetánea de Darío, junto con «Sonatina». Es un poema magistral, donde campea la imagen de la frivolidad y se acompaña de un aire de molicie insinuante, voluptuosa y amanerada. En él Darío ha situado uno de los más viejos tópicos: la mujer tentadora entre dos hombres que la pretenden. Más allá de la ambientación del

siglo XVIII, la imagen de la mujer, maligna y encantadora, traspasa tiempos y sitios, y aún su fascinación se desborda sobre el segundo poema, «Divagación». Esta es pieza de notable virtuosismo en el arte de crear, mediante la selección de escuetos elementos sugerentes, una ambientación apretada en un par de estrofas hechas de enumeraciones y apuntaciones yuxtapuestas, más que de descripciones. Esta sabia condensación de elementos motivadores se sucede en cuadros de Grecia, París, Florencia, Alemania, España, China, Japón, India, Jerusalén. El tercero de los poemas es la antologizada «Sonatina»: la doncella que aguarda sin haber sido aún visitada por el Amor. El texto alcanzó notable proyección popular: hasta se la evoca en letras de tango.⁸ Su verso inicial y recurrente se ha hecho entre nosotros expresión corriente, mentada incluso por quienes ignoran su autoría y origen.

Como dato curioso cabe recordar que Darío había proyectado una obra teatral titulada «La princesa está triste» en la que desarrollaría dramáticamente la situación planteada en «Sonatina», transcurriría en la Andalucía de los moros, lo que daría pie a escenas suntuosas en la pluma del poeta. Alcanzó a componer solamente el prólogo, pero no adelantó en los tres actos de la pieza, que quedó como un proyecto incumplido.⁹

Hay en *Los raros* varios pasajes en los que la escenografía presentada y el ambiente creado están emparentados con poemas de *Prosas profanas y otros poemas*; no en vano se compusieron los dos libros por los mismos años. Así, en el capítulo destinado a Jean Moréas (II, 353-354) damos con una escena vecina a la de «Era un aire suave...», con el cual también se hermanan parágrafos del ensayo destinado a Eduardo Dubus (II, 418-420). «Divagación» halla su preludeo en prosa en los motivos y referencias del capítulo destinado a Max Nordeau (II, 459) y el *Pèlerin passionné* del citado Moréas (II, 361). Son casos de trasvases de la prosa al verso,

de geminación interna en la obra de un poeta, interesantes para ser estudiados detenidamente, con calibración estilística.

El «Coloquio de los Centauros» es el poema de mayor aliento de Darío hasta ese momento y el de mayor densidad de pensamiento. Los conceptos expuestos en él —que revelan un buen oreo de lecturas disímiles— pueden reducirse a cuatro fundamentales: la fecundidad de la naturaleza, el alma universal presente en el alma de cada cosa, el arcano que se oculta en la pérvida hermosura femenina, y el misterio de la majestad y belleza de la Muerte.

«El reino interior» es una objetivación de su lucha espiritual. La joven que se asoma en la torre es Psique o Psiquis, el Alma. Esta identificación la toma de Poe, de aquellos versos que coloca como epígrafe del poema: «¡Oh, Psiquis, Alma mía!», dice el autor de «Ulalume», poema del cual son dichas palabras. «Ulalume» presenta al poeta, vagante solitario, por sitios yermos y desolados. Escenografía casi anti-tética con la que traza Darío, apoyado en la descripción que hace fray Domenico Cavalca. De esta manera, Darío se vale de la motivación poeniana y de la ambientación cavalquina, allegándolas. Ya en Poe está este desdoblamiento del poeta y su Alma; la diferencia radica en que en él son dialogantes, y en Darío el poeta es espectador distanciado del Alma aislada en su torre, que es cortejada por Vicios y Virtudes. Tal vez la imagen del alma como una infanta provenga en Darío de Samain: «Mon âme est une infante» (1893). Así opera el arte combinatoria de Darío, al cruzar por una motivación funeraria desoladora y rescatar de ella solo la identificación de Psiquis y Alma, y recortar el dibujado telón de fondo de una hagiografía de Cavalca y en él hacer desfilan la teoría de donceles maléficos —que le ha sugerido Verlaine en su *Crimen amoris*— y la procesión de Virtudes, cuyas formas puras le sugirió un cuadro de Sandro Botticelli. Y junto a ello, tal vez el mito de Dánae, algún pasaje del roman-

ceros, en fin, materia varia y diversa traída a unidad poemática por el talento creativo del autor.

La segunda edición de *Prosas profanas y otros poemas* (1901) incorporó «Cosas del Cid», sobre asunto español conocido a través de un poeta francés, y los «Dezires, layes y canciones» que miman las peculiares formas métricas de la poesía cancioneril, con todos sus convencionalismos y sus peculiares grafías que rescata, como retuvo las de prestigio etimológico para ciertas palabras griegas. Si los moldes estróficos remedan las formas prerrenacentistas castellanas, la expresión poética es de la más actualizada vibración moderna. Cumple así lo de Chénier: «Poner el vino nuevo en odres viejos», que es la inversa de la propuesta de Menéndez Pelayo, en la famosa epístola tan bien cursada por Darío: «Poner el vino añejo en odres nuevos / y la forma purísima, profana / labrar con mente y corazón cristianos».

«Las ánforas de Epicuro» se llama el conjunto de doce sonetos que cierra el libro. Las series o ciclos de sonetos ya habían sido ensayados en castellano por el modernismo anterior a Darío, por ejemplo «Mi museo ideal», de Julián del Casal, secuencia de diez sonetos sobre tantos otros cuadros de Gustave Moreau. Como apunta Darío, sus sonetos son «expresión de ideas filosóficas». En efecto, sin haber, por supuesto, una concepción del mundo explícita, los sonetos están atravesados por algunas ideas de trascendencia, reveladoras de conceptos que serían durativos en Darío. Hasta el momento —excepción sea hecha del «Coloquio de los Centauros»— algunos de estos poemas son los de mayor contenido reflexivo de lo escrito por el poeta. Advierto tres presencias reiteradas en ellos. Una, la de concretar definiciones: «Yo persigo una forma», «ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira». Lo segundo es una actitud suasoria que recurre a formas apelativas y maneras de incitación o consejo; esto se advierte en los vocativos y en el uso de los modos verbales: «Mira el signo sutil», «Joven, te ofrezco el don», «Mas debes abrevarte tan

solo en una fuente», «busca su oculto origen», «Ama tu ritmo y ritma tus acciones», «Escucha la retórica divina», «mata la indiferencia taciturna»; y aún una autoapelación: «Alma mía, perdura en tu idea divina», «sigue [...] Corta...». Lo tercero, que varios de estos sonetos están orientados a promover un camino de revelación, una búsqueda de sí y de lo esencial para la vida. Esa intención se propone también para la misma labor poética, como en el final: «Yo persigo una forma...», en que se enuncia la búsqueda estética del ideal, nunca concluida, incesante, renovada. Este soneto cierra el libro, pero él abre toda una perspectiva creadora, porque propone la renovación incesante. En el terceto final leemos: «el cuello del gran cisne blanco que me interroga». El ave de Leda no es ya el elemento decorativo y heráldico de «Blasón»; el pájaro regio es ahora la cifra del misterio. El poemario se clausura con un interrogante no satisfecho. El poeta frente al misterio desvelador. En parte, en *CVE*, retomará esta interrogación irresuelta: «¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello?».

LA VERSIFICACIÓN Y SUS RECURSOS

Es señalable que la renovación del instrumento expresivo, la lengua y sus recursos fue prioritario en el modernismo. Se sabe que no hay revolución durable en el campo literario si no se innova en la expresión. Por cierto que la renovación de la prosa tuvo consecuencias más trascendentes que la del verso, porque con ella la reforma alcanzó a pluralidad de géneros y de formas literarias: el teatro, la narrativa —novela y cuento—, el poema en prosa, la crónica, el ensayo, los diarios de viaje, todo el periodismo, las autobiografías, las memorias, la epistolografía; en fin, el campo es vastísimo para la renovación de la prosa. En cambio, pasó tal vez inadvertida para el público grueso, quien percibió mejor las innovaciones en

el verso. Y se explica, pues la tradición compositiva métrica ha habituado a los lectores a un conjunto de formas canónicas en las que los líricos encauzan sus expresiones. La alteración de estas modalidades congeladas o la proposición de otras nuevas, junto a insólitas combinaciones en la versificación, intentos de aclimatar nuevos recursos versales, a lo que se sumaba la innovación en el vocabulario y en las imágenes, produjeron un inmediato y consecuente desconcierto. Pero la reforma en el verso tuvo menos proyección en el ámbito literario, pues se redujo, casi con exclusividad, a la lírica y a la poesía descriptiva, y no más.

Cuando dieciséis años después de aparecida la primera edición de *Prosas profanas y otros poemas* Darío traza las líneas de su autobiografía, apunta un hecho reiterado en el campo de la renovación poética: «*Prosas profanas*, cuya sencillez y poca complicación se pueden apreciar hoy, causaron al aparecer, primero en periódicos y después en libros, gran escándalo entre los seguidores de la tradición y del dogma académico» (I, 117). Vistas en la perspectiva del tiempo las reacciones que el librito provocara parecen absolutamente desproporcionadas. Pero advirtamos que se ha cumplido en el público la sabia observación de Proust: «La reiterada audición de los cuartetos de Beethoven creará el público capaz de gozar y entender los cuartetos de Beethoven».

Por supuesto, no fue Darío quien iniciara la renovación de la métrica en el modernismo. El mismo Martí, cuyo aporte en la prosa fuera definitivo, en el ámbito del verso aportó menos, como que no salió de tres metros básicos en la totalidad de sus poemas. No obstante, la flexibilización acentual, los encabalgamientos expresivos y las transiciones rítmicas que en ellos impuso no deben ser desconocidos. La tríada restante —Casal, Gutiérrez Nájera y Silva— contribuyó en mayor grado a las propuestas renovadoras. Darío y Jaimes Freyre adelantaron lo suyo, en un segundo momento, pero aunque a casi todas las combinaciones estróficas

y métricas ensayadas por Darío pueden señalárseles antecedentes, distantes o inmediatos, lo que Darío aporta es fundamental: en esos nuevos metros, en esas formas infrecuentes él plasma poemas de alta calidad estética; y de esta manera asocia, definitivamente, una forma versal o estrófica a una poesía magistral, antologizable. Darío supo promover adelantos ajenos a creación estética talentosa personal al plasmar en ellos poemas memorables.

En la imposibilidad de realizar un estudio detenido de cada texto, señalaremos algunas preferencias y usos dominantes del poeta en *Prosas profanas y otros poemas*. En el estrófico, pasa por el pareado («Coloquio de los Centauros»), tercetos («El faisán de oro»), serventesios («Blasón»), sextetos («Sonatina»); sonetillos, de 6, «Mía»; de 8, «Para una cubana»; sonetos endecasílabos, «Al maestro Gonzalo de Berceo»; alejandrino, «La fuente»; las varias formas de la poesía cancioneril, «Dezires...»; formas estróficas no típicas como el «Responso», «Año Nuevo»; combinaciones inusuales, «El poeta pregunta por Stella», «La página blanca». Las formas más usadas son el cuarteto de rimas cruzadas (ABAB) o serventesio, que se impuso al de rimas abrazadas (ABBA), y el soneto alejandrino. Los esquemas métricos van desde el hexasílabo, «Mía»; octosílabo, «Para la misma»; decasílabo, «Palimpsesto»; dodecasílabo, «Sinfonía en gris mayor»; endecasílabo, «Divagación»; alejandrino o tetradecasílabo, el metro más usado: 23 composiciones sobre 54 del poemario; el hexadecasílabo u octonario, «Año Nuevo». En las combinaciones métricas se advierten: de 8 y 4, en «Canción de carnaval»; 14, 7, 21 en «El poeta pregunta por Stella»; de 12, 6, 4 y 10, en «La página blanca»; 16 y 4 en «Año Nuevo»; 14 y 11 en el «Responso»; 11 y 12, en el «Canto de la sangre»; 5 y 10, «Palimpsesto»; 14 y 7, como en «El reino interior». El octosílabo logra muy reducido espacio. Curiosamente, el eneasílabo, tan frecuentado por los modernistas, no se hizo sitio.

Hay un par de textos que se marginan de las propuestas anteriores. El primero es «Heraldos», escrito en verso libre, esto es, amétrico y arrímico. Es el único intento de Darío, hasta entonces, en el campo del versolibrismo. Es muy tímido avance hacia ese terreno inexplorado entonces en castellano. El metro más amplio que asienta es el pentadecasílabo. «Heraldos» se apoya en la capacidad sugestiva de ciertos vocablos —en este caso nombres femeninos— que motivan, al ser pronunciados con cierto énfasis, imágenes visuales. Se trata de una relación psicosemántica intuitiva y espontánea. No hay otra base rítmica en el texto que la indefinida «armonía interior». A Darío, es evidente, no lo sedujo la posibilidad de intentar nuevas experiencias versolibristas. Aun señaló sus riesgos; a propósito de un libro de poemas de Francisco Contreras, dice: «Mucho me complace que no se haya dejado arrastrar por las peligrosas tentaciones del versolibrismo» (II, 634).

El otro texto aludido es «El país del sol», en el que ensaya una prosa no muy sostenidamente rítmica y que recurre a la rima inclusiva. Está hecho con párrafos isocrónicos que se asemejan, en algo, a la regularidad estrófica; con la inclusión de un paréntesis después de la primera frase en cada uno de ellos, la rima interna y el uso del estribillo («en el país del sol») y de expresiones recurrentes («hermosura hermana»). Rimán, en cada párrafo-estrofa, el final de la frase primera con el final de la incluida entre el paréntesis, y el cabo del párrafo con el estribillo. El ritmo interior de la prosa de «El palacio del sol» cambia de base, pues se pueden reconocer diferentes apoyos acentuales.

Otro procedimiento renovador —ya apuntado a propósito de «El país del sol»— es el de los grupos, núcleos o pies silábicos, de composición fija. Son los que Jaimes Freyre denominó «períodos silábicos» y Bello, «cláusulas rítmicas». El grupo se reitera a lo largo del poema generando versos de medida cambiante, según la cantidad de grupos que contenga, Darío ensayó en su famoso poema «Marcha triunfal»,

compuesto para el 25 de mayo de 1895 —pero recogido en *CVE*, no en *Prosas*—, la base trisilábica con acento en media, a la manera del antiguo anfíbraco (_ ' _): «... la espáda se anúncia con vívo reflejo...». ¹⁰

Esta métrica rítmica y acentual, que ya había sido adelantada por el célebre «Nocturno» de Silva (escrito en 1892 y publicado en 1894), que algunos consideran de base bisilábica con acento en primera, como en antiguo trocaico (' _). Darío compuso, sobre base trisilábica con acento medio —tipo anfíbraco— «La página blanca», que incluyó en *Prosas profanas y otros poemas*: «Mis ójos / mirában / en hórás / de ensuéño / la pági / na blanca...».

Esa versificación aprovechó, a veces, el antiguo antecedente de la poesía popular acentual, como el verso llamado de «gaita gallega» en el que Darío compuso el «Pórtico» al libro de Rueda: «Líbre la / frén-te que el / cásko rehúsa», asimilables al pie dáctilo.

El virtuosismo versificatorio se aplicó también a aspectos más delicados de la métrica, como es el campo de los acentos internos, de las pausas, de los encabalgamientos, en los que también innovó. Por cierto que el análisis rítmico debería estar asociado al delicado efecto estético que producen en cada caso, y exigiría detenida explayación. Aquí atenderé a ciertas modalidades rítmicas que Darío impuso a versos de arte mayor en su libro de 1896.

Veamos algunos casos de decasílabos. El que tiene cesura divisoria en hemistiquios iguales o isostiquios, por ejemplo, los de «Palimpsesto» (XXXII): «Uno las pátas / rítmicas muéve / ótro alza de cuélllo / cón gallardía», 5+5, con acentos en 1.^a, 4.^a, 6.^a y 9.^a; otros, del mismo poema presentan acentos en 2.^a, 4.^a, 7.^a y 9.^a. Darío mantiene la ley métrica para los hemistiquios internos, restando una sílaba al terminar en esdrújula: «en grupo lírico / van los centauros», «que a golpes mágicos / Scopas haría». Junto a esta partición en isostiquios (5+5) figura el poema «Blasón» (IV),

que no parte su línea en dos, sino que mantiene un bloque con acentos en 3.^a, 6.^a y 9.^a: «El olímpico cisne de nieve / con el ágata rósa del pico»; pero, a veces, es escandible en heterostiquios de 4+6 o esticos (o partes menores en que se divide un verso): «Rimador – de ideal florilegio, / es de armiño / su lírico manto» (4+6), «y es el mágico / pájaro / régio», donde se altera la acentuación.

El endecasílabo acepta en Darío todas las variantes acen-tuales que supo ejercitar desde el siglo xvi. El dodecasílabo, en general, mantiene sus isostiquios (6+6): «Sentado en un cable / fumando su pipa»; o cuatro esticos (3+3+3+3): «de un vago / lejano / brumoso / país»; o el llamado de seguidilla (7+5): «Tienes toda la lira / tienes las manos».

Debe repararse en una constante de Darío que es la de hacer de la estrofa isométrica —de versos de igual cantidad de sílabas— un instrumento polirrítmico, al operar con el desplazamiento y cambio acentual interno, de verso a verso, recurso que evita la monotonía tónica y rítmica de la composición. Jaimes Freyre decía en su discurso fúnebre a Rubén:¹¹ «Podría demostrar, acaso, que todo el secreto de la magia esparcida en las estrofas de Rubén está en la distribución nueva de los acentos intermedios y en las pausas; en una paradójal onomatopeya ideográfica y en una gracia singular en el empleo de la homofonía. Con estos elementos, y sin desdeñar ninguna de las adquisiciones anteriores, ha enriquecido prodigiosamente la lírica de nuestra lengua».

En la amplia onda del alejandrino, que él flexibilizó plegán-dolo a musicalidades nuevas, ausentes hasta él en la machacona partición de isostiquios férreos de paso procesional, como la cuádruple hilera de chopos de Berceo, Darío entró con novedades. Por ejemplo, la tripartición del verso con ritmo ternario en «El reino interior»: «y entre las ramas / encantadas / pape-mores», v. 7; «a los satanes / verlenianos / de Ecbatana», 44, «ojos de víboras / de luces / fascinantes», 48; «llenan el aire / de hechiceros / veneficios», 56; «en su blancura / de palomas

/ y de estrellas», 63. Los versos, así escandidos, resultan de 13 sílabas; de adoptar los isostiquios y no estos tres esticos, deberíamos partir: «y entre las ramas en / cantadas papemores». También usa el primer hemistiquio de final agudo, al modo francés: «que en la fibra sutil / de la caña coloca», L, 10; «una hazaña del Cid / fresca como una rosa», XXXIV, 2. Otro recurso es el del encabalgamiento medial —de isostiquio a isostiquio—, por ejemplo, de adjetivo y sustantivo: «y el triunfo del terrible / misterio de las cosas», XIX, 28; más brusco aún, de artículo y sustantivo: «es el momento en que el / salvaje caballero», XXVIII, 6; «teje la náyade el / encaje de su espuma», XXVIII, 4. Todos estos recursos tienden a quebrar la partición que la cesura establece entre los hemistiquios.

En el mismo campo del encabalgamiento merece atención un encabalgamiento léxico, poco frecuente entonces:

Al lado izquierdo del / camino y paralela /
mente, siete mancebos / de oro, seda, escarlata,
(XXXIII, 41-42)

Adviértase que el v. 41 registra un primer hemistiquio con encabalgamiento brusco y el verso finaliza en el encabalgamiento de verso a verso. No es este recurso nuevo en castellano ni es invención modernista. El venerable fray Luis de León lo usa más de una vez en sus liras: «Y mientras miserable- / mente se estén los hombres abrasando...». Darío volvió al recurso en su poesía posterior:

Como en el viaje de D'Annunzio y tan sutil-
mente cantaba amable esta cigarra mía.
(PC, 1.139)

El alma que se advierte sencilla y mira clara-
mente la gracia pura de la luz cara a cara.
(PC, 667)

En cuanto a la rima hay un enorme predominio de consonancia. Sobre 54 poemas solo tres usan asonancia: «Del campo», «La página blanca» y «Sinfonía en gris mayor». Un solo poema está compuesto en versos sueltos, o versos blancos, sin rima, y es «Friso», en endecasílabos. Las consonancias procuran la rima rica y difícil: estilo: peristilo, himeneo: Ceneo, emperatrices: matrices, labra: palabra. Es frecuente que rime con nombres propios: Castalia: Italia, nocturno: Saturno; enerva: Minerva, vano: Sylvano, listo: Kalisto. O que rimen palabras castellanas con extranjeras: fletó: Watteau, flor: *Sport*, azur: Pompadour, ve: *bouquet*; o dos palabras extranjeras entre sí: clown: Brown.¹² Es también dable encontrar rimas con artículos, preposiciones y conjunciones, de: Gautier, en una: Luna, por: flor, la: está.

En el mismo campo fónico pueden señalarse otros artificios que Darío manejaba con diestra habilidad musical y sabio juego de homofonías. Así, por ejemplo, las rimas en el seno de un mismo verso: «del agua que la brisa riza y el sol irisa», XIX, 126; «su risa es la sonrisa suave de la Mona Lisa», XVIII, 78; «vino de la viña de la boca loca», XI, 16; «sobre las tempestades del humano océano», XXIII, 5; «del culto oculto y florestal», XXIX, 17; «alabastros celestes habitados por astros», XXXIII, 27. También las más variadas aliteraciones: «es el mágico pájaro regio», IV, 23; «los delirios de las liras», II, 3; «y junto a mi unicornio cuerno de oro», II, 136; «en la mano el acanto de Corinto», II, 38; en fin, todo tipo de similitudines y combinaciones de rimas leoninas o internas con aliteraciones («la regia y pomposa rosa Pompadour», I, 64) que asoman en cada verso dariano.

Un flexible arte se ejerce en los encadenamientos y recurrencias dentro de cada estrofa, o teje puentes entre estrofas sucesivas, con iteraciones de vocablos o de expresiones. Piénsese en «la divina Eulalia», que surge y resurge, va y viene, a lo largo de todo el poema en que la celebra, reafir-

mando en su reiteración la omnipresencia femenina en ese mundo de armonía y amor. Podríamos ejemplificar estos enlazamientos y repeticiones sin salir de «Era un aire suave...», que abunda en combinaciones sabias de estas conca-tenaciones internas y leves juegos de trenzado y enlace.

¡Amoroso pájaro que trinos exhala
 bajo el ala a veces ocultando el pico;
 que desdenes rudos lanza bajo el ala,
 bajo el ala aleve del leve abanico!
 (I, 45-48)

Otros casos: «legará al boscaje / boscaje que cubre», 53-54; «los brazos de un paje / que siendo su paje», 55-56. Formas anafóricas frecuentes: «O amor lleno de sol, amor de España, / amor lleno de púrpuras y oros; / amor que da el clavel, la flor extraña», II, 81-83; «flor de gitanas, flor que amor recela», II, 85; o reduplicaciones: «O negra, negra como la que canta», II, 121. El desplazamiento del adjetivo de antepuesto a pospuesto, en el cambio del hemistiquio: «la libélula vaga de una vaga ilusión», III, 12. Todas las formas de la repetición que clasifica la preceptiva podrían ejemplificarse con textos de *Prosas profanas y otros poemas*.

Es frecuente en Darío valerse de la armonía sugestiva de vocales y consonantes. Distingamos tres planos: la onomatopeya es la reproducción estricta del sonido, por ejemplo, «bang», «crash», «pum»; la armonía imitativa, que se vale de vocales y consonantes para reproducir, similarmente, el sonido de lo que alude: «el trueno horrendo que en fragor revienta / y sordo retumbando se dilata...», o «en el silencio solo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba»; la armonía sugestiva, la más delicada de todas, porque no sugiere sonidos, sino estados de ánimo, atmósferas, etcétera; por ejemplo, la idea de la suavidad y la serenidad en «el suave deslizarse del cisne que se mece» o la sensación de

monotonía, por ejemplo, que Darío logra en la «Sinfonía en gris mayor», haciendo caer el acento rítmico en «aes», simétricamente:

El mar como un vástro cristal azogádo
 [...]

 lejánas bandádas de pájaros mánchan.
 (XXVI, 1 y 3)

También la frecuencia de ciertos sonidos durativos, como el de la «s», que reafirma la sensación que el verso comenta: «deslizaban su paso misterioso», XXXI, 67.

O el cambio brusco de acentuación rítmica para indicar un sorpresivo quiebro, un movimiento inesperado: «por el sendero de fragantes mirtos / que guía al blanco pórtico del templo, / súbitas voces nuestras ansias turban», XXXI, 26-28, donde el habitual acento de 4.^a salta a 1.^a en el tercer verso, lo que da énfasis a la línea; y cae, precisamente, en un esdrújulo «súbita», que por ser proparoxítonea y por su acepción de imprevistas, acompaña sugestivamente lo que se dice; al tiempo, los acentos primero y último caen sobre «ues» en el tercero de los versos citados.

También es de su «mester de clerecía» el hacer caer los acentos rítmicos en los vocablos escogidos y claves de cada verso. En fin, restarían muchos aspectos formales por analizar o apuntar siquiera, en estas piezas trabajadas con conciencia artística desusada y con aplicación de artífice a cada vocablo, matiz y sonido que convoca. Uno de los ámbitos más interesantes es el de las simetrías y paralelismos que Darío maneja y con los que juega encantadoramente, de particular manera en los alejandrinos. O la disposición de sonido y silencio en la combinación de pausas entre los estivos y grupos vocálicos, o las cesuras entre los hemistiquios, o la abreviación de la pausa versal o de la pausa estrófica, mediante hábiles encabalgamientos; el efecto del uso de ciertos esdrújulos en el seno

de una estrofa para darle realce y cierta compostura ceremonial, como en la primera de «Blasón», multiplicidad de recursos que exigen tratamiento individual.

El modernismo llevó el instrumento expresivo a posibilidades no alcanzadas ni entrevistas hasta entonces en la lengua castellana.

PLÁSTICA Y MÚSICA

Plástica y música, exaltadas a valores primordiales por el parnaso y el simbolismo, respectivamente, se conciertan en el Darío de *Prosas profanas y otros poemas*. Las artes poéticas de Gautier y de Verlaine confluyen en estos poemas, señalándose, alternadamente, el predominio de una u otra en los textos.

Pero junto a la fuente poética deben recordarse otras fuentes estimulantes para el regusto plástico del nicaragüense: las revistas artísticas del más alto nivel de reproducciones de la época: *L'Art*, *Revue Encyclopédique*, *La Plume*, *Studio*, *Revue Illustrée*. En esas colecciones ilustradas a todo lujo y con notable nivel fotográfico, Darío halló cuadros famosos, estatuas, muebles, bronce, artes suntuarias, en fin, un mundo de colores y formas que el poeta absorbió con avidez. Retuvo detalle, motivos, contrastes, diseños, contornos, con su notable memoria visual que habría de refluir en el momento de componer tal estrofa o de modelar un soneto con sugerencias y aportes motivadores.¹³ Tal vez, su fuente más generosa fue el libro de René Ménard: *La mythologie dans l'art ancien et moderne* (París, 1878), que contiene 823 grabados y reproducciones.

El procedimiento de las transposiciones artísticas, particularmente de la pintura al poema, fue practicado por Julián del Casal, resultando el más apegado al recurso en su galería de sonetos sobre los cuadros de Moreau. De los modernistas posteriores es señalable Manuel Machado, quien manejó esta asociación con notable acierto en secciones enteras de sus libros

poéticos. Darío, en cambio, no cultivó una transposición poética de tal o cual cuadro o estatua en un poema que la reflejara, sino que se valió de contrastes, de detalles, de encuadres, de juegos de volúmenes en las composiciones plásticas, a la hora de conformar sus poemas, nunca sujetos, estrictamente, a motivos tomados de obras plásticas. El sentido plástico de Darío se dará no solo en los títulos («Friso», «Marina»), sino también con contrastes y combinaciones de colores, en descripciones de movimientos de conjunto («Palimpsesto»), en desplazamientos con aires de ballet («El reino interior»), en la escenografía que alza para la ambientación de las escenas («Era un aire suave...», «El reino interior», «Sonatina») que parecen ilustrar verbalmente previas imágenes halladas en la tela o el tapiz. Un registro de los términos tomados o asimilables al mundo de las artes plásticas contenidos en *Prosas profanas y otros poemas* exigiría vasto espacio de ejemplificación. Desde la estricta técnica que describe el recuso del dibujo: «Parece que un suave y enorme esfumino / del curvo horizonte borraría el confín» (XXVI, 28-29), hasta las menciones a cuadros o autores: «Lirio, divino lirio de las Anunciaciones» (XX, 1), «Tal el divino Sandro dejara en sus figuras / esos graciosos gestos en esas líneas puras» (XXXIII, 35-36).

En cuanto a la música, sería casi obvio insistir en ella, a propósito de este poemario. Ya ha podido apreciarse el manejo orquestado de los muchos recursos de su afinada y matizada versificación, obra de un virtuosista que manifiesta de continuo su calibrado sentido estético musical en la elección de la estrofa, del metro, del ritmo adecuados para la más lograda expresión artística de su intuición poética.

Se ha señalado su inspiración wagneriana, o se puede reparar en algunos de sus títulos como más alusivos al campo musical: «Sonatina», «Era un aire suave...», «Canto de la sangre», y tantas otras referencias verificables. En síntesis, música y plástica alternan, conviven, se concitan, armónica y creativamente en el seno de *Prosas profanas y otros poemas*:

una muestra de cómo el modernismo dariano es una sincresis poética verdadera.

EL LÉXICO

La renovación modernista lo fue, básicamente, del lenguaje. En el campo de la lírica —lo he ejemplificado con abundancia— los valores rítmicos y eufónicos presidieron la factura de cada línea poética. Pero hubo otra atención preferente: la del léxico.

El modernismo, como otros movimientos literarios, va a operar en un doble sentido respecto del léxico. Primero, desterrará del uso un caudal de vocablos que fueron preferidos por el romanticismo: bátraco, pavesa, agonía, fúlgido, vívido, horrendo, esfera, inmenso, trémulo, tinieblas, agorero. En segundo término, privilegiará un conjunto de vocablos como dilectos; algunos comunes: cisne, princesa, marqués, pavo real, dándoles un uso frecuente; y otros menos sólitos, serán adoptados: lilial, ágata, eucarísticio, azur. Estas palabras prestigiosas, y prestigiadas por los poetas mayores, fueron cargándose de sentido alusivo y de valores connotativos peculiares. La generación «martinferrista», o vanguardista, castigó a los rubendariacos —más que a Darío— y Borges afirmaba en sus comienzos: «La belleza rubeniana era ya una cosa madura y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo [...] Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallesca o helénicas, se logran determinados efectos; y es porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba».¹⁴ Y en la revista *Prisma* leemos: «Los poetas solo se ocupaban de cambiar de sitio los cachivaches que los rubenianos heredaron de Góngora —las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuánimes y ajardinados— y engarzar millonariamente los flojos adjetivos “inefable”, “divino”, “azul”, “misterioso”¹⁵

En rigor, se censura aquí a los llamados posmodernistas, o algunos de ellos que seguían arrastrando el legado de Darío sin innovación y olvidándose de su lección de individualismo y de acratismo estético.

El modernismo se apropió de un vasto léxico referido a la cultura grecorromana. A veces, el inteligente allegamiento de varios vocablos del ámbito griego o latino en un verso ayudan a crear una atmósfera peculiar. Veamos un ejemplo de ambiente griego: «Que púberes *canéforas* te ofrenden el acanto», XIX, 19; u otro latino: «bebe *falerno* en su ebúrneo triclinio», XXI, 28. Y estoy citando líneas, no los abundantes pasajes, en los que Darío despliega con habilidad sugestiva la atmósfera apropiada. Lo que en Darío es arte de allegamiento selectivo en el lenguaje escogido, en otros es atiborramiento de inventario, sobre la idea de que la abundancia ayudaría. La presencia de copiosos grecismos es una de las notas de libro: propileo, sistro, canéfora, canto, siringa, bacante, pífano, panida, sátiro, centauro, efebo, eolia, ninfalia y otros. Los latinismos son más escasos: superbo, ansa, fulva, cornamusa, protervo. La aceptación de vocablos italianos, franceses, ingleses, con natural hospitalidad y sin toques de castellanización: *stacatti*, *loggia*, *bouquet*, *baccarat*, *toisón*, *garçonnière*, *spleen*, *sport*, *sportwoman*. Menos frecuentes de lo que se cree son los neologismos darianos: verbos como «muequear», «perlar», «pitagorizar»; sustantivos, como «liróforo», «nefelibata», «canalocracia»; adjetivos, como «lilial», de la calidad de lirio. Espaciado, surge algún arcaísmo, como «veneficio». Pero la particularidad del léxico de Darío no radica solo en estos términos peculiares, también consiste en la iteración de vocablos más corrientes, pero usados de continuo, como «crisálida» o el adjetivo «divino», que aplica a Eulalia, al lirio, a Hesíodo, a Botticelli y a Heine, en el poemario.

Darío, por un natural sentido de la elegancia, no subraya sus hallazgos; los integra con naturalidad en el seno del

verso. Ha sido motivo de burlas y congratulaciones un caso de original inclusión, que produce cierto grato sobresalto. Me refiero a la autoglosa de «El reino interior»:

Y entre las ramas encantadas, papemores
 cuyo canto extasiara de amor a los bulbules.
 (*Papemor*: ave rara. *Bulbules*: ruiseñores).
 (XXXIII, 7-9)

Es señalable, como antecedente, un par de alejandrinos de Pedro Antonio de Alarcón: «(Quien dice Benaldúa, ha dicho “hija del río”; / pues río es *guad*, en árabe; el, *al*; e hija, *bed*)». Con igual metro que en Darío, y valiéndose de un paréntesis, aunque con más demorado análisis compositivo del vocablo.¹⁶

Un aspecto en el que Darío puso atención particular fue el de la tipografía ornamental y el de la ortografía etimológica. Cuando escribe Sylvano, Makheda, Thot, Kalisto, Herakles, Theodora, para los nombres propios; y kalifa, kaolín, herákleo, *rajahs*, para sustantivos comunes, maneja lo que él mismo llamara «aristocracia tipográfica», a propósito de Le conte de Lisle, en *Los raros*. Por un lado, cumplen estas grafías un papel decorativo visual —«atraen la vista»—, pero por esa vía, al tiempo, se sugiere la prestancia remota de la alusión etimológica, la filiación a lenguas antiguas. Darío adoptó esta preferencia, por lo menos desde 1886, en algunas de sus poesías. El léxico dariano de *Prosas profanas y otros poemas* revela una atenta voluntad electiva y una sostenida intención de creación lingüística expresiva. El lenguaje pleno de reminiscencias eruditas y de alusiones culturales campea en todo el libro. El modernismo profundiza en el descubrimiento del lenguaje como materia de arte, en lo expresivo, en lo musical y aun en lo plástico, y de ello el poemario de Darío es uno de sus mayores exponentes.

VALORACIÓN DE CONJUNTO

Hay un prejuicio que sigue pesando sobre *Prosas profanas y otros poemas*: que es un libro exterior, sin raíz lírica, pura superficie; brillante, sí, pero sin hondura anímica. La contraposición con el confesionalismo de varios de los poemas de la obra siguiente, *CVE*, agrava el cargo. Al definírsela como «poesía de cultura» se la distancia de un lirismo auténtico. Cierta impersonalidad y formalismo del libro ratificarían aquel juicio. Aceptar que este poemario no es obra de un lírico es un absurdo. Habría que suponer que la intensidad anímica del poeta fue puesta en suspensión, o entre paréntesis, durante el lustro en que compuso las piezas que lo componen, para retomarla pocos años después en una de las obras más notables de la lírica del siglo XX: los *CVE*, profunda desnudez de un alma. La índole lírica sí puede ser velada, vestida, traspuesta en símbolos, pero siempre estará como sustrato espiritual nutriendo cada poema. Darío respondió por anticipado a este cargo, cuando en el poema inaugural de la obra magna de 1905, dice:

En mi jardín se vio una estatua bella;
se juzgó mármol y era carne viva;
una alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva.
(*PC*, 628)

En la cuestión de la ausencia de lirismo en *Prosas profanas y otros poemas* se imponen algunos distingos. La obra participa de un conjunto de notas peculiares, ratificadas algunas por confidencia explícita del autor, evidentes otras en los textos mismos y que, reunidas, trazan los rasgos netos de una fisonomía espiritual muy definida y revelan una actitud anímica frente a las diversas realidades: el aristocratismo enfrentando al avulgaramiento plebeyo, el marcado in-

dividualismo, el turrieburnismo, el rechazo del presente y la apetencia de países remotos y épocas pretéritas, el odio a lo aburguesado, la distancia que toma frente a lo cotidiano, el definirse como poeta ajeno a compromisos, prédicas o propagandas, que no sean el arte mismo, el placerse en la evocación de ciertos momentos de la historia cultural, su refinamiento y exquisitez, su reacción contra la facilidad expresiva sin gobierno, etcétera.

Esta transmutación de lágrima en perla es lo que despista a muchos críticos. A ello, sumémosle algunos de los poemas del libro en que aflora, de modo más directo, el sentimiento, y aun rasgos anecdóticos de autobiografía profunda, como «Margarita», «El poeta pregunta por Stella» o «La página blanca». Reparemos, además, en las apuntaciones del propio Darío a sus textos, en las que suele señalar la génesis de ellos en las napas profundas de su vida interior. Por lo demás, es natural que, debidamente advertidas las notas enumeradas anteriormente, el poeta tienda a refugiarse en un mundo de formas armónicas, de equilibrios musicales, en el que no irrumpa, o no al menos en forma directa, cruda, el presente doloroso. Y, en otras ocasiones, ya no porque vea el arte como ámbito de evasión, sino por verlo como ámbito sacralizado, como santuario respetable al que no ha de entrar el desgarrón afectivo ni la interjección abrupta. Comenta Jaimes Freyre: «Nadie sintió el horror de la muerte con mayor angustia. Nadie amó la vida con amor más intenso [...] Y no fue feliz, porque nunca supo cómo se busca y cómo se encuentra la felicidad». Preguntáronle cuál era la síntesis de su vida, y respondió: «El amor y la consagración al arte» (*op. cit.*, p. III). *Ars religio mea*, dijo Darío, a su vez, de Tondreau. Y por ser él «un hombre de arte», como se definió, se impuso un deber: no contaminarlo con las bajezas de la vida. En él todo se da transmutado, alquitarado.

Lo más hondo, quizá, la veta lírica de Darío en este libro está sin duda traspuesta artísticamente, en imágenes, en mitos, en símbolos. Detrás de la marquesa Eulalia está la Mu-

jer, la Varona inmortal, como la llamara, por la que tanto padeció y se extravió en su vida, y que se constituye en uno de los temas axiales de su poesía. En la princesa que está triste late el alma dariana, en transparencia de su propia interioridad. En esta obra, la suya es una *lirica refleja*, que proyecta la vida profunda sentimental pero a través de situaciones, figuras y símbolos que la expresan y la embozan en un tiempo. Sus símbolos se sustentan en sentidos vitales hondos, no son mero recurso decorativo o de exornación externa. Bastaría para confirmarlo el poeta que cerraba la primera edición, «El reino interior», situado, intencionalmente al cabo de un libro en que el alma no parecía asomarse entre tanta exterioridad. El poema tiene un significativo valor de posición, porque en él —a la hora de la despedida del diálogo poeta y lector— se revela la condición anímica del autor, pero traspuesta en la imagen, desplegada escenográficamente, de la infanta asomada a la torre contemplando el desfile contrastado de Vicios y Virtudes, sintiéndose atraída, simultáneamente, por ambos. La proyección de una fantasía alegórica ofrece la íntima dualidad dariana, en permanente tensión irresuelta. Este poema es una *psychomaquia*, una objetivación vital del hondón secreto de Darío, esa raíz suya que se ha asomado en los planos más diversos de su expresión manteniendo su tensionado conflicto de carne y espíritu, de cuerpo y alma, de Carnaval y Cuaresma, como en los debates medievales. Psychis, su alma, vive esa *tensó*. En otro poema dirá, en contraposición a este reino interior en que el alma vive recluida y refugiada: «Me siento comprimido / en un Reino Exterior tan corto y reducido» (*PC*, 1097). Su alma, como el ave de un poema suyo —pariente del albatros de Baudelaire— sufre en la tierra «el azoramiento del cisne entre los charcos». Su morada interior es su verdadero reino, ni hostil ni estrecho a sus ansias.

Esta confrontada partición se manifiesta en las más diversas antítesis e imágenes de ellas: lo celeste y lo terrestre,

la lira y la flauta, el goce intenso de los sentidos y la conciencia de la caducidad, la exaltación de la vida y la perspectiva de la eternidad. El «Responso» a Verlaine recuerda la frase de Flaubert: «Voy a hablar de mí a propósito de Madame Bovary». En los momentos extremos a Darío siempre lo rescata el sentido trascendente de su religiosidad. «Para mi uso particular tengo a bien conservar una pequeña nave, una *navicella*, una *parva navis*, si no completamente católica, muy cristiana. Eso sí: los remos son de marfil y las velas son de púrpura. Y ella conduce a alguna parte» (I, 384). Estas formas atenuantes y esteticistas, que aquí aplica a su propia conciencia religiosa, es el procedimiento que impone a lo que toca. Al lector ingenuo podría desconcertarlo tanta presencia de dioses griegos, como si fueran un mero juego erudito: son figuraciones ancestrales de su propia realidad interior. Su espíritu fue profundamente religioso, con dejos de infantiles supersticiones y estremecimientos ante el misterio.

En 1896, Darío es dueño pleno de su instrumento. Ha traducido, imitado, estudiado, ensayado, pulido y trabajado hasta lograr una obra de innegable impronta personal. Ha alcanzado su sello a fuerza de depuración, selección, sentido artístico exquisito y arte combinatorio. Este libro cierra una etapa de búsquedas y experiencias modernistas concretadas en logros poéticos innegables. «*Prosas profanas*, mi primavera plena». Y la obra resultó un breviario poético de toda una generación. Nadie puede afirmar que Darío inició el movimiento modernista ni que fue el Adán literario de la vasta variedad de novedades que contiene su libro; pero nadie puede sostener que ningún otro modernista alcanzó a componer un libro con las características de síntesis de este: plenitud expresiva, concertación artística y armónica de casi todas las nuevas propuestas en el campo de la poesía, un sello de peculiaridad, con notable grado de flexibilización métrica y rítmica del verso, con la orquestación personalísima de cada

estrofa, con rica variedad de formas antiguas y novísimas allegadas con maestría, con exquisita renovación y preciosismo en el lenguaje, con equilibrio de formas parnasianas y simbolistas. Darío cifró en un libro personalísimo lo mucho disperso que le precediera y lo unificó, transmutó y enriqueció con su prisma espiritual. «No fue un ecléctico sino un alquimista», dijo Jaimes Freyre (*op. cit.*, p. II).

No hubo, ni entonces ni después, libro de poesía modernista que motivara tal número de admiradores y de fanáticos culturales, que constelara tal variedad de discípulos y de epígonos e imitadores, y que desatara tal cantidad de condenas y parodias. Hasta la difamación ayudó a difundir el creciente imperio de *Prosas profanas y otros poemas* en la poesía finisecular de lengua castellana.

Tan ineludible fue su peso e influencia, que originó una doble deformación en la estimativa crítica. Se juzgó al modernismo por *Prosas profanas y otros poemas*, y a Darío por este solo libro. Las dos apreciaciones son reductivas. El modernismo ofrece otras voces distintas a las del registro dariano. Bastaría con repasar las de sus dos más allegados en la empresa porteña de difundir la buena nueva poética: Jaimes Freyre y Lugones. De igual manera, reducir a Darío a esta obra es mutilarlo. Hay otras moradas poéticas en su producción. Los que siguen buscando «el verso azul y la canción profana» en la poesía posterior no advierten la natural evolución de toda gran voz poética, y la renovada profundización de ella en las obras que la prolongan y enriquecen.

Incluso, lo reductivo alcanzó a *Prosas profanas y otros poemas*, pues se ha definido a toda la obra, por un par de secciones de ella, o, más estrechamente, por la primera del libro, que si bien es característica no contiene todos los pedales del órgano poético de Darío. Hay otras latitudes a un lado y al otro del meridiano de Versalles; y las hay en la obra de 1896.

Darío se nutrió —y el libro lo revela— de literatura francesa, italiana, inglesa, norteamericana, lusitana, rusa,

belga, y, siempre, de la española, Lugones dice: «Ese griego de alma, ese creador de mucho espíritu en poca materia, fue un hijo espiritual de Francia [...] He aquí por qué la influencia de Darío fue superior a la de Martí, genio, héroe y mártir. Es que este último, en su propia magnificencia, escribió todavía en castellano académico; hizo las del Cid, que es decir cosas grandes entre las más excelsas; pero no habló como él. Pues el Campeador de las Españas cometía galicismos» (*op. cit.*, 260-261). La evolución dariana acentuará su atención por el legado hispano, como la prueba *Cantos de vida y esperanza*. Pero lo hace después de haber brindado a España su propio aporte renovador, imponiéndose en las letras peninsulares. En el opúsculo citado, Lugones señalaba: «La joven poesía de España es rama de su tronco» y «América dejó ya de hablar como España y en cambio esta adopta el verbo nuevo» (pp. 263 y 265). El libro dariano que más influjo ejerció en la renovación poética de Hispania fue *Prosas profanas y otros poemas*. Lo certifican no solo las voces celebratorias y el homenaje expreso de los mayores líricos del momento, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, sino otro testimonio más concreto: las versiones juveniles de los poemas de estos autores, donde se advierte —lo ha señalado Dámaso Alonso— la firme impronta del «prosaprofanismo». Antes de Darío ningún poeta alcanzó tal hegemonía poética en ambos lados del océano, en Castilla la Vieja y Castilla del Oro. «Y tal es este libro, que amo intensamente y con delicadeza, no tanto como obra propia, sino porque a su aparición se asomó en nuestro continente toda una cordillera de poesía poblada de magníficos y jóvenes espíritus. Y nuestra alba se reflejó en el viejo solar» (*PP*, I, 213). A esta inversión del camino celeste, este reflujo de la corriente de influencia, que invierte la ruta de los conquistadores, ahora de América hacia España, se la ha llamado «la vuelta de los galeones». Jaimes Freyre consideró a Darío: «el autor de la más grande de las revoluciones lite-

rarias que hayan visto los hispánidas de los cien últimos años» (*op. cit.*, V). Y Borges afirmaría en 1967: «Su labor no ha cesado y no cesará; quienes alguna vez lo combatimos comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar el Libertador». ¹⁷ Medio siglo después Borges hacía, casi, paráfrasis de las palabras de Lugones: «Así resulta el hombre más significativo de un Renacimiento que interesa a cien millones de hombres, el último Libertador de América, el creador de un nuevo espíritu» (*op. cit.*, 263).

NOTAS

¹ Citaré la prosa de Darío por *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 5 tomos, 1950-1955; indico con romano el tomo y con arábigo, la página. *PP* alude a *Prosas profanas y otras poemas*, art. publicado en *La Nación*, Buenos Aires, 1 de julio de 1913, p. 7, en el que Darío hace sus estimaciones sobre el libro de 1896. Para la poesía: *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1967; véase «Principales ediciones...»; abrevio *PC*, y número de página. Otras abreviaturas: *Vida: La vida de Ruben Darío escrita por él mismo*; *CVE: Cantos de vida y esperanza*.

² Véase «Rubén Darío en la Argentina», en mis *Escritos dispersos de Rubén Darío*. (Recogidos de periódicos de Buenos Aires). Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia. «Advertencia» de Juan Carlos Ghiano. La Plata, UNLP, Inst. de Lit. Arg. e Iberoamericana, tomo I, 1968; el tomo II se publicó en 1977. Restó inédito el tomo III.

³ Véase mi edición de *Azul...* edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Librería Huemul, 1975. La «Introducción» en pp. 7-37.

⁴ Y el poema «Fresas de invierno», que descubrí y publiqué en mis *Escritos dispersos, op. cit.*, t. L, p. 47.

⁵ Véase Longo, José María, «Algo más sobre *PP*, de Rubén Darío», en *El Centroamericano*, León, Managua, Nicaragua, dom. 27 de marzo de 1966, p. 1.

⁶ «Se fueron a la iglesia cantando rica *prosa*», *Milagros*, 302c; «Hacían muy gran fiesta con quirios y con *prosa*», *Milagros*, 697c. En otros textos medievales: «Mas estas bondades / han todos los abades: / leen bien sus glosas / e cantan quirios e *prosas*». *Elena y María*, vv. 374-377; en el Arcipreste de Hita: «Virgen, del cielo reina, / e del mundo melecina, / quiérasme oír, / que de tus gozos aína / escriba yo *prosa* dina, / por te servir», *Libro de buen amor*, 33. En fin, el mismo Darío, cuando imitó la lengua de Berceo en su poema de juventud «La poesía castella-

na» (1881), escribe: «Facía ya assaz clara, e assaz letrada *prosa*», o «facían dulce *prosa* a los prados olyentes» (PC, 258).

⁷ Alude, por supuesto, al «Canto a Junín» de José Joaquín de Olmedo y a la silva «A la agricultura de la zona tórrida» de Andrés Bello.

⁸ He rastreado las proyecciones en: Barcia, Pedro Luis, *Rubén Darío entre el tango y el lunfardo*, Managua, Nicaragua, 1997. Por ejemplo: «La novia ausente», de Guillermo Barbieri y Enrique Cadícamo: «Y tú me pedías / que te recitara / esta “Sonatina” / que soñó Rubén»; o «La percanta está triste, qué tendrá la percanta», etc.

⁹ Urquiza, Juan José, «Rubén Darío y Enrique García Velloso», en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, t. XXX, n.º 115-116, enero-junio de 1965, pp. 83-84.

¹⁰ Darío, Rubén. *Marcha triunfal* (Martín García 1895-1995). Edición y estudio por Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Embajada de Nicaragua, 1995, pp. 15-48. Contiene la reproducción del ms. original y fijación de variantes.

¹¹ En el discurso pronunciado en el funeral cívico por Darío; recogido en Darío, Rubén, *Páginas olvidadas*, Buenos Aires, Ediciones Selectas América, Cuadernos Mensuales de Artes y Ciencias, año III, n.º 39, 1921, pp. I-VII.

¹² A estas posibilidades rítmicas ya las había anticipado Darío en su poesía juvenil: tú: rendez-vous, PC, 118; «Querido amigo Daniel: / soy el marino Simbad; / para mí navego *bad*, / para ti navego *well*», PC, 198; o esta más trabajada: «sin que de arte ninguno hubiera alcance / Publio Ovidio Nasón (q. e. p. d.)», PC, 334.

¹³ Arturo Marasso en *Rubén Darío y su creación poética*, ha señalado muchas de estas proyecciones en la poesía dariana.

¹⁴ Véase Barcia, Pedro Luis, *Lugones y el ultraísmo*, La Plata, UNLP, 1966; cap. «El ultraísmo argentino».

¹⁵ En revista mural *Prisma*, n.º 2, sin firma.

¹⁶ Supuesto que Darío se apoyara en modelo ajeno para este expediente ingenioso, también podría recordarse su bien cursado Berceo, que explaya un cultismo por medio de un vocablo sinónimo corriente: «Colgava delant ella un buen aventadero, / que en el seglar lenguaje dizenli moscader», *Milagros*, 321 ab.

¹⁷ Borges, Jorge Luis, «Mensaje en honor de Rubén Darío», al II Congreso Latinoamericano de Escritores, recogido en *Estudios sobre Rubén Darío*, compilación y prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 13.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- Zavala [1989]: Zavala, Iris, *Rubén Darío bajo el signo del cisne*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1989.
- Zuleta [1988]: Zuleta, Ignacio, *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907)*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1988.