

CENTROAMERICANA

26.2

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



2016

CENTROAMERICANA

26.2 (2016)

Direttore
DANTE LIANO

Segreteria: Simona Galbusera
Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Via Necchi 9 – 20123 Milano
Italy
Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667
E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)
† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)
Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)
Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)
Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Alexandra Ortiz-Wallner (Humboldt-Universität zu Berlin, Deutschland)
Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)
Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.centroamericana.it

© 2016 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-122-5

Número monográfico

**Homenaje a Rubén Darío
en el primer centenario de su muerte
(1916-2016)**

GLORIANTONIA HENRÍQUEZ – DANTE LIANO
(COORDS.)

ÍNDICE

GLORIA ANTONIA HENRÍQUEZ <i>En el centenario de la muerte de Rubén Darío (1916-2016). Presentación</i>	9
DANTE LIANO <i>Palabras liminares</i>	17
GIUSEPPE BELLINI <i>La poesía de Rubén Darío hoy</i>	21
CARMEN RUIZ BARRIONUEVO <i>Modernidad y modernismo en «España contemporánea» de Rubén Darío</i>	31
DANIEL VIVES SIMORRA <i>Un poema de circunstancia de Rubén Darío: la «Epístola a la Señora de Lugones». “Bacchianas brasileiras” y arte de la fuga en la ‘Isla de Oro’</i>	61
JORGE EDUARDO ARELLANO <i>Rubén Darío y las letras francesas del siglo XIX</i>	77
ALESSANDRA GHEZZANI <i>Ética y estética. Jean-Marie Guyau y la poética de Rubén Darío</i>	91
HERVÉ LE CORRE <i>Cuerpo, género y lenguaje: la danza en dos textos de Rubén Darío. «Miss Isadora Duncan» y «Cléo de Mérode – Nuestra señora de la sonrisa y de la danza»</i>	115

JOSÉ CARLOS ROVIRA

Rubén Darío: geografía, pintura y paisajes..... 131

GÜNTHER SCHMIGALLE

«Yo soy el anticristo de la América Central». *Lecturas y crisis espiritual de Rubén Darío en 1913*..... 159

GLORIA ANTONIA HENRÍQUEZ

Rubén Darío. Poesía y reflexión en «Los motivos del lobo» 179

Instrucciones a los autores 199

Normas editoriales y estilo..... 199

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 200

in memoriam Giuseppe Bellini

EN EL CENTENARIO DE LA MUERTE DE RUBÉN DARÍO (1916-2016)

Presentación

GLORANTONIA HENRÍQUEZ
(CRICCAL – Université de la Sorbonne Nouvelle)

«Un gigante, pues, Rubén Darío, el cual, a pesar de todas sus debilidades, llenó la función de un Dios creador de universos y al que por eso se le debe no sólo respeto, sino veneración permanente». Con estas palabras del reconocido estudioso de las letras hispánicas, Giuseppe Bellini, abrimos nuestro homenaje a la vida y obra del poeta nicaragüense, en el centenario de su muerte.

La disertación del profesor Bellini, “La poesía de Rubén Darío hoy”, escrita especialmente para este número de la revista *Centroamericana*, ya en los días finales de su tránsito terrenal, se nos convierte en un mensaje de doble registro: el juicio de un hombre que dedicó la mayor parte de su vida al estudio de la literatura, poesía y prosa, y el testimonio del intelectual riguroso y sensible que hay detrás, de quien se empeña en dar a conocer a escritores y poetas, y, por ende, a comprenderlos y amarlos.

Con la pauta que esta dimensión nos marca reunimos un número representativo de investigadores, profesores universitarios, hispanistas estudiosos de literatura, mujeres y varones, europeos y latinoamericanos, y, enseguida, por coincidencias que no son precisamente del dominio de la razón, nos percatamos que había en todos los artículos una especie de sincronía en sus contenidos o tal vez más bien una comunión de espíritu; como si desde los diferentes países en donde residen o de donde proceden sus autores o a través de los diversos ángulos de estudio elegidos para aproximarse al poeta y a su obra, un hilo conductor les hubiera unido hasta conformar una suma armónica y consistente.

A mí me ha correspondido el privilegio de leerlos recién salidos del horno, sin tener otro mérito que el estar a la iniciativa de este homenaje a Rubén, que el apoyo entusiasta y concreto de la Dirección y Secretaría de la revista *Centroamericana* de la Universidad Católica de Milano ha hecho posible. Por eso, queremos sugerir la interrelación tácita que se desprende del conjunto de estos estudios; en los que hay mucho de erudición y de poesía y donde el razonamiento y la reflexión avanzan de la mano de la claridad de las formas y la sensibilidad estética de sus autores. Sólo nos falta la de sus lectores para cerrar el círculo anhelado.

La idea de anotar correspondencias y de esbozar temas, subtemas y puntos de contacto no es más que una modesta constatación bajo el efecto de una lectura cargada de sorpresas. ¿Cómo sin nadie proponérselo ha resultado esa natural proximidad? ¿Qué fuerzas o qué pensamiento nos han conducido al encuentro? ¿Serán los del propio Rubén? Sin duda. Su vida y su obra. La Poesía, el Arte, la Cultura. Las coordenadas han surgido a través de un ejercicio de búsquedas e interpretaciones.

En el análisis de «uno de los textos mayores de Rubén», la carta a la esposa del poeta argentino Leopoldo Lugones, “Epístola a la señora de Lugones” (Madrid, 1907), Daniel Vives señala que este poema «introduce el lenguaje coloquial en la poesía española». Es un texto de circunstancia, «un periplo no sólo temático sino también lingüístico y rítmico». Aquí «el deambular del nicaragüense tiene el ritmo vital del *homo viator*»; por lo que resulta «inobjetablemente actual». Darío escribió este largo poema autobiográfico durante una breve estadía en Mallorca, los 216 versos alejandrinos que lo constituyen se corresponden con el carácter de poesía de peregrinación de su libro *El canto errante*, en el que fue incluido. Vives, mediante un desarrollo según sus partes, nos invita a leerlo con una erudición paralela a la espontaneidad conversacional del texto.

Siguiendo nuestra lectura, nos encontramos con otro artículo donde el ánimo del poeta, entre melancólico y esquivo, vierte el sabor ácido del saco de sus penas de la “Epístola” en un poema narrativo que nos sitúa frente a una reflexión sobre el bien y el mal, cuestionando al hombre y al animal. “Los motivos del lobo” escrito también en Mallorca, si nos atenemos a los últimos datos en torno a su génesis, rezuma cierta dosis de desencanto y de malestar

existencial, e incluso no pocas gotas de ironía, de la que tampoco adolece la “Epístola”, claro está, guardando las distancias. El itinerario que la autora (esta servidora) sigue en su análisis, en busca de motivos y razones en las voces de una parábola poética en la que dialogan, como en las fábulas clásicas, el lobo de Gubbio y Francisco de Asís, muestran al Darío que entrega en su obra lo más íntimo del hombre, algo de su «reino interior» y de lo exterior que afecta a ese hombre. Se aproxima sutilmente a la vía de Baudelaire en esa visión suya del arte contenida en esta sentencia: «Qu’est-ce que l’art pur suivant la conception moderne? C’est créer une magie suggestive contenant à la fois l’objet et le sujet, le monde extérieur à l’artiste et l’artiste lui-même»¹. La lectura atenta del análisis del poema debe ofrecernos, en este sentido, algunas luces.

Hacia la fecha en que se registra la escritura de “Los motivos del lobo” (1913), el siguiente artículo demuestra que para entonces «el poeta sufría una crisis espiritual». Con precisión de lugares, documentos de apoyo, abundancia de notas, interés y curiosidad histórico-literaria, Günther Schmigalle opina que Darío «había perdido su fe en el progreso de la humanidad y en el sentido de la historia, provocada en parte por las lecturas de ese momento». Todo parece sugerir que ellas afectan el ánimo fragilizado del poeta. Dicho estudio aborda un pasaje biográfico concreto y particular de la vida de Rubén, adelantando, además, la idea de una posible identificación con el Anticristo, en referencia a la posición de Friedrich Nietzsche en su obra homónima.

Cuando Schmigalle recuerda que en 1894 Darío estaba fascinado con Nietzsche y que había escrito un artículo sobre él y el escritor holandés Multatuli², destinado inicialmente a ser incluido en *Los Raros*, estamos a las puertas del acucioso estudio de Alessandra Ghezzi, quien va a hurgar con detención en *Prosas profanas* y en *Los Raros* (ambos de 1896) la visión sobre la

¹ C. BAUDELAIRE, “L’art philosophique?” (artículo de crítica), en *Œuvres complètes*, Editions du Seuil, Paris 1968, p. 424.

² La crónica citada es la crónica sobre Nietzsche y Multatuli, publicada en *La Nación* el 2 de abril de 1894.

creación y el arte en la obra de Rubén y su relación con el pensamiento de Jean-Marie Guyau, filósofo y poeta francés de finales del siglo XIX. La conciencia del compromiso ético del artista, su autonomía estética, la libertad del arte, la época que uno y otro deben enfrentar en la acción individual y creativa llenan la reflexión y el análisis al que la autora nos lleva a través del pensamiento filosófico del francés y la concepción poética del nicaragüense en dos textos suyos de madurez.

Acotando más que influencias huellas, cercanías, la profesora Ghezzani explica a través de la génesis de la obra fundamental de J.M. Guyau que ésta «constituye una fuente comprobada de los *Raros*». Y, tras una exhaustiva indagación de los principios que el propio Guyau planteara sobre la naturaleza del arte, el futuro del mismo y el de la poesía en relación a la prosa; que Rubén traduce en preocupación profunda de su renovación estética, llega a la conclusión de que «de la misma manera que Guyau fue protagonista de un momento decisivo de la historia de la sociología, Darío lo fue de un momento crucial de la historia del pensamiento y de la literatura hispanoamericanas».

Si *Los raros* sobresale entre las crónicas darianas bajo la impronta de la presencia francesa en su mayor parte, el conjunto que constituye *España contemporánea* (1901) Carmen Ruiz-Barrionuevo expone a continuación que «responde a un enjuiciamiento del panorama de la España de su época tomando como paradigmas la modernidad, corriente que alienta el progreso de los pueblos, y el modernismo como movimiento literario que debe producir una literatura acorde con ese tiempo moderno o “contemporáneo”».

La pugna entre lo antiguo y lo moderno, dicho de otra forma, la lucha de los clásicos frente a los modernistas, sin que por ello Darío les niegue admiración y respeto a los primeros; la mirada de España sobre países, escritores y poetas de la América hispana; el panorama cultural español, «su atraso frente a las corrientes europeas y cosmopolitas»; la valoración y las causas del Modernismo, la devoción a la Belleza y la Verdad, el ahínco con que el poeta las defiende en íntima relación de vida y arte; la evidencia de «la seguridad con la que el escritor nicaragüense se movía en el mundo de las letras» y el tino con que propone su innovación artística son, en lo esencial, los aspectos que la profesora Ruiz-Barrionuevo profundiza en un amplio estudio de riqueza literaria y cultural.

Anotemos también que ella destaca que en dichas crónicas el poeta interpela a la España de su tiempo, evalúa las letras y las artes del momento; y que, dado el carácter testimonial de las mismas, su lectura se hace imprescindible para entender mejor el pensamiento y la obra de Rubén en ese periodo, mientras agrega que «en *Prosas profanas* y *Los Raros*, Darío defiende la articulación del estilo castellano con la sugerencia practicada por los poetas franceses».

De esta manera, entramos naturalmente en el próximo estudio, un recorrido que Jorge Eduardo Arellano nos ofrece sobre la influencia de las letras francesas del siglo XIX en la obra de Rubén Darío. Arellano sigue al poeta por la vasta trayectoria de sus preferencias estéticas. Si bien el tema de las influencias francesas en la obra de Rubén ya ha sido amplio objeto de estudio³, como él mismo lo señala, no resulta nunca en demasía volver sobre este rasgo distintivo y determinante de la producción poética dariana; por lo que refiriéndose a dichas influencias subraya: «he sabido que, sin la asimilación de ellas, el nicaragüense no se hubiera realizado como el poeta en lengua española más relevante y revelador de su tiempo».

La suma heterogénea de los autores franceses que leyó y de las obras que asimiló o comentó revelan el grado de «apropiación de la cultura de Occidente como totalidad, en especial de la más moderna: la francesa». Hugo, Verlaine, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Barbey d'Aureville, Catulle Mendès y tantos más a quienes se acercó directamente en su propia lengua y por cuya vía llegará a la obra de otros poetas, artistas y pensadores de múltiples países. De ahí el énfasis que Arellano pone, con sobrada razón, sobre la *francofilia* de Rubén. Porque «sólo en ella [agrega] pudo satisfacer totalmente sus ansias vitales y su voluntad cosmopolita».

Y la arraigada voluntad cosmopolita de nuestro poeta se nutre de su tiempo incesante de viajes y peregrinaciones. Por sus caminos: «fruición del espíritu

³ Nos referimos, en particular, al conocido libro del profesor norteamericano Erwin K. Mapes: *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío*, traducción de Fidel Coloma González, ediciones de la Comisión Nacional del Centenario de Rubén Darío, Managua 1966.

de la naturaleza y el del artista» nos guía el artículo siguiente, “Rubén Darío: geografía, pintura y paisajes” que firma José Carlos Rovira. La capacidad de crear paisajes literarios, la construcción pictórica y paisajística, la avidez del joven amateur que va descubriendo sensaciones «en busca de cuadros», pintura y poesía, las transposiciones artísticas que inicia en *Azul*, en prosa como en verso, «su penetración en interiores a través de los paisajes, su celebración continua de las formas y el color como una ineludible pasión por la escritura sobre la que quiso tener también un sentido fundacional, casi indudable en la prosa y en la literatura modernista en castellano»; recorren las páginas del análisis detallado del profesor Rovira.

Darío lleva consigo el ojo observador y sensible, la lente crítica por donde va o adonde se queda, lugares vinculados a su biografía, en relación inevitable con su experiencia vital y sus contactos con el arte: Chile, Argentina, París, tan presente, España, Italia, tierras mediterráneas, tierras solares, tierras de brumas, e incluso su Nicaragua de encendidos oros, Mallorca, la ‘Isla de Oro’. Paisajes literarios, deleite cromático y experiencia de cultura ascienden por los senderos del hombre y el poeta viajero, convertido en conocedor y crítico de pintura contemporánea. «Darío realiza y reconstruye un paisaje a través de referencias culturales que lo hacen también paisaje interior», reitera el autor a lo largo del holgado panorama de su entrega.

Y del paisaje literario pasamos al paisaje del cuerpo como paisaje de existencia, como una realidad sutil que se revela en sensación y movimiento, como el crepitar de la imaginación, cuando el poeta nos pone frente a dos extraordinarias figuras de la danza contemporánea: Cléo de Mérode (Francia 1875-1966) e Isadora Duncan (USA, 1877-1927) hacia quienes Hervé Le Corre nos lleva con su análisis “Cuerpo, género y lenguaje: la danza en dos textos de Rubén”. Un artículo compacto, con marcada economía de lenguaje que revela de entrada la sensibilidad del poeta hacia las artes escénicas, a veces de raíz popular (como el circo o la pantomima), en las que se exalta el cuerpo en movimiento, con sus múltiples posibilidades expresivas. En efecto, Darío abre el texto sobre Isadora Duncan, «Canta, oh musa, a Isadora, la de los pies desnudos», con claras reminiscencias de Homero («Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles»), y luego al describir su danza, atenúa el ímpetu lírico y nos traslada a la observación de los gestos de la bailarina desde otra perspectiva

artística. «Más que danza la suya es mímica; es animación de la escultura femenina», dice en su crónica y en otro momento: «Las [danzas] de miss Duncan son más bien actos mimados, poemas de actitudes y de gestos»⁴. Frente a lo cual el profesor Le Corre pareciera, por lo oportuno del juicio, puntualizar: «considerados desde la perspectiva poética, se posibilita así un diálogo entre las “artes del silencio” (de nuevo la pantomima o la danza) y el arte verbal», agregando enseguida que «el homenaje a Isadora trasciende para exaltar una renovación profunda de la experiencia corporal», dotando así de mayor fuerza su interpretación sobre el mensaje meta-poético, en lo que concierne al diálogo entre la poesía y la danza/mimo.

En el otro texto titulado “Friné” quien en realidad es aquí Cléo de Mérode, la voz del poeta se vuelca sobre la belleza y la sensualidad corporal de «la diosa». Valga esta frase refiriéndose a ella: «es el más lindo poema plástico que anima la vida en este reino de encantos». Y un poco más adelante, esta otra: «Sus gestos son siempre llenos de gracia, y parece que siempre hubiese una flauta invisible que guiase sus movimientos, la magia de sus brazos y de su cuello, la cadencia alada de sus pasos»⁵. No hace falta más, el resto cabe en el análisis que el profesor Le Corre dedica a los dos textos. Porque «lo esencial es que ambos textos son otros tantos espacios de experimentación para diferentes dispositivos de enunciación y diversas perspectivas metapoéticas».

Llegamos así al final de este recorrido por el conjunto de los nueve artículos que conforman nuestro más caro homenaje al maestro Rubén Darío. No hay en ellos repetición ni lugares comunes, sino, como decíamos más arriba, una feliz coincidencia de sensibilidades y de interpretación exigente sobre temas que son hitos en la obra del poeta nicaragüense y, que gracias a estos puntos de encuentro, esperamos ver más claro los rasgos definitorios de su poética.

Podríamos, concluir con esta frase de Víctor Hugo «L’art, c’est le reflet que renvoie l’âme humaine éblouie de la splendeur du beau», en cuya copa Rubén

⁴ Las citas provienen de la crónica “Miss Isadora Duncan”: R. DARÍO, *Obras completas*, tomo I. *Opiniones* (1906), Ediciones Afrodisio Aguado, Madrid 1950, pp. 372-379.

⁵ DARÍO, *Obras completas*, tomo IV. *Parisiana* (1908), pp. 1278-1282.

bebiera sin saciarse, porque su sed era infinita, el *azur* del arte. Pero vamos, más bien, a cerrar esta somera presentación tal como la abrimos, con palabras del profesor Giuseppe Bellini, *noblesse oblige*; quien nos enviara muy temprano su testimonio, presintiendo quizás el apremio de mejores lares o porque no querría sellar su viaje final sin que la gratitud, del alma delicada y alta de estatura, a la obra de Rubén Darío se quedara entre nosotros. Aludiendo a la conciencia de Darío sobre el paso del tiempo, cien años después de su muerte, estas palabras tuyas recuperan todo su valor: «es lo que hace más convincente la trayectoria vital y artística de este ser extraordinario, como surgido de la nada para dejar una huella imperecedera y renovar toda la expresión poética hispánica del siglo al que pertenece, situándose de modo permanente entre los grandes poetas que uno no puede olvidar en el tiempo y a los que debe su formación».

Y es también el testimonio que hemos querido plasmar a través de este Homenaje.

PALABRAS LIMINARES

DANTE LIANO

(Università Cattolica del Sacro Cuore)

Inexplicable y misteriosa como la poesía, la pasión de cualquier lector de habla hispana por Rubén Darío es inobjetable. La memoria está diseminada de frases y versos del nicaragüense y ese milagro (quedar en la memoria de una cultura) certifica la grandeza del poeta. Borges amaba ese misterio.

Cuando un poeta como Darío ha pasado por una literatura, todo en ella cambia. No importa nuestro juicio personal, no importan nuestras aversiones o preferencias, casi no importa que lo hayamos leído. Una transformación misteriosa, inasible y sutil ha tenido lugar sin que lo sepamos. El lenguaje es otro. A lo largo del tiempo, Chaucer, Marlowe, Shakespeare, Browning y Swinburne fueron modificando la lengua inglesa; Garcilaso, Góngora y Darío hicieron lo propio con la española¹.

Metapa, la ciudad en que nació el poeta, hay que buscarla en el mapa con el nuevo nombre de Ciudad Darío. Uno puede imaginársela igual a León, a finales del siglo pasado, según como Sergio Ramírez la describe². Una ciudad de cerrada provincia, azotada por el viento y, con el viento, el polvo que se mete en los intersticios de toda la casa, entre el calor y la desesperación: «aldeas despobladas y polvorientas como Managua», dice el novelista³. ¿Cómo podía imaginarse que de una familia bastante modesta, perdida en el corazón de América, iba a surgir el genio poético más grande del continente? No me es

¹ J.L. BORGES, "Mensaje en honor de Rubén Darío", en AA.VV., *Estudios en honor de Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México 1968, p. 18.

² S. RAMÍREZ, *Balcanes y volcanes*, Editorial Nueva Nicaragua, Managua 1983, p. 30.

³ *Ibidem*.

ajeno el desprecio de algunos por el concepto de ‘genio’, sin duda romántico, sin duda pariente de lo sublime hegeliano⁴. Y, sin embargo, usar ese vocablo para nombrar a Darío pareciera la forma precisa e inequívoca para describirlo.

Que a la crítica hispánica de la época pareciera ‘afrancesado’ resulta natural. En efecto, Darío, como tantos otros poetas y escritores hispanoamericanos, habían dejado de ver a Madrid como el referente literario y habían desplazado su atención hacia París, el centro cultural de Occidente más importante en ese momento. Por otro lado, la cultura española estaba, a finales del s. XIX, extremadamente ocupada por encontrar el hilo de la madeja que se había extraviado con la pérdida de Cuba y las últimas colonias del imperio. Reencontrar la identidad española a través de búsquedas que iban de lo filológico a lo antropológico no podía ser una tarea para uno nacido en América, ya empeñado, por su cuenta, en la invención de complejas identidades nacionales autóctonas.

Hay que reconocer la indiferencia sustancial del modernismo por tales construcciones culturales. Si bien Martí clamaba por «nuestra América» y si bien Martí influye mucho en Darío, este no anda buscando las esencialidades decimonónicas para construir una nación llamada Nicaragua. Le interesaban las antípodas de ese pensamiento. Le interesaba salir volando, como en un cuadro de Chagall, de la provincia minúscula para encontrar ese cosmopolitismo que lo hiciera respirar. Con Gómez Carrillo, hacen de París una base para salir en búsqueda del Oriente, del África, de las mil y una noches del exotismo, ese ambiente de fábula en que el Califa de Bagdad sale, por las noches, disfrazado, a revisar su reino. Salir de América, salir de España y regresar cargados de experiencia para cambiar a América y a España. Sobre todo, en el campo de la creación poética. Hay en tal actitud, un tanto de pose y un tanto de autenticidad. En muchos casos, sobre todo en el de los que no han viajado, el afrancesamiento es solo superficialidad; en el caso de Darío comporta una seria investigación de los ritmos de la poesía francesa para introducirlos en la literatura castellana, partiendo de un conocimiento

⁴ B. BOSANQUET, *Historia de la estética*, Nueva Visión, Buenos Aires 1970, pp. 388-419.

profundo de la literatura castellana. Es célebre el encuentro con Menéndez y Pelayo, quien cree al joven nicaragüense un ignorante de los clásicos españoles⁵. La respuesta de Darío, llenarle el escritorio de paráfrasis de los principales autores del panteón hispánico, deja al erudito deslumbrado. Por esa síntesis, Borges lo compara, con razón, a Garcilaso y a Góngora. Porque Darío parte de la tradición, conocida en profundidad, para llenarla de sangre nueva, la voz de Francia que, en su época, será la voz de la contemporaneidad.

Lo anterior nos lleva a otra cuestión importante: la modernidad del modernismo dariano. Todos conocemos los connotados de la modernidad en el mundo occidental⁶. Todos sabemos que la llegada de la modernidad a América Latina es coetánea de Rubén Darío. En un gesto hiperbólico, el nicaragüense absorbe los tiempos nuevos y los introyecta en la literatura, con tal fuerza que abarca también a la literatura española. La poesía usa un nuevo lenguaje que, por ser el de la modernidad, adopta el nombre de modernismo. Tal modernismo, español e hispanoamericano, hay que ponerlo en relación con el modernismo europeo, que será semejante y diverso al mismo tiempo. En el ámbito de la literatura en lengua española, será la toma de conciencia de que, en poesía, la forma es el contenido, como casi contemporáneamente están afirmando los formalistas rusos⁷. Solo así se explica la poesía de juventud y madurez de Rubén Darío, en donde los temas parecen de una futilidad escandalosa: la princesa que está triste, la marquesa Eulalia y sus dos amantes, la niña Margarita Debayle. Mas no hay tal futilidad apenas se descubre el ritmo interior de esas composiciones, la «música celeste» que cantaba Fray Luis, que discurre en los versos del gran poeta. Es el idioma que se desliza con la misma cristalina naturalidad de la música de las aguas de un río, del viento que sopla entre los árboles, del mar que va a morir en la playa. Octavio Paz ya lo dijo en

⁵ Naturalmente, la anécdota está en E. TORRES, *La dramática vida de Rubén Darío*, Nueva Nicaragua, Managua 1982.

⁶ Cf. M. BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI de España, Madrid 1988, pp. 1-27.

⁷ T. TODOROV, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, S. XXI, México 2011.

*Cuadrivio*⁸: Darío, fiel a sus creencias esotéricas, concibe al poeta como ese pequeño Dios aludido por Huidobro, aquel que con la más alta música, la música del lenguaje, da armonía al mundo.

La importancia de Darío es tan evidente que tan solo enunciarla suena banal. Se yergue, el único poeta de lengua española que ha merecido el apelativo de ‘divino’ (lo es Dante Alighieri, por definición, para la lengua italiana) como una realidad monumental en el panorama hispanoamericano. Y nos recuerda que no la voluntad, no el decreto, no la imposición sino la obra concreta, pulida y afinada será quien creará esa unidad en la diversidad de la lengua castellana, que tanto debe al genio nacido en la que fue Metapa, ciudad aldeana de aire y polvo, ciudad mítica gracias al poeta que allí nació.

⁸ O. PAZ, “El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*, Mortiz, México 19763 (1ª. ed. 1965), pp. 11-67.

LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO HOY

† GIUSEPPE BELLINI
(Università degli Studi di Milano)

Resumen: En este breve escrito se revisan algunos juicios personales sobre la obra y la figura del poeta nicaragüense, y luego se acentúa la relevancia de la producción poética dentro de la renovación modernista, y se subraya el tema dramático de la muerte en las últimas poesías.

Palabras clave: Bellini – Darío – Modernismo.

Abstract: *The Poetry of Rubén Darío Today.* In this short paper I intend to review several opinions on the work and personality of the poet from Nicaragua, to highlight the relevance of his poetry within the context of modernist renewal, and finally to underline the relevance of the theme of death in his late poems.

Key words: Bellini – Darío – *Modernismo*.

En épocas pasadas muchas fueron las ocasiones en las que tuve que ocuparme de la poesía de Rubén Darío. Lo hice, al comienzo, en mi estudio sobre los iniciadores del Modernismo¹ y luego en ensayos varios, incluyendo su viaje a Italia, una ilusión para el poeta.

Además de los motivos científicos, me atraía en el poeta nicaragüense su condición inicial de postergado, en un país igualmente postergado políticamente, del que en la época, lejana se entiende, muy poco o nada se sabía y que de repente salía a la escena con un genio extraordinario, capaz, como lo fue Rubén, de revolucionar toda la expresión poética, no solamente de la América

¹ G. BELLINI, *La poesia modernista*, Cisalpino, Milano-Varese 1961.

de raíz hispana, sino de la España misma, abriendo una ruta creativa que llegaría a los grandes del siglo XX, partiendo de Juan Ramón Jiménez y, en América, de Pablo Neruda.

Un gigante, pues, Rubén Darío, el cual, a pesar de todas sus debilidades, llenó la función de un Dios creador de universos y al que por eso se le debe no sólo respeto, sino veneración permanente.

Pero el pobre mortal, que no es más que un usuario de poesía, se atreve a escoger dentro de la creación dariana, con justo criterio, o menos, según sus preferencias, que son indiscutibles, puesto que la poesía habla a la interioridad del individuo, no es un simple ejercicio de estilo, sino que contiene y difunde mensajes determinantes. Por eso el lector escoge, elimina, salta lo que poco, o nada, le dice a su sensibilidad, o bien enaltece poemas cuyo eco le queda pegado, por el mensaje, durante toda la vida. Es que todo lector, en la obra de creación se emancipa del autor y se transforma él mismo en selector-autor autónomo de lo que más responde a su sensibilidad.

Es lo que ocurre con la poesía de Rubén Darío. Su origen, la formación en poetas del pasado y de su época, en ese sentido poco interesa, decaen a datos técnicos, con la salvedad de la poesía francesa, que para el poeta nicaragüense fue realmente formativa. Acertadamente ya lo había afirmado, a través de una serie de referencias a poetas gálicos, Juan Valera, al leer *Azul*, y otros críticos después de él². Los anteriores intentos creativos darianos muestran en este poemario un camino hacia frutos más relevantes, a través de una melodía que se manifiesta en metros tradicionales, en utilizaciones temáticas que, como en “Primaveral”, desembocan en un erotismo actualmente poco atractivo, que se convierte en un epicureísmo ciertamente de mesurada gracia, pero, leyendo hoy el poema, nos da una impresión terrible de tiempo pasado. Hay nuevas armonías, es cierto, ecos del mundo clásico y de la poesía española, de Campoamor a Bécquer a Zorrilla, y el paso es breve hacia los poemarios más

² J. VALERA, “Prólogo” a Rubén Darío, *Azul*, Buenos Aires 1945. Sobre el argumento todavía valen los estudios de E.K. MAPES, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, Paris 1935, y de V. BEY, *Ideas sobre Rubén Darío y Leconte de Lisle*, México 1945.

significativos, que corresponden también a una época más madura del poeta, el cual en tanto ha viajado y conocido mucho, desde España a Italia, y ha residido en París, centro del arte.

Especialmente el viaje a Italia³, que realiza al comienzo mismo del siglo XX, fue en gran parte un deslumbramiento para el poeta, ya empezado con la contemplación entusiasta, en la Exposición de París, del artístico pabellón italiano y en la misma ciudad de la Casa de Italia. Escribe en el *Diario*: «Italia ha sido para mi espíritu una innata adoración; así, en su mismo nombre hay tanto de luz y de melodía, que, eufónica y platónicamente, pareceme que si la lira no se llamase lira, podría llamarse Italia»⁴. Su entusiasmo valoriza de Italia los grandes poetas, junto con Horacio «antiguo y dilecto», Petrarca, cuyos sonetos ve como «palomas» todavía en vuelo, y Dante, definido «enorme», cuya figura «sombria, colosal, imperiosa, de oculta fuerza demiúrgica, sobresale, se alza ya, dominando la selva sonora, los seres y las cosas, con la majestad de un inmenso pino entre cuyas ramas se oye la palabra oracular de un dios»⁵.

No era un poeta novel el que se expresaba, en el año 1900 con estos acentos. Ya tenía en su haber no sólo *Azul*, sino *Prosas profanas* (1896), que ulteriormente enriquecerá en la edición de 1901. Vendrán luego los *Cantos de vida y esperanza* (1905), *El canto errante* (1907) y en fin *Poema del otoño y otros poemas* (1910), al que seguirá, cuatro años después, el *Canto a la Argentina*.

Sin embargo, en mi juvenil acercamiento a la obra poética de Darío yo consideraba concluida la cifra de su poesía con los *Cantos de vida y esperanza*. Estaba de acuerdo con Anderson Imbert⁶ y veía en *El canto errante* y en los *Poemas de otoño* repetida la nota del cansancio, un decaimiento tonal que

³ Cf. *Viajes y crónicas: el Diario de Italia*, en *Obras completas de Rubén Darío*, III, Afrodisio Aguado, Madrid 1950.

⁴ *Ivi*, "Turín", p. 505.

⁵ Por las citas cf. *ivi*, p. 506.

⁶ E. ANDERSON IMBERT, "Rubén Darío, poeta", en R. DARÍO, *Poetas*, Fondo de Cultura Económica, México 1952, p. XIII.

anunciaba su fin próximo, acelerado físicamente por el vicio, el alcoholismo, el abandono a una sensualidad pecaminosa, la abulia que le había dominado durante toda su vida. Pero todo eso no influía en la categoría del artista y veía un parecido significativo con Verlaine, no sólo por la vida averiada, sino por el significado de su creación artística.

Pero, los años no pasan sin dejar huella y no pocas veces es justo volver sobre juicios del pasado. Ahora, releyendo poemas de los años que van de *Azul* a *Prosas profanas*, hay que revisar juicios con nuevas reflexiones, que resucitan como actual el antiguo juicio de Valera cuando individuaba en el erotismo dariano el «sabor amargo, que brota del centro mismo de todo deleite» y exhumaba el lucreciano «medio de fonte leporum / surgit amari aliquid, quod in ipsis floribus angat»⁷.

Por eso hay que buscar algo permanente, ir más allá de “Estival”, para subrayar en “Autumnal” el sentido de una naturaleza que bien se aviene con el sentimiento amoroso, y se extiende en triste añoranza, en melancolía que matiza de llanto el deseo. Esto en *Azul*, pero anuncio del clima en sí melancólico de *Prosas profanas*, por encima del delirio sexual, introducción a las reflexiones de *Cantos de vida y esperanza*. La dulce mirada de Venus, en el poema del mismo título en *Azul*, significa una amarga atracción hacia el abismo, pero es en *Prosas profanas* donde por encima de la orgía de colores y sonidos, de un erotismo que subraya una lograda concepción panteísta, más se advierte la frustración del poeta acerca de la interpretación inadecuada del alma erótica del universo.

En el poemario, felizmente ennoblecido por un clasicismo dominante, junto con el influjo de la poesía francesa del momento, sin descartar la española, vemos mezclarse escándalo y edificación, en una universal orgía que revoluciona el concepto del amor romántico, al mismo tiempo que la expresión

⁷ J. VALERA, “Segunda Carta-prólogo” a R. DARÍO, *Azul*, Espasa Calpe, Buenos Aires 1945, p. 21. Por la cita de Lucrecio: *De rerum natura*, vs. 1133-1134.

poética⁸. Pero al atento lector no se le escapa, dentro del tripudio carnal, un sentido melancólico, desilusionado de la vida, y es lo que proyecta el libro hacia la permanencia.

Es precisamente en el “Coloquio de los Centauros” donde la poesía dariana anuncia tiempos más reflexivos, triunfa el «terrible misterio de las cosas», el tormento fatal del Enigma. En *Prosas profanas* es visible, sobre todo en la segunda edición, la ‘derivación’ hacia reflexiones profundas, especialmente documentadas en poemas como “La espiga”, “Ama tu ritmo”, “Yo persigo una forma”, anuncio de nuevas aspiraciones espirituales. En *Prosas profanas* no encontramos solamente al poeta cultor aristocrático de la forma, reducido, por consiguiente, en cuanto a humanidad y universalidad, como le había parecido a Rodó, que, sin embargo revelaba su entusiasmo prologando la segunda edición ampliada de la colección poética, sino un conjunto de aspiraciones más universales.

Que *Prosa profanas* sea fundamental en la formación del modernismo no cabe la menor duda. En los poemas presentes en el libro las fuentes francesas han sido perfectamente asimiladas, transformadas en expresión original propia. El poeta, como él mismo ha declarado, ha celebrado la misa «rosa» de su juventud, cincelado las iniciales de su breviario, viendo pasar a través de las vidrieras historiadas, las batallas de la vida, pero sin reír tanto de ellas como le gusta afirmar, porque su «viejo clavicordio pompadour», no ha podido quedar indiferente frente al ritmo profundo de la vida, como tampoco al «eterno incensario de la carne»⁹. Por eso en *Prosas profanas* encontramos más de una nota otoñal, que tendrá pleno desarrollo en los *Cantos de vida y esperanza*.

El punto de contacto entre los dos poemarios es de sustancia íntima. En el prólogo a este último libro poético Darío escribió que muchos de los conceptos

⁸ El poeta Salinas ha estudiado las representaciones eróticas en la poesía dariana. Cf. P. SALINAS, *La poesía de Rubén Darío*, Editorial Losada, Buenos Aires 1948.

⁹ R. DARÍO, “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, en *Poesía*, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1977, p. 180.

expresados en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* se hubieran podido aplicar al nuevo poemario: una poesía en la que domina del poeta su «antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética», que «apenas se aminora hoy con una razonada indiferencia», según declara en el “Prefacio”¹⁰. Un nuevo alcance formal lo da en *Cantos de vida y esperanza*, acompañando una expresión meditada, que desarrolla problemas políticos y de personal reflexión. La anterior atmósfera primaveral de *Prosas profanas* se vuelve ahora ‘esencia y savia’ del otoño, lo que implica renuncia a las formas brillantes por una expresión que tiende más bien a la sencillez, a la palabra esencial.

La temática se aventaja a través de una reflexión atenta acerca de las experiencias de la vida personal, elaborando una ‘historia’, una filosofía en la que convergen consideraciones tristes acerca de su infancia, de una juventud en la que tuvo que luchar duro por abrirse paso en la literatura, hasta llegar a la apoteosis internacional. Confesará en “Yo soy aquel...”, del nuevo libro, su desencanto por el cambio intervenido en su canto, «el verso azul y la canción profana», por haber perdido el «jardín de sueño, / lleno de rosas y de cisnes vagos», «góndolas y liras en los lagos» del que antes era dueño. Ya no existe atractivo por la Galatea gongorina, ni por la marquesa verleniana, y todo se vuelve un anhelo espiritual ardiente, triunfando sobre el rencor y la muerte.

Pertenece a una búsqueda espiritual también la “Salutación del optimista”, la celebración de las «Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda, / espíritus fraternos, luminosas almas», coincidiendo, de cierta manera, con el programa de la *Generación del 98*. Darío se lanza contra la política avasalladora de los Estados Unidos en América, y en “A Roosevelt” preconiza la fusión del mundo católico hispano en un bloque compacto, para contrastar el proyecto norteamericano, mientras en la “Marcha triunfal” celebra ya el triunfo de la empresa.

Sin embargo, lo que más llama la atención en *Cantos de vida y esperanza*, es la repetida confesión de desaliento del poeta, que sigue añorando como desde

¹⁰ ID., “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*, en *Poesía*, p. 243.

un lejano pasado, vivo en la memoria, las ‘ilusiones infinitas’. Ahora también el paisaje cambia: en “Tarde del trópico” la tarde «es gris» y el cielo «se viste de duelo», mientras la canción del mar se vuelve «triste y profunda». El poema sucesivo, “Nocturno” denuncia la «angustia» del poeta, la neblinosa nostalgia por un pasado feliz, y en “Canción de otoño en primavera” llora Darío la juventud perdida, un «divino tesoro» que no volverá.

Nostalgia amarga y conciencia de que todo tiene fin irremediable, incluso el poeta, que por eso vuelve a una grandeza suya, pero fundamentalmente distinta de la que había alcanzado en los años de otro vigor creativo. Persiste un hilo profundo con el erotismo de *Prosas profanas*, el recuerdo sensual de Leda, como demuestra “Los cisnes”, pero se agudiza la lucha entre el deseo y el espíritu, como vemos en el poema XVII. Hay en Darío añoranza del bien perdido, apagadas sus fuerzas vitales, y todo el pasado se le presenta, a pesar de viejas tentaciones, como despojo de un tiempo remoto. Encontramos ahora al cantor meditabundo, un ser que ausculta, como en “Nocturno”, el «corazón de la noche», lo que nos lleva, de cierta manera, a los *Nocturnos* de José Asunción Silva.

Cantos de vida y esperanza es un poemario triste, en su conjunto, pero bien caracteriza, en distinto clima, la categoría de un poeta todavía extraordinario, sobre todo muy distinto del erótico cantor de *Azul*, y de los libros sucesivos, que en “El año lírico”, del citado primer poemario, con una delicada imagen expresaba, exento de todo exotismos superficial, su sed de amor:

Quiero beber el amor
 sólo en tu boca bermeja,
 ¡oh, amada mía! Es el dulce
 tiempo de la primavera.

La poesía de Darío concluye con la añoranza, lo hemos visto, del bien perdido, la juventud, “divino tesoro”, que jamás volverá. En el poema “De otoño”, de *Cantos de vida y esperanza*, Darío acentúa su rendición al paso del tiempo en un final dominado por la conciencia plena de su decaimiento:

Yo sé que hay quienes dicen: ¿Por qué no canta ahora
 con aquella locura armoniosa de antaño?

Ésos no ven la obra profunda de la hora,
la labor del minuto y el prodigio del año.

Yo, pobre árbol, produje, al amor de la brisa,
cuando empecé a crecer, un vago y dulce son.
Pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa:
¡dejad al huracán mover mi corazón!

Es lo que más llama la atención del lector moderno, cuando muchos son los ejemplos, en todos los ámbitos de la actividad humana, que se resisten a este examen. Y es lo que hace más convincente la trayectoria vital y artística de este ser extraordinario, como surgido de la nada para dejar una huella imperecedera y renovar toda la expresión poética hispánica del siglo al que pertenece, situándose de modo permanente entre los grandes poetas que uno no puede olvidar en el tiempo y a los que debe su formación.

Suelen, éstos, repercutir su presencia a veces en imágenes, otras en versos que atestiguan su arraigo en quienes los han amado. Ningún lector del *Cantar de mío Cid* puede olvidar el triste inicio de su injusto viaje hacia el destierro; de Berceo, un fraile pecador, salvado por la Virgen, resucita el encanto de los *Milagros*; y Manrique vuelve con sus ríos que dan a la mar, para recordarnos la brevedad de la vida, concepto que el gran Quevedo representará con dramatismo, no solamente en el *Sueño del infierno*, sino en la serie de relojes de hora imprevisible, que en Vallejo se transformarán en un revólver, de un solo proyectil, que nadie sabe cuándo la mano misteriosa disparará.

Pero, volviendo a los poetas del siglo XX, es suficiente el chirriar de una herrumbrosa cancela, que da a un parque viejo, en el que mana una fuente, para resucitar en nuestra intimidad toda la poesía de Jiménez; o el recuerdo de un limonero la de Machado; o un título, o la representación de un día pálido que asoma con fatiga sobre el mundo, día de los desventurados, con su color en gris, para volver a la esencia de la poesía de Neruda.

Discurso que no acabaría nunca. Pero, en cuanto a Rubén y su obra poética, ¿qué la resucitaría dentro de sus entusiastas lectores? No el jolgorio del canto amoroso, siempre fundamental, sino la conciencia del bien perdido, de esa «juventud, divino tesoro», que no volverá más.

De aquí a los grandes cantores hispánicos del límite humano el camino es breve. Toda la poesía española y americana es una advertencia para que el hombre no pierda su rumbo y siempre tenga bien presente no sólo la inestabilidad del éxito y la fama, sino la brevedad de los días y el acecho de la Muerte, cuya llegada nadie sabe cuándo ocurrirá. El profundo mensaje penetra también en el poeta americano y humaniza, o dramatiza, toda su producción lírica, transformándola para el lector, más allá del aprecio estético, en lección para la vida.

Pocos días después de habernos entregado este artículo, el prof. Giuseppe Bellini murió. La larga vida, el tiempo inobjetable, los quebrantos, que no del espíritu, sino del cuerpo, tendrían que habernos preparado para su partida. En cambio, ella nos tomó de sorpresa, como si la presencia del querido profesor Bellini fuera obligatoriamente eterna. Cada quien ha reaccionado a su manera y de acuerdo con su carácter. Puedo testimoniar el hondo vacío, la nostalgia, el desencanto. Giuseppe Bellini, con su conocida generosidad, fundó Centroamericana en 1990 y me nombró co-Director. A un cierto punto, dejó la revista en mis manos y he tratado de estar a la altura del encargo. Me doy cuenta, al revisar por última vez las galeradas de esta revista, que hemos tenido el honor de publicar, póstumo, el último artículo del Profesor. Sirva, esta publicación, como testimonio de su incansable lucidez, de su infatigable capacidad de trabajo, de su incólume amor por la literatura, de su inmenso conocimiento. Sirva, también, de afectuoso homenaje a su memoria.

Dante Liano

MODERNIDAD Y MODERNISMO EN «ESPAÑA CONTEMPORÁNEA» DE RUBÉN DARÍO

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO
(Universidad de Salamanca)

Resumen: En las crónicas de *España contemporánea* de Rubén Darío el adjetivo ‘contemporánea’ entrañaba una pregunta por la España de su época, una interpelación que se encaminaba hacia el sentido de su estar en el mundo. Se preguntaba acerca de la llamada modernidad burguesa, que es la modernidad de la razón y el progreso frente a la cual la modernidad estética reaccionó desde comienzos del siglo XIX. Por ello estas crónicas responden a un enjuiciamiento del panorama de la España de su época tomando como paradigmas la modernidad, corriente que alienta el progreso de los pueblos, y el modernismo como movimiento literario que debe producir una literatura acorde con ese tiempo moderno o ‘contemporáneo’. Es visible la pugna entre lo antiguo y lo moderno, y destaca la propuesta del autor para imponer un arte que corresponde al espíritu de la modernidad y que es el modernismo. En definitiva Darío planteaba ante sus lectores argentinos una respuesta a la situación española aportando un panorama que definiera su contemporaneidad, para lo que la comparaba con otros lugares de Europa (Francia, en especial París) y de América (Buenos Aires) frente a los cuales pudiera resultar palpable la presencia o ausencia de esa modernidad.

Palabras clave: Crónica modernista – Rubén Darío – *España contemporánea*.

Abstract: Modernity and Modernism in «España contemporánea» of Rubén Darío

In the chronicles of *España contemporánea* of Rubén Darío the adjective ‘contemporary’ posed a question to the Spain of the time, an interpellation aimed at questioning the meaning of its place in the world. The question was on the so-called bourgeois modernity, that is the modernity of reason and progress against which the aesthetic modernity of the early 19th century reacted. For this reason, these chronicles represent a trial of the panorama of contemporary Spain with reference to the paradigms of modernity, which encourages the advancement of peoples, and that of modernism as a literary movement which should produce a literature commensurate with the modern or contemporary era.

The struggle between old and new is here clearly visible, and the author's proposal to promote a form of art which might correspond to the spirit of modernity – that is, modernism – stands out. Darío, in short, set out for his Argentinian readers an answer to the Spanish situation providing a panorama which might define its contemporaneity, so that it might be compared to other countries in Europe (France, and in particular Paris) and in the Americas (Buenos Aires) in order to prove whether such modernity was actually present.

Key words: Chronic Modernist – Rubén Darío – *España contemporánea*.

Las crónicas de *España contemporánea* (1901) son producto del peregrinaje vital de Rubén Darío (1867-1916) y constituyen un importante documento que nos habilita a pensar, no solo en el testimonio de esa señalada época de la historia de España, sino también en la importancia de sus observaciones sobre el panorama cultural del momento. En su trayectoria literaria el poeta nicaragüense cultivó la crónica durante toda su vida, siempre vinculada al periodismo, y en ella alcanzó destacada personalidad. Lo mismo puede decirse de otros escritores modernistas, como Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y José Martí (1853-1895), que recogieron una tradición abierta en la Inglaterra en el siglo XVIII y luego en el periodismo francés de mediados del siglo XIX. Como recuerda Aníbal González la crónica modernista sirvió de vehículo para difundir autores, obras e ideas, con lo que funcionó como una suerte de «tejido conectivo» que estableció el carácter unitario del movimiento, aparte de que fue «el género más moderno que cultivaron los modernistas» porque en él se daba cabida a los temas relacionados con la temporalidad como reflexión típica de los tiempos modernos¹. La crónica era un género que admitía alguna flexibilidad en su contenido, por lo que permitía al autor una cierta libertad temática, aunque exigía también precisión y claridad expositiva. No se puede olvidar, que la crónica estaba destinada a un número amplio de

¹ A. GONZÁLEZ, *La crónica modernista hispanoamericana*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid 1983, p. 63.

lectores y tenía que sujetarse a esta competitividad dentro del mercado económico del periodismo.

Darío reunió algunas de sus mejores crónicas en varias compilaciones, aunque, como bien se ha incidido, es amplio el número de las crónicas dispersas en los periódicos de los países en los que residió. En todo caso es evidente que la mayor parte de la obra de Darío la constituye su obra en prosa, y en concreto las crónicas, un género en el que destacó y que le proporcionó el sustento pecuniario suficiente para escribir su obra poética². La época más plena de la crónica dariana se produce con su madurez y se abre con *España contemporánea* (1901) para luego continuar con *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1903), *Tierras solares* (1904) y *El viaje a Nicaragua* (1909).

Las crónicas de *España contemporánea* se escriben en su segunda visita a España en un momento en que el poeta, en contraste con su viaje inicial seis años antes, comienza a ser reconocido en los medios intelectuales de la península. Este viaje a España, que tendrá una gran importancia para su vida y para su obra, comienza el 3 de diciembre de 1898 y durará más de un año, hasta mediados de abril de 1900. Posteriormente recorrerá también otras

² Günther Schmigalle viene realizando una importante labor en la edición, anotación y recuperación de las crónicas de Darío: R. DARÍO, *La caravana pasa. Libro primero*, edición crítica, introducción y notas de G. Schmigalle, Ed. Tranvía-Verlag Walter Frey, Berlin 2000; *La caravana pasa. Libro tercero*, edición crítica, introducción y notas de G. Schmigalle, Academia Nicaragüense de la Lengua/Ed. Tranvía-Verlag Walter Frey, Managua/Berlín 2001; *La caravana pasa. Libros cuarto y quinto*, edición crítica, introducción y notas de G. Schmigalle, Academia Nicaragüense de la Lengua/Ed. Tranvía-Verlag Walter Frey, Managua/Berlín 2004; *La caravana pasa. Libro segundo*, edición crítica, introducción y notas de G. Schmigalle, Academia Nicaragüense de la Lengua/Ed. Tranvía-Verlag Walter Frey, Managua/Berlín 2005. R. DARÍO, *Crónicas desconocidas (1901-1906)*, G. Schmigalle (ed.), Academia Nicaragüense de la Lengua/Ediciones Tranvía, Managua/Berlín 2006; *Crónicas desconocidas (1906-1914)*, G. Schmigalle (ed.), Academia Nicaragüense de la Lengua/Ediciones Tranvía, Managua/Berlín 2011. R. DARÍO, *Los Raros*, edición crítica, introducción y notas de G. Schmigalle, estudio preliminar de J.E. Arellano, Ed. Tranvía-Verlag Walter Frey, Berlín 2015. En estas tres últimas ediciones Schmigalle realiza una importante labor de rescate de los textos de los periódicos de la época, fundamentalmente de *La Nación* de Buenos Aires.

ciudades y lugares de Francia e Italia. Llegará Darío a la península en calidad de corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, cuando hacía pocos días que se había firmado el “Tratado de París” mediante el cual se concedía la independencia de Cuba y se entregaba Puerto Rico y Filipinas a Estados Unidos. Su trabajo era ofrecer a través de sus crónicas un testimonio de primera mano de la situación del país después de la derrota frente a los Estados Unidos y de la pérdida de las últimas colonias. Con este motivo irán apareciendo una serie de artículos que luego formarán parte de este libro, uno de los más desconocidos pero a la vez más testimoniales, y sin el cual resulta imposible entender el pensamiento y la obra del poeta en esta época. Como ha hecho notar Noel Rivas Bravo en su fundamental edición del libro, Darío no incluyó todas las crónicas que fueron apareciendo en *La Nación*, pues al repasar los números correspondientes desde 1898 hasta mayo de 1900 pudo apreciar la existencia de otros textos que por razones desconocidas no formaron parte del libro, «Suman ocho en total, algunas de ellas no recogidas hasta ahora en las colecciones de sus escritos dispersos»³. Nos encontramos entonces con una disparidad significativa entre el libro publicado por el poeta nicaragüense y las crónicas que vieron la luz en el diario argentino, las cuales acertadamente aparecen en esta edición de Rivas Bravo como apéndice. alguna de ellas tendrá singular importancia para el tema que nos ocupa.

Quizás no se ha reparado lo suficiente en el título que aglutina estas crónicas, dada la simplicidad y evidencia de su significado, *España contemporánea*, pero precisamente el adjetivo ‘contemporánea’ califica al sustantivo España, un adjetivo que no solamente viene a significar, como dice el diccionario de la Lengua Española, «Existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa» y «Pertenciente o relativo al tiempo o época en que se vive», sino que era un concepto histórico marcado en la época y que entrará en litigio en esos comienzos del siglo XX con el término “moderno” tal y como

³ R. DARÍO, *España contemporánea*, edición de Noel Rivas Bravo, Renacimiento, Sevilla 2003, p. 403. El apéndice que incluye estas crónicas ocupa las páginas 405-459. Citaremos siempre por esta edición entre paréntesis en el texto.

Matei Calinescu, citando a Stephen Spender en *The Struggle of the Modern*, explica que «mientras el contemporáneo acepta (no de modo acrítico) “las fuerzas que se mueven en el mundo moderno, sus valores de ciencia y progreso”, el moderno “tiende a ver la vida como un todo y por tanto, en condiciones modernas, a condenarla como un todo”»⁴. De tal modo que al concepto de totalidad de lo moderno, corresponde la fragmentación de lo contemporáneo. Debemos preguntarnos entonces si en el título que eligió Darío cabía también esa posibilidad. Y nos parece evidente que para el lector coetáneo no solo aludía al concepto laxo que indica el diccionario sino también entrañaba una pregunta por la España de su época, una interpelación que se encaminaba hacia el sentido de su estar en el mundo. Es posible que aquí también podamos aplicar la misma reflexión que Calinescu utiliza del trabajo de Spender y entender bajo el término de ‘contemporáneo’ a la llamada modernidad burguesa, a la modernidad de la razón y el progreso frente a la cual la modernidad estética ha reaccionado desde comienzos del siglo XIX. Es decir, Darío planteaba ante sus lectores argentinos una respuesta a la situación española aportando un panorama que definiera su contemporaneidad, para lo que la comparaba con otros lugares de Europa (Francia, en especial París) y de América (Buenos Aires) frente a los cuales pudiera resultar palpable la presencia o ausencia de esa modernidad.

La crónica inicial del libro, “En el mar”, signa en su calidad de transición o de prólogo, esa polaridad que apreciaremos de formas variadas en el resto del libro, es de destacar que en la versión publicada en *La Nación* el 18 de enero de 1899, el título también establecía la misma transitoriedad, “En el océano. Impresiones y notas”, y correspondía a los días del viaje en barco, desde el 3 al 21 de diciembre de 1898, último día este en que tan solo anota: «Estamos a la vista de Las Palmas. Tierra Española» (43). Dos espacios imaginados se aprecian desde el comienzo en su discurso, el espacio argentino de partida:

⁴ S. SPENDER citado por M. CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, M.T. Beriguistáin (trad.), Tecnos, Madrid 1991, p. 94.

«Sopla un aire grato que trae todavía el aliento de la Pampa, algo que sobre las olas conduce aún efluvios de esa grande y amada tierra argentina» (37) y el espacio imaginado de llegada para el que ejerce una mirada sentimental y comprensiva, «el país maternal que el alma americana – americanoespañola – ha de saludar siempre con respeto, ha de querer con cariño hondo», para justificar que España ya no es «la antigua poderosa, la dominadora imperial» sino la tierra herida y vencida, por lo que hay que amarla con mayor intensidad. Como se puede apreciar son polaridades que atraen sus respectivos rasgos a cada uno de los espacios evaluados. Pero el cronista está haciendo la travesía en un gran barco, un mundo en pequeño, un microcosmos que se desenvuelve como imagen reducida y como semejanza del espacio precedente que se ha dejado atrás, fungiendo en el fondo como un simulacro a la medida y continuación de la ciudad de Buenos Aires,

Una reducción de la gran capital del Plata podría observarse, un Buenos Aires para escaparate: banqueros, comerciantes, artistas, periodistas, médicos, abogados, cómicos y bailarinas; y en todos la misma representación que en la vida ciudadana; los círculos, las «afinidades electivas», las simpatías; y una poliglocia que os obliga a entraros por todas las lenguas vivas, así corráis el riesgo de matarlas (38).

Consecuentemente la mezcla de nacionalidades es espejo del espacio argentino y de su cosmopolitismo, ello se percibe enseguida al reunirse en torno a la mesa, un argentino, un italiano, un suizo, un venezolano, un belga, un francés, un centroamericano, un oriental y un español (38), reproduciendo las nacionalidades de los viajeros de la gran urbe. Y lo que es más expresivo, el triunfalismo de provenir de una tierra rica, del que es emblema ese barco que carga las riquezas argentinas «para gloria de la humanidad». Tanto es así que Darío trae a su texto una frase de su admirado Paul Groussac en su libro *Del Plata al Niágara* (1893) donde exalta el nacionalismo: «¡Nave del porvenir,

cara nave argentina!...»⁵. Recordemos que según podemos comprobar en su *Autobiografía*, para Darío la obra del autor argentino fue fundamental para la formación de su estética: «fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes, Paul Groussac y Santiago Estrada, además de José Martí. Seguramente en uno y otro existía espíritu de Francia. Pero de un modo decidido, Groussac fue para mí el verdadero conductor intelectual»⁶. En consecuencia, de este espacio acotado y móvil emana la descripción que anota el 14 de diciembre donde revive la cultura cosmopolita de esos viajeros, un banquero belga, un explorador italiano, un médico suizo y una profesora alemana que toca música de Chopin. Pero de nuevo personajes y espacio de ese mundo privilegiado se oponen a otros en netas polaridades dentro de ese mismo mundo de reducida representación, son los casos de un prisionero italiano condenado por un crimen en cuya cara cree ver una ilustración de las teorías de las apariencias fisonómicas de Cesare Lombroso (1835-1909), y el mundo de la clase baja, los trabajadores y operarios que junto a ese delincuente se constituyen en la otra polaridad social despectiva en el seno de ese mundo en pequeño. Resulta significativo que una parte de este grupo se señale como «el ambiente infecto de ese rebaño humano que exigiría la fumigación» (39). El aristocratismo clasista de la frase, a pesar de las reflexiones conmisericordias hacia el delincuente, no deja lugar a dudas al referirse a las personas de las clases populares que dormían o se entretenían jugando a las cartas. Esta actitud se completa con la escena final del trayecto en la que se realiza la fotografía del pasaje y en la que se percibe una focalización en torno a los pasajeros de clase social más baja en la que abundan los italianos, «De noche, oís que a la claridad estelar brota de pronto un coro jubiloso, una barcarola,

⁵ P. GROUSSAC, *Del Plata al Niágara*, Administración de La Biblioteca, Buenos Aires 1897, p. 198.

⁶ R. DARÍO, *Autobiografía*, en *Obras completas*, tomo I, Afrodisio Aguado, Madrid 1950, p. 69. Ricardo Llopesa considera que tanto Santiago Estrada como Paul Groussac pueden ser considerados por el cuidado de su prosa y sus gustos galicistas verdaderos precursores del modernismo (R. LLOPESA, *Modernidad y modernismo*, Instituto de Estudios Modernistas, Valencia 2000, p. 111).

armoniosamente acordadas las voces» (42), en cuya actitud sin embargo se valora la «marca del gozo de la existencia que lleva todo el que nace en los países solares» (42). Expresión esta última con la que hace explícito otro tópico que luego empleará en uno de sus libros de crónicas acerca de España⁷.

Estas polaridades que rigen espacialmente la primera crónica se afianzan en las posteriores entregas, abriendo incluso otras posibilidades, de las cuales las más significativas son las dedicadas a las ciudades de Barcelona y a Madrid. En la crónica dedicada a la capital catalana fechada el 4 de enero y publicada el 30 del mismo mes se empieza a acentuar la polaridad que hemos señalado en el sentido de evaluar el carácter ‘contemporáneo’ de España, o lo que es lo mismo su ‘modernidad’. Esa modernidad, que es una de las modernidades, la más amplia y que afecta al ámbito de lo social, pues a mediados del siglo XIX se produce una fractura en el concepto dando vigencia a dos modernidades, la que es «producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y de los cambios sociales del capitalismo»⁸ y otra la modernidad que resulta coetánea, la que alumbró los cambios en la dimensión literaria y cultural, y aunque las dos modernidades mantuvieron una convivencia no fue sin cierta hostilidad. Es así como se institucionaliza la idea de la modernidad que trae el culto a la razón, el progreso, la libertad, la ciencia.

La pobreza de España es la primera percepción que la crónica titulada “En Barcelona” da a conocer a los lectores mediante la transcripción de un diálogo entre un viajero que llega de América y un hombre que lo recibe en el muelle. Las novedades que aporta a su interlocutor se interpretan como inmovilismo y resignación, «Lo mismo de siempre: miseria. Ayer llegaron repatriados. Los soldados parecen muertos. Castelar se está muriendo» (44). Esta será también la tónica de la siguiente crónica madrileña, incluso con detalles más acentuados, pero en esta de Barcelona hay otros elementos que destacan y que

⁷ R. DARÍO, *Tierras solares*, Biblioteca Nacional y Extranjera, Leonardo William Ed., Madrid 1904.

⁸ CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, p. 50.

la acerca en muchos momentos al espacio del mundo de la modernidad, y de la que es imagen significativa la bulliciosa vida de la ciudad representada por el centro urbano de las Ramblas. Hay «un algo nuevo, extraño, que se impone» (45). Ese algo nuevo viene dado por la «energía del alma catalana» en la que «triumfa un viento moderno que trae algo del porvenir» (45). Es decir, que las dos crónicas, las dedicadas a Barcelona y a Madrid, si las consideramos en paralelo, abren una oposición interna en la misma España, al comparar las dos vidas sociales, la catalana y la madrileña, la primera netamente europeísta, la segunda retrógrada y claramente representativa esta última de la imagen general del país, como veremos a continuación. Darío no solo resalta la historia catalana y la voluntad de independencia de sus habitantes, sino también la situación social y la historia cultural heredada, lo que hace que la ciudad condal tenga una personalidad propia. Se explicita además la existencia de un movimiento obrero que exige un cambio social al igual que en las ciudades más industrializadas de Europa, para pasar a ofrecer algunos datos y referencias varias, aunque queda claro que no es el objetivo de su crónica hacer una alusión directa a los conflictos sociales derivados de esa lucha en la que los trabajadores pretenden imponer sus derechos. De ello es ejemplo la anécdota que refiere acerca de la digna entrada del obrero en el café Colón que describe como «una posesión inaudita del más estupendo de los orgullos, el orgullo de una democracia llevada hasta el olvido de toda superioridad» (47). Esa conciencia social dominante de la clase trabajadora hace que le llame la atención la formación cultural que han adquirido los obreros en Cataluña pues saben leer y discutir sus derechos en el marco de sucesos históricos como la Revolución Social y las manifestaciones anarquistas (49). Darío resalta la proximidad de Barcelona a otras ciudades europeas en las que se están produciendo conflictos similares: «sus oradores no tienen que envidiar nada a sus congéneres de París o de Italia» (49). Era obligado entonces para el cronista contextualizar levemente para el lector argentino sucesos sociales como los procesos de Montjuic de 1896⁹ y referirse a teóricos como el difusor de las ideas anarquistas

⁹ Con el nombre de los “procesos de Montjuic” se denomina el juicio militar que siguió al

Fernando Tarrida del Mármol (1861-1915) y a su libro *Los inquisidores españoles* publicado en París en 1897, donde atacaba la represión indiscriminada del anarquismo por parte de la autoridad española. Y sobre todo se marca el deseo de independencia del territorio, y el visible «engrandecimiento del espíritu catalán sobre la nación entera», lo que fomenta el espíritu separatista y la «independencia y soberanía de Cataluña» (47). Refiriéndose a este problema sus argumentos adquieren notable actualidad respecto al separatismo larvado en dos territorios peninsulares, porque solo Barcelona y Bilbao se presentan como ciudades trabajadoras frente al resto del país, lo que justifica esa reivindicación respecto al gobierno central de la capital de España. El resto del país es calificado de modo general como «la capa holgazana de Madrid» (48). Incluso se aduce que Cataluña independiente hubiera adelantado más y mejor sin la tutela de Madrid. Darío marca bien las diversas opiniones de las clases sociales y las diferentes opciones que entran en liza en esos años, entre las cuales se contempla también la anexión a Francia. Como bien expresa Andrés Quintián en su trabajo sobre la mirada al mundo catalán en la obra de Darío, el poeta lo aborda desde el punto de vista social, político y literario y al referirse a la relación de Darío con Cataluña, el autor se informó con rigor en entrevistas varias y sobre todo atendió a los datos que le suministró el catedrático de la Universidad de Barcelona, Antonio Rubió y Lluc (1856-1937), helenista e historiador, al que había conocido en su anterior viaje en 1892, a través de Marcelino Menéndez Pelayo¹⁰.

atentado terrorista de junio de 1896 en Barcelona y que provocó numerosos muertos y heridos. Como reacción se reprimió al anarquismo obrero de Cataluña con centenares de detenidos que fueron reclusos en el castillo de Montjuic. Realizados los juicios se denunció la falta de garantías. Uno de los principales activistas fue Fernando Tarrida del Mármol, que una vez que fue liberado, escribió *Les Inquisiteurs d'Espagne* (1897). También se llevaron a cabo campañas de prensa en *La Revue Blanche* y en *L'Intransigeant* de París, medios que Darío había conocido tal y como se observa en la crónica.

¹⁰ A. QUINTIÁN NOAS, "Rubén Darío y la España catalana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1972, 261, p. 611.

Barcelona, entonces, se establece en su discurso como una ciudad moderna, lo que vendrá a traer otras oposiciones con el resto del país, y sobre todo con Madrid. Es una ciudad «riente, alegre, bulliciosa, moderna, quizá un tanto afrancesada y por lo tanto graciosa, llena de elegancia» (48) elogiando en otro momento su progreso: «Entretanto, trabajan. Ellos han erizado su tierra de chimeneas, han puesto por todas partes los corazones de las fábricas. Tienen buena mente y lengua, poetas y artistas de primer orden; pero están ricamente provistos de ingenieros industriales» (50). La entusiasta descripción de la modernidad catalana se completa ahora con otro factor de suma importancia y es el elemento cultural abordado sobre todo mediante una de las figuras señeras del momento, «el singular y grande artista que se llama Santiago Rusiñol» (50), a partir del cual se desarrolla la segunda parte de la crónica dedicada en exclusiva al momento cultural: «El nombre de Rusiñol me conduce de modo necesario a hablaros del movimiento intelectual que ha seguido, paralelamente, al movimiento político y social» (50). El entusiasmo del autor resulta muy señalado porque se encuentra en un medio que le es afín, se trata del mismo movimiento innovador que Darío deseaba para el resto del mundo hispanohablante y sobre todo para Madrid.

Como en otros textos de Darío, en *España contemporánea* se percibe la pugna entre lo antiguo y lo moderno, y en este último aspecto, destaca la propuesta del autor para imponer un arte que corresponde al espíritu de la modernidad y que es el modernismo. Este es el arte de Cataluña, región que destaca por un «pensamiento “moderno” o nuevo» que ha surgido y triunfado «más que en ningún otro punto de la Península, más que en Madrid mismo» (50-51). La oposición entre Barcelona y Madrid resulta significativa por lo evidente. Darío enfatiza el término ‘moderno’, un concepto de amplia trayectoria que rastrea Matei Calinescu desde sus orígenes, pues fue usado en el latín medieval en toda Europa¹¹ y vino a oponerse a *antiquus* con un significado polémico. Sin embargo es en el Renacimiento italiano cuando se comparan los logros de los modernos con respecto a los antiguos, lo que resulta

¹¹ CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, p. 24.

ya un antecedente de las querellas de antiguos y modernos posteriores¹² y añade: «Desde mediados del siglo XVIII la oposición “antiguo/moderno” ha generado innumerables antítesis, muchas de ellas históricas y algunas tipológicas, sin las cuales toda la conciencia crítica moderna sería incomprensible»¹³. Es aquí, en la pugna de los dos conceptos, donde se insertan las figuras de Stendhal y sobre todo de Baudelaire que esbozó la primera concepción de la modernidad. Darío recibe esta herencia y usa consecuentemente el término ‘moderno’ para referirse a una zona como Cataluña, en especial al hablar de su arte. Sus habitantes están aferrados a su tierra, son catalanes, pero también «son universales» (51). Para él el sorprendente arte catalán se aprecia en la novedad de los carteles artísticos, en la difusión de las revistas ilustradas («las impresiones igualan a las mejores de Alemania, Francia, Inglaterra o Estados Unidos» 51). De algún modo esta modernidad está ejemplificada en Santiago Rusiñol, en sus múltiples actividades artísticas, como sus “Festes modernistes”¹⁴, que constituirían el polo de la modernidad, el de los modernos, en la que aprenden los nuevos escritores frente a los antiguos, no vigentes ya, y que se mantienen en un silencio significativo a pesar del valor de su obra: Víctor Balaguer, Joaquín Verdager, o Ángel Guimerá (51). Es justamente en Rusiñol «que significa el triunfo de la vida moderna» (54), en el que Darío implica la máxima fundamental del modernismo, porque ser artista es:

practicar la religión de la Belleza y de la Verdad, creer, cristalizar la aspiración en la obra, dominar el mundo profano, demostrar con la producción propia la fe en un ideal; huir de los apoyos de la crítica oficial tanto como de las camaraderías inconsistentes, y juntar, en fin, la chispa divina a la nobleza humana de carácter (52).

¹² *Ivi*, p. 38 y ss.

¹³ *Ivi*, p. 44.

¹⁴ Las “Festes modernistes” fueron cinco actividades culturales promovidas en Sitges por Santiago Rusiñol (1861-1931) de 1892 al 1899. Constituyeron las más importantes manifestaciones de la estética modernista, de las que se hicieron eco numerosos intelectuales del momento.

La visión de la modernidad de la ciudad de Barcelona se completa con la descripción de la visita al café de los Quatre Gats. Las dos páginas que le dedica sirven para establecer una comparación con parecidos espectáculos en París y volver a insistir en esa modernidad cultural pues «Ese *cabaret* es una de las muestras del estado intelectual de la capital catalana» en la que hay un afrancesamiento abierto a «la luz universal» (54). Para adelantar que «sé ya que en Madrid me encontraré en otra atmósfera» (54) con lo que pone en guardia al lector y le previene de la oposición que rige su planteamiento.

La crónica dedicada a Madrid está fechada en el libro el 1 de enero cuando en realidad en *La Nación* aparece la fecha del 6 de enero, quizá por el cierto fetichismo que compromete el comienzo de año y la renovación de la vida, por lo que se acentuaba el contraste con la descripción misma de la decadencia del país. Muy pronto resulta evidente la oposición del espacio madrileño frente al precedente del mundo catalán. Madrid representa el mundo estático, «poco es el cambio», pues permanece «el mismo ambiente ciudadano de siempre» (55). Habitan en la capital los mismos personajes que caricaturizó Francisco de Quevedo, el mundo sombrío de los pobres y los pícaros, junto con una expresiva corte de los milagros en la que dominan los mendigos y la pobreza, algo que un escritor coetáneo y que sintonizaba con el modernismo dariano, como Ramón del Valle Inclán (1866-1936) ofrecería en sus esperpentos. Frente a la luz y el dinamismo de las Ramblas barcelonesas el color gris y el ambiente tétrico dominan en la Puerta del Sol. Asoman de repente los personajes costumbristas que Darío recuerda de las *Escenas matritenses*¹⁵ de Mesonero Romanos, los chulos y las manolas, así como evoca las caricaturas que dibujantes de éxito como Ramón Cilla y Joaquín Xaudaró¹⁶ hacen cobrar

¹⁵ R. DE MESONERO ROMANOS, *Escenas Matritenses. Quinta edición, única completa, aumentada y corregida por el autor e ilustrada con 50 grabados*, Imprenta y Litografía de Gaspar Roig, Madrid 1851. Su pseudónimo más conocido es “El curioso parlante” que es el que cita Darío.

¹⁶ Ramón Cilla (1859-1937) dibujante y caricaturista, de gran éxito en la época, publicó en revistas y periódicos de Madrid y Barcelona, *Madrid Cómico*, *Barcelona Cómica*, *Blanco y Negro*, *La Gran Vía*, *Los Madriles*, *La Caricatura* o *El Cencerro*. Joaquín Xaudaró (1872-1933),

vida en las páginas de los periódicos. Todos estos personajes se desenvuelven en una ciudad en la que todavía recorren las calles las carretas tiradas por bueyes («como en tiempo de Wamba» 56), infundiendo una imagen que define como de pobreza y apatía frente al dinamismo pujante de los paseantes de las Ramblas y los obreros de la ciudad catalana. Al mismo tiempo frente a la cultura más universal de los catalanes, Madrid exhibe con éxito las rancias representaciones de zarzuela, que Darío cita, como espectáculos recientes y de éxito, son los casos de *El baile de Luis Alonso* que se había estrenado en el Teatro de la Zarzuela en 1896, o *La chavala* estrenada en el Teatro Apolo en 1898. Lo que puede sorprender al lector argentino, y que el poeta recalca, es que se entra en un mundo en el que domina la pobreza y la resignación frente a ese «tratado humillante» hasta el punto de que «podría decirse que la caída no tuviera resonancia» (56). Pero realmente, como en otro momento observará, el pueblo no se siente ligado a esta política y le importa poco la independencia de esos países desconocidos, salvo porque sus jóvenes están muriendo en una guerra lejana. Esta es la manera con la que Rubén presenta ese espíritu de agotamiento que preside el fin de siglo y que marcó al grupo de escritores del llamado 98. La postración cultural es evidente, los grandes hombres del pasado han desaparecido, «Cánovas muerto, Ruiz Zorrilla muerto; Castelar desilusionado y enfermo; Valera ciego; Campoamor mudo; Menéndez Pelayo... No está por cierto España para literaturas, amputada, doliente, vencida» (56). De este modo el panorama madrileño combina la atonía social, la falta de aliento y hasta el olvido consciente de tan dolorosa situación, muy evidente cuando describe el tétrico panorama del retorno de la guerra de los soldados derrotados, cuya presencia se define «por cara y cuerpo, cadáveres» (57). La gloria pasada asoma en su recuerdo como irónica evocación de los antiguos monarcas del imperio al citar los versos de Núñez de Arce: «Que alzó Felipe Segundo / para admiración del mundo / y ostentación

también dibujante y caricaturista. Publicó en *Madrid Cómic*, *La Saeta*, *Gedeón*, *Blanco y Negro* y *ABC*, en Madrid y *Barcelona Cómic*, y en el periódico parisino *Le Rire*. Ambos son importantes observadores de la vida cotidiana.

de su imperio»¹⁷. El presente se concierta en una escasa esperanza representada por un monarca débil, lo que resulta paradigmático de esa misma decadencia de la que culpabiliza a los estadistas. Günther Schmigalle resume con acierto la tesis de Darío acerca de la decadencia española al enumerar tres elementos existentes en su valoración: algunas «metáforas de olfato» como «el olor de Dinamarca» o «exhalación de organismo descompuesto»; «la muerte o enfermedad de algunos intelectuales o políticos destacados que Darío había conocido durante su primera visita, en 1892» y en tercer lugar, «la falta de una reacción adecuada de los políticos actuales frente al “desastre”». Con lo que comenta el crítico que «Este último punto permite acercar la posición de Darío a la de los regeneracionistas – Joaquín Costa y otros –, con su rechazo completo de los partidos tradicionales»¹⁸. En efecto, es muy evidente esta postura próxima al regeneracionismo y el deseo de aportar claridad a los lectores.

Este sombrío panorama viene complementado enseguida por lo que denomina el «tiempo de buscar soluciones» (58). Y es aquí donde se aporta, una vez más como contraste, la modernidad de la Argentina, motivo de comparación frente al «atraso general del pueblo español» (59). La presencia mental del espacio argentino es tan potente que incluso cuando se refiere a las bailarinas Rosario Guerrero y la bella Otero¹⁹, recuerda: «soy frecuentador de nuestro Casino de Buenos Aires y no me precio de pacato» (59). Pero sobre todo el rigor de la descripción se centra en la inexistencia de una cultura sólida

¹⁷ Los versos proceden del poema “Miserere” de *Gritos del combate* de G. NÚÑEZ DE ARCE, en línea <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gritos-del-combate-poesias--0/html/>.

¹⁸ G. SCHMIGALLE, “La imagen de España en Rubén Darío” en J.E. ARELLANO (ed.), *Rubén Darío y su vigencia en el siglo XXI*, Memoria del Primer Simposio Internacional, celebrado en León, Nicaragua del 18 al 29 de enero de 2003, JEA Editor, Managua 2003, pp. 205-206.

¹⁹ Rosario Guerrero cupletista y bailarina española formada en París donde tuvo mucho éxito y rivalizó con la más conocida Carolina Otero, ‘La bella Otero’. Debutó en Madrid, concretamente en el Casino Music Hall en 1899. Murió en Madrid hacia 1960 en la pobreza. Estrenó en El Alhambra Theatre de Londres la obra *Carmen* hacia 1903. Su tema “El Beso” la hizo muy popular.

y moderna en la capital madrileña, pues salvo «un soplo que se siente venir de fuera», «no hay sino la literatura de mesa de café» (59) prevaleciendo las rencillas internas y un desconocimiento total del progreso del mundo. Sin dudar Darío describe bien un ambiente marcado por el estatismo, el regodeo y la añoranza de las glorias tradicionales, frente al cual un reducido grupo de intelectuales intenta trasfundir las nuevas ideas abundando en el cosmopolitismo, tal y como se ha hecho en el continente americano.

La segunda parte de la crónica plantea de buena fe un proyecto de regeneración en el que entran como ejes principales de mejora la agricultura y la ganadería, sectores en los que justifica las causas del atraso, fundamentado en el exceso de intervencionismo de las autoridades en lo referente a las cosechas, la producción y la falta de mecanización del campo. Es aquí donde prevalece de nuevo el espacio argentino para preguntarse a continuación respecto a ese atraso de la agricultura: «¿qué pensarán de eso en la Argentina, donde nos damos el lujo de tener a lo yankee un Rey del trigo?» (61). Rubén ironiza frente al plan de hacer doctores en agricultura tal y como se ha propuesto en España y considera que es mejor fundar planes de estudio en las escuelas de las que egresen trabajadores cualificados. El espacio argentino es nuevamente la tabla de salvación: «la misma República Argentina estaría llamada a ser la proveedora de cabezas; las praderas andaluzas son excelentes para el engorde» (61), con lo que en consecuencia «Mucho podría ser el comercio hispano-argentino»:

Aquí podrían venir las carnes argentinas, ya que no en la común forma del tasajo, conservadas por los muchos procedimientos hoy en uso; y la mayoría de este pueblo que tiene casi como base principal de alimentación el bacalao, que importa de Suecia y Noruega, comería carne sana y nutritiva (61).

La propuesta comercial consistiría en un intercambio de materias primas por productos elaborados europeos, en este caso con preponderancia de las obras suntuarias, como el que se realizaba en esas décadas. Nada nuevo, entonces. Argentina enviaría la carne y de vuelta viajarían de España a América los

productos artísticos, con lo que Darío volvía a proponer el mismo comercio que ya estaba vigente con países como Francia e Inglaterra²⁰. En todo caso Darío ofrece una idea bienintencionada que habrá sido del agrado de los lectores de *La Nación*, pues redundaba en el provecho del país que le había encargado las crónicas y de modo global también siempre sería algo mejor aceptado que continuar con la retórica y los vacuos intercambios oficiales. La República Argentina, entonces muy superior en la explotación ganadera²¹, sería la proveedora de cabezas de ganado para el desnutrido pueblo español. Sergio Ramírez al prologar una edición de estas crónicas comenta y justifica esta actitud de su compatriota: «Darío habla como argentino, y su idea americana es argentina. Buenos Aires es la metrópoli universal, cosmopolita, el crisol de razas, contrapunto de Nueva York. Madrid, siempre provinciano, no»²². Con acierto el poeta pone el dedo en la llaga, se lamenta del olvido que en España se tiene a los países de América y de la poca valoración de sus adelantos y de sus éxitos en París o Londres. En realidad percibe que España no admite la

²⁰ La importancia de este intercambio comercial en la intensificación del capitalismo y en la transformación de la economía ha sido señalado por Á. RAMA, *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970, p. 26 y ss.

²¹ Hacia 1880 se destinaron grandes extensiones a la producción ganadera de ovino y de vacuno, se sustituyeron las razas para conseguir las mejores productoras de carne que los grandes congeladores transportaban a países europeos. «Mientras que los cereales tuvieron ese papel dominante en la primera parte del periodo (1890-1900) seguidos solo a distancia por los vacunos en pie, en la primera década del siglo XX, fueron las carnes las que encontraron en los frigoríficos una nueva posibilidad de expansión. A partir de entonces los cereales y las carnes pasaron a ser ambos los rubros principales en las exportaciones argentinas». R. CORTÉS CONDE, «Auge de la economía exportadora y vicisitudes del régimen conservador (1890-1916)» en E. GALLO - R. CORTÉS CONDE, *Historia Argentina*, vol. V, Editorial Paidós, Buenos Aires 1990, pp. 111-112. Datos fundamentales acerca de la producción de esos años, *ivi* pp. 105-107 y 118-121.

²² S. RAMÍREZ, prólogo a R. DARÍO, *España contemporánea*, Alfaguara, Madrid 1998, p. 19. A continuación Ramírez señala el espejismo que Darío sufría, como los argentinos de su época, en relación al progreso de este país sudamericano.

mayoría de edad de los países de América y que con ellos se puede colaborar en igualdad de condiciones. Ciertas concesiones del nicaragüense nos sorprenden, pues testifica que hay en los medios intelectuales españoles un desdén tal vez justificado porque solo atraviesan el océano las peores obras que son las que critican “Clarín” y Valbuena²³, los grandes fustigadores del momento; olvido del que solo libra a Juan Valera y a Emilio Castelar. Hay que hacer notar que no cita a Miguel de Unamuno, que fue quien mayor relación estableció con las letras de América, pero recordemos que el rector salmantino empieza su interés por los autores de estos países en 1900²⁴.

Acaba la crónica abundando en la imparcialidad del cronista, dato de importancia porque frente al poeta fantaseador, Darío busca en la crónica la credibilidad de sus lectores, por lo que enumera cómo ha visitado y revisado de primera mano tanto los lugares más elevados como el teatro Español y las reuniones del café de Fornos donde hacían tertulia artistas y escritores, así como otros lugares y personas de menor cualificación, es el caso de militares y toreros; todo en aras de que la variedad de sus interlocutores de diversas clases sociales harían de su crónica un documento fiable. El final, hay que señalarlo bien, vuelve a establecer esa división de espacios, el de Buenos Aires que se aprecia más y mejor desde lejos, frente a esta España que es «país de sol, amor y vino» (64) por lo que vuelve a resumir el admitido tópico. Y «París es París; las grandes capitales europeas nos atraen y nos encantan» (64) para terminar

²³ Leopoldo Alas, “Clarín”, (1852-1901) fue el crítico por antonomasia de la época, fue famoso y temido por sus “Paliques”. Darío mismo recibió duros ataques. Antonio de Valbuena (1844-1929) fue el gran censor de los vicios del lenguaje, Darío debe referirse a sus *Ripios ultramarinos* de la que habían aparecido hasta el momento tres volúmenes, en 1893, 1894 y 1896.

²⁴ Laureano Robles destaca este interés de 1900 a 1914 después de la revisión de sus cartas en M. DE UNAMUNO, *Epistolario Americano (1890-1936)*, edición, introducción y notas de L. Robles, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1996, p. 23. Manuel García Blanco señala al respecto la importancia de las colaboraciones publicadas en la revista madrileña *La Lectura* desde 1901 a 1906 con una sección fija, titulada “De literatura hispanoamericana” (M. GARCÍA BLANCO, *América y Unamuno*, Gredos, Madrid 1964, pp. 14 y 18).

con una alusión a una canción francesa muy antigua, «J'aime mieux ma mie, ô gué!», que posiblemente Darío conociera a través de su lectura de *El misántropo* de Molière donde aparece en el acto I, escena II. Como estamos viendo el archivo cultural europeo y americano es siempre muy amplio y es utilizado con tino en su obra, tanto en el verso como en la prosa, manejándolo con gran soltura para ilustrar cualquier momento, como en este caso, para marcar irónicamente que su gran amor aparece inalterable en la distancia.

Al analizar las crónicas de *España contemporánea* para referirse a la imagen de España en Rubén Darío, Günther Schmigalle advierte una valiosa oposición que podemos añadir a las ya señaladas, se trata del concepto de «leyenda negra» y su contrario la «leyenda áurea»²⁵. Son conceptos que Darío recoge de la conferencia de Emilia Pardo Bazán en París y que el poeta nicaragüense asume para marcar el pasado pero también el presente esperanzador, por eso Schmigalle comenta que tales citas «indican la posición específica y muy personal que toma Darío en el ámbito del pensamiento regeneracionista. Se refleja en ella toda la ambivalencia del poeta frente al proceso de modernización»²⁶. Y sin duda el manejo de ambos conceptos no hace más que reforzar el carácter polarizante de este libro que tan bien condecía con su carácter. En definitiva al manejar esas ideas realiza una reflexión sobre España sacando a relucir el atraso general de sus habitantes en todas las parcelas de la vida: enseñanza, ciencia, pensamiento, lo que ha dado lugar a que los gustos generales se envilezcan y tan sólo se valoren los espectáculos de rancia cepa popular o de gusto dudoso. Tradicionalismo y folklorismo se suman en la despreocupada situación social y política, al promover espectáculos de inconsciencia y frivolidad. Pero frente a ese panorama el modernismo es el movimiento de la época y gran parte de las crónicas y del libro se va a destinar a presentar y valorar la cultura del momento, fundamentalmente la literaria. Se puede percibir que Darío aprecia en general a algunos autores coetáneos y siente respeto por el trabajo de otros aunque no esté de acuerdo con la estética

²⁵ SCHMIGALLE, "La imagen de España en Rubén Darío", pp. 206-207.

²⁶ *Ivi*, p. 207.

que los rige. Es fundamental por eso observar, no solo las crónicas que toman como centro esos temas literarios, sino el que considero el título más emblemático de su hacer, la crónica que titula “El modernismo” que se publica en *La Nación* el 29 de diciembre de 1899 pero con un epígrafe más contundente de “El modernismo en España”, en el que se destacaba la poca receptividad del movimiento en la capital:

Constantemente puede verse en la prensa de Madrid que se alude al modernismo, que se ataca a los modernistas, que se habla de decadentes, de estetas, de prerrafaelistas con s y todo (...) No existe en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación, brotherhood, en que el arte puro, --o impuro, señores preceptistas-- se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos ha sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros (325).

De este modo Darío estaba dando prueba de la existencia de una rivalidad que presentaba la lucha de los antiguos o clásicos frente a los modernos, o modernistas, pues la misma palabra ‘Modernismo’ incluía un «desprecio intelectual»²⁷ por parte de los antimodernos, a lo que contribuía el carácter peyorativo que tuvo en sus inicios y a lo que se sumó la condena por parte de la iglesia católica en 1907 mediante la encíclica *Pascendi Dominici gregis* de Pío X, aunque el término se fuera reivindicando poco a poco y al final fuera alcanzando prestigio.

El texto de Darío viene a presentar en esta importante crónica y, de nuevo, la oposición entre Barcelona y Madrid, de ello son testimonio las líneas iniciales en las que se enfatiza el hecho de la ausencia de ‘agrupaciones’ en el arte puro en la capital de España ni en el resto del país a excepción de Barcelona (325). Ángel Rama ya destacó esta polaridad en relación a la difusión del movimiento pues advierte cómo el desarrollo económico en España «fue primero el del gran centro industrial del país: Cataluña»²⁸. En el seno de esa España tradicional y folklórica, agotada espiritualmente y de gran

²⁷ CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, p. 76.

²⁸ RAMA, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 27.

desidia intelectual, percibe la vigencia de un «formalismo tradicional» que impide «todo soplo cosmopolita» y la «evolución moderna o modernista» (325). La apatía, la falta de voluntad, el poco gusto por el trabajo, el desdén por lo extranjero son los cerrojos que impiden la renovación literaria del país. Darío trae a colación otras opiniones como la de José María Llamas Aguilaniedo (1875-1921), conocido ensayista de la época, y entra en liza para rebatir algunas de sus opiniones imponiendo la idea de que en España no se conoce la literatura foránea, se la mira con indiferencia y se desprecian las revistas extranjeras, porque en verdad no hay ambiente que ayude a vivir y comprender el arte:

Demás decir que en todo círculo de jóvenes que escriben, todo se disuelve en chiste, ocurrencia de más o menos pimienta o frase caricatural que evita todo pensamiento grave (...) Los que son tachados de simbolistas no tienen una sola obra simbolista. A Valle-Inclán le llaman decadente porque escribe en una prosa trabajada y pulida, de admirable mérito formal. Y a Jacinto Benavente, modernista y esteta, porque si piensa, lo hace bajo el sol de Shakespeare, y si sonrío y satiriza lo hace como ciertos parisienses que nada tienen de estetas ni de modernistas (327).

Si literariamente el panorama madrileño es desolador, también lo es en lo que toca a la pintura y el dibujo en el que todo es imitación y falta de originalidad, sin embargo «Los catalanes, sí, han hecho lo posible, con exceso quizá, por dar su nota en el progreso artístico moderno» (328) para pasar a enumerar una serie de nombres de autores y artistas (Rusiñol, Maragall, Casas, Nonell) y también de publicaciones ‘modernas’ (*L’Avenç, Pel y ploma*) que pueden parangonarse con publicaciones europeas de calidad. Todo ello demuestra el conocimiento y la justa valoración del movimiento en el ámbito catalán. A esta polaridad positiva respecto al movimiento en España se suma la valoración del modernismo en América al que dedica dos párrafos importantes. En ellos defiende la causa del modernismo en el continente y la capacidad creativa de los autores americanos, explica:

En América hemos tenido ese movimiento antes que en la España castellana, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe

en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia (328).

Advirtamos que estas explicaciones de Darío ya presentan con precisión fenómenos finiseculares que críticos como Ángel Rama han analizado como condicionadores del movimiento en América²⁹. Y en la misma crónica, y con gran orgullo vaticina, citando textualmente palabras de don Juan Valera, la mayoría de edad de las letras hispanoamericanas: porque nada impide que «en Buenos Aires, en Lima, en Méjico, en Bogotá o en Valparaíso lleguen a florecer las ciencias, las letras y las artes con más lozanía y hermosura que en Madrid, en Sevilla y en Barcelona» (329). Para concluir con una certeza, la que apuntala la identidad ganada de las letras de América: «Nuestro modernismo, si es que así puede llamarse, nos va dando un puesto aparte, independiente de la literatura castellana» (329). Tales palabras, aparte de valientes, pues se decían en un medio poco favorable, evidenciaban la seguridad con la que el escritor nicaragüense se movía en el mundo de las letras. Hay que añadir además el énfasis que pone en el trabajo exigente de la obra literaria, «Hoy no se hace modernismo – ni se ha hecho nunca – con simples juegos de palabras y de ritmos. Hoy los ritmos nuevos implican nuevas melodías que cantan en lo íntimo de cada poeta la palabra del mágico Leonardo» (329). Palabras con las que su autor sintonizaba con la concepción simbolista que había iniciado Baudelaire y se había asentado en las literaturas más pujantes.

Además esta crónica, “El modernismo”, tiene gran importancia porque justamente se refiere a un movimiento al que Darío dio el nombre, ‘modernismo’, aunque en el mismo texto se enuncien otros nombres que se mantuvieron durante algún tiempo como intercambiables: simbolismo, decadentismo, que al final cayeron en desuso. Como Max Henríquez Ureña estudió hace décadas, sería muy difícil saber la fecha exacta en que se usó esa

²⁹ Resulta fundamental revisar el capítulo «América Latina se incorpora a la economía y a la literatura del liberalismo». *Ivi*, pp. 19-33.

denominación pero es algo admitido «que fue Rubén Darío quien le dio carta de naturaleza en la historia literaria»³⁰. Él mismo lo empleó en el mismo año en que publicó *Azul...*, 1888, cuando en un artículo aparecido en la *Revista de Arte y Letras* de Santiago Chile, alababa la calidad modernista del estilo del escritor mexicano Ricardo Contreras en el sentido de novedad moderna, «su pureza en el decir al par que el absoluto modernismo en la expresión». Claro que el uso como tendencia o movimiento seguido por escritores del momento es dos años más tardía, data de 1890 en un artículo titulado “Fotografiado” escrito aparentemente en Guatemala y que recoge la visita que realizó en Lima a Ricardo Palma dos años atrás. «Por primera vez Darío emplea aquí la palabra modernismo para aplicarla al “espíritu nuevo” que anima a un grupo de escritores y poetas de América española»³¹.

Hay que resaltar como hacia 1896, con la publicación de *Prosas profanas* y *Los Raros*, Darío alcanza la total conciencia de la renovación literaria que está llevando a cabo, de ello es muestra el testimonio incluido en la crónica “Los colores del estandarte” que escribe en respuesta a las palabras de Paul Groussac acerca de *Los Raros* y que apuntala su galicismo mental con el ejemplo de los poetas parnasianos franceses para la poesía, y la obra del propio Groussac para la prosa. En este artículo Darío defiende la articulación del estilo castellano con la sugerencia practicada por los poetas franceses, y para él, tal labor habría de realizarse en América:

La evolución que llevara el castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cerrada y erizada de españolismo. «Lo que nadie nos arranca, dice Valera, ni a veinticinco tirones». Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano, del cual saldrá, según

³⁰ M. HENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del modernismo*, FCE, México 1954, p. 156. Mayor actualización del tema en I.A. SCHULMAN, “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, en L. LITVAK (ed.), *El modernismo*, Taurus, Madrid 1981², pp. 65-95.

³¹ *Ivi*, p. 157. Desarrolla el uso del término en pp. 156-169.

José María de Heredia, el renacimiento mental de España. Advierto que como en todo esto hay sinceridad y verdad, mi modestia queda intacta³².

Este sería el sentido del modernismo, la tendencia moderna en el arte que ya se ha implantado en América, y hay que tenerlo en cuenta para hacer una valoración de las crónicas en las que Darío evalúa las letras y las artes del momento, aunque es evidente que plantea siempre admiración y respeto por los clásicos.

Algunas de las crónicas incluidas en *España contemporánea* son decisivas para apuntalar estas ideas en relación con el panorama cultural español. Y muy especialmente las que se refieren al panorama literario del momento en la prosa y en el verso. Es el caso de las que llevan el título “La joven literatura” y “La joven literatura II”, la primera recogida en la compilación y la segunda tan solo aparecida en *La Nación*, y que la edición de Rivas Bravo incluye en el apéndice. Observando la primera de las crónicas, que vio la luz en *La Nación* el 3 de abril de 1899, vemos que resulta ampliamente valorativa de dos autores españoles a los que admiraba, como son Ángel Ganivet (1865-1898) y Jacinto Benavente (1866-1954). Del primero destaca que «era uno de esos espíritus de excepción que significan una época, y su alma, podría decirse, el alma de la España finisecular» (112). Darío ha leído con profundidad e interés la obra del autor, al que considera más escritor de ideas que de experimentos verbales, cita a su Pío Cid (*La conquista del reino Maya por el último conquistador Pío Cid*, 1897 y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, 1898) personaje al que considera su «avatar» y en cuyas obras «hay simiente para una España futura». En sentido contrario, al hablar de Benavente cita obras que hoy en día no pueden ser representativas de su teatro, porque hay que recordar que su éxito en la escena comienza cruzando el siglo con la aparición de *Los intereses creados* (1907). Darío, como sucede en ocasiones aligera la información, tal vez pensando en el lector y se deja llevar por la anécdota, al citar ciertas obras con

³² R. DARÍO, “Los colores del estandarte”, *La Nación* (Buenos Aires), 27 de noviembre de 1896. Incluido en R. DARÍO, *Escritos inéditos*, recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E.K. Maps, Instituto de las Españas, New York 1938, p. 119.

clave, *El marido de la Téllez* (1897) y *La comida de las fieras* (1898), añadiendo otros títulos como *Figulinas* (1898), *Cartas de mujeres* (1893) en las que destaca la benéfica presencia francesa. Es importante hacer constar que el nicaragüense percibe su obra como la del único autor de tendencia cosmopolita en un medio tan poco propicio como el madrileño y destaca cómo «El alma perspicaz y cristalinamente femenina del poeta crea deliciosas fiestas galantes, perfumadas escenas, figurillas de abanico y tabaquera que en un ambiente Watteau salen de las pinturas y sirven de receptáculo a complicaciones psicológicas y problemas de vida» (117). Acierta en advertir la contradictoria idiosincrasia del escritor porque «Este modernista es castizo en su escribir» (117) y es acerado en su crítica calificándolo de «Mefistofélico filósofo filoso», «y así converse o escriba, tiene siempre a su lado, buen príncipe, un bufón y un puñal» (117). Su cultura cosmopolita lo ha llevado a querer implantar en Madrid un teatro libre, pero el juicio de Rubén indica a las claras que su labor no tendrá éxito: pues Madrid «cuenta con muy reducido número de gentes que miren el arte como un fin, o que comprendan la obra artística fuera de las usuales convenciones. Cuando no existe ni el libro de arte, el teatro de arte es un sueño, o un probable fracaso» (118). Es decir, nuevamente, en este caso a través de la literatura, nos encontramos con una visión de Madrid que ocupa el polo del conservadurismo y el atraso frente a las corrientes europeas y cosmopolitas, de tal modo que autores como Benavente, extraños en su territorio, difícilmente pueden alcanzar sus objetivos innovadores.

Ante estos dos nombres el resto de los enumerados en la crónica entrarían dentro de ese panorama a caballo entre el periodismo y la literatura, son autores muy aceptados en el país pero inconsistentes literariamente para los nuevos tiempos que capitaliza el modernismo. Antonio Palomero (1869-1914), Manuel Bueno (1874-1936) y Ricardo Fuente Asensio (1866-1925) son celebrados en su medio pero faltos de interés para ser considerados en relación a los nuevos tiempos. El primero, periodista y escritor festivo que usó el pseudónimo de Gil Parrado, es escritor de éxito, «un gracioso tipo clásico» (118), satírico político que practica el «humor maligno y risueño» (118). Darío alude a su producción literaria valorando sus versos políticos, su agudeza, su energía y su capacidad de gracia. Elogia también a Manuel Bueno

que «ha recibido en su alma mucho sol de nuestra pampa y a su oído ha cantado la onda caprichosa de nuestro gran río» (119). Le reprocha sin embargo ligereza de juicio y poca sinceridad a pesar de lo interesante de su gesto. Por último anota la obra de Ricardo Fuente Asensio que es el director de *El País*, del que destaca el valor de dirigir un diario de oposición que resiste la censura, un diario republicano, en el que «se dice la verdad a son de truenos de tambores y trompetas» (120), aunque a las claras se ve que no lo considera autor de relevancia.

La verdad es que si este es el panorama de los nuevos en la prosa española se queda muy corto. Da la impresión de que el autor se fija en las figuras populares del momento, aquellas que brillaban en la escena o en el periodismo de la actualidad, más que en la literatura que permanecería en el transcurso del tiempo. Esta crónica es completada por una segunda entrega que no incluye en el libro, «La joven literatura II. Un estilista. Lo que vendrá» aparecida el 2 de junio de 1899 en *La Nación*. Es un texto que consta de dos partes diferenciadas, una primera que incluye una valoración crítica acerca de los jóvenes que empiezan y su gesto de *épater le bourgeois*, según lo cual se atreven a adoptar una pose, «el ser inmoralista da cierta importancia de iniciado entre los aristos» (407), para pasar a negar «todo aquello que hasta hoy ha sido proclamado como verdad» (407). Darío reproduce y critica el ambiente que rodeaba a los jóvenes finiseculares que luego serían etiquetados como la Generación del 98:

Si por casualidad se habla de los contemporáneos y se traen a cuenta los nombres de Núñez de Arce, de Campoamor, de Valera, de Galdós, de los hasta ahora considerados como maestros en España, los calificativos que se les suelen dar son *idiota, bestia, acémila*. Y en esa juventud los que así hacen detonar sus ocurrencias, escriben prosa o verso; algunos con brillo y talento legítimo; no son locos, ni se encuentra excusa explicable para esos juegos de tan dudoso gusto (407).

La crítica es contundente por parte del autor, y afecta no solo a los escritores recién llegados sino también, aunque reconozca excepciones, a la juventud española en general. El desusado tono de estas páginas nos lleva a pensar que es muy posible que Darío prefiriera no verlas compiladas en el libro para evitarse

complicaciones con esos jóvenes a los que sabemos trataba en el medio cultural madrileño³³. Nos afianza en esta idea aun más la lectura de la segunda parte de esta crónica dedicada a Valle-Inclán. Si bien Darío lo elogia, su elogio no prescinde de matices peyorativos como cuando afirma que posee «un ardor artístico de elegidos, con libros de prosa exquisita, labrada, miniada, nielada. Es difícil soportar un rato de su conversación; pero lo es mucho más dejar de leer una página suya» (408). También considera valiosas algunas de las primeras obras del autor como *Epitalamio* (1897), aunque sea demasiado deudor de D'Annunzio; y *Femeninas* (1895) son cuentos que combinan la imaginación, el asunto y el estilo («Es la primera vez que sobre la castiza narración castellana pasa la sombra de un vuelo de pájaros franceses» 409). En definitiva es autor de una escritura artística y «En los nuevos de la literatura se le respeta por la imposición de su estilo y su fervor de Belleza» (409-410). Sin embargo lo considera «Incapaz de escribir en un diario, ajeno en absoluto al periodismo, repórter imposible, *interviewer* absurdo» (410). Como es notorio el elogio no está exento de toques de humor acerca de su carácter, apariencia y modo de ser.

Aunque hay una crónica dedicada a “Novelas y novelistas” que expone con acierto el panorama más conocido³⁴, preferimos elegir en este caso la crónica dedicada a “Los poetas”, publicada el 6 de octubre de 1899, en la que se percibe que Darío se siente más cómodo enjuiciando un panorama que domina y del que se permite ironizar: «El modesto Manzanares no es muy propicio a los cisnes» (260), aunque existan «cisnes viejos» como Ramón de Campoamor

³³ Carlos Lozano destaca que en febrero de 1899 empezó a colaborar en *Revista Nueva*, que había fundado Luis Ruiz Contreras y en la que colaboraron los jóvenes escritores que luego se conocerían como Generación del 98. Ello es corroborado por el propio Ruiz Contreras que en *Memorias de un desmemoriado* (1945) indica que su propósito fue hacer una sociedad de acciones para financiar la revista y que Rubén Darío aportó 75 pesetas. Citado por C. LOZANO, *La influencia de Rubén Darío en España*, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, León 1978, p. 56.

³⁴ El panorama incluye a Juan Valera, Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés, Benito Pérez Galdós, José María de Pereda, Vicente Blasco Ibáñez, Silverio Lanza, y finaliza en Miguel de Unamuno, no sin hacer alguna aproximación a los narradores anteriores del XIX.

(1817-1901) y Gaspar Núñez de Arce (1834-1903), cada vez más enfermos pero valiosos por sus «perlas llenas de ironía» (261) el primero, y el segundo porque «Hoy España no cuenta con poeta mejor» (261), aunque su poesía nada diga a los jóvenes actuales. Otros nombres apenas son visibles poéticamente hablando, como José Echegaray (1832-1916) que goza de gran popularidad pero cuya «musa concluyó en los empujes de sus dramas elásticos» (266), y si Emilio Ferrari (1850-1907) es un poeta de salón, ni Juan Valera ni Menéndez Pelayo escriben versos.

Después de estas voces máximas, tan desiguales en su entrega, otros nombres como Manuel del Palacio (1831-1906), al que mira con simpatía por haber sido diplomático en Buenos Aires, pero del que muestra un poema satírico, con el que Darío sitúa en el sitio justo su poesía recordando que Leopoldo Alas lo tasaba en «cincuenta céntimos de poeta» (265). Sin expresar excesivos entusiasmos se refiere a Manuel Reina (1856-1905), del que evoca su triunfo con *El jardín de los poetas* (1899) y destaca «Su adjetivación variada, su bizarría de rimador, su imaginativa de hábiles decoraciones» (265); Antonio Fernández Grilo (1845-1906) al que califica con ironía como «el poeta laureado de España, aunque España no tenga oficialmente poeta laureado». Grilo era el poeta de la corte, al que los intelectuales miraban con displicencia, por su poesía azucarada y sentimental y, siguiendo con la ironía, por «la protección práctica de sus altas favorecedoras» de tal modo que «ese ruiñeñor no puede quejarse de los cañamones del mecenato» (266). Otros muchos nombres aparecen al hilo de su crónica que son enjuiciados como integrantes de la mediocridad y solo merecen breves referencias, Ricardo Gil (267) y Vicente Medina, «un excelente poeta campesino» (267) y toda una serie de poetas festivos. Menos conocidos son los poetas catalanes y vascos, aunque destaca que «con Unamuno basta para tener aún en la lírica representación digna en la Corte» (268). En esta enumeración los más elogiados, dentro de un límite, son los que seguían la línea modernista como Francisco Villaespesa (1877-1936), «bello talento en vísperas de un dichoso otoño» (268), y Salvador Rueda (1857-1933) del que manifiesta decepción pues sus últimos poemas no han respondido a las esperanzas que se tenían, porque «Yo, que soy su amigo y que le he criado poeta, tengo el derecho de

hacer esta exposición de mi pensar» (267), frase que no puede considerarse muy benevolente.

En resumen, la sucesión de las crónicas de Rubén Darío en *España contemporánea* responden a un enjuiciamiento del panorama de la España de su época tomando como paradigmas la modernidad, corriente que alienta el progreso de los pueblos, y el modernismo como movimiento literario que debe producir una literatura acorde con ese tiempo moderno o 'contemporáneo'. El panorama ofrecido, realizado desde la perspectiva de «un poeta periodista o de un periodista literato con todos los condicionamientos y libertades que ello supone»³⁵, es poco favorable aunque en muchos momentos la afinidad y el entusiasmo por los temas tratados superen esa obligación que se imponía como cronista, la de reflejar su propia observación y la información recibida.

³⁵ N. RIVAS BRAVO, introducción a *España contemporánea*, p. 13.

UN POEMA DE CIRCUNSTANCIA
DE RUBÉN DARÍO:
LA «EPÍSTOLA A LA SEÑORA DE LUGONES»
“*Bacchianas brasileiras*” y arte de la fuga en
la ‘Isla de Oro’*

DANIEL VIVES SIMORRA
(Université de Rouen)

Resumen: Poema del viaje y de la errancia, la “Epístola a la señora de Lugones” es uno de los textos mayores de Rubén Darío, aunque no es el más citado o comentado. Nuestra lectura insistirá sobre la tonalidad coloquial del retrato del artista en *homo viator*, desde su refugio en Mallorca. La epístola asocia la información, la narración, la auto-ironía y acoge ampliamente tanto el plurilingüismo como una abundante onomástica y toponimia. El discurso, la versificación, el ritmo contribuyen conjuntamente a un lirismo de la cotidianeidad que expresa, de modo ejemplar, el ideal frecuente de la ‘Isla de Oro’ en la obra de Rubén Darío. Esta ilusión es una aspiración ‘mediterránea’ en un sentido no sólo ético, cultural o poético sino también etimológico de la palabra: un mar entre tierras, una tierra entre mares. Así presenta el hablante el cosmopolitismo de la isla de Mallorca, una isla a imagen y semejanza de la naturaleza ‘insular’ de su tierra natal (entre el Pacífico, el gran Lago de Nicaragua y el Atlántico).

Palabras clave: Viajes – Mallorca – Isla de Oro – Lirismo conversacional – Mediterráneo.

* Una versión previa y abreviada fue leída en 2006 en el Primer Simposio Internacional con motivo del 45 aniversario de la Licenciatura en Filología Española, en la Universidad de Sofía “San Clemente de Ojrid.”

Abstract: A Poem of Circumstances by Rubén Darío: the «Epístola a la señora de Lugones». “Bacchianas brasileiras” and art of escape in the ‘Golden Island’. Poem of the travels and wanderings, the “Epístola a la señora de Lugones” is one of the major and significant texts of Rubén Darío, although it does not considered the most commented upon. Our reading will stress the conversational tonality of this portrait of the artist as *homo viator*, finding shelter in Majorca. The epistle blends information, narration, self-irony and lays emphasis on multilingualism as well as on abundant onomastics and toponymy. Speech, versification, rhythm contribute jointly to a lyricism of everyday life which expresses, in exemplary form, the frequent ideal of the ‘Golden Island’ in Rubén Darío’s works. This illusion is a ‘Mediterranean’ aspiration, not only in an ethical, cultural or poetic sense but also in the etymological sense of the word ‘Mediterranean’. That’s how the poetic voice presents the cosmopolitanism of Majorca Island: the sea in the middle of lands, the land in the middle of seas, like his native Nicaragua (between the Pacific, the Lake Nicaragua and the Atlantic Ocean).

Key words: Travels – Majorca – Golden Island – Conversational – Mediterranean lyricism.

«La “Epístola a la señora de Lugones” es tan inobjetablemente actual que puede leerse como si hubiera sido escrita la semana pasada, es decir sin que sea necesaria una previa acomodación histórica de nuestro ánimo», escribe Mario Benedetti en 1967. Contestando a las tesis de un modernismo caduco, el poeta uruguayo hace observar que la “Epístola” rubendariana presenta ya «toda una concepción del prosaísmo poético, tan importante en la poesía que actualmente se escribe en América Latina»¹. O. Paz emite un juicio similar, señalando que el texto es el «indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea: la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad»².

¹ M. BENEDETTI, “Rubén Darío, Señor de los tristes”, *El ejercicio del criterio*, Nueva Imagen, México 1981, p. 113.

² O. PAZ, “El caracol y la sirena”, *Revista de la Universidad de México*, 1964, 4, p. 11.

Sería fácil mencionar otros ejemplos de ‘lectura conversacional’ de la “Epístola”, «poema que introduce magistralmente el lenguaje coloquial en la poesía de lengua española»³. Más fácil aún mostrar que, por regla general, a la crítica no le interesa mucho esta pieza esencial en la obra del nicaragüense, cuando no hace caso omiso de ella. Y de hecho, ya desde la entrada en materia, el poema supone la narración, la descripción, el diálogo, un hablar como a chorros. Salvando las distancias, esta manera de conversar en versos parece de vez en cuando valerse incluso de ese grado cero del estilo que provocaba la bronca de Paul Valéry, el de «La marquesa salió a las cinco»⁴.

Sin embargo, al lector quizá le seducirá precisamente el revoloteo gracioso de palabras con visos de charla familiar, la fina ironía de un texto de circunstancia, con sus prosaísmos, su gesto despreocupado y caprichoso que desregula implícitamente la propia práctica lírica del poeta. Otros resaltarán su carácter testimonial de la condición espiritual y material del poeta en una modernidad gobernada por el mercado. Posiblemente llame la atención un Darío entre melancólico y risueño que tan pronto se burla de su tendencia a la neurastenia como expresa el temor de su desaparición mortal en la memoria del mundo, según reza el último verso de la “Epístola”: «y guárdame lo que tú puedas del olvido». Los habrá también para observar que la pieza es prueba del apego dariano al género epistolar y a la poesía con destinatario. Por fin, no faltará alguien que extrañe la abundancia de los topónimos, las descripciones de paisajes... Todo lo cual se anticiparía a la moderna poesía de viaje, inclusive a la poesía ‘postal’ de formas largas, la que cultivará a partir del sesenta el exteriorismo hispanoamericano (Ernesto Cardenal: “Epístola a José Coronel Urtecho”, “Epístola a Monseñor Casaldáliga”....).

³ J.L. MARTÍNEZ, “Unidad y diversidad”, en C. FERNÁNDEZ MORENO, *América en su literatura*, Unesco / Siglo XXI, México 1984, p. 84.

⁴ Un ‘grado cero’ que sin embargo encontramos tanto en el mismísimo comienzo de la búsqueda proustiana del tiempo perdido («Durante mucho tiempo me he acostado temprano») como en el *leitmotiv* de la famosísima “Sonatina” dariana: «La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?».

La carta de Rubén va dirigida a la esposa del poeta argentino Leopoldo Lugones. A lo largo de sus siete secciones, se presenta como el relato autobiográfico de un momento de la vida itinerante del poeta. En julio de 1906, después de visitar Inglaterra, España y Bélgica, Darío emprende un viaje por mar que le lleva a Brasil en calidad de secretario de la misión delegatoria de Nicaragua a la conferencia panamericana de Rio de Janeiro (secciones I y II)⁵. Su estancia está marcada por el episodio controvertido de la “Salutación al águila”, leída con motivo del evento. A las pocas semanas, en agosto, Darío, enfermo, se refugia en Buenos Aires. La acogida es entusiasta y consoladora. La redacción porteña del diario *La Nación*, del que Darío es el corresponsal en Europa, le agasaja con un banquete (III, 1-11). Al llegar el otoño, vuelve a París, agobiado por una salud precaria y un sinnúmero de apuros financieros y domésticos (III, 12 y ss.). Le amargan también las incomprendiones del mundillo literario, en especial las críticas cada vez más acerbas en torno a la “Salutación al águila”⁶, poema que se podría calificar con más razón de embajada del hexámetro. Mencionemos, de paso, la respuesta del poeta en 1907 a las acres censuras de Rufino Blanco Fombona, muy escandalizado por un supuesto texto que rindiera vasallaje al gran vecino del norte: «¿Saludar nosotros al águila [de Norteamérica], sobre todo cuando hacemos cosas diplomáticas...? No tiene nada de particular. Lo cortés no quita lo cóndor»⁷.

En esta defensa, se manifiesta la maestría incomparable de Darío en el arte de salirse por peteneras y escaparse por la tangente. Ahora bien, en ella se

⁵ R. DARÍO, *El canto errante*, M. Pérez Villavicencio Editor, Biblioteca Nueva de Escritores Españoles, Madrid 1907; reimpresión en 1989 del original deteriorado por U.C. Berkeley Libraries, p. 129-141. Todas las citas remiten a esta edición. Las secciones del poema se indicarán en números romanos, y los versos en números arábigos. Utilizamos también la versión algo diferente de Alfonso Méndez Plancarte: *Poesías completas*, Aguilar, Madrid 1954, 1487 p.

⁶ *Ivi*, pp. 804-807.

⁷ Carta a Rufino Blanco Fombona, 18 de agosto de 1907, reproducida por A. GHIRALDO, *El archivo de Rubén Darío*, Losada, Buenos Aires 1943, p. 143.

trasluce también, a no dudarlo, una gran parte de la verdad: la de un poeta que abriga un diplomático reprimido, que se ignora a sí mismo.

En noviembre, Darío decide pasar el invierno en Mallorca. Allí estará alejado de la aspereza de la vida cotidiana en las grandes metrópolis, dedicándose unas veces a contemplar la exuberancia cordial de la naturaleza mediterránea (IV), otras veces a saborear la sencilla felicidad de un día de mercado (V, 1-20). Allí, en esta encrucijada de grandes viajeros, es donde vuelve a dar forma luminosa a su pasión por otra figura mayor de la enraciada: Raimundo Lulio (V, 21 y ss.).

En Darío, Mallorca es tierra de Odisea para los que huyen o que vuelven, lugar privilegiado para la travesía y el descanso y una isla donde, en aquel comienzo del siglo veinte, se desarrolla una vida cultural intensa. Mallorca será un remanso saludable al poeta por ser isla de poetas (Gabriel Alomar, Santiago Rusiñol, Joan Alcover, Costa y Llobrera...). Mallorca, por fin, guarda otra memoria: la de Chopin y de Georges Sand que Darío, más tarde, incluirá con otros poetas isleños en su novela inacabada titulada *La Isla de Oro*.

La tierra balear del poeta es una utopía situada, el sueño realizado de una tierra solar entre dos mares... Como otra 'Isla de Oro', la del "Coloquio de los centauros" (*Prosas profanas*), Mallorca ofrece un horizonte propicio para los espíritus curiosos que desean penetrar los misterios del cielo, las estrellas, el arco iris, las estaciones, o meditar sobre los grandes temas de la vida, la muerte, el mal, la belleza, el mundo, el sexo...

La composición de los 231 alejandrinos y de las 7 secciones de la "Epístola a la señora de Lugones" se ajusta fielmente al itinerario geográfico y cronológico del poeta. El tiempo de la escritura remite primero a un pasado próximo que corresponde al período que va de julio a octubre de 1906 (secciones I, II: Bélgica – Rio de Janeiro; sección III: Buenos Aires – Paris). Las demás partes (IV, V, VI y VII) se refieren a Mallorca.

La información biográfica, los primeros versos de la sección IV, la inscripción al final, al pie de texto, de la fecha y la mención de las etapas geográficas en que fue redactada la epístola, permiten distinguir un primer discurso revisitado, leído o vuelto a leer desde un momento posterior. Se trata de una escritura que, a su vez, es objeto de otra relectura situada en un 'aquí y

ahora' y que corresponde a la presencia de Darío en Mallorca entre noviembre y diciembre de 1906:

Así empecé en francés (...) / En Río de Janeiro iba yo a proseguir / (...). Tal continué en París lo empezado en Anvers. / Hoy, heme aquí en Mallorca, *la terre dels forners* / (...) Hice una pausa. (...) / Anvers – Buenos Aires – París, Palma de Mallorca, MCMVI (I, 3,5; IV, 1-2; VI, 1; VII)⁸.

La breve sección VII, a modo de despedida, compagina la forma de una epístola familiar con rasgos autobiográficos. La ruta la realiza un sujeto enfrentado al tiempo y al silencio, a la existencia y a la muerte:

Hay un ansia de tiempo que de mi pluma fluye / a veces, como hay veces de enorme economía. / "Si hay, he dicho, señora, alma clara, es la mía". / Mírame transparentemente, con tu marido, / Y guárdame lo que puede del olvido (v. 1-6, VII)

Con humor y en francés, por no desmerecer de una mala fama de 'galicismo mental', la voz poética empieza por volver la mirada hacia sí misma. Dos rimas traídas por los cabellos⁹ desbarajan las sonoridades azuladas a la moda simbolista. Se desdramatiza de entrada la gravedad del discurso poético: «MADAME Lugones, j'ai commencé ces vers / *En écoutant, la voix d'un carillon d'Anvers...* / Así empecé en francés, pensando en Rodenbach, / Cuando hice hacia el Brasil una fuga... ¡de Bach!» (I, 1-4).

Que una asociación de pensamiento conduzca de los paisaje flamencos a un poeta simbolista belga (amante de neblinas, vientos del norte, obispados, morosidades de beguinas, campanas enfermizas...)¹⁰, y que, después, una

⁸ Estas informaciones al final (VII) no aparecen en la edición citada de 1907, pero sí en la de Alfonso Méndez Plancarte (*Poesías completas*, p. 857), quién habrá tenido acceso a un manuscrito o a una edición *princeps*.

⁹ Ver también las rimas : «ditirambo / *Arcades ambo*» – «dé / *Crédit Lyonnais*» – «Anvers / *la terra dels forners*» – «Y / un *yacht* (...) en Porto-Pí» (I, v. 21-22; II, v. 25-26; IV, v. 1,2; VI, v. 3,4)

¹⁰ Ver las novelas de Georges Rodenbach: *Bruges-la-Morte* (1892), *Le Carillonneur* (1897).

caprichosa geografía dé un inesperado rodeo austral, hermanando la tierra *carioca* con el maestro de contrapunto musical, todo esto no pasaría de ser el donaire festivo de un poeta-trotamundos si no fuera porque se anuncia así, simultáneamente, uno de los principios que rigen la composición y la temática de la “Epístola”.

Esta poesía de paso, por decirlo así, en pos de un refugio para poetas perseguidos, se deja comparar con el modelo de la fuga musical cuyo orden y ritmo parece imitar: una composición compleja, pese a la soltura aparente, una virtuosidad en la invención, un entramado de motivos que parecen evitarse y buscarse, huir y dialogar, una urdimbre de movimientos apasionados cuya fluencia vital se nutre de humanismo clásico y modernidad, de lirismo y cotidianeidad.

Una gran parte del arte del ‘canto errante’ de la “Epístola” consiste en que la forma erudita no se impone en detrimento de la sencillez y la espontaneidad. Aquí la ligereza juguetona de la epístola *otiosa* o bien la llaneza de la variante *ad familiares*. Allí, la subjetividad autobiográfica de la carta en que uno se confiesa. Más allá, un tono fingidamente grave y severo. Y al final, como se lanza una botella al mar, para después de la muerte quizá, el diurno resplandor de una *epistola posteritati*, una última variación desengañada, aunque serena, para despedirse del sol mediterráneo (sección VI).

Sin cesar, el tema principal del viaje da paso a nuevos motivos o personajes que van del descubrimiento maravillado de la tierra brasileña – «tierra de los diamantes y la dicha / tropical» (I, v. 13-14) – a los dédalos de la diplomacia panamericana, de los encantos de la naturaleza disfrutados en compañía de Garcilaso hasta un talonario de cheques del banco parisiense del Crédit Lyonnais.

El poema es un periplo no sólo temático sino también lingüístico y rítmico. Una composición de movimientos, enlazados a manera de fundidos-encadenados, crea una textualidad polifónica de voces plurales, muy distinta por cierto de la monodia marmórea que se le suele atribuir a Darío. Habría que hablar aquí de una poética contrapuntística que armoniza, siempre en situación, lo denotativo y lo barroco, la información y el lirismo, el realismo coloquial y la retórica, la grisalla ajetreada de París y la tranquila lozanía del Mediterráneo.

En cuanto a la métrica, cabe señalar la tensión perfecta de la versificación y del habla común, la cooperación exacta entre el humor sofisticado de la rima en algunos versos y su naturalidad en la mayoría de los otros. Lo que le permitía a Mario Benedetti hacer hincapié en «[la] suprema habilidad de pasar sobre el consonante sin anunciarlo con campanillas»¹¹.

Notable es la integración del pareado de alejandrinos a la fluidez del habla de la conversación. Una manera de hablar en verso que es prosaísmo, sí, pero sin menoscabo de lo poético: «Esto es mucha poesía, señora» (VI, 49). El enlace de los versos es frecuente pero abandona el tumulto poetizante, el empaque subversivo que desarticula la unidad del pensamiento en el verso. La distribución métrica de la frase se contenta con traducir los diferentes movimientos del sentimiento y la subjetividad.

A veces un encabalgamiento de comedia interviene para subrayar la Comedia Humana y la rebelión de un sujeto agredido por la violencia de lo cotidiano, la desposesión de sí mismo en la cosmópolis de los tiempos modernos: «Es preciso que el médico que eso recete dé / También libro de cheques para el Credit Lyonnais (...). Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas / Costas antes de (...) las primeras canas» (II, 25-26; VI, 28-29).

No impera en Darío la ley del divorcio ruidoso entre la métrica y la sintaxis. A menudo, el encabalgamiento tiende a anularse cuando se sosiega el poema, al abordar a las costas mallorquinas: «Veo el vuelo gracioso de las velas de lona, / y los barcos que vienen de Argel y Barcelona» (IV, 15-16).

Varios son los medios de esta polifonía que reúne lo cotidiano, la exigencia poética y, a veces, la carnavalización de la misma (secciones V y VI). Atestiguan, en Darío, una sorprendente destreza para ironizar a expensas suyas, para hacer pedazos los grandes principios estéticos, empezando por los propios. Tal, la anti-métrica de unos versos acerca de sus andanzas panamericanas en que las palabritas del francés y el neologismo modernísimo dejan la acentuación rítmica del alejandrino en una total incertidumbre: «ya no existe

¹¹ BENEDETTI, "Rubén Darío, Señor de los tristes", p. 114.

allá fiebre amarilla. ¡Me alegro! / *Et pour causa*. Yo pan-americanicé / con un vago temor y con muy poca fe» (I, 10-12).

La cotidianeidad de la epístola puede también derivarse de la forma del contrato epistolar que consiste en dar al interlocutor las informaciones de lugar necesarias por medio de sintagmas conversacionales, permitiendo así la organización lineal del texto:

MADAME Lugones, j'ai commencé ces vers / (...) un carillon d'Anvers... / Así empecé en francés (...). En Río de Janeiro iba yo a proseguir (...). En fin convaleciente, llegué a nuestra ciudad / de Buenos Aires, no sin haber escuchado a míster Root a bordo del *Charleston* sagrado; / (...) Y me volví a París. (...) / Y aquí mi epístola concluye (I, 1-3, 5; III, 1-3, 12; VII, 1).

En el habla coloquial de Rubén, caben lo mismo las reminiscencias clásicas (así el rancio tópico del 'menosprecio de corte y alabanza de aldea') como las referencias a la actualidad de un mundo acelerado. Las transiciones entre el motivo lírico y la prosa de vida diaria se realizan sin esfuerzo. Lo que supone también un trabajo específico de la sintaxis, versos donde alternan el período amplio (una principal seguida de una o dos subordinadas) y breves frases nominales, a veces de una palabra única: «Me recetan que no haga nada ni piense en nada / que me retire al campo a ver la madrugada / con las alondras y con Garcilaso y con / el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?» (II, 19-22).

En los giros interrogativos, suspensivos o exclamativos no queda huella de la 'pose' retórica, una postura todavía muy presente en los versos de juventud (*Abrojos*, 1887). Son elementos despojados de artificio, inseparables de una reflexión dialógica y metapoética en torno a la tensión entre la creación literaria y los aprietos de la vida diaria:

Y he exprimido la ubre cerebral tantas veces, / Que estoy grave. Esto es mucho ruido y pocas nueces, / Según dicen doctores de una sapiencia suma. / Mis dolencias se van en ilusión y espuma. / (...) / ¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal? / ¿No se sabe que soy cónsul como Stendhal? (II, 23-26).

«¡Qué cotidiana es la vida!», exclamaba el poeta simbolista francés Jules Laforgue. «Mi corazón al desnudo» se sinceraba Baudelaire¹². Obviamente la palabra ‘confesión’ rima con la de ‘conversación’ en francés como en español. Tan es así que, en unos versos en forma de autorretrato, Darío recupera, en tono burlón, el lamento consabido del poeta maldito enclaustrado en su torre de marfil para desvelar con lucidez los percances de su personalidad mundana. Los anhelos parisienses, los atractivos de la brillantez literaria, los encantos de las minorías selectas no pueden hacerle olvidar su marginalidad nicaragüense en la gran urbe moderna ni el vivir la pequeña muerte de las horas domésticas:

Y me volví a París. Me volví al enemigo / terrible, centro de la neurosis,
ombligo / de la locura, foco de todo surmenage, / donde hago buenamente mi
papel de sauvage / encerrado en mi celda de la rue Marivaux, / confiando sólo
en mí y resguardando el yo. / ¡Y si lo resguardara, señora, si no fuera / lo que
llaman los parisienses une *pera*! (III, 12-19)¹³.

Darío está consciente del monumento (más bien, la picota) que le están levantando sus detractores. Incluso hace suya la vulgata difundida de su obra pero para mejor rebatirla y sin claudicar en su deseo de humana autenticidad. Más aún: al reafirmar provocadoramente la gratuidad del acto poético, Rubén le arroja un guante a la sociedad mercantil y acaparadora:

Soy así. Se me puede burlar con calma. Es justo. / Por eso los astutos, los listos,
dicen que / no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé! / Que ando nefelibata, por
las nubes... Entiendo. / Que no soy hombre práctico en la vida...
¡Estupendo! / Sí, lo confieso: soy inútil. No trabajo / por arrancar a otro su
pitanza: no bajo / a hacer la vida sórdida de ciertos previsores. / Y no ahorro ni
en seda, ni en champaña, ni en flores. / No combino sutiles pequeñeces, ni
quiero / quitarle de la boca su pan al compañero. / Me complace en los cuellos

¹² J. LAFORGUE, *Les complaintes*, Continuum International Publishing Group Ltd, London/New York 1994, p. 85. BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu* (1864), Droz, Genève 2001.

¹³ Véase *poire* en francés, con el significado de inocente, incauto, candoroso, crédulo, iluso o idealista.

blancos ver los diamantes. / Gusto de gentes de maneras elegantes / y de finas palabras y de nobles ideas. / (...)

No conozco el valor del oro... ¿Saben éstos / que tal dicen, lo amargo del jugo de mis sesos, / del sudor de mi alma, de mi sangre y mi tinta, / del pensamiento en obra y de la idea encinta? / ¿He nacido yo acaso hijo de millonario? / ¿He tenido yo Cireneo en mi Calvario? (III, 25-38, 42-47).

El arte conversacional rubendariano se da asimismo en las excepcionales descripciones o notaciones paisajísticas en las secciones dedicadas a Mallorca. El arte conversacional corre parejo con el lirismo, el simplismo de la palabra exacta y la expresión directa con la adjetivación trillada, la que les gusta a los poetas espontáneos. El imaginismo poético se queda en lo ordinario y la sencillez límpida. Una univocidad diáfana dejar oír la desnudez «[d]el divino y eterno rumor mediterráneo» (VI, 36).

Y el azul celestial, vasto como un deseo, / su techo cristalino bruñe con sol de oro. / Aquí todo es alegre, fino, sano y sonoro. / Barcas de pescadores sobre la mar tranquila / descubro desde la terraza de mi *villa*, / que se alza entre las flores de su jardín fragante, / con un monte detrás y con el mar delante (IV, 8-14).

«Cosas vistas», diría Hugo¹⁴, con vocablos comunes para decir la insularidad y la vitalidad luminosa de aquella Hélade mediterránea. La percepción del paisaje es la transparencia de la mirada. Gozar del mundo es verlo: «[Veo el vuelo gracioso de las velas de lona, / Y los barcos que vienen de Argel y de Barcelona. / Tengo arbolitos verdes llenos de mandarinas, / tengo varios conejos y unas cuantas gallinas]» (IV, 15-18)¹⁵.

La posesión amorosa de la naturaleza va íntimamente ligada a una expresión temporal del espacio que vincula el instante de la escritura y el de la observación:

¹⁴ *Choses vues* (1887), Ollendorf, Paris 1913.

¹⁵ Estos versos figuran en *Poesías completas*, p. 853, aunque no aparecen en la edición de referencia de 1907. Tampoco en la edición de Alberto Ghirardo (*Obras completas*, Mundo Latino, Madrid 1918, t. XVI, p. 139).

[Excúsame, si quieres, oh Juana de Lugones, / estas filosofías llenas de digresiones] / (...) / Hice una pausa. / El tiempo se ha puesto malo. El mar / a la furia del aire no cesa de bramar. / El temporal no deja que entren vapores. Y / un yacht de lujo busca refugio en Porto-Pí. / Porto-Pí es una rada cercana y pintoresca. / Vista linda: aguas bellas, luz dulce y tierra fresca (VI)¹⁶.

Hacer una pausa es hacer una pausa en el discurso y en el viaje y, por tanto, relacionarlos estrechamente. De ahí que en el acto de escribir, el hablante se identifique con el tiempo y el espacio de la isla.

Esta poética de la relación y la continuidad se repite al final con la forma-sentido principal de la Epístola, es decir el vaivén de la errancia y del refugio, la dialéctica del viaje y de la etapa, el enfrentamiento del verso y del silencio, el ritmo de un exilio por el que pasa el sujeto de una escritura en el tiempo: «Hay un ansia de tiempo que de mi pluma fluye / a veces, como hay veces de enorme economía» (VII, 2-3).

Si existe un sentido que permita hablar de la poesía existencial de Darío¹⁷, es fundamentalmente porque está en marcha. Para el poeta, radicarse en Mallorca es encontrar un lugar en el mundo para apartarse de la ruta que lleva al hombre de la vida a la muerte. Es la esperanza de encontrar un espacio de eternidad para ir de la muerte a la vida. Sueño utópico de un poeta y sin embargo vivido en el tiempo y el espacio de la realidad.

La expresión poética de la belleza celestial, casi irreal de la 'Isla de Oro', el sentimiento de cercanía del sujeto a un paisaje cultural memorable, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, no se separan de una pertenencia amorosa a la inmediatez de la vida mediterránea, a sus humildes actividades, a sus alimentos terrestres.

Tal es el caso del mercado de la Plaza Mayor que animan (una vez más) las musas «de carne y hueso», tan del gusto del poeta. Para celebrarlas, Darío acierta con un lirismo entre sensual y descriptivo, opulento y familiar. En

¹⁶ VI, 1-5 y *Poesías completas*, p. 854 para los dos primeros versos.

¹⁷ Ver C. FERNÁNDEZ MORENO, "Entrevista con Roberto Fernández Retamar sobre la poesía conversacional en América Latina", *Unión* (UNEAC, La Habana), 1979, 1, p. 110-135.

aquellas *Geórgicas* sin floreos, no vacila en echar mano del verso de la cotidianidad meditativa a lo Campoamor. El lector admira la graciosa ironía con que, aprovechando la ductilidad del género epistolar (no cansar, variar los temas, divertir...) el hablante ofrece a su interlocutora la complicidad de un desaliño antojadizo, muy fin de siglo, a lo François Coppée:

A veces me dirijo al mercado, que está / en la Plaza Mayor. (Qué Coppée, ¿No es verdad?) / Me rozo con un núcleo crespo de muchedumbre / que viene por la carne, la fruta y la legumbre. / Las mallorquinas usan una modesta falda, / pañuelo en la cabeza y trenza a la espalda. / Esto, las que yo he visto al pasar, por supuesto, / y las que no la lleven, no se enojen por esto (V, 1-8).

Con la complicidad de una sonrisa cándida, Darío sobresale en el arte de sugerir la atmósfera del ‘verso hortense’ (tomillo salsero, grosellas, tomates, lechugas) que al ‘corazón innumerable’ de Anna de Noailles le gustaba ritmar con acentos a veces inesperados («Mi corazón indiferente y dulce tendrá la pendiente / del follaje flexible y llano de las judías [!]») ¹⁸. En la “Epístola”, Darío se vale de estos momentos de frescor agreste y hace oír los ecos de una humilde sinfonía pastoral, casi franciscana, en la que sólo faltan la colmena y la cantimplora, la computera y el agua clara de la poesía francesa finisecular¹⁹.

«Entre los cestos llenos de patatas y coles, / Pimientos de corales, tomates de arreboles, / Sonrosadas cebollas, melones y sandías, / Que hablan de las Arabias y las Andalucías. / Calabazas y nabos para ofrecer asuntos / A Madame Noailles y Francis Jammes juntos» (V, 15-20).

Darío pertenece a la clase de los grandes viajeros. De Amberes a Río, de Río a Buenos Aires, de Buenos Aires a París, de los tráfagos de París a los puestos de las verduleras en Palma de Mallorca, el actual del nicaragüense tiene el ritmo vital del *homo viator*, del hombre que halla su razón de ser en tanto en cuanto emprende el camino (Gabriel Marcel).

¹⁸ «Mon coeur indifférent et doux aura la pente / du feuillage flexible et plat des haricots»; A. DE NOAILLES, *Cœur innombrable*, Calmann-Lévy, Paris 1901. La traducción al español es nuestra.

¹⁹ Es decir, la poesía de Jean Richepin, Francis Jammes ..., hasta la escuela de los *zutistes*.

La imagen esencial del viaje como travesía y peregrinación se encarna también a través de la silueta medieval del *doctor illuminatus*, el mallorquín Raimundo Lulio (1235-1315). Al dedicarle casi unos treinta versos en la quinta sección, Darío recuerda que Mallorca fue la cuna del doctor inspirado, la isla que encierra el recuerdo del polígrafo cosmopolita nutrido de cultura mediterránea (griega, latina, judía, catalana, castellana, árabe...) a quien siempre admiró.

Franciscano, teólogo, místico, teórico de una extraña lógica, humanista ávido de saber y de perfeccionamiento interior, autor del enciclopédico *Llibre felix de les maravelles del mon*, novelista y poeta que escribió en la sencilla lengua de un 'bell catalanesc', alquimista al que se le atribuye una de las obras maestras de la química mágica, el *Testamentum duobus libris universam artem chymicam*, hombre políglota que se expresaba en latín, árabe, catalán o provenzal, Lulio es la gran figura de identificación que domina el poema.

En la "Epístola", Lulio es un peregrino, oriundo de una isla que estuvo en la confluencia de la mayoría de las corrientes culturales del Mediterráneo de la Edad Media. Nombrarlo es nombrar a un nuevo Ulises que recorrió Europa de Mallorca a Roma, de París a Montpellier, de Génova a Nápoles y Chipre, aventurándose hasta Túnez y Bugía para predicar el cristianismo antes de ser expulsado. El Lulio rubendariano eleva a primer plano, por medio de un lirismo simple y depurado, un ideal humanista, una concepción de la vida y de la poesía como trayecto, exilio, búsqueda, transmutación...:

A veces me detengo en la plaza de abastos / como si respirase soplos de vientos vastos, / como si se me entrase con el respiro el mundo. / Estoy ante la casa en que nació Raimundo / Lulio. Y en ese instante mi recuerdo me cuenta / las cosas que le dijo la Rosa a la Pimienta... / ¡Oh cómo yo diría el sublime destierro / y la lucha y la gloria del Mallorquín de hierro! / ¡Oh, cómo cantaría en un carmen sonoro / La vida, el alma, el numen, del Mallorquín de oro! / De los hondos espíritus, es de mis preferido / (...) / [Excúsame, si quieres, oh Juana

de Lugones, / estas filosofías llenas de disgresiones: / más mi pasión por Ramón Lull es pasión vieja, / perfumada de siglos, de verso y de conseja] (V)²⁰.

Al borde de la ancianidad; Darío anhela la hermandad del ilustre viajero, quien al acercarse la muerte, trazaba así su autorretrato: «Soy un hombre viejo, pobre, menospreciado. / No tengo ayuda de nadie / mi obra fue demasiado amplia / viajé sin cesar por el mundo. / Di muchos ejemplos valiosos, / no me conocen y no me quieren. / Quiero morir en un piélago de amor»²¹.

«Trasladarse a diversos seres», proponen los que creen en la transmigración de las almas. Darío, poeta de las identificaciones simbólicas, tiene la ilusión de vivir en Raimundo Lullio.

La “Epístola a la señora de Lugones” es un poema ‘mediterráneo’, en el sentido etimológico de la palabra. Una poesía de circunstancia por ser poesía de viaje y de paso, entre el mar y la tierra, el mito y lo cotidiano, entre verso y prosa, lirismo y conversación. En la encrucijada de mundos y lenguajes diferentes, Mallorca, la ‘Isla de Oro’, desempeña el papel de un lugar de tránsito: entre el extravío y el retiro, la angustia y el sosiego, el infierno y el cielo. Por lo cual no es atrevido afirmar que el ámbito mediterráneo de la ‘Isla de Oro’, en Rubén, no abandona, por paradójico que pueda parecer, la tierra natal de Nicaragua. El Pulgarcito centroamericano siempre fue tierra entre mares, mar entre tierras (*mar medi terraneum*), empalme de culturas y hombres: chorotegas y nahuas primero, españoles, más tarde, con sus capitanes empeñados en descubrir la vía secreta o el ‘Estrecho Dudosos’ como la

²⁰ V, 19-31 y los versos entre corchetes in *Poesías completas*, p. 854. Sobre «...las cosas que le dijo la Rosa a la Pimienta...», véase el cuento de Lull “Diáleg de la rosa i el pebre” (*Arbre exemplifical, Abre de Ciència*, Roma, 1295-1296) en que la Rosa y la Pimienta son las protagonistas de un *ejemplum* o apólogo acerca de la teoría aristotélica de los cuatro elementos. La rosa aboga a favor del agua ya que ésta domina en ella y la pimienta a favor del fuego, por su color y sabor picante.

²¹ «Son hò m veyll, paubre, meynspreat; / no hay ajuda d’hòm nat / E hay tròp gran fayt’ emparat; / Gran res hai del mon cercat; / Mant bòn eximpli hay donat; / Pauch son conegut é amat. / Vull morir en pelech d’amor»: “Lo cant de Ramon”, en G. ROSSELLÓ (ed.), *Obras rimadas de Ramón Lull*, Imprenta de Pedro José Gelabert, Palma 1859, p. 366.

llamaron, es decir el paso marítimo hacia la *Isola hermosa*²² de *Cipango* y el fabuloso imperio del *Catay*.

Tierra y agua, agua y tierra, modernidad y bucólica: he aquí la circunstancia primera de la “Epístola” dariana. Desde el bullicio de las urbes cosmopolitas hasta «el divino y eterno rumor mediterráneo!» (VI, v. 36).

²² «Le indicazioni “una isola muy hermosa”... oppure “tierras formosissimas” ricorrono frequentemente nelle descrizioni dei cronisti spagnoli dell’epoca: una specie di paradiso terrestre è il Nuovo Mondo, in cui esseri umani, naturalmente buoni e saggi (...) vi trovano la cornice ideale per una specie di vita serena e idillica» («Las indicaciones “una isola muy hermosa”... o “tierras formosissimas” se repiten frecuentemente en las descripciones de los cronistas españoles de la época [del descubrimiento del Nuevo Mundo], una especie de paraíso terrestre en el que los seres humanos, naturalmente buenos y sabios (...) encuentran el escenario ideal para un tipo de vida serena e idílico»). G. GUARIGLIA, *Il mondo spirituale dei primitivi*, EDUCatt, Milano 2007, p. 14. Traducción nuestra. Ver también M. ELIADE, *Mitos, sueños y misterios*, M. Portillo (trad.), Kairós, Barcelona 1999, p. 42.

RUBÉN DARÍO Y LAS LETRAS FRANCESAS DEL SIGLO XIX

JORGE EDUARDO ARELLANO
(Academia de Geografía e Historia de Nicaragua)

Resumen: La obra de Rubén Darío, en verso como en prosa, revela tempranamente un contacto privilegiado y un conocimiento profundo de las letras francesas. La presencia, la admiración o la alusión directa o indirecta de los autores franceses, fundamentalmente los del siglo XIX, en particular la de Victor Hugo y Paul Verlaine, entre tantos otros, revela la influencia que estos ejercen en su trayectoria poética y en sus preferencias estéticas; aspectos que la crítica y los estudiosos de su obra han incidido en subrayar y que aquí destacamos como su *francofilia*, queriendo enfatizar así que el nicaragüense sólo en ella pudo encontrar su hogar intelectual, satisfacer totalmente sus ansias vitales y su voluntad cosmopolita.

Palabras clave: Rubén Darío – Letras francesas – Siglo XIX – *Francofilia*.

Abstract: Rubén Darío and Nineteenth Century French Literature. Rubén Darío's work both in verse and in prose shows his early contact with and his profound knowledge of French literature. The presence of, admiration of and direct or indirect allusion to French authors, mainly those of the nineteenth century and particularly that of Victor Hugo and Paul Verlaine among many others, reveal the influence these have had on his poetic career and his aesthetic preferences, aspects that critics and scholars have emphasized and which we here call his *Francophilia*, in order to stress that this was the only way in which the poet could find his intellectual home, satisfy his aspirations and live his cosmopolitan life.

Key words: Rubén Darío – French literature – Nineteenth century – *Francophilia*.

Desde 1925, cuando Erwin K. Mapes publicó su investigación (aun no superada) sobre las fuentes francesas en la obra de Rubén Darío¹, he sabido que, sin la asimilación de ellas, el nicaragüense no se hubiera realizado como el poeta en lengua española más relevante y revelador de su tiempo. Más aún: como un pensador lúcido, ligado en varios países latinoamericanos al proceso, que Ángel Rama denomina «cultura modernizada internacionalista», surgida aproximadamente desde 1870².

La cultura modernizada internacionalista

Este proceso suponía una identificación con las actualidades francesas y, en sus representantes, una osada capacidad autodidacta, capaz de asimilarlo todo desde el periodismo, sin prescindir de las cualidades del literato: poetas líricos y autores de cuentos, estampas, ensayos que expresaban emociones y sensaciones, pudiendo identificarse con los adjetivos darianos: *sentimental*, *sensible*, *sensitivo*. Y Darío, encarnando más que nadie entre sus coetáneos esa subjetividad, visualizó que la única Meca de su fe creativa era París. Que solo esa «capital de las capitales» (como la llamó en su autobiografía, cap. XXXIV) podía encontrar su hogar intelectual, satisfacer totalmente sus ansias vitales y voluntad cosmopolita.

Tal idea se le acrecentó desde los primeros días de su permanencia chilena, periodo durante el cual se integraría (en forma definitiva) a la cultura modernizada internacionalista de la época. Sin embargo, sus relaciones con lo francés durante los años formativos de Nicaragua y El Salvador no habían sido desdeñables, sino determinantes para su futuro inmediato o para la consecución a largo plazo del proyecto titánico e ilimitado que se había

¹ E.K. MAPES, *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío*, traducción de Fidel Coloma González, Ediciones de la Comisión Nacional del Centenario de Rubén Darío, Managua 1966.

² Á. RAMA, *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas 1966.

impuesto: la apropiación de la cultura de Occidente como totalidad, en especial de la más moderna: la francesa. En su patria original había leído a no pocos poetas y escritores galos, (véase mi libro sobre *Azul...*)³, y en la tierra cuzcatleca, de agosto, 1882, a octubre, 1883, había emprendido, con Francisco Gavidia, la adaptación al español del alejandrino francés cultivado por Víctor Hugo.

Esta empresa incluyó la acumulación heterogénea de procedimientos poemáticos hasta el grado de alcanzar la mayor tecnificación del verso y el virtuosismo más exigente: un caso único en la historia de la poesía, según la autoridad en métrica: Tomás Navarro Tomás, quien contabilizó y estudió en la obra dariana 37 metros distintos y 147 combinaciones estróficas.

La tournée de Sarah Bernhardt en Santiago y Valparaíso

Recién llegado a Chile (reiteró un lugar común de la historia literaria), Darío incrementó sus lecturas de los más modernos autores franceses; y el mundo del arte se le entregó esplendorosamente en los salones y pinacotecas de Santiago, orientado por su amigo Pedro Balmaceda Toro (A. de Gilbert); así conoció a los artistas que incorporaría en *Azul...*: Watteau, Chardin, Durand, Bonnat, Corot y Boucher. Pero en las diez crónicas que escribiera y publicara en *La Época* de Santiago sobre la gira de la famosa actriz francesa Sarah Bernhardt (1844-1923), entre el 10 de octubre y el 6 de noviembre de 1886, el joven de 19 años se mostró asimilando la prosa de su primer maestro de estilo: el francés-argentino Paul Groussac (1848-1929): concretamente sus crónicas aparecidas en *La Nación* de Buenos Aires sobre la gira en Argentina de la misma Bernhardt. En consecuencia, aprendiendo y ejercitando ese estilo, quedaría como deslumbrado testigo del citado repertorio, el cual hizo las veces (en la práctica) de una visita a París.

³ J.E. ARELLANO, *Azul... de Rubén Darío. Nuevas perspectivas*, Organización de los Estados Americanos, Colección Interamer, Washington D.C. 1993, pp. 17-24.

Al respecto, la tournée de la Bernhardt abarcó treinta montajes en Santiago y Valparaíso de tragedias y comedias escritas en francés y representadas en ese idioma. Sus autores, entre otros, eran Alejandro Dumas, Racine, Víctor Hugo, Victoriano Sardou, Octavio Feuillet y Alejandro Parodi (1842-1902), el italiano-francés de *Roma vaincue* (*Roma vencida*), que dejaría fuerte marca en el joven Darío. Éste le manifestó su admiración muy pronto en un soneto incorporado a la segunda edición de *Azul...* (la guatemalteca de 1890) y en la nota 34 de esa misma edición. Ahí se refiere al «poeta de Italia que escribe en el idioma de Víctor Hugo, produciendo obras soberbias de inventiva y admirables de arte», para añadir:

El gran París adapta a todos los expósitos de la gloria: ciudad formidable de la lucha por la vida, suele ser la consoladora, alimentadora y enriquecedora de más de un hijo desconocido por su madre, o desgraciado en su propio término; sea judío-alemán, como Alberto Wolff, cristiano aragonés, como Eusebio Blasco, o poeta italiano, como Alejandro Parodi.

Este artista del verso que hubiera podido subir a la altura apoyada en los versos del Dante, se ha acogido a los hemistiquios del dios Hugo y habita en casa del gran Molière⁴.

Indiscutiblemente, la gira de Sarah Bernhardt contribuyó a enriquecer la afinidad del joven centroamericano con lo francés, a incrementar su intuición de París y de sus sentidos, hasta el grado de instalar un argumento en la antigua Lutecia que aun no había visto: el de la pieza narrativa “El pájaro azul” (*La Época*, 7 de diciembre, 1886). Y en ese sentido la importancia de sus diez crónicas teatrales es grande (lo reconoce su compilador en libro el chileno Julio Saavedra Molina). Serie que revela un estilo propio, contenido sustancioso, riqueza metafórica y orquestación seductora⁵. Saavedra Molina sostiene algo más: que esa decena de piezas significó una obra de transición respecto a los

⁴ R. DARÍO, *Teatros. Prosa desconocida de Rubén Darío*, compilación, investigación, edición crítica y notas de Julio Saavedra Molina (publicación póstuma dedicada a su memoria), Ediciones Rumbos, Santiago de Chile 1988, p. 37.

⁵ *Ibidem*.

cuentos en prosa de *Azul...*: obra catapultante en la cual (cabe reiterar) su autor introdujo creadoramente la libertad francesa del modernismo y emprendió la apertura hacia la universalidad de nuestras patrias periféricas.

Catulle Mendès: inspirador de Azul...

Desde luego, la estructura modernizadora que subyace en *Azul...* partía de notables creadores, o modelos, que en la mentalidad de Darío no podían ser sino franceses. Ya no el *dios* Hugo (quien había presidido su primera etapa centroamericana de 1880 a 1886), sino otros posteriores (*retoños del gran roble*) como Flaubert, Gautier, Alfonso Daudet, Armand Silvestre y, sobre todo, Catulle Mendès (1841-1909). Refiriéndose a este maestro cardinal, Darío escribió en abril de 1888 el siguiente retrato artístico que podría ser también el suyo en *Azul...*: «Un orífice pintor, un músico que esculpe, un paisajista fotográfico y hasta químico y siempre poético [...], un poeta con el don de una universalidad pasmosa, he ahí a Catulle Mendès»⁶.

Dos años más tarde, el mismo Darío consagró a Mendès el medallón (o soneto alejandrino) de la ya citada segunda edición de *Azul...* con la nota respectiva en la que lo denomina «maravilloso *conteur* y poeta», afirmando que sus obras (por cierto numerosas) le «han dado el título de príncipe de las letras». En noviembre de 1896 admitió que en *Azul...* había logrado «la *câlinerie*, erótica de Mendès». En *Letras* (1911) su modelo le motivó dos capítulos: “En el país de bohemia”, extenso comentario de la obra teatral *Glatigny*; y “Catulle Mendès”, recuento de su influencia a raíz de su fallecimiento. En el primero concluía:

Mendès ha hecho todo lo que ha querido con su talento tan fuerte, tan bello y tan flexible. Ha hecho cosas como Hugo, como Leconte de Lisle, como

⁶ R. DARÍO, “Catulle Mendez (sic) / Parnasianos y decadantes”, en *Obras desconocidas de Rubén Darío. Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*, edición recogida por Raúl Silva Castro y precedida de un estudio, Prensas de la Universidad de Chile, Santiago de Chile 1934, pp. 166-172.

Banville, como Baudelaire, como Verlaine, como los parnasianos, como los simbolistas, como los decadentes. Y además, como Mendès. Tiene una obra enorme y varia, y un espíritu siempre fresco y vivaz. Es, indudablemente, un gran virtuoso; pero es también, indudablemente, un grande y magnífico poeta⁷.

Como se observa, el párrafo anterior pudo tener de sujeto al propio Darío, quien en el otro capítulo de *Letras* (el necrológico), reconoció la singular incidencia, o afinidad de *alter ego*, que le proporcionase (al elaborar *Azul...*) la manera ‘mendeciana’, del «Mendès cuentista de cuentos encantadores e innumerables, galante, finamente libertino, preciosamente erótico»⁸. Ahí también recordaba que había sido «uno de mis maestros, uno de mis guías intelectuales, después del gran Víctor Hugo – el pobre Verlaine vino después...»⁹. Y en *Historia de mis libros* (junio, 1913) no pudo ser más claro y leal: «Fue Catulle Mendès mi verdadero iniciador»¹⁰.

El soneto parisino “De invierno”

Volviendo al proyecto esencial de Rubén Darío, contenía una aspiración legítima: la identificación con lo que él llamaba ciudadanía intelectual francesa. En *Azul...*, pues, comenzó a ser ciudadano galo, creador afrancesado, en el buen sentido de la palabra; objetivo que, además de obsesionarle, explicaría con más que suficientes razones en no pocas oportunidades. «Yo soñaba con París desde niño, [confesó en su autobiografía] a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París»¹¹. Porque la capital de Francia constituía, para él, «como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era [continuaba] la ciudad del

⁷ R. DARÍO, *Letras*, Garnier Hermanos, Paris 1911, pp. 45-46.

⁸ *Ivi*, p. 165.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ R. DARÍO, *Historia de mis libros*, Editorial Nueva Nicaragua, Managua 1988, p. 36.

¹¹ R. DARÍO, *Azul...*, edición crítica de Ricardo Llopesa, prólogo de Gonzalo Rojas, epílogos de Jorge Eduardo Arellano, Editorial de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso 2013.

Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño»¹².

Esta inevitable presencia parisina le llevó a escribir el soneto alejandrino “De invierno”, publicado en la revista *Repertorio Salvadoreño*, julio de 1889, en el cual describe una escena urbana procedente de la novela *Spirita* (Buenos Aires, 1883) de Théophile Gautier:

En invernales horas, mirad a Carolina.
Medio apelonada, descansa en el sillón,
envuelta con su abrigo de manta cibelina
y no lejos del fuego que brilla en el salón.

El fino angora blanco, junto a ella reclina,
rozando con su hocico la falda de Alençon,
no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.

Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;
entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño

como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos, mírame con su mirar risueño,
y en tanto cae la nieve del cielo de París.

Con “Invernal” (ha observado Ricardo Llopesa) este «soneto a la francesa y de asunto parisiense» (como lo define su autor en *Historia de mis libros*, fue uno de «los primeros de la lengua castellana en abordar el interior de las casas»)¹³. En este caso: de un apartamento señorial de París.

El mismo año de 1889, igualmente, Darío escribió en Sonsonate, El Salvador, tres poemas en francés (“A mademoiselle”, “Pensée” y “Chanson crépusculaire”) que incorporaría, como el anterior soneto, a la segunda edición

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ivi*, p. 228.

de *Azul...* No le resultaron felices en cuanto a métrica y a sintaxis; pero no los forjaba por pretencioso esnobismo, sino como demostración palpable de la ciudadanía intelectual a que aspiraba. No se olvide que aún no había pisado el suelo de Francia, lo que haría tres años y once meses después.

Los quince «Raros» en lengua francesa

En efecto, a raíz de su primera visita a París en 1893 (mientras viajaba como Cónsul de Colombia a Buenos Aires) consolidó *in situ* su francofilia y conoció personalmente a dos de sus futuros *Raros*: Jean Moréas y Paul Verlaine, entre otras experiencias notables. O sea: a dos de los catorce literatos en lengua francesa que estudiaría en su libro de crítica exegética: *Los Raros*, obra programática que, con el logro creador y maestro de *Prosas profanas y otros poemas*, publicara en Buenos Aires, 1896. Cuatro eran los antecesores galos de *Los Raros*: *Les grotesques* de Théophile Gautier, *Les poètes maudits* de Paul Verlaine, *À rebours* de Joris Karl Huysmans (1848-1907) y *La littérature de tout à l'heure* de Charles Morice (1861-1905). En otras palabras, Darío se incorporaba a una tradición ilustre, precedido únicamente por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo en su *Literatura Extranjera/Estudios cosmopolitas*¹⁴, pero sin la profundidad, pasión y erudición darianas, perfilando “medallones” y no semblanzas acabadas y completas como las del nicaragüense.

He aquí los primeros seis escritores en lengua francesa de *Los Raros*: 1) el Vicario de Hugo: Leconte de Lisle (1818-1894), o Pontífice del Parnaso, calificado por Darío (sobre todo) como un homérica y un valmíkido: es decir, un resucitador tanto del antiguo Homero como del indio Valmiki; 2) el Griego de Francia: Jean Moréas (1856-1910), o “Peregrino apasionado”, cuyo apellido era Juan Papadiamantopoulos y su alma «ínclita, limpia y piadosa»; 3) Paul Verlaine, bautizado por Anatole France el «salvaje soberbio y magnífico», quien subyugaba a Darío por su alto sentido de la palabra y de la

¹⁴ E. GÓMEZ CARRILLO, *Literatura extranjera / Estudios cosmopolitas*, prólogo de Jacinto Octavio Picón, Librería de Garnier Hermanos, Paris 1895.

música, a la que convirtió en precepto; 4) el Monarca *raté* (fracasado): Augusto de Villiers de L'Isle Adam (1838-1889), un noble de vida novelesca que Darío calificó de «prodigioso, excelso poeta», además de «genio»; 5) León Bloy (1846-1917), el rugiente inquisidor, «monje de la Santa Inquisición, o profeta iracundo que castiga con el hierro y el fuego y ofrece a Dios el chirrido de las carnes quemadas, las disciplinas sangrientas, los huesos quebrantados, como un homenaje, como un holocausto»¹⁵; y 6) el poseído por el Bajísimo: o endemoniado Conde de Lautréamont (1846-1870), seudónimo de Isidoro Ducasse, autor de un «libro que sería único si no existieran las prosas de Rimbaud; un libro diabólico y extraño, burlón y brillante, cruel y penoso; un libro en que se oyen a un tiempo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura»¹⁶. Se refería Darío a *Les Chants de Maldoror*, por el cual Ducasse mereció ser elevado a los altares por los surrealistas.

Los siete restantes (y figuras literarias menores) fueron el Vocero de los Gitanos: Jean Richepin (1849-1926); la Ahijada de Lilith (y única rara, o sea mujer) Rachilde (1860-1943), seudónimo de Margarita Eymery; el Elegante Anarquista: Laurent Tailhade (1854-1919), el Violín: Edouard Dubus (1863-1895), la Histeria: Theodore Hannon (1851-1916), el Águila: Georges d'Esparès (1864-1944) y el Pálido bizantino trágico: Augusto de Armas (1869-1893). Aparte de los anteriores, habría que citar otros dos franceses agregados por Darío en la segunda edición de *Los Raros* (1905): Paul Adam (1862-1920) y Camille Mauclair (1872-1945).

Peladan, Mallarmé, Rimbaud

Darío admiró a otro poeta francés: Joseph Peladan (1858-1918), por cierto un imitador de “La canción del oro” de *Azul...* y fundador en 1892 del Salón de la Rosa Cruz en París; y a dos más, ambos visionarios que pertenecían al futuro: Stéphane Mallarmé (1842-1898) y Arthur Rimbaud (1854-1891). El primero

¹⁵ J.E. ARELLANO, *Los Raros: una lectura integral*, Instituto Nicaragüense de Cultura, Managua 1996, p. 143.

¹⁶ *Ivi*, pp. 149-150.

le inspiró las páginas de “Mallarmé. Notas para un ensayo futuro” (*El Sol del Domingo*, Buenos Aires, 18 de septiembre, 1898), donde alaba su originalidad inconfundible y consagración solitaria, silenciosa, religiosa al arte; y un pastiche sorprendente: “Stéphane Mallarmé” (*El Mercurio de América*, octubre del mismo año). Aún más: en el citado ensayo sobre Mauclair, Darío aludió «al espíritu trascendentalmente compasivo y seductor de Mallarmé».

En cuanto al segundo, le dedicó una extensa reseña en dos entregas: “Un nuevo libro sobre Rimbaud” (*La Nación*, 15 y 17 de abril, 1913). Se trataba de la biografía escrita por el italiano Ardengo Soffici. En su primer párrafo, Darío afirma:

Nadie, seguramente, ha estudiado con amore y la erudición afectuosa que representa su obra la vida y el trabajo de Rimbaud como este italiano. Su libro tiene el valor también de una defensa contra los propios próximos de aquel héroe, que en actividades pasmosas decapitó su gloria con la espada de su energía. Pero esa gloria resucita y da al mártir de sí mismo el puesto que le corresponde, no solamente en el pensamiento de Francia, sino en el mundo¹⁷.

Incompleta es la lista de los literatos franceses del siglo XIX, aquí presentada, que catapultaron la creación de nuestro Rubén Darío; pero los enumerados resultan fundamentales. Resta insistir en las presencias reiteradas de Hugo y Verlaine, no sin antes establecer que fue a través del francés que Darío llegó a familiarizarse con otros creadores literarios de otros países.

Por ejemplo, el ensayo de Darío “Un poeta príncipe” (*La Nación*, 10 de octubre, 1893) tuvo una de sus fuentes en la antología de Saint Albin (un francés) para trazarnos una reseña de toda la obra del poeta y gran duque Konstantin Kontantinovich Romanov (1858-1915) y en otra de la literatura

¹⁷ R. DARÍO, “Un nuevo libro sobre Arthur Rimbaud”, en *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, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata 1968, pp. 308-316.

rusa en general¹⁸. Asimismo, la lectura del gran novelista ruso Máximo Gorki (1868-1936) la realizó de traducciones al francés, e incluso se atrevió a verter de ese idioma al español, en 1902, la novela de Gorki *Tomás Gordéiev* (1899) traducción de la que no quería acordarse.

Mas Darío prestó mucha atención a no pocos artistas franceses, sobre todo a los grandes escultores Augusto Rodin y Jorge Felipe Clésinger; a los escritores Emilio Zola, Edmundo Rostand y Rémy de Gourmont (su amigo), los cinco estudiados a fondo en su obra *Opiniones*¹⁹. Y concluyamos su pasión francófila, o más bien parisina, valorando su constante labor de *chroniqueur* en sus series “Articles de Paris” y “Films de Paris”, muy poco conocidos, que aparecieron durante los primeros años del siglo XX.

Hugo y Verlaine

Veamos, por otra parte, que Darío (como el hugólatra que era) no dejó de interesarse por Víctor Hugo. Así lo demostró en sus trabajos publicados en *La Nación* “El dios Hugo y la América Latina” (27 de diciembre, 1901) y “El castellano de Víctor Hugo” (9 y 10 de agosto, 1909): un extenso recorrido a lo largo de toda: la obra y correspondencia del gran literato decimonónico que también acredita a su autor como *huguista*.

Verlaine también permaneció dentro de la constelación literaria de Darío, de acuerdo con su “Responso” (enero, 1896) de *Prosas profanas*, el cual comienza: «Padre y maestro mágico, liróforo celeste, constituyendo una prueba del fervor cordial por el pauvre Lelian», en la que deslinda dos fases de su alma pánica, «la que da a la carne y la que da al espíritu; la que da a las leyes de la humana naturaleza y la que da a Dios y a los misterios católicos, paralelamente»²⁰. Además del capítulo de *Los Raros*, Darío le dedicaría otros

¹⁸ R. DARÍO, “Un poeta príncipe”, en *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Recogidos de los periódicos de Buenos Aires y anotados por E.K. Mapes, Instituto de las Españas, New York 1938, p. 44.

¹⁹ R. DARÍO, *Opiniones*, Librería de Fernando Fe, Madrid 1906.

²⁰ DARÍO, *Historia de mis libros*, p. 72.

dos artículos: “Paul Verlaine”, en la revista *Buenos Aires* el 19 de enero de 1896 y “La glorificación de Paul Verlaine” en la *Revue illustrée du Río de la Plata*, noviembre de 1895; más el ensayo “La vida de Verlaine” y un relato “El faunida”; incluidos ambos en *Todo al vuelo* (1912).

Por otra parte, un personaje verlaineano caló en la intimidad de Darío: el alemán Gaspar Hauser: un niño que, aparecido misteriosamente en Nuremberg, experimentaría la vía hacia la sociedad como doloroso via crucis. Nunca fue develado su origen ni aclarado su asesinato. Pues bien, Darío se identificaba con él, si leemos tanto su confesional “Epístola a la señora de Lugones”, en la que se declara «hermano triste de Gaspar Hauser», como su novela autobiográfica *El oro de Mallorca*. En ella compara a su protagonista Benjamín Itaspes con «el invariable, solitario, eterno huérfano, Gaspar Hauser». Alusiones que procedían de la lectura del poema “Gaspar Hauser chante” de Verlaine, incluido en *Sagesse*, o mejor dicho del verso «priez pour le pauvre Gaspard (rezad por el pobre Gaspar)», citado por Darío en el ensayo “La tristeza andaluza” de su libro de crónicas *Tierras solares* (1904).

Por eso no debe extrañar que Verlaine y Hugo fueran aludidos en “Pax” (enero, 1915), el último gran poema de Darío. Así en los versos 49-52 cita al primero para evidenciar, con unos vocablos definidores, lo que ha dicho antes:

Y lo que Malaquías el vidente
vio en la Edad Media – “enorme y delicada”,
según dice Verlaine – , verá la gente
hoy en su sangre deshecha y desastrada.

Y en los versos 138-139 afirma del segundo: «Francia ardía en su guerra cruenta. / Hugo en versos soberbios lo cuenta». O sea: lo que ocurrió a Francia fue recogido en los “versos soberbios” de Hugo; en cambio, lo que señala de Verlaine son los dos adjetivos con los cuales caracterizaba a una “Edad”, no a Francia, o “a la France”, a la que Darío siempre admiró y amó.

Finalmente, no quisiera concluir esta breve disertación sin transcribir dos significativos poemas darianos que ilustran la auténtica y persistente francofilia del nicaragüense universal. El primero (otro soneto alejandrino) se titula “A Francia” y fue escrito durante la primera visita de Darío a París en 1893:

¡Los bárbaros, Francia! ¡Los bárbaros, cara Lutecia?
Bajo áurea rotonda reposa tu gran Paladín.
Del cíclope al golpe, ¿qué pueden las risas de Grecia?
¿Qué pueden las gracias, si Herakles agita su crin?

En locas faunalias no sientes el viento que arrecia,
el viento que arrecia del lado del férreo Berlin,
y allí, bajo el templo que tu alma pagana desprecia,
tu vate, hecho polvo, no puede sonar su clarín.

Suspende, Bizancio, tu fiesta mortal y divina;
¡oh Roma, suspende, la fiesta divina y mortal!
Hay algo que viene como una invasión aquilina

que aguarda temblando la curva del Arco Triunfal.
¡Tannauser! Resuena la marcha marcial y argentina,
y vese a lo lejos la gloria de un casco imperial.

Mientras el segundo, “Oda a la Francia”, fue elaborado en francés para el quinto aniversario del Comité Francia-América, 24 de junio de 1914 y se publicó en *Mundial Magazine* (núm. 40, agosto del mismo año) con esta versión literal al español:

Un viento lleno de sollozos sobre el mar impasible
llega hasta aquí. La Francia escucha grave. Pues
son las voces desoladas, el dolor terrible,
de las Hécubas que lloran, de las Américas de oro.
Allá, en el horror y la injuria y el odio
los cazadores de la muerte han tocado el “halali”
y soplando otra vez su venenoso aliento
se creería ver la boca de Huitzilopxtlí.

¡Pareciera que todos los demonios del pasado
acabasen de despertar, envenenando la tierra!
Si contra nosotros estandarte sangriento se ha levantado,
es el horrible estandarte de este tirano: ¡la guerra!

Gritemos: ¡Paz!, bajo los fuegos de los combatientes en marcha.
¡La paz que anunció el alba y canta el Ángelus!

¡La paz que promulgó la paloma del arca
y fue la voz del Ángel y la Cruz de Jesús!

¡Gritemos: Fraternidad! Que el pájaro simbólico
sea nuncio de fraternidad en el cielo puro.
¡Que el águila se cierna sobre nuestra inmensa América
y que el cóndor sea su hermano en el Azul...

Marsellesas de bronce y oro que van por el aire,
son para nuestros corazones ardientes el canto de la esperanza.
Oyendo del gallo el claro clarín,
se llama: ¡Libertad! Y nosotros traducimos: ¡Francia!

Pues Francia será siempre nuestra esperanza,
La Francia a la América dará su mano.
Francia es la patria de nuestros ensueños. Francia
es el hogar bendito de todo el género humano.

¡Y tú, París, maga de la Raza,
reina latina, alumbró nuestro día obscuro!
Danos el secreto que tu paso nos marca
y la fuerza del *Fluctuat nec mergitur!*

Y cuando nos envuelve esta negra llama
que hace de nuestros espíritus los iguales de Caín,
levantamos en nuestras miradas y calentamos nuestras almas,
al sol de Voltaire y de Víctor Hugo.

He ahí una solidaria adhesión de Darío a Francia al inicio de la primera hecatombe mundial, incorporada en su original francés (con el título de “France-Amérique”) al último libro de su autor: *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914). Un anhelo («Francia será siempre nuestra esperanza»), una declaración sincera («Francia es la patria de nuestros ensueños») y un legítimo reconocimiento («Francia / es el hogar bendito de todo el género humano»).

ÉTICA Y ESTÉTICA

Jean-Marie Guyau y la poética de Rubén Darío

ALESSANDRA GHEZZANI

(Università di Pisa)

Resumen: En este trabajo propongo un comentario de la producción dariana de la madurez, es decir, las poesías de *Prosas profanas* (1898) y los ensayos de *Los Raros* publicados en una primera edición ese mismo año, con el objetivo de destacar las conexiones que existen entre las ideas sobre la creación y el arte del poeta nicaragüense y el pensamiento de Jean-Marie Guyau, filósofo y poeta francés de finales del siglo XIX. Darío no solo cita a Guyau en sus ensayos y crónicas, sino que, en esa parte de su obra y en la poesía de esos mismos años, abre un espacio para reflexionar sobre el bien y el mal, la virtud y el vicio, y tomar distancia tanto del dogmatismo religioso como del cientificismo positivista remitiendo a algunas de las ideas sobre ética y estética desarrolladas por el filósofo francés en sus ensayos, en particular en *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction* (1885) y en *L'Art au point de vue sociologique* (1889).

Palabras clave: Rubén Darío – Jean-Marie Guyau – Ética y estética – Modernismo.

Abstract: Ethics and Aesthetics. Jean-Marie Guyau and the Poetry of Rubén Darío.

The aim of the essay is to provide a commentary on the most mature portion of Darío's writings, namely the poetry collection *Prosas profanas* (1898) and the essays included in *Los Raros* (in the edition published in the same year), so as to point out the relations existing between the Nicaraguan author's conception of creation and art and Jean-Marie Guyau's philosophy. If Darío cited the XIX-century philosopher several times in his essays, the reflections on good and evil, virtue and vice permeating his poetry actually reveal a departure from the religious dogmatism and positivism characterizing Guyau's texts, in particular *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction* (1885) and *L'Art au point de vue sociologique* (1889).

Key-words: Rubén Darío – Jean-Marie Guyau – Ethics and Aesthetics – Modernism.

Es un dato asumido y compartido desde hace tiempo que el carácter rebelde de la producción modernista reside también en lo que sus temas y símbolos recurrentes (fabulosos países lejanos, objetos raros y preciados, cándidos cisnes, princesas etéreas, etc.) que, a simple vista, resultan frívolos e inconsistentes, tuvieron de culturalmente ‘funcional’¹, es decir, en el hecho de que estos, como observaba Gullón, fueron «armas contra la vulgaridad y la chabacanería del ensoberbecido burgués; no imágenes de una evasión sino instrumentos para combatir la imagen de la realidad que se les quería imponer»².

Sin embargo, queda todavía mucho por decir sobre el modo en que esa generación de escritores expresó la conciencia de su compromiso ético, compromiso que no se agotó en la vaga utopía de la *torre de marfil*, desde la que el artista marginado por la sociedad materialista soñaba un mundo mejor, sino que, como ya expuso Gutiérrez Girardot³, asumió diversas formas, que se pueden colocar dentro de los límites del principio de autonomía artística, en relación con algunas corrientes coevas del pensamiento filosófico europeo de mediados del siglo XIX. También la poética de Rubén Darío está aún a la espera de una profundización que permita reconstruir un panorama completo de sus fuentes, sobre todo de las filosóficas. Entre estas se hallan, sin duda, las obras de Jean-Marie Guyau que, junto a otras que no han sido estudiadas debidamente desde esta perspectiva, presentan un igual o mayor interés que las mencionadas en el conocido, y clásico, volumen de Arturo Marasso⁴. En este trabajo intentaré ilustrar algunos aspectos de la influencia del pensamiento de Guyau en la poética de Darío, analizando la parte más madura de su producción, es decir, los poemas de *Prosas profanas* y los ensayos de *Los Raros*, ambos publicados en 1898, aprovechando las relevantes sugerencias que

¹ La expresión fue utilizada por R. FERNÁNDEZ RETAMAR en su ensayo *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1995, p. 146.

² R. GULLÓN, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid 1963, p. 48.

³ G. GIRADOT, *Modernismo*, Montesinos, Barcelona 1983.

⁴ Cfr. A. MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, Kapelusz, Buenos Aires 1954.

Esteban Ponce Ortiz ofrece en su ensayo “*Prosas profanas* de Darío y *Versos libres* de Martí hacia un más allá del bien y del mal”⁵.

Entre los dos siglos, cuando la revolución estética ya ha producido sus frutos más provechosos y se dirige hacia el ocaso, el artista hispanoamericano atribuye claramente un significado ético a su misión (pienso en Rodó y Lugones y también, de alguna manera, en el Darío de los *Cantos de vida y esperanza*). Sin embargo, en los inicios del movimiento, y en los años de su consolidación, el artista expresa la conciencia de su compromiso de manera menos explícita, más alusiva y ambigua. Darío, por ejemplo, en esta fase decisiva de definición de las coordenadas modernistas se expresa optando por la forma de la suspensión del juicio y, tanto en los versos como en las prosas y en los ensayos de estos años, presenta el bien y el mal, el vicio y la virtud, la condena y la santificación como caminos igualmente válidos y alcanzables siempre que se sometan a la belleza. La representación poética de dicha abstención produce algunas de las imágenes y de las ideas sobre la creación más notables, que se convierten en claves de lectura capaces de explicar la naturaleza de su tarea de ‘artífice’. En esta parte de su producción, en la que se supera la fase netamente estetizante y se define la de la afirmación, sin poner en tela de juicio el sentido moral común, Darío abre un espacio para reflexionar sobre el papel que tienen los conceptos del bien y del mal. Hace esto distanciándose del cientificismo positivista y del dogmatismo religioso, alineándose con el pensamiento neokantiano de Guyau, hijastro y discípulo ilustre de Alfred Fouillé, pero, supeditando, a diferencia de este, la moral a la belleza y a su búsqueda.

Para nuestra reflexión, quizás sea útil ofrecer algunos datos sobre el filósofo francés, sobre todo porque Guyau, muy conocido a finales de siglo XIX, fue prácticamente desconocido durante el siglo XX, a pesar de que dos de sus obras publicadas póstumas fueron anotadas por Friedrich Nietzsche. El filósofo francés atestigua e interpreta un momento de cambio de la estética francesa de

⁵ E. PONCE ORTIZ, *La idea del mal en el siglo XIX latinoamericano*, Corregidor, Buenos Aires 2009.

finales del siglo XIX, abriendo nuevos caminos para el estudio sociológico del arte iniciado por Proudhon, Saint-Simon y Taine. Comienza a ocuparse de estética en una serie de artículos escritos entre 1881 y 1883, más adelante modificados, ampliados y recogidos en el volumen *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884) donde afirma la necesidad de liberar al arte y a la poesía del diletantismo, reivindicando su carácter serio, tal como hará toda la generación modernista. Darío se apropiará del concepto y lo asumirá como un principio y un deber ineludible. Aunque Guyau parte, según los conceptos sobre los que basa su teoría del vitalismo⁶, de la idea de que el principio del arte es la vida misma, de que esta deba mezclarse con todas las manifestaciones de la vida y Darío, y con él los modernistas, de la convicción de que, en cambio, deba inspirarse en mundos y escenarios exóticos, remotos o en sus representaciones (los cuadros de Wattaeu y Fragonard) para ofrecer una alternativa de belleza y elegancia a la existencia, ambos comparten la misma concepción del deber como experiencia totalizadora. El vitalismo de Guyau, aunque esté claramente en conflicto con las manifestaciones del arte finisecular que él consideraba sin finalidad social, abre un resquicio para el diálogo con el complejo sistema estético de finales de siglo XIX mediante lo que Marcelino Menéndez Pelayo definió «moralidad extraviada»⁷: una idea de la creación y de la acción moral

⁶ Como muy bien explica Andolfi en la edición italiana del ensayo de Guyau *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction*: «Il rimando alla vita vuole sottolineare appunto che una volontà di accrescimento di sé e di espansione verso l'esterno opera in tutti gli esseri, al di sotto della finalità cosciente. (...) L'intensificazione della vita negli esseri superiori è d'altronde immediatamente specificata come un bisogno di attività e di varietà nell'attività. Il pensiero, il lavoro e un amore generoso subentrano presto in luogo della indeterminatezza e cecità dell'istinto. La coscienza non interviene a distruggere l'istinto ma anzi a fortificarlo, dato che un'unica tendenza espansiva è comune alle due sfere, conscia e inconscia, dell'azione. La morale viene ad occupare appunto quello spazio di confine in cui la casualità inconscia degli impulsi si traduce in finalità cosciente», «La ragionevole ossessione di Jean-Marie Guyau», en J.M. GUAYAU, *Abbozzo di una morale senza obbligo né sanzione*, a cura di F. Andolfi, Diabasis, Parma 2009, p. 21.

⁷ M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, en *Obras completas I-LIV*, vol. V, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1962, p. 111.

que, concediendo amplio espacio a la actuación individual, prevé la posibilidad de atribuir un valor estético a sentimientos incluso negativos como la cólera, el odio, el deseo de venganza o a objetos poco atractivos o feos siempre que sean partícipes del carácter ético de la actuación individual, a condición de que sean el fruto sincero de una voluntad individual en el momento en que esta se expresa combinando la más alta gracia con la mayor fuerza posible. Estas consideraciones se desarrollarán de manera completa en el ensayo *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction* (1885)⁸, que se considera el trabajo más importante del filósofo, donde la idea de libertad individual se profundiza radicalizando los contenidos del discurso y llevando la reflexión a un plano de la filosofía crítica en el que el concepto de originalidad está ligado al de autonomía de manera indisoluble⁹. Este último punto de la reflexión de Guyau es ciertamente el más debatido y el más original y permite identificar la relación principal, y quizás la más sólida, entre la concepción del filósofo y la de arte acrático acuñado por el poeta nicaragüense en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*¹⁰.

Sinceridad y autonomía de la acción individual y creativa, profesionalización del arte, incertidumbre de los límites entre el territorio de la ética y el de la estética, visión de la actuación moral en su forma más elevada como lugar de la creación individual libre son algunas de las ideas de Guyau que parecen haber influido en la concepción artística de Darío o, por lo menos, haber

⁸ J.M. GUYAU, *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction*, Félix Alcan, Paris 1885.

⁹ Luego seguirán los ensayos *L'irréligion de l'avenir. Etude sociologique* (1887) y *L'art au point de vue sociologique* (1889), publicados póstumos y anotados por Nietzsche, que ofrecen interesantes reflexiones sobre la relación entre estética y ética.

¹⁰ En este sentido, vale la pena también mencionar las famosas palabras de Darío contenidas en el fragmento inicial de *Prosas profanas*: «proclamando como proclamo una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción. Yo no tengo literatura “mía” –como lo ha manifestado una magistral autoridad–, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí –quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea». *Prosas profanas y otros poemas*, Castalia, Madrid 1987, pp. 85-86.

ofrecido un apoyo filosófico a la afirmación y al desarrollo de los principios sobre los que esta se basa. Algunas de las reflexiones guyaunianas se reconocen fácilmente en los comentarios de Darío a las obras de los *Raros* elegidos para representar el estilo de la época que se resume bajo la denominación genérica de simbolismo, que reúne las variadas formas del arte finisecular (entre ellas se incluyen también el satanismo, el erotismo y la pornografía). La idea de creación individual libre, por ejemplo, que Darío concibe como la forma más elevada de la acción moral, el poeta la expresa describiendo como caminos «hacia un ideal de moral absoluta»¹¹ los recorridos artísticos de buena parte de los autores tratados (Mauclair, D'Esparbès, Ibsen, Poe, José Martí, entre otros). Las obras del filósofo francés formaron parte del bagaje de lecturas del poeta nicaragüense, como se deduce de las referencias presentes en los ensayos y también, aunque de manera menos explícita, de las ideas sobre la moral que la poética de Darío parece asimilar. Pero antes de adentrarnos en esta relación es necesario subrayar que Darío no fue el único que se quedó fascinado por la reflexión guyauniana. En una carta dirigida a Sanín Cano, José Asunción Silva, por ejemplo, decía que se sentía afortunado por haber encontrado una biblioteca municipal en la que tenía a disposición las obras completas de muchos escritores e intelectuales, entre ellos Guyau¹², del que apreció la carga antidogmática de su pensamiento. En el siguiente fragmento de Guyau,

¹¹ DARÍO, *Los Raros*, edición crítica de Günther Schmigalle, Berlin, Tranvía-Verlag Walter Frey 2015, p. 413.

¹² «Anoche, después de haber recorrido todas las librerías y la biblioteca nacional, perdida ya la esperanza de encontrar un libro legible (las librerías tienen como fondo a Pérez Escrich, de Padua, Pilar S. del Marco y traducciones de Galboriau), tuve una sorpresa deliciosa. Hay una biblioteca pública, perfectamente desierta a toda hora, fundada por un señor Revengo, donde se encuentra usted completos a Renán, Taine, Melchior de Vogüé, Bourget, Rod; toda la serie de la Internacional de Emilio Aglavé ¿recuerda?... Spencer, Wundt, de Roberty, Secchi, etc...), todo Ribot, todo Paulhan, todo Guyau, en fin, una mina de oro inverosímil, por donde fui caminando de sorpresa en sorpresa, pellizcándome para ver si no era sueño, hasta dar con Barres, Chiampoli, d'Annunzio, Trezza, la Serao, Graff... ¡Juzgue usted de mi felicidad! ». J. ASUNCIÓN SILVA, *Prosas*, Ediciones Colombia, Bogotá 1926, p. 29.

extraído de *L'art au point de vue sociologique*¹³, es posible hallar algunos conceptos que, José Asunción Silva, en su teoría de la sugerencia¹⁴, retomó e hizo propios:

Mais le poétique du style n'est pas seulement dans les images, le rythme et l'accent: il est aussi, il est surtout dans le caractère expressif et suggestif des paroles. En général, le poétique n'est pas la même chose que le beau; la beauté réside surtout dans la forme, dans ses proportions et son harmonie, le poétique réside surtout dans ce que la forme exprime ou suggère, plutôt qu'elle ne le montre¹⁵.

Mucho más clara es la conexión entre el papel que tuvo el pensamiento de Guyau respecto al desarrollo de la sociología de la literatura y a la fortuna que tuvieron sus escritos entre algunos intelectuales y escritores de principios del siglo XX: pienso en Carlos Arturo Torres, que se inspira en las obras del filósofo francés para escribir su *Idola Fori*¹⁶ o en José Enrique Rodó, que tanto en *Ariel* como en *Los motivos de Proteo* cita a Guyau en numerosas ocasiones¹⁷. Un estudio más detallado demostraría sin duda que, entre los modernistas de la primera y de la segunda generación, Guyau ejerció una influencia mayor de lo que se cree; dado que él representa una de las voces más firmes y destacadas del proceso de la emancipación del arte, de la moral y de la cultura del vínculo del dogmatismo religioso, que Girardot tan brillantemente ilustra:

¹³ J.M. GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, Félix Alcan, Paris 1889.

¹⁴ Cfr. R. MATAIX, "Introducción", J. ASUNCIÓN SILVA, *Poesía. De sobremesa*, Cátedra, Madrid 2006, pp. 9-165.

¹⁵ GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, p. 297.

¹⁶ Cfr. J.F. RAMÍREZ JARAMILLO, "Carlos Arturo Torres: aproximaciones a su postura intelectual, literaria y estética", *Estudios de literatura colombiana*, 2010, 26, enero-junio, p. 42-60.

¹⁷ En el prólogo de J.E. RODÓ, *Ariel. Los motivos de Proteo* (Caracas, Biblioteca Ayacucho), Real de Azúa afirma que, junto con Renan, Guyau fue una de las máximas autoridades para Rodó en sus años de la formación (p. IX).

Un Baudelaire, un Huysmans, un Barrés, por no hablar de los autores de lengua española, siguieron moviéndose en el ámbito de las imágenes y nociones de la fe perdida. Pero se sirvieron de esas imágenes y nociones para describir fenómenos profanos. Desde el punto de vista de la ortodoxia elemental católica, esta profanización del mundo de las imágenes y del lenguaje religioso puede ser considerada como blasfemia [pero] lo que se considera blasfemia, sociológicamente no lo es. Es además un proceso histórico que Sartre caracterizó con concisión en *Les mots* (...) De esta ‘descristianización’ (que en el contexto sartriano tiene un sentido descriptivo, no valorativo) el catolicismo quedó convertido en ‘boceto’¹⁸.

El mismo Darío libera al arte de dogmatismos y moralismos, atribuyendo un valor moral a la necesaria consagración del artista a su propia misión de poeta y utilizando imágenes pertenecientes al campo semántico de la moral y de la religión inherentes al proceso de santificación del arte o, como dice Gullón, de ‘secularización-sacralización’. Ciertamente su voz no fue la más radical al afirmar la necesidad de distanciarse del discurso moral religioso (la de Asunción Silva lo fue mucho más). Sin embargo, es innegable que la poesía y la prosa darianas son iconoclastas precisamente, aunque no únicamente, mediante la ambigüedad que se manifiesta, como ya se ha dicho, donde su pensamiento hace variables y no rígidamente codificadas las categorías del bien y del mal. El poeta nigaragüense, además, encarna perfectamente el proceso de secularización-sacralización y esto no solo se puede deducir de los comentarios sobre los *Raros*, sino también de algunos poemas: “Íte, missa est”¹⁹ es, quizás, el caso más significativo en el campo de la experiencia erótica. En este poema, en el que el poeta es el sacerdote en una misa erótica, la mujer ardiente es la hostia y el acto amoroso es la consagración, Darío profana un rito sagrado y sacraliza el eros, secularizando, de esta manera, una ceremonia religiosa. «Con todo», continúa Gullón, «estos ejemplos sólo muestran la forma más visible de la secularización. Pues esta no sólo consistió en el uso de nociones y conceptos religiosos para expresar cosas mundanas y profanas (...) No se trata del

¹⁸ GIRARDOT, *Modernismo*, p. 29.

¹⁹ DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas*, pp. 116-117.

asesinato de Dios, como suele interpretarse ligeramente este anuncio, sino de su *ausencia*»²⁰. Pero la racionalización, el progreso y la mundanización no resolvieron con la inmanencia la falta de trascendencia: fueron la desorientación, el caos, la necesidad de poner en tela de juicio todas las experiencias del pensamiento y del sentimiento las primeras consecuencias de las profundas transformaciones sociales y culturales de la época. Nace también de ahí la necesidad de interpretar la literatura, y todos los cambios que en general se aportaron al campo de la estética, a través de algunos problemas cruciales que afectaron a la filosofía en el siglo XIX²¹.

Entre la cita y la reflexión filosófica: Darío lee a Guyau

El ensayo de Guyau *L'art au point de vue sociologique*, publicado en 1887 y traducido en castellano en los primeros años del siglo XX²², constituye una fuente comprobada de *Los Raros*. Son dos, sobre todo, los ensayos de la recopilación en los que la presencia del filósofo francés es más significativa: se trata de los dedicados a Leconte de Lisle y a Richepin. En el primero, Darío parece citar al pensador francés solo para sustentar algunas consideraciones, pero, en realidad, si se observa con atención, su comentario está en deuda con la fuente más de lo que efectivamente declara. Además de fragmentos como el siguiente, que se pueden relacionar con puntos exactos del texto de Guyau:

Griego fue, de los griegos tenía, como lo hizo notar muy bien Guyau, la concepción de una especie de mundo de las *formas* y de las *ideas* que es el mundo mismo del arte; habiéndose colocado por una ascensión de la voluntad, sobre el mundo del sentimiento, en la región serena de la idea, y revistiendo su musa inmovible el esculpido peplo cuyo más ligero pliegue no pudiera

²⁰ GULLÓN, *Direcciones del modernismo*, pp. 86-87.

²¹ El estudioso alemán Erich Heller, con su libro *Enterbter Geist* (1954), fue uno de los primeros, y más destacables, en estudiar el complejo mundo de la modernidad, concediendo un espacio amplio a la reflexión sobre la relación entre la filosofía y la literatura.

²² GUYAU, *El arte desde un punto de vista sociológico*, traducción de Ricardo Rubio, Hermanos Sainz de Jubera, Madrid 1902.

agitar el estremecimiento de las humanas emociones, ni aun el aire que el amor mismo agitate con sus alas²³.

Aux Grecs il a emprunté la conception d'une sorte de monde des formes et des idées qui est le monde même de l'art; bannissant la passion et l'émotion humaines, on dirait qu'il voit toutes choses, comme Spinoza, sous l'aspect de l'éternité. Il a voulu transporter l'art statuaire dans la poésie. La sienne en a la pureté de lignes et l'immobile majesté; ses strophes semblent se détacher sur un fond que rien n'émeut; ainsi la lumière fait ressortir la blancheur dure et lisse du marbre²⁴.

Darío, de hecho, se apodera de buena parte de la sustancia del comentario de Guyau sobre algunos aspectos de la poesía de Leconte de Lisle, reproduciendo a veces incluso el orden con el que se presentan. Como ejemplo, pueden compararse estos dos fragmentos:

Léconte de Lisle, comme Hugo, est un «mythologue»; mais, au lieu de créer des mythes, il se contente trop souvent de mettre en vers toutes les mythologies, tantôt celle de la Grèce, tantôt celles de l'Orient et de l'Inde brahmanique, tantôt celle du Nord finnois et Scandinave, ou du moyen âge catholique et musulman²⁵.

La India y Grecia eran para su espíritu tierras de predilección: reconocía como las dos originales fuentes de la universal poesía, a Valmiki y a Homero. Navegó a pleno viento por el océano inmenso de la teogonía védica, y profundo conocedor de la antigüedad griega, y helenista insigne, condujo a Homero a orillas del Sena²⁶.

Más significativa se muestra la dependencia de Guyau con respecto a valoraciones estéticas; véase cómo, por ejemplo, la ausencia de sentimiento en los versos del ilustre parnasiano que lleva a Darío a afirmar que Leconte de

²³ DARÍO, *Los Raros*, p. 256.

²⁴ GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, p. 261.

²⁵ *Ivi*, p. 260.

²⁶ DARÍO, *Los Raros*, pp. 256-257.

Lisle «Puso el espíritu sobre el corazón» y que «jamás en toda su obra se escucha un solo eco de sentimiento»²⁷. En esta afirmación sentenciosa se perciben las opiniones del filósofo francés, quien, aunque veía en los versos del parnasiano un interés filosófico y social, en estos lamentaba la ausencia total e inconcebible de sentimientos:

Mais, à force de *panthéisme* et d'*objectivité*, le poète a fini par perdre ce don de l'émotion sympathique qui fait le fond même de la poésie. Dans cette voie, on aboutit à ce qu'on pourrait appeler la littérature glaciaire. La sympathie de Leconte de Lisle n'est que celle de l'intelligence, qui baigne tout de sa même lumière immobile et sereine²⁸.

Darío, además, comparte la premisa de Guyau, premisa que él repite más de una vez en la recopilación, sobre el hecho de que buena parte de los escritores franceses de la generación de Leconte de Lisle hubiera 'florecido a la sombra de Hugo'²⁹, pero se aleja sin reservas de Guyau cuando este utiliza conceptos como la ausencia de sentimiento y la ilusoriedad del culto de la forma como instrumentos de condena de una entera generación de escritores. Guyau, en efecto, escribía:

Ce dernier se rattache, par trop de côtés, à cette pléiade de poètes qui, à l'école des Théophile Gautier, visent à être impeccables et se font gloire d'être insensibles, tout occupés qu'ils sont à polir froidement et à parfaire des vers de forme achevée. La poésie purement formelle ressemble à ces stalactites des grottes qui pendent comme des lianes de pierre, guirlandes délicates et fines, mais inanimées³⁰.

Convencido de la necesidad de que el arte tenga una función social, el filósofo francés no vislumbra ninguna utilidad en la poesía de Leconte de Lisle, «genre

²⁷ *Ivi*, p. 258.

²⁸ GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, p. 260.

²⁹ «Leconte de Lisle brillará siempre al fulgor de Hugo ¿Qué porta-lira de nuestro siglo no descende de Hugo?». DARÍO, *Los Raros*, p. 278.

³⁰ GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, p. 260.

de poésie savante, qui peut intéresser les amateurs et les érudits (ceux qui connaissent l'orthographe de Qaïn), n'exercera jamais sur une société l'influence que doit exercer la grande poésie»³¹. Por eso afirma: «Son tort est d'avoir cru qu'il serait plus près de la vérité et de l'objectivité s'il s'efforçait d'être impassible comme le grand tout et s'il contenait les battements de son coeur d'homme; mais ces battements ne font-ils pas, eux aussi, partie du tout?»³². Darío, a su vez, contrariamente a lo que sostuvieron sobre todo los primeros exégetas del modernismo³³, desde la altivez de su espíritu aristocrático atribuía una función social al hecho mismo de que el arte pudiera absorber de manera totalizadora la actuación humana, el pensamiento, los sentimientos y la acción, convirtiéndose en un criterio moral, es más, en el único criterio moral posible en una época dominada por el materialismo y las filosofías utilitaristas «Sin negar el valor de la sinceridad» afirma Ponce Ortiz (o quizás podríamos decir haciendo que la sinceridad sea el ingrediente esencial de todas las formas del arte finisecular):

Darío hace del artificio un cerco que guarde a la poesía de la invasividad de todos los discursos moralizantes del deber ser y si, en cierta forma, la naturaleza había sido absorbida por esos discursos, la poesía busca rehacerla en una artificialidad construida con el máximo posible de intensidades sensoriales y psíquicas en donde la belleza, la bondad y el bien puedan encontrar una nueva forma de unidad³⁴.

Darío afirma la necesidad de liberar al arte de cualquier finalidad que no esté en ella misma y, tanto en los versos como en los ensayos, define las características que debe poseer para poder alcanzar dicho objetivo. Hace esto dialogando de manera más o menos intensa, según los casos, con algunos ilustres representantes de las corrientes filosóficas de la época, entre ellos, con Guyau.

³¹ *Ivi*, p. 263.

³² *Ivi*, p. 267.

³³ Me refiero a Saúl Yurkievich, Federico de Onís y José Olivio Jiménez, entre otros.

³⁴ PONCE ORTIZ, *La idea del mal*, p. 240.

Así, por ejemplo, la ausencia de sentimiento denunciada por el filósofo francés Darío la considera, a través de las palabras de Catulle Mendès, una reacción contra los insulsos sentimentalismos que deshonraban la poesía francesa contemporánea o poco anterior, así como considera que la fría sistematicidad de Leconte de Lisle es un ejemplo de orden y disciplina disintiendo de quienes tachaban dichos escritores de laxismo y frivolidad; antidogmáticos, espíritus sinceros, así describe Darío a quienes confesaban su fe de poetas en nombre de una religión (el arte) que nunca ha excluido la libertad de pensamiento; Guyau, por su parte, invitaba a las jóvenes generaciones a llevar adelante una batalla similar contra el dogmatismo, especialmente el religioso, y deseaba, a diferencia de Darío, la llegada de un futuro en el que la ciencia, más que el arte, «vengera l'homme contre Dieu, en anéantissant Dieu même»³⁵.

Así pues, aunque, sobre todo respecto al arte finisecular, Darío llega a conclusiones diferentes en algunos aspectos a las de Guyau, es evidente que conocía profundamente el desarrollo de sus reflexiones, hasta el punto que algunos pasajes de sus comentarios resultan más claramente comprensibles si se tienen en cuenta las páginas de Guyau; pienso, por ejemplo, en la sugestiva definición: «Mallarmé es un tipo de ilusión»³⁶, y, en general, en cómo el concepto de ilusión está presente en sus ensayos sobre el arte. El filósofo francés, encontrando el principio generador del arte en la vida, afirma:

Le grand art est celui qui traite la nature et la vie non en illusions, mais en réalités et qui sent en elles le plus profondément non pas ce que l'art humain peut le mieux rendre, mais ce qu'il peut au contraire le plus difficilement traduire, ce qui est le moins transposable en son domaine. Il faut comprendre combien la vie déborde l'art pour mettre dans l'art le plus de vie³⁷.

³⁵ GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, p. 264.

³⁶ DARÍO, *Los Raros*, p. 198.

³⁷ *Ivi*, p. XX.

Darío, por el contrario, lo halla en el artificio³⁸, aunque ambos realizan una separación entre arte ‘verdadero’ (intelectualmente honesto) y arte ‘falso’ (artificialmente creado), al detectar dos aspectos distintos que definen la naturaleza de las cosas y de las acciones³⁹. En la nota necrológica que en 1898 (“El Sol del Domingo”, 18 de septiembre) dedicó a Mallarmé⁴⁰, el poeta nicaragüense presenta dos caras del ilustre simbolista: el poeta auténtico y refinado y el de la gloria y de la notoriedad, detrás del cual se esconde el primero, y con esa distinción una vez más demuestra que conoce profundamente las reflexiones de Guyau sobre el arte y la moralidad y, al mismo tiempo, que comparte su condena del sensacionalismo y de la fácil búsqueda del consenso y de la fama que, a finales del siglo, utilizó el escándalo como instrumento.

A pesar de las diferencias de tono y de registro, o a pesar de que ambos se basan en concepciones del arte diferentes, fragmentos como los que se citan a conti-

³⁸ A pesar de eso, en su ensayo sobre Richepin, que es uno de los que mejor permiten comprobar la presencia del filósofo francés en las obras del poeta nicaragüense, Darío destaca la capacidad del poeta de dar voz a las cosas, subrayando que «una de las obras más fuertes, quizá la más fuerte de Jean Richepin [es] *El mar*» y que «desde Lucrecio hasta nuestros días, no ha vibrado nunca con mayor ímpetu el alma de las cosas, la expresión de la materia, como en esa abrumadora sucesión de consonantes que olea, sala, respira, tiene flujo y reflujo, y toda la agitación y todo el encanto vencedor de la inmensidad marina» (DARÍO, *Los Raros*, p. 191). Esta reflexión, a la que se le podrían añadir otras diseminadas en el texto, muestra que, a pesar de las claras divergencias de ideas, no solo las consideraciones sobre la moral, sino también el vitalismo de Guyau dejan huellas reconocibles en el pensamiento de Darío.

³⁹ «Toute chose ou toute action présente nécessairement deux côtés; le premier, mobile et changeant, nouveau sans cesse sous le jour qui l'éclairé, donne l'illusion de la vie: c'est l'expression, la poésie des choses, et aussi leur intérêt; celui-là seul marque vraiment pour nous. Quant au second, tout mécanique, par conséquent toujours le même, il n'a rien qui attire, ni surtout qui retienne notre attention: c'est une nécessité et rien de plus; il cesse, pour ainsi dire, d'être vu à force d'être connu». GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, p. 79.

⁴⁰ Cfr. A. GARCÍA MORALES, “Un artículo desconocido de Rubén Darío: «Mallarmé. Notas para un ensayo futuro»”, *Anales de Literatura hispanoamericana*, 2006, 35, pp. 31-54.

nuación, extraídos de los comentarios que Darío y Guyau hacen respectivamente sobre *Blasphèmes* di Richepin, pueden demostrarlo fácilmente:

En *Las Blasfemias* brota una demencia vertiginosa. El título no más del poema, toca un bombo infamante. Lo han tocado antes, Baudelaire con sus *Letanías de Satán* y el autor de *Oda a Priapo*. Esos títulos son comparables a los que decoran, con cromos vistosos, los editores de cuentos obscenos. «Atención señores! Voy a blasfemar!» «¿Se quiere mayor atractivo para el hombre, cuyo sentido más desarrollado es el que Poe llamaba el sentido de la perversidad?»⁴¹.

L'affectation, souvent assez inutile, d'une certaine dose d'incrédulité constitue universellement aujourd'hui une marque de distinction qu'on recherche, de même qu'on recherchait autrefois pour la même raison une affectation de foi religieuse. Cela tient à ce que l'aristocratie vraie, qui est un objet d'imitation servile de la part des foules, est aujourd'hui composée des savants ou des artistes, nécessairement incrédules; autrefois l'aristocratie était composée d'hommes qui partageaient les préjugés religieux, qui leur empruntaient d'ailleurs une partie de leur autorité et qui avaient intérêt à s'appuyer sur eux⁴².

Básicamente, entre la abundancia de farsantes e imitadores que buscan la notoriedad, Guyau salva a una minoría de aristocráticos auténticos cuya principal cualidad es la de ser escépticos. También Darío, además de denunciar el escándalo como fácil instrumento de celebridad, realiza en varios lugares de su producción una distinción entre la comunidad de 'aristos' que viven en nombre de su amor por la belleza, desprecian la mediocridad y la vulgaridad, y alimentan sus sueños de espíritus sinceros:

Existe una élite, es indudable, como en todas partes, y a ella se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo. Mas en ese cuerpo de excelentes he aquí que uno predica lo

⁴¹ DARÍO, *Los Raros*, p. 188.

⁴² GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, p. 279.

arbitrario; otro, el orden; otro, la anarquía; y otro aconseja, con ejemplo y doctrina, un sonriente, un amable escepticismo. Todos valen⁴³.

Y la que forman los falsos ‘aristos’, quienes buscan el triunfo fácil. Un buen ejemplo es el de los petimetres demacrados ante los cuales destaca el hombre fuerte y sano que fue Paul Adam, quien se consagró a una obra de solidaridad humana y rechazó «los fonflones de la literatura fácil, la *gloriole* de los éxitos azucarados»⁴⁴.

En los comentarios que ambos realizan de la obra de Richepin emergen ulteriores puntos en común: por ejemplo, la centralidad que Guyau otorga a dos elementos de la personalidad del poeta argelino, la propensión por la filosofía y el amor hacia los humildes caracteriza también el análisis que lleva a cabo Darío. «Para ser discípulo del Demonio», afirma de hecho este último, «Richepin filosofa demasiado, y sobre todo el tejido de su filosofía sopla un buen aire que augura tiempo mejor»⁴⁵; y continúa: «El amor a los humildes se advierte en toda esta obra; no un amor que se cierne desde la altura del numen, sino un compañerismo fraternal que junta al poeta con los *gueux* de antaño»⁴⁶.

A pesar de esas correspondencias presentes en los ensayos sobre arte, considero, sin embargo, que el Guyau de la reflexión sobre la moral puede haber ejercido en la poética de Darío un rol casi más significativo del que ejerció el Guyau sociólogo. Esto, en mi opinión, como ya se ha puesto de relieve, emerge sobre todo por el modo en que las categorías del bien y del mal entran en los comentarios del autor como presupuestos de un discurso que desemboca en una apología de la belleza y en una defensa del individualismo artístico. Tanto Guyau como Darío expresan la plena conciencia de pertenecer a una época de transición. «La période de transition que nous traversons», escribe Guyau, «a été appelée un *interrègne de l'idéal*; cet interrègne ne saurait

⁴³ R. DARÍO, “Dilucidaciones”, *El canto errante*, en *Poemas*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1985, p. 300.

⁴⁴ DARÍO, *Los Raros*, p. 423.

⁴⁵ *Ivi*, p. 194.

⁴⁶ *Ivi*, p. 195.

durer toujours»⁴⁷. Todas las épocas tienen la necesidad de adorar algo y después de quemar lo que han adorado. La fe dogmática, profundiza en *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction*, es una de las últimas supersticiones, un suicidio intelectual, mientras que la duda es la dignidad del pensamiento: es la búsqueda, es el cuestionamiento, es la comprensión de todo. La moral de la certeza se sustituye con la moral de la duda, aunque la duda no puede ser la última moral porque, si fuera así, el hombre terminaría por abstenerse de la acción. El hombre puede elegir basándose en sus costumbres mentales y en sus creencias. «Toute action» sostiene Guyau «Toute action est une affirmation; c'est aussi une sorte de choix, d'élection; en agissant je saisis toujours quelque chose au milieu du brouillard métaphysique, du grand nuage qui enveloppe le monde et moi-même. Le parfait équilibre du doute est donc un état plus idéal que réel, un moment de transition presque insaisissable»⁴⁸.

La duda, la dimensión moral de la relatividad del conocimiento, la imposibilidad de juzgar la conducta del individuo son también temas recurrentes de los versos de *Prosas profanas*. El poema inicial ofrece ya importantes elementos de reflexión sobre el tema. En “Era un aire suave...”⁴⁹, Eulalia, heroína mítica, es la imagen símbolo de la mujer, mitad ser angelical y mitad cruel seductora, y con esta doble alma encarna el valor supremo de la belleza. Está maldita y al mismo tiempo ofrece una belleza digna de admiración, por lo que puede representar un modelo de conducta moral. En “El reino interior”⁵⁰, como muy bien subraya Carlos Javier Morales, «Darío proclama de modo explícito la incapacidad del bien moral para determinar la conducta del alma humana»⁵¹. De repente, el punto de vista del poeta se concentra en la Infanta encerrada en su torre, quien deberá elegir entre el bien

⁴⁷ GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, p. 287.

⁴⁸ GUYAU, *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction*, p. 131.

⁴⁹ DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas*, pp. 89-96.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 151-154.

⁵¹ C.J. MORALES, “Ética y estética en ‘El reino interior’ de Rubén Darío”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 1992, 21, pp. 499.

y el mal. Ninguna de las opciones será elegible o condenable y esa indecisión que aflige su alma («¡Oh! ¿Qué hay en ti, mi pobre infanta misteriosa? / ¿Acaso piensas en la blanca teoría? / ¿Acaso los brillantes mancebos te atraen mariposa?»⁵²) finaliza con la imposibilidad de elegir.

Ambas opciones, la virtud y el pecado, son posibles, siempre que puedan saciar su sed de belleza: «¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos! / ¡Princesas, estrechadme con vuestros brazos rojos!»⁵³.

Se ha hablado mucho de que las representaciones darianas de la dualidad del alma son una clara herencia de Verlaine, pero quizás no se haya profundizado tanto el hecho de que el dualismo verlainiano es superado por Darío mediante la aceptación de ambas posibilidades: «El alma» puntualiza Morales «estima ambas opciones como válidas y lícitas, por cuanto el nuevo criterio moral se halla exclusivamente en la belleza, que es igualmente compartida por las vírgenes y por los príncipes»⁵⁴. «Esta conciencia de su alma mortificada en él con la duda o la negación, con el jardín enriquecido “por los frescos racimos” de la vida» comenta Marasso «se extrema en su queja, descubre el paisaje interior del poeta, la indecisión medieval entre las dulces virtudes y los mágicos vicios»⁵⁵.

Con una pregunta se concluye otro famoso poema de Darío incluido en *Prosas profanas*, en el cual el poeta narra su drama creativo. Me refiero al último poema de la recopilación “Yo persigo una forma...”⁵⁶. Aquí el esfuerzo del poeta por conseguir la forma poética perfecta se concluye con la imposibilidad: la palabra rechaza concederse, la imagen huye, el pensamiento se ensombrece («y no hallo sino la palabra que huye, / la iniciación melódica que de la flauta fluye / y la barca del sueño que en el espacio boga»). La luz, cuya presencia en su alma (vv. 6-7) había percibido no es más que un reflejo de la gran luz que, sin embargo, no logra alcanzar. Abrumado por la duda, cuya

⁵² DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas*, p. 153.

⁵³ *Ivi*, p. 154.

⁵⁴ *Ivi*, p. 153.

⁵⁵ MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, p. 10.

⁵⁶ DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas*, p. 177.

representación poética es el cisne blanco que interroga con la sinuosidad de su cuello, el poeta se abandona al llanto perpetuo de la fuente bajo la ventana de su Bella. Todos los caminos son posibles a partir de la duda y de la suspensión del juicio moral.

El sentimiento moral, afirma Guyau, no se explica *a priori* como decía Kant, no depende de la representación de la ley como ley formal sino de su naturaleza sensible y de su finalidad. El sentido del deber surge de la búsqueda de una vida intensa, pero no es una obligación. La sociedad debe empujar al individuo a que actúe siguiendo el principio de intensificación y la prolongación de la vida, pero es el individuo quien crea las razones metafísicas de sus acciones. «Nous verrons comment la vie peut donner lieu, en devenant consciente d'elle-même et sans se contredire rationnellement, à une variété indéfinie de mobiles dérivés»⁵⁷. También el arte, afirma Guyau, cuanto más alto es, mejor refleja estos principios y, por tanto, debe liberarse de cualquier tipo de yugo o de imposición por parte de la moral convencional. Sus formas mejores, añade, son las que favorecen todas las formas de existencia posibles, incluso las menos convencionales. Sobre este punto, me parece que establece un contacto bastante relevante con la justificación que en *Los Raros* Darío realiza, en el nivel estético, de las conductas existenciales de los 'inmoralistas'. Esta justificación se presenta como superación de la moral católica, pero en dialéctica con los conceptos y las imágenes que de esta derivan. Los ejemplos más significativos se hallan en los ensayos dedicados a los escritores más irreverentes. Así, de Tailhade, Darío subraya el tratamiento profano de temas sagrados destacando la gracia primitiva, el sentimiento de magnificencia católica que ni siquiera Verlaine consigue igualar. Como consecuencia del atentado de Vaillant a la Cámara de los diputados, Tailhade escribió: «¿Qué importan las víctimas, si el gesto es bello?»⁵⁸. En el ensayo que Darío dedica al excéntrico poeta francés, aludiendo a la curiosa circunstancia en la que fue protagonista de un atentado en que perdió un ojo, y que desencadenó la ironía

⁵⁷ GUYAU, *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction*, p. 17.

⁵⁸ DARÍO, *Los Raros*, pp. 221-222.

de los periodistas que recordaban el irreverente comentario que este pronunció cuando ocurrió el caso de Vaillant, Darío escribe: «Le perdonaremos en gracia al “bello gesto”?»⁵⁹; Darío se protege del juicio de los moralistas a la vez que intenta redimir a Tailhade, justificarlo moralmente en el plano estético cuando, en la conclusión del comentario, recuerda sus aspectos ‘sanos’ y ‘sinceros’: «Allá en el fondo de su corazón de buen poeta hallaréis honrada nobleza, valor, bravura y un tesoro de compasión para el caído»⁶⁰. No sin ironía, Darío invoca la intervención religiosa para ‘salvar’ a los escritores más sacrílegos: Rachilde, «virgen tentada o poseída por el Maligno» que «escribe las visiones de sus sueños», autora de libros «que deberían leer tan solamente los sacerdotes, los médicos y los psicólogos»⁶¹ o Richepin, autor de las *Blaphèmes*, de un libro en el que «el sadismo se junta a la profanación (...) vuelo de estrofas condenadas precisa el exorcismo, la desinfección mística, el agua bendita, las hostias blancas, un lirio del santuario, un balido del cordero pascual»⁶².

En la introducción de la versión italiana de *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction*, Ferruccio Andolfi subraya el hecho de que Guyau difumine los límites entre el territorio de la ética y el de la estética interpretando la acción moral en su aspecto más elevado de la creación libre de ‘hipótesis metafísicas’ (soy yo quien crea las razones metafísicas de mis actos a partir de inferencias basadas en un conocimiento empírico y limitado). Pensadores como Durkheim consideraban el pensamiento del filósofo francés un riesgo para el orden social, otros como Stuart Mill evidenciaron su carácter utópico. Guyau le objeta a Stuart Mill que no se da la felicidad para una colectividad sino para los individuos que la componen y que la felicidad de la sociedad se opone a menudo a la del individuo. Mejor correr el riesgo de la

⁵⁹ *Ivi*, p. 227.

⁶⁰ *Ivi*, p. 233.

⁶¹ *Ivi*, p. 29.

⁶² *Ivi*, p. 189.

anarquía que el del despotismo moral⁶³. A Guyau, Durkheim le rebatió el peligro de negación de toda moral y afirmó: «Si rischia di indebolire il sentimento dell'obbligo, cioè l'esistenza del dovere, ammettendo che c'è una moralità, forse la più elevata, la quale consiste in libere creazioni non determinate da alcuna regola, che è essenzialmente a-nómica»⁶⁴. En el concepto de 'creación libre del individuo' reside el punto crucial de la distancia del pensamiento de Guyau y el de Durkheim y el racionalismo kantiano, que prevé la conciliación entre la libertad individual del agente y la universalidad de la ley. El planteamiento de Guyau con respecto a la cuestión moral posee, pues, un carácter individualista porque se basa en el principio de la autonomía moral, principio en que, en su vacilación entre la atracción por el 'mal' y la necesidad de mostrarse partidario del 'bien', se basan el individualismo artístico y el acratismo de la poética dariana. «Creo en el individualismo artístico y social»⁶⁵ afirma Darío a través de Mauclair, cuando presenta, citando algunos fragmentos, *L'art en silence* como uno de los libros de la época más noble y dignos de mención, «fruto de un joven, impregnado de un perfume de cordura y de un sabor de siglos»⁶⁶. Y la «individualidad activa de Darío» puntualiza Ponce Ortiz «puso en movimiento un flujo de pensamiento estético que, además de vitalizar la tradición propia con las foráneas, anudó, sin saberlo, la literatura del siglo XIX de la América Hispana con las vanguardias posteriores»⁶⁷.

⁶³ Ferruccio Andolfi pone de relieve el hecho de que un hilo sutil, pero estable, une la doctrina de Guyau a algunas perspectivas anárquicas. De hecho, los trabajos de Guyau fueron incluidos en la *Bibliographie de l'anarchie* editada por Max Nettlau en el 1897.

⁶⁴ ANDOLFI, "La ragionevole ossessione di Jean-Marie Guyau", p. 23. Al hablar de «moralidad a-nómica», Durkheim hace referencia a la «moralidad que prescinde de la ley» mientras que, con el mismo concepto, Guyau se refiere a la condición moral, tan típica de los tiempos modernos, que prevé la coexistencia de distintos planos de la vida individual.

⁶⁵ DARÍO, *Los Raros*, p. 412.

⁶⁶ *Ibidem*

⁶⁷ PONCE ORTIZ, *La idea del mal en el siglo XIX latinoamericano*, p. 233.

Esta importante aportación que ofrece Darío a la renovación debe mucho, como se ha intentado exponer, al pensamiento de Guyau⁶⁸. La visión claramente heroica de la moral que expresa el filósofo francés afirmando una idea del mundo que prevé un alto grado de abnegación, tan alto que contempla el sacrificio, que incumple la lógica utilitarista de la recompensa, encuentra su correspondencia en el sacerdocio artístico que Darío profesa como condición existencial necesaria para la misión que deben cumplir los escritores de fin de siglo: «Creo que el arte» continúa en el ensayo sobre Maclair «ese silencioso apostolado, esa bella penitencia escogida por algunos seres cuyos cuerpos fatigan e impiden más que a otros encontrar lo infinito, es una obligación de honor que es necesario llenar, con la más seria, la más circunspecta probidad»⁶⁹. Con la consagración se resume el significado más profundo del compromiso social. De hecho, a esta condición existencial, Darío muy frecuentemente asocia conceptos como la caridad, la probidad y la sanidad, subrayando los efectos socialmente beneficiosos de la misión del artista. Así, Paul Adam «pone en el intelecto la fuente del perfeccionamiento, y de la idea, su valor de multiplicación vital», concepto este último que debe incluirse entre los adscribibles al vitalismo de Guyau, «y de repartidora de bienes en la muchedumbre humana»⁷⁰, Maclair «ha agrupado en este sano volumen (*El arte en silencio*), a varios artistas aislados, cuya existencia y cuya obra pueden servir de estimulantes ejemplos en la lucha de las ideas y de las aspiraciones mentales»⁷¹, Poe «era un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte que por amor al eterno ideal tienen su calle de amargura, sus espinas y su

⁶⁸ Eso no se traduce en adhesión a su corriente psicológica, puesto que, como muy bien subraya Arellano, Darío «no sigue una hermenéutica única o explícita, ni se aproxima al afán sistemático ni al prurito pedagógico. Por eso su crítica no puede vincularse a las corrientes establecidas en Francia, verbigracia el psicologismo de Guyau, a quien Darío había leído a fondo». J.E. ARELLANO, «Los Raros: contexto y coherencia», en DARÍO, *Los Raros*, p. 26.

⁶⁹ DARÍO, *Los Raros*, p. 412.

⁷⁰ *Ivi*, p. 425.

⁷¹ *Ivi*, p. 413.

cruz»⁷², Bloy «se ha consagrado a aplicar a la sociedad los cauterios de su palabra nerviosa e indignada. Donde quiera que encuentra la enfermedad la denuncia»⁷³, D'Espargès escribe *La Légende de L'Aigle* que recuerda «a los olvidadizos, a los flojos y a los epicúreos el camino de las altas empresas, la calle enguirnaldada de los triunfos»⁷⁴.

No es el criterio moral el que orienta su juicio negativo respecto a algunas de las propuestas estética sino la insinceridad artística concebida como subordinación de la cualidad estética, de la genialidad artística, de la pretensión de suscitar escándalo, de provocar al lector precisamente en el plano de las amoralidades. Solo por poner algunos ejemplos, podríamos recordar el fragmento del *Arte en silence* citado por Darío en el ensayo sobre Mauclair, en el que afirma: «Yo creo, en fin, que los sinceros serán premiados en el altísimo cielo de la paz, en tanto que los brillantes, los satisfechos, los mentirosos serán castigados»⁷⁵; o en el pasaje en el que, comentando la obra de Richepin, Darío declara que la claridad y la sinceridad de sus obras son suficientes para absolver al poeta, el cual, aunque exprese con «su loco hervor de ideas negativas y de revueltas espumas metafísicas»⁷⁶, justamente por estas cualidades resulta auténtico y no un comediante o un *cabotin*, como en cambio pensaban; o de nuevo el pasaje conclusivo del ensayo sobre Ibsen en el que afirma «El arcángel de la guarda del enorme Escandinavo tiene por nombre Sinceridad. Otros hay que lo escoltan y se llaman Verdad, Nobleza, Bondad, Virtud»⁷⁷. Como católico panteísta, Darío condenó la blasfemia y el satanismo literarios pero, como poeta iluminado no permitió que el catolicismo ofuscara su capacidad de reconocer la genialidad en las imágenes malditas creadas por sus *Raros*. «Dios ama a esos ángeles caídos que se llaman poetas» concluye Darío para conmemorar la reciente e prematura desaparición de Augusto de Armas en el

⁷² *Ivi*, p. 123.

⁷³ *Ivi*, p. 170.

⁷⁴ *Ivi*, p. 64.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 412-413.

⁷⁶ *Ivi*, p. 188.

⁷⁷ *Ivi*, p. 378.

ensayo que a este le dedica: «Aquí tienen ellos sus sufrimientos; el cuerpo les combate, el oro les huye, la patria les desconoce el amor y el arte les alimentan, son sus propios verdugos»⁷⁸.

De la misma manera que Guyau fue protagonista de un momento decisivo de la historia de la sociología, Darío lo fue de un momento crucial de la historia del pensamiento y de la literatura hispanoamericanas: en el que las formas del arte se desnudan del carácter *pedagógico-moralizador* necesario para afirmar, incluso culturalmente, la peculiaridad de las naciones que estaban naciendo, y asumir el carácter *estético-moral*, experimentando en el campo de los lenguajes y de las formas del arte para conseguir renovar la literatura en el nombre de conceptos como cosmopolitismo, sincretismo cultural, universalismo y americanismo.

⁷⁸ *Ivi*, p. 106.

CUERPO, GÉNERO Y LENGUAJE:
LA DANZA EN DOS TEXTOS DE RUBÉN DARÍO
«*Miss Isadora Duncan*» y «*Cléo de Mérode –
Nuestra señora de la sonrisa y de la danza*»

HERVÉ LE CORRE

(Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

se juzgó mármol, y era carne viva
(Rubén Darío)

Resumen: Varios textos darianos dejan entrever la sensibilidad del poeta hacia las artes escénicas, a veces de raíz popular (como el circo o la pantomima), en las que se exalta el cuerpo en movimiento, con sus múltiples posibilidades expresivas. Considerados desde la perspectiva poética, se posibilita así un diálogo entre las «artes del silencio» (de nuevo la pantomima o la danza) y el arte verbal. Darío dedica dos textos famosos a dos danzantes contemporáneas, Cléo de Mérode e Isadora Duncan. Ambos textos ilustran la fecundidad de dicho diálogo, a partir de dos dispositivos esenciales: por un lado, una aproximación al movimiento que va del paso a la pose, o sea un ‘devenir estatua’, característico del fetichismo que opera en “Cléo de Mérode” y en buena parte de la erótica dariana como éxtasis; por otro lado, una reflexión sobre el movimiento originario, arcaico, que mueve a los cuerpos en “Isadora Duncan”, y que Darío relaciona con modelos holísticos. El primer caso supone una poética de la re-presentación, del poema como artefacto, en el segundo caso, el cuerpo poético es originario, participa de una palabra envolvente.

Palabras claves: Rubén Darío – Cléo de Mérodes – Isadora Duncan – Danza – Poética.

Abstract: Body, Gender and Language: Dance in two Texts of Rubén Darío. «*Miss Isadora Duncan*» and «*Cléo de Mérode – Nuestra señora de la sonrisa y de la danza*». Several of Ruben Darío’s works prove the poet’s interest for performing arts, often in their popular forms (such as circus or the pantomime), in which he exalts the moving body, with its multiple expressive possibilities. Considered from a poetic perspective, this allows for a dialogue between the ‘arts of silence’ (again pantomime or

dance) and verbal arts. Darío dedicates two famous texts to two contemporary dancers, Cléo de Mérode and Isadora Duncan. Both texts illustrate the fecundity of this dialogue, by means of two essential mechanisms: on the one hand, an approximation to movement that goes from step to pose, that is, on the effect of 'becoming a statue' – a feature of the fetishism characterizing "Cléo de Mérode" and in much of Darío's view of love as ecstasy; on the other hand, a reflection on native, archaic movement, which moves the bodies in "Isadora Duncan", and that Darío relates to holistic models. While he first presupposes a poetics of re-presentation, of the poem as artifact in the second the poetic body is native, and participates in an enveloping word.

Keys words: Rubén Darío – Cléo de Mérodes – Isadora Duncan – Dance – Poetic.

Cuerpos escenificados y poéticas

En una publicación académica, la edición Castalia de *Prosas profanas y otros poemas*, Ignacio M. Zuleta, en una larga introducción, propone clasificar los poemas del libro según tres categorías esenciales, los «poemas cardinales» que «despliegan la poética de Darío entre 1889-1901»¹, entre los que aparecen, como era de esperar, "Divagación", "Sonatina" o el "Coloquio de los centauros"; los «poemas emblemáticos (...) que articulan en emblemas (en su acepción retórica) la gramática de los poemas cardinales»² ("Blasón" o "Los cisnes", por ejemplo); y, por fin, los «poemas 'varios'», más anecdóticos o menos representativos de la poética central de *Prosas profanas*. Entre esos últimos poemas figura, por ejemplo, "Canción de carnaval". Obviamente, la musa a la que se dirige el poeta en este poema es jovial y ligera, pero el texto no resulta desvinculado del resto de la obra. En él se extreman algunas de las características presentes en el poema apertural, "Era un aire suave" como, por ejemplo, la presencia de un cuerpo femenino que «goza y ríe», o acelera su dinámica metamórfica, por el baile carnavalesco y la sucesión de las figuras. El poema, encabezado por un epígrafe de Banville, el autor de las *Odas funambulescas*, es anecdótico (se basa en un recuerdo del carnaval de Buenos

¹ R. DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas (1896-1901)*, edición de Ignacio M. Zuleta, Clásicos Castalia, Madrid 1993, p. 29.

² *Ivi*, p. 41.

Aires), pero me parece favorecer una aproximación a la obra dariana desde otros ángulos, como lo son la cultura popular y el espectáculo, así la alusión a la pantomima («Que él [Pierrot] te cuente como rima / sus amores con la luna / y te haga un poema en una / pantomima») o al famoso clown anglo-argentino Frank Brown. En todo caso, el poema evidencia cierta permeabilidad entre la poesía ‘culta’ y otras experiencias estéticas, en el sentido que le da Jacques Rancière a esa palabra en un libro como *Aisthesis*, es decir como «el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de lo que llamamos el ‘Arte’»³. En ese libro, subtulado *Escenas del régimen estético del arte*, Rancière estudia diferentes experiencias sensibles, muchas veces desjerarquizadoras, entre las que ocupa el propio Banville un puesto protagónico por su prólogo a las *Memorias y pantomimas de los hermanos Hanlon Lees* (1879) en el capítulo “Los gimnastas de lo imposible”. En el capítulo que le sigue, “La danza de la luz”, Rancière aborda el caso de la bailarina Loïe Fuller, merecedora, entre otros, de una crítica entusiasta de Mallarmé⁴.

En la obra de Darío existen, por supuesto, muchos otros ejemplos de su interés por el espectáculo y los géneros populares: así su perentoria afirmación inicial sobre la poesía española contemporánea, que conceptualiza como menos inventiva que el género chico, o las hermosas páginas que dedica a los poetas callejeros de París en el primer capítulo de *La caravana pasa* (1903). El mismo Frank Brown reaparece en páginas memorables de su *Autobiografía* (1912), a través de un poema («Salta del circo al cielo raso; / Banville lo hubiera amado así; / Frank Brown, como los Hanlon Lee, / sabe lo trágico de un paso») y de una ‘medalla’ en la que trata de captar las metamorfosis corpóreas y vocales del clown: «La contracción gelásmica se acompaña de súbitos gritos y gestos (...) El tono denota, en aflautados finales, o monólogo

³ J. RANCIÈRE, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art*, Galilée, Paris 2011, p. 10.

⁴ S. MALLARMÉ, “Consideraciones sobre el arte del ballet y la Loïe Fuller” (1893), en *Oeuvres complètes*, La Pléiade, Paris 1979.

coloreado fuertemente, de acentos de tirolesa, rayados de erres, mientras, saltante, avanza, batracio o acracio, magistral en su arte extraño»⁵.

La escenificación del cuerpo ocupa un papel relevante en esas descripciones, a través de la rapidez de sus movimientos y transformaciones o de los juegos ópticos que favorece la luz eléctrica. El famoso viaje a París de Darío, con motivo de la Exposición universal de 1900, es objeto de una serie de crónicas recopiladas en *Peregrinaciones* (1901). A lo largo de esas crónicas Darío confirma su interés por las artes escénicas, recordando a Sada Yacco «la prodigiosa artista japonesa» admirada en “La Geisha y el daimio”, o a «la rosa de la mímica, la sin igual Carlota Wiehe»⁶: «sin una sola palabra, el gesto y el movimiento fisonómicos dicen todo el argumento; en el poema plástico, el ritmo del ademán revela una infinita potencia en ese arte de excepción»⁷. Darío cita también un poema de Albert Samain (sacado de *Les flancs du vase*), en el que éste elogia a la Loïe Fuller, “Pannyre aux talons d’or”.

Esos textos muestran una innegable fascinación ante las posibilidades brindadas por la asociación entre la música y las «artes del silencio» (para parafrasear a Camille Mauclair, uno de los *Raros* darianos), que son la danza, la pantomima, o formas mixtas como el ballet-pantomima. Ese conjunto híbrido, que Stéphane Mallarmé analiza en *Crayonné au théâtre* (1887) a través de textos como “Ballets”, “Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d’après une indication récente” o “Mimique”, es característico de la escena de la época («notre seule magnificence, la scène»)⁸ como lugar de múltiples encuentros y experimentaciones. El penúltimo de esos textos viene dedicado a Loïe Fuller, el último a una pantomima en la que actúa el «emocionante y elegante mimo Paul Margueritte»⁹, y en el que Mallarmé subraya el poder sugestivo del silencio («el silencio, único lujo después de las rimas»)¹⁰ que representa un

⁵ R. DARÍO, *Obras completas*, vol. I, Afrodisio Aguado, Madrid 1950, pp. 135-136.

⁶ *Ivi*, p. 481.

⁷ *Ivi*, pp. 481-482.

⁸ MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, p. 313.

⁹ «[le] poignant et élégant mime Paul Margueritte». *Ivi*, p. 310.

¹⁰ «le silence, seul luxe après les rimes». *Ibidem*.

desafío para el poeta: «¡una oda callada y que le toca al poeta suscitado por un reto, traducir!»¹¹.

El cuerpo escenificado de la danza, del ballet-pantomima, de la pantomima o del teatro japonés, se mueve pues en un espacio transado por múltiples posibilidades artísticas, innumerables registros sensibles que fascinaron al público y a los escritores. Las tenues fronteras entre esos géneros (dice así Roger Marx, a propósito de Loïe Fuller, que «se relaciona tanto con la mimética como con la coreografía»)¹² los desplazamientos que implican¹³, constituyen otros tantos espacios abiertos a la experimentación literaria y a la reflexión sobre los modelos poéticos. Es evidente, para retomar el ejemplo de Mallarmé, que los textos referidos anteriormente constituyen lugares propicios para la enunciación de una poética que interpreta la danza o la mímica en relación con la propia obra, a imagen del velo que utiliza Loïe Fuller en la “danza serpentina”: «es la invención de un cuerpo nuevo (...) el cuerpo que utiliza un instrumento material para producir un medio sensible de emoción que en nada se le parece»¹⁴. Algo que Ducrey interpreta como paralelo a la *disparition élocutoire* del poeta en el poema, según el vate francés.

Dos textos sobre la danza

En todo caso, aliadas o no con la música, la danza o la pantomima, por la suspensión del lenguaje verbal, operan como interrogantes para los poetas, en particular en la literatura finisecular, en contraste, según Ducrey, con la visión ‘naturalista’ de la bailarina, objeto de deseo y de envilecimiento. Sin duda, por lo menos en el caso francés, parece imponerse en efecto, a partir de Mallarmé, y hasta Valéry, una visión intelectual de la danza o del mimo.

¹¹ «une ode tue et que c’est au poète suscité par un défi, de traduire!» . *Ibidem*.

¹² G. DUCREY, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Honoré Champion, Paris 1996, p. 185.

¹³ A. MARTÍNEZ, *La pantomime théâtre en mineur (1880-1945)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2008, pp. 22-24.

¹⁴ RANCIÈRE, *Aisthesis*, pp. 122-123.

A partir de ahí, ¿cómo situar a Darío en tanto partícipe de una ‘modernidad periférica’? Los dos textos que nos servirán de punto de partida, “Miss Isadora Duncan” (¿1901?)¹⁵ y “Cléo de Mérode-Nuestra señora de la sonrisa y de la danza” (¿1904?)¹⁶ evidencian una aproximación que, por muy heterogénea que parezca (por lo menos si se compara con los textos de Mallarmé o Valéry), acepta también el reto de un lenguaje a-verbal, capaz de ‘conmover’ a su poética.

La elección de ambos textos, si bien es subjetiva, no deja de imponerse al lector de la obra de Darío, siendo los dos textos en prosa más completos y complejos sobre la danza, por lo menos si se les compara con otros, como “Cake Walk”¹⁷ más anecdóticos, aun cuando éste también contribuye a la elaboración de un canon valorativo, que se hace manifiesto en el texto dedicado a Isadora Duncan:

Mas, entendámonos: la palabra danza no es propiamente aplicable a la representación de la Duncan. Danzas son las de las bayaderas, y *ouled-nail*, las jotas y tarantelas, el minué, la gavota, el vals y la polka, hasta el funambulesco *cake-walk*. Las de miss Duncan son más bien actos mimados, poemas de actitudes y de gestos, sin sujeción nada más que al ritmo personal¹⁸.

La permeabilidad de lo popular resulta, pues, limitada, como evidente rasgo epocal. De ahí la reivindicación de modalidades en cierto modo ‘elitistas’ de las artes escénicas. Esa jerarquización se verifica, por otra parte, en el *corpus* elegido, cuando Darío, en el mismo texto, sugiere que lo de la Duncan «es un poco más complicado que los *entrechats* de la Cléo de Mérode o de Zambelli»¹⁹ y la equipara con Loïe Fuller («surgen hadas Loïes e Isadoras»)²⁰. Sin embargo, como lo vamos a ver en el caso de la sexualidad (de cuerpos

¹⁵ *Opiniones* (1906) en DARÍO, *Obras completas*, t. I, pp. 372-379.

¹⁶ *Páginas de arte* (1924) en *ivi*, pp. 719-724.

¹⁷ *Ivi*, pp. 706-711.

¹⁸ *Ivi*, p. 377.

¹⁹ *Ivi*, p. 378.

²⁰ *Ivi*, p. 372.

femeninos estamos hablando, como lugares equívocos para la mirada dariana) el examen detenido de los dos textos ofrece un panorama singular de afirmaciones y negociaciones con muy diversas modalidades escénicas.

Cléo

“Cléo de Mérode - Nuestra señora de la sonrisa y de la danza” constituye un tríptico breve: una descripción inicial del lugar (la sala parisina de “El Olympia”, donde va a actuar la bailarina), con los «primeros números del programa: anglosajones forzudos, atletas de Inglaterra, equilibristas y malabaristas exóticos»²¹. La parte central consiste en la descripción del espectáculo protagonizado por Cléo de Mérode, una de sus más conocidas pantomimas (*Friné*, 1904), en la que el personaje epónimo sirve de modelo venusino para el escultor Praxiteles. Culmina con la presentación del cuerpo desnudo de la hetaira ante el Areópago. La parte final dice de Cléo de Mérode que es «el más lindo poema plástico», aludiendo de paso a la estatua de Falguière (“La danza”), que la representa.

El texto asume desde el principio un carácter híbrido: el escenario es el *music-hall*, lugar cosmopolita, tanto por el público que acude como por los protagonistas del espectáculo, que se caracterizan por un intenso cultivo de las posibilidades del cuerpo, algo que parece, en este texto y en otros textos de Darío, privativo de la cultura anglo-sajona. Insiste así en “Miss Isadora Duncan”: «si hay un país en donde el cultivo del cuerpo y de la eurytmia humana hace modernos los días pindáricos, ese país es el gran país de los Estados Unidos», contrastándolo con el excesivo recato de «nuestros centros latinos y católicos»²². Aun cuando el entreacto marque una diferencia entre la primera parte y el *ballet*, el espectáculo de Cléo de Mérode no deja de relacionarse a través del kitsch con ese espectáculo inicial, circense y popular. Otra característica del texto es su intenso contenido erótico, por ejemplo con

²¹ *Ivi*, p. 719.

²² *Ivi*, p. 373.

la fetichización de la orejas de Cléo («¡yo no se las he visto nunca, hélas!») o la representación de la misma como «ídolo de la voluptuosidad»²³. La parte central del tríptico abisma esa relación equívoca con la danzante a través de la figura del «viejo heliasta libidinoso» que interrumpe el diálogo entre el escultor y su modelo, retomándose así un tópico de la representación de la bailarina analizada por Ducrey (como «mirada desde los bastidores»). La pantomima revive un modelo pseudo-helénico ‘contaminado’ por los códigos del *vaudeville*, avalando la hipótesis de una hibridez genérica que se verifica, a su vez, en la forma misma de la parte central del tríptico, inspirada en los textos o ‘traducciones’ de las pantomimas (como lo hará Lugones en su *Lunario sentimental*, 1909). El dispositivo textual, en general, contribuye a la construcción de esa mirada equívoca de la que hablamos, que oscila entre la divinización de Cleo-Venus y su encarnación, como musa ‘de carne y hueso’ en tanto Cléo-Friné. Eso repercute en una serie de dobles planos: en la misma pantomima, por ejemplo, ese juego entre lo humano y lo divino o entre la sala ‘real’ entusiasmada por la danza de Cléo, y el Areópago, entusiasmado por el baile de Friné.

El dispositivo asume, pues, explícitamente, la mirada del *voyeur*, extendiéndola a la sala y espectacularizando las apariciones del cuerpo de Cléo-Friné. Sin embargo, el elemento que articula el texto en su totalidad parece ser el motivo de la estatua, central en la pantomima (en este sentido es un modelo recurrente, como lo muestra Ariane Martínez)²⁴, pero presente también en la primera parte («como un ídolo que danzara»)²⁵ y en la última, por la alusión a la escultura de Falguière (antes de que Darío acuda a otro tópico para caracterizar a la danzante: la «figura tanagreana»)²⁶.

La variación en torno a ese motivo me parece confirmar el dispositivo anterior, reificando, fetichizando la figura de Cléo de Mérode, y otorgándole

²³ *Ivi*, p. 719.

²⁴ MARTÍNEZ, *La pantomime théâtre en mineur*, pp. 62-65.

²⁵ DARÍO, *Obras completas*, p. 719.

²⁶ *Ivi*, p. 723.

un papel ambiguo: si bien es ella la que danza y fascina, no deja de ser un objeto modelado por otra mano. El que, en la escena del Areópago, Praxiteles arranque su velo, confirma ese ‘devenir estatua’ o artefacto de la danzante-mima. En la pantomima, en efecto, la escena del Areópago coincide perfectamente con otra representación que de ella hiciera Jean-Léon Gérôme, en su pintura *Phryné devant l'Aréopage* (1861). En la parte final, el parangón se verificará con «un rostro de Madonna de primitivo»²⁷, pero dotado de una duplicidad evidente: «mira angélicamente (...) siendo el más ilustre instrumento del demonio católico»²⁸. Al ‘fingir’ («Finge en insuperables mímicas los más variados sentimientos»)²⁹, del latín *fingere*, que también significa ‘modelar’, Cléo de Mérode parece asumir, en cierto sentido, el lugar que le es asignado, y su devenir objeto, «gloriosa y magnífica creación»³⁰.

Más exactamente, quizá sea factible afirmar que Cléo de Mérode se sitúa en esa dinámica trinitaria que, según la tradición, caracterizaba el arte del pantomimo o saltación tal como lo resume Hippeau (en un texto al que alude Darío en “Miss Isadora Duncan”):

Plutarco nos enseña que la danza pantomima se componía de tres partes: – el paso o marcha, que da vida a una acción o a la expresión de un sentimiento; – la figura o pose escultórica que tomaba el danzarín al final de la marcha; – en fin, la demostración, traducción de las ideas por el gesto³¹.

Si la traducción puede evocar el movimiento metafórico que une a la danza o mimo con la construcción poemática, el movimiento dialéctico parece aplicarse a la mima que oscila entre el «perpetuo ritmo»³² que mueve su cuerpo (el ‘paso’ o ‘marcha’) y el éxtasis que supone la ‘figura’, por la que se

²⁷ *Ivi*, p. 724.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, pp. 723-724.

³⁰ *Ivi*, p. 722.

³¹ P. HIPPEAU, “Etude sur la pantomime”, en *Pantomimes de Gaspard et Charles Deburau*, E. Dentu, Paris 1889, p. XV.

³² DARÍO, *Obras completas*, t. I, p. 723.

identifica con la re-presentación. La pantomima central del tríptico escenifica esos desplazamientos: por el paso de la inmovilidad al movimiento, en el sueño de Praxiteles, liberador del deseo, cuando «los faunos y los Eros de mármol» se animan y «surge, luminosamente desnuda»³³ Venus. A la inversa (¿?), pero con una idéntica dialéctica entre el ‘paso’ y la ‘pose’, la re-presentación: la re-presentación de la diosa, cuando, concluido el sueño, se produce la ‘aparición’ de Friné («se la ve pasar, por una ventana, en un gracioso y encantador cuadro de la vida antigua»)³⁴. Un cuadro animado, pues, que oscila entre el movimiento y la inmovilidad propia de la re-presentación artefactual, que se va a reiterar en la pantomima (el cuadro de Gérôme) y en la parte final (la estatua de Falguière).

En todo caso, la representación (función) se mantiene en el cerco de la mímica como imitación, de la ficción como ‘fingere’ (fingir/modelar). Allí donde lo humano compite con lo divino, desde un espacio (el Olympia) degradado, si se le compara con el Olimpo, y algo kitsch pero sin duda fiel a la poética dariana, ‘sacrílega’ o pagana, de exaltación de la «carne insigne» de Cléo, aquella «celestes carne de la mujer», que alabaría el poeta en sus *Cantos de vida y esperanza, los cisnes, y otros poemas* (1905).

Isadora

El texto “Miss Isadora Duncan” supone, sin duda, una mayor ambición en lo que concierne al diálogo entre la poesía y la danza/mimo. Ambos textos comparten sin embargo zonas comunes. Algunas programáticas, como la perspectivización desde la figura de la danzante-mima en un contexto pseudo-helénico: «Más que danza la suya es mímica; es la animación de la escultura femenina y sus ademanes y pasos son renovados de los kernóforos, ándema, kaladismos, etc.»³⁵. Otras más oblicuas, así en “Miss Isadora Duncan”, el aspecto venal está presente, de manera residual, por el precio que supone el

³³ *Ivi*, pp. 720-721.

³⁴ *Ivi*, p. 721.

³⁵ *Ivi*, p. 374.

acceso a la exposición del cuerpo de la bailarina, pero el precio es alto, tanto como lo es el premio: la frase inicial («los veinticinco francos que hacían pagar en el teatro Sarah Bernhardt por una butaca»)³⁶ en la clausura del texto deviene en «y hasta perdonáis los veinticinco francos de la butaca»³⁷.

Sin embargo, el lugar, desde el principio, es diferente (el teatro, la función única, no es el *music-hall*) y sobre todo, el dispositivo difiere: el texto sobre la Duncan no converge hacia un ‘cuadro’ (la escena central del tríptico), en el que coinciden Cléo y Friné a través de la fábula muda, sino que viene originado desde una palabra envolvente, que, a primera vista, podría asemejarse a un pastiche, en la frase inicial, por ejemplo: «Canta, oh musa, a Isadora, la de los pies desnudos, y sus danzas ultramodernas»³⁸. Desde el principio, pues, el discurso asume una enajenación o impersonación (la voz procede de una instancia externa) y una tensión, que me parece desarmar la identificación paródica y que Darío prosigue hasta el final del texto: la paradoja de lo arcaico ultramoderno.

En cuanto a lo primero, una parte del texto viene originada por algo que emerge desde la otredad del discurso de la Antigüedad: el homenaje a Isadora Duncan se interrumpe, o se prolonga, a lo largo de casi una página, para dejar paso a una «invocación»³⁹ que es una cita, casi literal, de la *Cuarta Olímpica* de Píndaro. Esa *Olímpica* celebra la victoria de Asópico, «niño vencedor en la carrera del estadio»⁴⁰, introduciendo ya una diferencia genérica que supone otra (des)identificación parcial: el objeto de la alabanza no es una mujer, sino un ser hasta cierto punto ‘ambiguo’. A través de ello, lo que se celebra y se universaliza es el cultivo del cuerpo y la cultura que, en este fragmento, asocia las Gracias a Eco y Terpsicore en la exultación hímica.

Esa bifurcación del texto me parece indicar que Darío procede a una experimentación que, por lo menos, tiene dos significados. El homenaje a

³⁶ *Ivi*, p. 372.

³⁷ *Ivi*, p. 379.

³⁸ *Ivi*, p. 372.

³⁹ *Ivi*, p. 377.

⁴⁰ *Ibidem*.

Isadora trasciende pues, en parte, las asignaciones sexuales para exaltar una renovación profunda de la experiencia corporal. Aludimos al aspecto ideológico de esa renovación o ruptura, asociada con la cultura anglosajona. Es conocida, al respecto, la trascendencia de las propuestas de François Delsarte en Estados Unidos. Isadora fue discípula de Delsarte, de su visión holística de una danza que solidariza todas las partes del cuerpo y remite a un modelo trinitario y equilibrado entre las sensaciones (cuerpo), el estado intelectual (mente) y los sentimientos (alma/espíritu). Darío no deja de referirse al texto más conocido de Isadora Duncan (“La danza del porvenir”, 1903), enalteciendo sus dotes intelectuales, su capacidad de reflexión sobre sus propias prácticas, en la estela inaugurada por Delsarte. En ese sentido, Darío parece dar constancia de una verdadera ruptura antropológica: las alusiones a Darwin y a Nietzsche avalan el proceso que se está llevando a cabo a partir del plano de la acción («acción enérgica y sublime»)⁴¹ de un cuerpo que ocupa un lugar clave en la ‘mundanización’. Esa capacidad de intelección, nunca desligada de la base corpórea, des-construye de manera clara el tópico social de la mujer ‘pasiva’. Isadora Duncan lo hace, además, desde otra perspectiva ética: no hay «ningún artificio»⁴² en la danza de la «bailarina de los pies desnudos»⁴³.

Cléo de Mérode ‘fingía’ (*fingere*), se veía modelada (*fingere*) por Praxiteles (en la pantomima), por Falguière (en la ‘realidad’), por la ficción (*fictio*, de *fingo-fingere*, en el texto). Isadora invierte el proceso: es ella la que ‘hace’ (*facere*), la que «hace poesía y arte con la gracia de su cuerpo»⁴⁴. Ese ‘hacer’ de la «filósofa danzante»⁴⁵, zaratustreana, Darío lo interpreta a través del filtro nietzscheano, entre el «gozo dionisiaco» y la «castidad cerebral»⁴⁶. El personaje de Isadora Duncan escapa de la mirada reificante a la que remitía el modelo de Cléo de Mérode. Mejor dicho, se sitúa precisamente en la frontera

⁴¹ *Ivi*, p. 374.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 372.

⁴⁵ *Ivi*, p. 373.

⁴⁶ *Ivi*, p. 374.

entre la exposición y el ocultamiento, cercana al erotismo pues, por la «fina tela» (esa segunda piel) que la envuelve:

su cuerpo está apenas cubierto con una especie de kitón: otras veces usa las túnicas botticelescas, y siempre la fina tela parece como si estuviese húmeda. No hay malla ninguna, y se necesita una despreocupación completamente artística, o un esfuerzo de intelectualidad de que no son capaces todos los espectadores de un teatro⁴⁷.

Cum grano salis, Darío ubica así a Isadora entre la desnudez (erótico-pornográfica) de Cléo de Mérode, fijada en el desvelarse ante los miembros atónitos del Areópago/Music-hall, y la metafórica ‘desaparición’ del cuerpo de la Loïe Fuller, transustanciado a través del instrumento (rítmico-corporal), el velo de la “danza serpentina”. La danzante puede entonces encarnar perfectamente el ideal dariano del ritmo universal, pitagórico («la música pitagórica»)⁴⁸, central en *Prosas profanas* (en particular en su segunda edición, de 1901): «la danza para Miss Isadora no debe tener ningún artificio y debe ser nada más que una transposición o concentración del ritmo universal en el ritmo humano»⁴⁹.

La ‘bifurcación’ a la que me refería, o sea la transposición de la *Olimpica* de Píndaro, no solo actúa como disparador para un discurso liberador sobre el cuerpo, en la perspectiva de una renovación ideológica y antropológica. Cuando Darío escribe: «La euritmia humana hace modernos los días pindáricos»⁵⁰, también se refiere literalmente a la re-aparición del discurso de Píndaro, en un gesto que recuerda otros textos suyos más o menos programáticos como la transposición del hexámetro de la cuarta égloga virgiliana en “Salutación del optimista”.

De manera más precisa, si tomamos como punto de partida ese desplazamiento del discurso pindárico, es posible interpretar la transposición

⁴⁷ *Ivi*, p. 373.

⁴⁸ *Ivi*, p. 378.

⁴⁹ *Ivi*, p. 374.

⁵⁰ *Ivi*, p. 373.

que hace Isadora Duncan de los artefactos museísticos, como posible metáfora de los procesos poemáticos darianos, o sea que pueden equipararse los movimientos del cuerpo humano, procedentes de profundas zonas arcaicas, con el proceso poético tal como lo concibe Darío en aquel momento. Cito una frase clave al respecto: Darío alude primero al conocido proceso de documentación de la Duncan, por ejemplo a partir de la *Collection de vases grecs expliqués* de Alexandre de Laborde y de su visita a los museos:

Ella ha pasado largas horas en los museos, y ha visto animarse los mármoles; y a la actitud fija de las figuras escultóricas ha agregado el gesto anterior y el gesto posterior, completando así el poema de la forma por el movimiento armonioso que cambia bellamente las líneas⁵¹.

La ‘animación’ de las estatuas, si bien no deja de recordar el sueño de Praxiteles, no procede aquí de la fábula sino que es originaria, es textualmente asumida a partir del mundo real, pero éste está claramente elaborado a través del proceso imaginativo («ha visto animarse»)⁵². Ese proceso parece reflejarse de manera fiel en algunos poemas de *Prosas profanas*, en una sección como “Recreaciones arqueológicas” (“Friso”, “Palimpsesto”). En el texto, el tránsito al plano metapoético se hace por el paso de la palabra «evocación»⁵³, a la palabra «invocación»⁵⁴, o sea desde el desplazamiento inicial de la danza que ‘evoca’ los artefactos del museo a la ‘invocación’ de las Gracias, por la que se efectúa una especie de cierre por un Verbo que propicia la llegada o el regreso de las diosas.

Isadora Duncan, a diferencia de Cléo de Mérode, no *es* un «lindo poema»⁵⁵, sino que articula diversas ‘figuras’ en una ‘sintaxis’ poemática al que se supedita en tanto que sujeto. No es ni objeto de la representación, ni solamente su agente, sino que participa de un movimiento que le antecede y le

⁵¹ *Ivi*, pp. 374-375.

⁵² *Ivi*, p. 374.

⁵³ *Ivi*, p. 375.

⁵⁴ *Ivi*, p. 376.

⁵⁵ *Ivi*, p. 723.

sucede. Por el cuerpo en movimiento, se relaciona con el pasado, un pasado que va descubriendo («descubridora del pasado»)⁵⁶ y que es a la vez un ‘porvenir’ que se está abriendo, en cada paso que da. Por ello quizá no importa su belleza («no es hermosa»)⁵⁷, sino su capacidad de «encontrar un pie perfecto»⁵⁸ que haga de ella un momento de un poema total, «completando así el poema de la forma por el movimiento armonioso, que cambia bellamente las líneas»⁵⁹. La danza así concebida no deja de recordar la dialéctica baudelaيرية, entre el ideal inmóvil de la Belleza (en el soneto epónimo de *Las flores del mal*) que odia lo «que desplaza las líneas»⁶⁰ y el movimiento (la Moda, por ejemplo, para Baudelaire), capaz de crear esa aparición inaudita y fulgurante, cifrada en un poema como “A una transeúnte”. Son dos temporalidades enfrentadas, la de la eterna belleza («soy bella, oh mortales, como un sueño de piedra»)⁶¹ y la temporalidad humana, que se enlazan y se reconcilian en el movimiento de la danzante.

Esa dialéctica parece sugerir que “Isadora Duncan” consigue resolver la disyuntiva, presente en “Cléo de Mérode”, entre el paso y la pose, la narración y la figura. Es probable que las fronteras sean más difuminadas, lo esencial es que ambos textos son otros tantos espacios de experimentación para diferentes dispositivos de enunciación y diversas perspectivas metapoéticas, generados por el diálogo entre la escritura poética y la coreografía. La danza, el cuerpo en movimiento, creador de su propio ritmo y de su propia espacialidad fomenta discursos literarios que tampoco se dejan encasillar: así, la tendencia a intelectualizar la posición de Mallarmé (como lo hace Ducrey, por ejemplo), merecería ser matizada, contra-decida, como lo sugiere esa frase de “Autre étude de danse”: «Así ese desprendimiento múltiple alrededor de una

⁵⁶ *Ivi*, p. 375.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Del soneto “La beauté” de Charles Baudelaire («Je hais le mouvement qui déplace les lignes»).

⁶¹ *Ibidem* («Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre»).

desnudez, grande por los contradictorios vuelos en que ésta lo ordena, tempestuoso, cerniéndose, la ensalza hasta disolverla»⁶². El poema de Darío, “La danzante de los pies desnudos” (*El canto errante*, 1907) ofrece otra perspectiva, que extrema el erotismo de Isadora Duncan, ahora animal divino, dionisiaca, así empieza: «Iba en un paso rítmico y felino /a avances dulces, ágiles o rudos, /con algo de animal y de divino / la bailarina de los pies desnudos»⁶³.

⁶² «Ainsi ce dégageement multiple autour d’une nudité, grand des contradictoires vols où celle-ci l’ordonne, orageux, planant l’y magnifie jusqu’à la dissoudre». MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, p. 309.

⁶³ DARÍO, *Obras completas*, t. V, p. 1007.

RUBÉN DARÍO: GEOGRAFÍA, PINTURA Y PAISAJES

JOSÉ CARLOS ROVIRA
(Universidad de Alicante)

Resumen: Rubén Darío mantuvo siempre una atención casi obsesiva por la pintura. Su literatura de viajes se concentra, en algún momento, en la perspectiva visual de una exposición, en una galería pictórica o en una pinacoteca, o en la atención inicial por revistas de arte, por cuadros que podía ver en reproducciones, pinturas que crean un mundo desde la pintura. Es notable también su atención esencial por los paisajes (la descripción de los mismos mediante la palabra) sea en la prosa periodística o en la poesía. Un recorrido esencial por las obras en donde aparecen sus viajes principales, sobre todo los europeos, quiere hacer evidente su atención artística y su capacidad de crear paisajes literarios vinculados a su atención por la pintura.

Palabras clave: Literatura de viajes – Pintura – Paisajes – Crónicas.

Abstract: Rubén Darío. Geography, Painting and Landscapes. Rubén Darío always had an almost obsessive interest in painting. His travel writing often focuses on the visual perspective of an exhibition, on art galleries, on his early interest in art magazines where he could see the copies of paintings, painting which create a world by means of painting. Darío's attention to landscapes is also remarkable (the description of landscapes through words) both in his journal articles and in his poetry. By means of an itinerary through Darío's works dealing with his most relevant travels, above all those to Europe, I intend to prove his interest in arts and his ability to create literary landscapes connected to his attention to painting.

Keywords: Travel writing – Painting – Landscapes – Chronicles.

Todos hemos intentado viajar a Citerea con Watteau o Baudelaire (o con tantos otros pintores y poetas). A fin de cuentas, sintagmáticamente, 'viaje a Citerea' es un recurso espacial para explicar estados de ánimo y otras veces, con

mayor frecuencia, transposiciones artísticas entre poesía y pintura. La insistencia didáctica en la *ekphrasis* nos acompaña desde que Horacio concretara la relación con su *Ut pintura poesis*.

Hizo su viaje a Citerea Rubén Darío en “Marina” de *Prosas profanas*¹

Como al fletar mi barca con destino a Citeres
saludara a las olas, contestaron las olas
con un saludo alegre de voces de mujeres.
Y los faros celestes prendían sus farolas,
mientras temblaba el suave crepúsculo violeta.

En unos versos del poema, inequívocamente, hace aparecer el origen de su Citeres/Citerea:

Mi barca era la misma que condujo a Gautier
y que Verlaine un día para Chipre fletó,
y provenía de
el divino astillero del divino Watteau.

Watteau, sabemos, acompaña a Darío (como Gautier y como el Verlaine de sus paisajes, sus fiestas galantes, sus tocadores íntimos...). Watteau a través de estampas impresas fue revivido en su tiempo de Chile en episodios muy conocidos. Era inevitable por tanto aquel viaje a Citerea y era activa la tradición pictórica que una constelación de artistas significaba para nuestro poeta.

Me planteo en primer lugar, de nuevo y en el interior de un espacio crítico ya frecuente, la relación de Darío con la pintura. Ha sido inevitable en ese lugar citar nombres, junto al de Jean-Antoine Watteau, como los de Nicolas

¹ Las referencias a poemas de Darío, a no ser que se indique otra fuente, lo son a R. DARÍO, *Obra poética*, edición de José Carlos Rovira con la colaboración de Sergio Galindo, Biblioteca Castro, Madrid 2011. Al tener índices de títulos y primeros versos, considero innecesario la cita de páginas cuando éstos sean explícitos en mi texto. Otra cosa sucede por supuesto para las obras de prosa y algunos poemas de más difícil acceso en los que en cada caso se procederá a la identificación. También en fragmentos que no queden explícitos.

Poussin, Gustave Moreau, Aubrey Beardsley², la pintura prerrafaelita, o el movimiento *art nouveau*; o en otra tradición más clásica, Leonardo da Vinci, Velázquez, Goya...³. No recorro ahora al poeta en sus referencias precisas a los citados, sino que me planteo la forma de conocimiento que Darío tuvo de la pintura a través de indicios biográficos que tienen que ver inicialmente con la visión de revistas u otros materiales sobre arte, y luego, ya en el tiempo incesante de viajes y peregrinaciones, con su manera de enfrentarse a exposiciones en las que, al dar cuenta de las mismas, demuestra un conocimiento singular de la construcción, color y significados de los cuadros. Esta formación pictórica es la que planteo luego que al poeta le permite convertir determinadas geografías en paisajes literarios, en el sentido que definió acertadamente Claudio Guillén:

es precisamente la mirada humana lo que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que una porción de tierra adquiera por medio del arte calidad de signo de cultura, no aceptando lo natural en su estado bruto sino convirtiéndolo también en cultural; y ello hasta tal punto que se nos hace difícil no considerar muchos paisajes como entornos nuestros, reales o inminentes, o bien simbólicamente como vías de reconocimiento de nuestra situación en el mundo⁴.

² Me sigue pareciendo importante, entre tantos otros trabajos posteriores, el artículo de C. MARTÍNEZ RIVAS, "Watteau y su siglo en Rubén Darío", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1967, 212-213, pp. 445-452.

³ En R. DARÍO, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, edición de José Carlos Rovira, Alianza, Madrid 2004. En el amplio comentario final, hay varias indicaciones para los poemas VI: "Salutación a Leonardo" y de "Otros poemas", VII: "Trébol" y XXVIII: "A Goya".

⁴ C. GUILLÉN, "Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad", en A. VILANOVA (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona 21-26 de agosto de 1989), vol. 1, PPU-Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona 1992, pp. 77-102. Cita en pp. 94-95.

De nuevo sobre el tiempo chileno inicial

He narrado alguna vez la presencia de Darío en Chile desde el 24 de junio de 1886, y su estancia entre Santiago y Valparaíso que durará dos años y ocho meses, hasta el 9 de febrero de 1889, como un primer viaje a la modernidad. Efectivamente, desde su Centroamérica inicial, desde su Nicaragua de la infancia y primera mocedad, desde la breve estancia en El Salvador en 1882, el joven de 19 años llegaba con este viaje a una modernidad de ferrocarriles, gran puerto comercial, ciudades en desarrollo, periódicos de importantes tiradas, edificios singulares...

Sabemos que su primera sensación de Santiago fue de rechazo hacia él por parte de quienes lo reciben, aunque por la recomendación de Eduardo Poirier que lo había recibido en Valparaíso y con quien escribió la novela *Emelina*, lo presentan en el diario *La Época*. Evoca Darío las amistades que va construyendo en el mundo intelectual, tan vinculado a la política, como señaló Fernando Alegría⁵. Entre los principales, destaca su amistad con Pedro Balmaceda Toro, hijo del Presidente de la República en aquellos años, junto a su relación con todo un mundo cultural que circulaba por el periódico más importante, en cuyo inmueble Darío acaba viviendo al principio, en un estrecho cuarto sin calefacción.

El lujoso edificio (calle Estado, cerca de Huérfanos) cuenta algún cronista que era «de una elegancia fría, con un salón griego con mármoles y otro salón “de los tiempos galantes”, con cuadros de Wateau y de Chardin»⁶. La pintura, y Wateau en primer lugar, va a ser referencia explícita quizá a través de estas láminas y, sobre todo, de la figura de Pedro Balmaceda que será su amigo principal y de quien en sus memorias recuerda que

No ha tenido Chile poeta más poeta que él. A nadie se le podría aplicar mejor el adjetivo de Hamlet: «Dulce príncipe». Tenía una cabeza apolínea, sobre un cuerpo deforme. Su palabra era insinuante, conquistadora, áurea. Se veía

⁵ F. ALEGRÍA, “El modernismo camina por la Alameda”, *Revista Universitaria*, 1989, 26, pp. 6-11.

⁶ R. MERINO, “El Santiago de Darío”, *El Mercurio*, 22 de noviembre de 1996, p. 17.

también en él la nobleza que le venía por linaje. Se diría que su juventud estaba llena de experiencia. Para sus pocos años tenía una sapiente erudición. Poseía idiomas. Sin haber ido a Europa sabía detalles de bibliotecas y museos. ¿Quién escribía en ese tiempo sobre arte, sino él? Y ¿quién daba en ese instante una vibración de novedad de estilo como él? Estoy seguro, de que todos mis compañeros de aquel entonces, acuerdan conmigo, la palma de la prosa a nuestro Pedro, lamentado y querido⁷.

Conocemos además que a la muerte del amigo, estando ya Darío de regreso en Nicaragua, le dedicó un libro con el título del seudónimo literario que utilizaba Balmaceda, *A. de Gilbert*⁸, aparecido en San Salvador en 1889, que es significativo por muchas cosas, pero también por la reflexión artística que establece a través del amigo que «escribía sobre arte», fallecido ese mismo año.

A. de Gilbert me ha parecido siempre un libro importante a pesar de no estar entre los más tratados por la crítica. De pequeño formato, sus 206 páginas son un recorrido a través de la figura de Pedro Balmaceda por Santiago y la cultura francesa que Darío estaba descubriendo, también a través de otros como Manuel Rodríguez Mendoza, pero sobre todo con el hijo del Presidente de la República, con el que comparte días hasta avanzada la noche en el Palacio de la Moneda, con el que ve pinturas y objetos en su gabinete del palacio, bibelots, japerías, miniaturas, platos y medallones, libros, pilas inmensas de ejemplares azules y rojizos de la *Nouvelle Revue* y de la *Revue de deux Mondes*, panoplias con retratos familiares y de amigos, un ambiente de refinamiento que les permite en «aquellas heladas noches» entregarse al «mundo de nuestros castillos aéreos»: «Irábamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès (...) oiríamos a Renan en la Sorbona y trataríamos de ser asiduos contertulios de madama Adam»⁹, y lo más importante: «y escribiríamos libros franceses! Eso sí. Haríamos un libro entre

⁷ R. DARÍO, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Casa Editorial Maucci, Barcelona 1915, cap. XV, en línea <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vida-de-ruben-dario--0/>> (consultada 1 de febrero de 2016).

⁸ R. DARÍO, *A. de Gilbert*, Imprenta Nacional, San Salvador 1889.

⁹ *Ivi*, p. 34.

los dos, y trabajaríamos porque llevase ilustraciones de Emile Bayard (...) Y luego a Italia, a España(...) Y luego (...) un viaje al bello Oriente, a la China, al Japón, a la India...»¹⁰. La cultura francesa y el orientalismo parece que están en la base principal de estos encuentros, como está la pintura: «Sin haber visitado un solo museo célebre de Europa, y sólo por el conocimiento de las obras de mérito que hay en Santiago, y por el estudio de los mejores críticos, él fue el más brillante de todos los de arte, en su país»¹¹.

Al testimonio del propio Darío, se une el que un contertulio y amigo duradero de Rubén aporta. Se trata de Luis Orrego Luco quien en un prolijo y disperso trabajo de 1921 recordó el espacio del Palacio de la Moneda que ocupaba “Pedrito Balmaceda, que era entonces casi un niño”:

Estaba situado ese salón en la Moneda, en el ala derecha. Era una pieza espaciosa, dividida por un cortinaje en dos, de las cuales una era alcoba y la otra salón de nuestro amigo. Había revestido las paredes de tapiz rojo y adornado con abanicos y diseños japoneses, porcelanas de Sèvres, cuadros de Valenzuela Puelma, de Pedro Lira, de Alberto Orrego. Era una habitación elegante y original¹².

Los pintores chilenos de la época, paisajistas, retratistas de figuras femeninas desnudas como Valenzuela, de episodios históricos y paisajes como Lira, o de panoramas y nocturnos entre Venecia y Santiago como Orrego, presidían aquella estancia y serían ocasión de seguirlos en su presencia en salas y salones de Santiago y Valparaíso.

El conjunto de referencias mantenido hasta aquí nos remite a las transposiciones artísticas que Darío inicia en *Azul* que, como sabemos, aparece en la imprenta Excelsior de Valparaíso en 1888. Algunas de ellas están presentes antes en la prensa de Santiago y de la ciudad porteña.

¹⁰ *Ivi*, pp. 34-35.

¹¹ *Ivi*, p. 41.

¹² L. ORREGO LUCO, “Rubén Darío en Chile”, *Pacífico Magazine*, Zig-Zag (Santiago), 1921, 97, p. 78.

La primera esencial es, desde el primer cuento, “El rey burgués”, la proyección de imágenes que quizás sean las de las estancias de La Moneda vividas, aunque ahora en función negativa para determinar el ansia de mostrar sus riquezas de aquel rey, que no era poeta, sino burgués, y que atará al poeta que aparece a un manubrio de caja de música en el jardín para que se gane la comida dando vueltas y consiguiendo sonidos...hasta su muerte invernal. Describe los salones del Rey Burgués:

¡Japonerías! ¡Chinerías!, por lujo y nada más. Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt y de los millones de un Crespo: quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos; artesanas de hojas antiquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembradas de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas¹³.

Y quizá como recuerdo inevitable de los salones del diario *La Época*, según la precisión de Roberto Merino que antes cité: «Por lo demás, había el salón griego, lleno de mármoles: diosas, musas, ninfas, y sátiros; el salón de los tiempos galantes, con cuadros del gran Watteau y de Chardin; dos, tres, cuatro, ¡cuántos salones!»¹⁴.

Watteau tiene además un motivo de presencia imprescindible en el “Álbum santiagués”, álbum con el que comenzaré la idea de transformación de una geografía en paisaje. Se trata del muy conocido “Un retrato de Watteau”, en el que sin embargo la imagen construida significa una extensa mirada descriptiva en la que motivos precisos del pintor francés, a pesar de que no haya un cuadro

¹³ DARÍO, *Obra poética*, p. 220.

¹⁴ *Ivi*, p. 221.

concreto detrás del enfoque dariano, son retomados en una perspectiva de transposición artística a la que Lily Litvak dedicó un brillante estudio¹⁵.

La construcción pictórica y paisajística tiene su núcleo esencial en el “Álbum porteño” que antecede al santiagués, en el que en la sección primera, “En busca de cuadros”, Ricardo, el protagonista del álbum dariano, va buscando las sensaciones que contraponen la tranquilidad y belleza de un cerro al tráfico urbano que queda abajo. La perspectiva de Darío resuelve con unos trazos una de las mejores estampas de la ciudad moderna:

Ricardo, poeta lírico incorregible, huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; de las carreras de los corredores frente a la Bolsa; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto; en busca de impresiones y cuadros, subió al cerro Alegre¹⁶.

para encontrar un espacio de refugio en una relación permanente que establece el autor en otros muchos textos entre las ciudades y sus refugios, que aquí continúa así:

subió al cerro Alegre que, gallardo como una gran roca florecida, luce sus flancos verdes, sus montículos coronados de casas risueñas escalonadas en la altura, rodeadas de jardines, con ondeantes cortinas de enredaderas, jaulas de pájaros, jarras de flores, rejas vistosas y niños rubios de caras angélicas¹⁷.

¹⁵ L. LITVAK, “La dama ante el espejo. Darío y Watteau”, *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*, Rodopi, Amsterdam 1988, pp. 51-66. Desde una perspectiva teórica es importante además el trabajo de la misma autora, “*Ut pintura poesis*. La descripción de la obra de arte en Rubén Darío”, en C. CUEVAS (ed.), *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*, Publicaciones de literatura española contemporánea, Málaga 1988, pp. 133-154.

¹⁶ DARÍO, *Obra poética*, p. 273.

¹⁷ *Ibidem*.

Y el refugio encontrado le sirve al poeta para insistir de nuevo en la contraposición de los dos espacios:

Abajo estaban las techumbres de Valparaíso que hace transacciones, que anda a pie como una ráfaga, que puebla los almacenes e invade los bancos, que viste por la mañana terno crema o plumizo, a cuadros, con sombrero de paño, y por la noche bulle en la calle del Cabo con lustroso sombrero de copa, abrigo al brazo y guantes amarillos, viendo a la luz que brota en las vidrieras, los lindos rostros de las mujeres que pasan.

Más allá, el mar, acerado, brumoso, los barcos en grupo, el horizonte azul y lejano. Arriba, entre opacidades, el sol.

Donde estaba el soñador empedernido, casi en lo más alto del cerro, apenas sí se sentían los estremecimientos de abajo¹⁸.

Creo que las pinceladas a través del lenguaje se convierten en muy efectivas para la contraposición visual de espacios que pretende el autor, que continúa su “Álbum porteño” con una “Acuarela”, un “Paisaje” y un “Aguafuerte” con las que voluntariamente intensifica la plasmación técnica de sus palabras que siguen en el “Álbum santiagués” en el que, aparte del retrato mencionado de Watteau, hay una “Acuarela”, una “Naturaleza muerta”, un apunte “Al carbón” (un interior), y un “Paisaje”, que confluyen narrativamente en “El ideal”. Se trata de un ejercicio concreto de técnicas pictóricas que adquieren relevancia por las construcciones lingüísticas que las identifican. En el medio de las dos, el poeta Ricardo ha descendido de los cerros hasta su casa, y allí:

aquel soñador se encontraba en su mesa de trabajo, donde las cuartillas inmaculadas estaban esperando las silvas y los sonetos de costumbre, a las mujeres de los ojos ardientes.

¡Qué silvas! ¡Qué sonetos! La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y de sonidos. Resonaban en las concavidades de aquel cerebro martilleos de cíclopes, himnos al son de tímpanos sonoros, fanfarrias bárbaras, risas cristalinas, gorjeos de pájaros, batir de alas y estallar de besos, todo como en ritmos locos y revueltos. Y los colores agrupados, estaban como pétalos de

¹⁸ *Ivi*, p. 274.

capullos distintos confundidos en una bandeja, o como la endiablada mezcla de tintas que llena la paleta de un pintor...¹⁹.

Viajes y exposiciones pictóricas como formación y expresión de paisajes: España

En 1898 el periódico *La Nación* de Buenos Aires nombra a Darío corresponsal en Madrid. Se trata de que refleje con sus crónicas la España ‘del desastre’, la de la pérdida de las últimas colonias y de la guerra con los Estados Unidos. *España contemporánea*, obra que forman estos artículos, 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 que inicialmente pasa en España en este viaje 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, 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 política en las crónicas tiene una de las valoraciones más negativas, la Academia de la Lengua también. Cuando describe (en la crónica “Los inmortales” del 22 de septiembre de 1899) la situación de la Academia (la RAE) destaca su carácter conservador sobre todo (en lo referente a la lengua y a la política) y repasa el nombre de los académicos y a 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 sólo con una línea «Pidal y Mon escribe correctamente» nos dice.

El 12 de mayo asiste en Madrid a una famosa exposición pictórica²⁰ en la que se presentaban fondos del Museo de Arte Contemporáneo, constituido el

¹⁹ DARÍO, *Obra poética*, p. 278.

²⁰ R. DARÍO, “Una Exposición”, en *España contemporánea*, Mundo Latino, Madrid 1917, pp. 130-138 (*Obras completas*, vol. XIX).

año anterior para alojar la obra de pintores vivos. La situación social por la que atraviesa la pintura tiene una valoración negativa en la descripción de una exposición en la que, en su inauguración previa, en el *vernissage* realizado unos días antes al acto inaugural que presidió la reina, había «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». Y sin embargo la pintura española, nos dice, triunfa fuera. Está reflejando esto sin duda un problema social: «Los ricos no protegen como antaño a los artistas; y el gobierno hace poquísima cosa», un problema que concierne globalmente a la cultura: «Se pinta como se escribe, como se esculpe, con la puntería puesta hacia el cocido patrio, buscando la manera de *réussir*, de caer en gracia al público que paga».

Recorre a continuación la abundancia de «cuadros tristes, enfermedades, hambres, harapos, mendigos», trasladados desde la realidad próxima; le llama la atención la no existencia de una pintura histórica de calidad, y ni mucho menos que dé cuenta de «la historia reciente de la humillación y del descuartizamiento de la Patria», los retratos tampoco abundan y, sin embargo, «el paisaje y la marina se multiplican por todos lados. No es esto malo, pues se advierte que al ir hacia la naturaleza, hacia la luz, se mantienen la tradición». Creo que la crítica, discutible como todas en muchos aspectos, pormenorizada en pintores que no están o no quieren estar en un museo en el que «las medianías eminentes firman docenas de cuadros», mientras no están Raimundo Madrazo, ni Barbudo, ni Jiménez de Aranda, aunque hay valiosos de Pradilla, Casado, Rosales, Gisbert, Moreno Carbonero, Plasencia, Muñoz Degrain, Haes, Sorolla «para que el visitante se sienta bañado del maravilloso esplendor que brota de tanta riqueza solar, y reconozca que este don divino de la comprensión del día fue dado a los pintores de España con singular generosidad».

Entre varias reflexiones artísticas, hay alguna sobre que los mejores artistas están siempre pensando en el extranjero donde son reconocidos («Casi no hay exposición europea en donde los medallados extranjeros no sean españoles»), pero nos interesa sobre todo su fijación en el paisaje, aunque esté dentro de una afirmación problemática de que «diríase que para los pintores españoles no existe el mundo interior», por lo que

El mismo paisaje no es sino la reproducción inanimada de tierra, de árboles, de aguas, solitarios o con acompañamiento de figuras anecdóticas; sin que la secreta vida de la Naturaleza se presente una sola vez, y mucho menos el alma del artista, que contagiara con su íntima sensación al espectador atraído²¹.

La intensidad paisajística de Darío marca ahora sus reflexiones y su encuentro con dos pintores que considera importantes precisamente por su captación de exteriores. El primero es el catalán Nicolau Raurich i Petre, del que un cuadro cuyo título no cita

desde luego atrae por su originalidad y su vigor. Es un gran macizo de tierra asoleada en primer término, una pequeña altura en cuya falda medran unos cuantos chaparros cuya sombra mancha de violeta oscura el terreno reseco. En el fondo se divisa un azulado monte; y a la derecha, en choque violento, con el amarilloso tono de la tierra, el mar al sol, de un azul ofensivo, se deja ver, espumante en las olas que llegan a la costa. La gran masa está plantada con hermosa osadía, y se calca en el cielo soberbiamente; los detalles se avaloran con el atrevimiento de la pincelada, que en veces diríaespatulazo, toques espesos de un relieve insolente²².

Este tipo de descripciones en las que Darío consigue que visualicemos el cuadro son las que están en la base de las propias construcciones paisajísticas. Continúa su crónica aproximándose a Joaquín Sorolla, de quien comenta un cuadro presente, *Componiendo la vela*, y destaca también las figuras en *El almuerzo a bordo*. Sobre el primero dice: que

habría que señalar al par que las condiciones de color, que acreditan a este pintor, y su estudio del movimiento, la nimiedad en la rebusca de un efecto como el atigrado de luz y sombra que produce el sol al pasar entre las hojas. Por

²¹ *Ivi*, p. 134.

²² *Ivi*, p. 135.

otra parte, sus figuras, muy bien hechas, tienen ojos que no miran, gestos que no dicen nada, es un mundo de verdad epidérmica, de realidad por encima²³.

Siguen interesantes reflexiones sobre la pintura de motivos del Quijote que presenta Moreno Carbonero y sobre un cuadro muy reconocido posteriormente, el *Salusinfermorum* de Luis Menéndez Pidal.

La última crónica de este período, fechada el 7 de abril de 1900, se titula “Certámenes y Exposiciones”²⁴ y en ella vuelve Darío a imágenes y pintores que ya conoce bien. Menciona cuatro exposiciones (junto a las de pintura, la de carteles de *El Liberal* y la de fotografía de *La Ilustración Española y Americana*) para detenerse y recorrer la del Salón Amará, aunque hay un concurso pictórico en *Blanco y Negro*. La sala Amará ha sido una reciente novedad en Madrid para la exposición comercial de pinturas en una sala «pequeña, suficiente para el mercado; tiene muy buena luz y está elegantemente puesta». En esta primera visita, destaca un cuadro de Cecilio Pla, critica otro de Alberto Alcalá Galiano («expone una pequeña tela, castigo de las pupilas, de una violencia de tintes que no superarían todos los cromos del poeta andaluz Salvador Rueda...»); comenta que están presentes los cuatro hermanos Benlliure, para llegar a Aureliano de Beruete, del que destaca su monografía sobre Velázquez aparecida en francés, y comenta su cuadro sobre El Tajo como el de un «paisajista de mérito y no es la menor de sus cualidades una sobriedad muy rara entre sus colegas», para destacar a continuación un retrato de mujer de Mariano Fortuny, una imagen de la que sí dice que tiene «vida interior».

Destaca a continuación al hispano-belga Carlos de Haes «que en sus últimos años fue presa de la locura», y lo hace en su condición de

²³ Sobre la visión de Sorolla en esta exposición, globalizando el concepto de modernidad, es importante el trabajo de A. ACEREDA, “Dos visones del espacio marino como modernidad. Entre la poesía de Rubén Darío y la pintura de Joaquín Sorolla”, *Revista de Literatura*, LXV (2003), 129, pp. 119-143.

²⁴ *España contemporánea*, pp. 329-334.

maestro de una generación de pintores, quien enseñó la ciencia del paisaje y dio la clave del sentimiento de la naturaleza, intérprete de admirables marinas y de vivientes campañas, lejos de las rudas manifestaciones de las paletas apopléticas, de las atronadoras murgas coloristas. (...) Hay de él aquí una marina, noble y serena, que se destaca en su marco, soberanamente, entre toda la habilidad circundante²⁵.

Siguen otros motivos pictóricos, como estampas cervantinas de Jiménez Aranda, figuras variadas de Raimundo de Madrazo, Ignacio Pinazo o Emilio Sala, para entrar de nuevo al paisaje a través de Antonio Muñoz Degraín del que destaca su *Laguna de Venecia*, peligrosa por todas las representaciones que contiene, y su *Bahía y puerto de pasajes*. Tras la figura de un monaguillo de Pinazo, tras una desconcertante afirmación sobre Sorolla («Del célebre Sorolla hay también dos pinturas en que, como siempre, prueba su vasto dominio de la pintura y su indigente comprensión del arte»), aborda a un pintor que ya comentó en la otra exposición, pero de quien se declara «amador», Nicolau Raurich i Petre, «que no tiene gran fama», que en aquella muestra, aunque «tuvo pocos estimadores fue blanco, en cambio, de muchas saetas». Y sin embargo:

El poema-paisaje de Raurich, en esta sala, se llama *Otoño* y produce el contemplarlo un deleite misterioso de poesía. ¡Es un estado de alma, un estado de corazón! Es una unión íntima del espíritu de la naturaleza, que tiende a manifestarse, con el espíritu del artista; y en esa soledad de agua y de árboles esa unión se traduce; y en la melancolía de las hojas secas y del ambiente, del paisaje todo, hay un encanto secreto, que en estrofas de suaves colores penetra en nosotros por la senda visual, a despertar en nuestro interior reminiscencias de lejanos ensueños²⁶.

Darío se había convertido en un minucioso conocedor y crítico de pintura contemporánea. He destacado las dos citas dedicadas a Nicolau Raurich porque me parecen una compleja manera de mirar, también como poema-

²⁵ *Ivi*, p. 332

²⁶ *Ivi*, p. 333.

paisaje la segunda, a un pintor del que Darío se confiesa «amador». Quien pugnaba por crear paisajes-poemas iba buscando determinaciones y avances de los mismos en la pintura, también en los días finales de esta estancia española desde la que iniciaba a partir de aquí un periplo europeo.

Paris en el laberinto artístico y social de la II Exposición Universal

El 20 de abril de 1900 estaba ya en París, ciudad en la que había vivido dos meses en 1893. El viaje de ahora es también como corresponsal de *La Nación*, que le pidió que trasladase sus crónicas a la nueva Exposición Universal. El resultado de las mismas, que se completan con las de un viaje italiano, es el libro *Peregrinaciones* publicado en París en 1901²⁷. Como el traslado a Italia lo inicia en Septiembre, hay cuatro meses de acontecimientos artísticos vinculados a la Exposición de la que tiene que narrar su ambiente y sus nuevas estructuras de las que dos, “Le grand Palais” y le “Petit Palais” sirvieron de contenedores para exposiciones pictóricas, de las que da cuenta de una forma más rápida que lo habitual, quizá distraído por lo que llama «la vasta feria» en la primera reseña de su presencia allí.

Las notas ambientales dan paso al recorrido por estructuras como la recreación del Viejo París, las actividades en la misma exposición, una inmensa exposición floral y vegetal, hasta llegar, el 1 de mayo, al Gran Palacio cuya arquitectura describe antes de empezar a dar cuenta de lo expuesto en él: «Allí dentro está, como os he dicho, el arte francés de los últimos cien años, del cual claro es que no he de hacer os ni la historia ni el análisis; y la exposición decenal, es decir, lo que el arte de esta potente Francia ha creado desde 1889».

Hay también una apreciación severa inicial de lo que está viendo:

Hay maravillas, hay cuadros enormes de mérito relativo y oficial, y pequeñas telas en que se reconcentra un mundo de meditación, de audacia, de ensueño. Están representadas todas las tendencias que en estos últimos tiempos han

²⁷ R. DARÍO, *Peregrinaciones*, Mundo Latino, Madrid 1917, pp. 31-35 (*Obras completas*, vol. XII).

luchado, con excepción de ciertas obras sublimes a que la crítica de los discernidores de medallas no ha puesto su pase autoritario²⁸.

Protesta por ejemplo por la exclusión de Henry de Groux, y es un reproche a comentar; dice textualmente:

Todo adorador de la belleza sugestiva y profunda lamentará no encontrarse por ejemplo, con el sublime *Cristo de los Ultrajes* del formidable y apocalíptico Henry de Groux, que aunque nacido en Bélgica, ha hecho más por el arte francés que señalados y enriquecidos miembros del Instituto²⁹.

Aquí surge la historia de su relación con Henry de Groux, una amistad bohemia de este tiempo con el que, junto a Amado Nervo y otros amigos, vivía disolución en días interminables de alcohol y apariciones nocturnas con disfraces fantasmagóricos del belga en noches de «tormentosas nerviosidades e invencibles insomnios», según contaba el poeta³⁰.

Hay un aspecto de Groux sobre el que es necesario volver para entender la cita aquí del *Cristo de los ultrajes*, y es que este cuadro señalado por Darío está hecho por un joven pintor en 1884, justo el año en el que fue el primer juicio del “Affaire Dreyfus”. Groux era un joven que defendió años después hasta físicamente a Emile Zola, asediado por masas antisemitas y ultranacionalistas, cuando declaraba en 1899 por su famoso “J’accuse” que fue determinante para dar un vuelco social al caso Dreyfus. Desde Madrid, Darío conocía por la prensa estos asuntos en 1899, y escribe un artículo titulado “El Cristo de los ultrajes” en el que vincula estrechamente el cuadro del pintor y los acontecimientos sociales que están ocurriendo con gravedad en Francia, hasta el punto de sembrar una alarma en una parte de la conciencia europea:

²⁸ *Ivi*, p. 35.

²⁹ *Ivi*, pp. 35-36.

³⁰ F. CONTRERAS, *Vida y obra de Rubén Darío*, corregida y aumentada por Flavio Rivera Montealegre, Universe Publishing, Miami/Bloomington 1912, p. 111. Sobre Henry de Groux, Darío realizó una evocación amplia en *Opiniones* de 1906: R. DARÍO, “Henry de Groux”, en *Opiniones*, Mundo Latino, Madrid 1917, pp. 175-190 (*Obras completas*, vol. X).

Hay un maravilloso cuadro de Henry de Groux en que el Rey de la Dulzura parece en el más amargo de los suplicios de su pasión: la ola de la miseria humana, de la infamia humana, le escupe su espuma; la bestialidad humana le muestra los puños, le amenaza con sus gestos brutales, le inflige sus más insultantes muecas; y la divina fortaleza deja que hierva la obra del odio alrededor de ese pobre harapo de carne viva que representa la verdad. Ese infeliz Dreyfus hace recordar ciertamente al Cristo de los ultrajes, no por el martirio continuo que ha sufrido y sufre su fatigada armazón de hombre, sino porque en él, después de Pilatos, se ha vuelto a sacrificar la idea de justicia, se ha repetido a los ojos de la tierra el asesinato de la inocencia³¹.

Esta posible digresión tiene un sentido y es, volviendo al Darío que recorre la exposición del Gran Palais, señalar que el poeta, en esta Francia amada, segunda patria y primera en un sentido cultural, se siente algo distante de lo que está observando y de lo que está viviendo, una sociedad que a pesar del escaparate de la Exposición Universal, está dividida entre antisemitismo de corte ultranacionalista y liberalismo democrático, y fuertemente conmocionada por el conocimiento del famoso proceso del que Darío había sabido el año anterior en Madrid, lo que había provocado su artículo citado.

Frente a todo esto, una Francia que sabía ser grandilocuente en su historia provoca una reflexión distante ante la exposición que observa:

Atraen al gran público dos especies de trabajos: las grandes *machines* de historia y sobre todo de batalla, y los desnudos. El alto vulgo no dejará de detenerse ante los retratos de Bonnat, cuya seriedad fría es dominadora en la vanidad oficial de ese mundo selecto.

Darío pasa de puntillas ante esta exposición: destaca a Eugène Carrière con amplitud, también por su retrato de Verlaine, y cita de pasada a Raphaël

³¹ R. DARÍO, "El Cristo de los ultrajes", *Revista Nueva*, 15 de septiembre de 1899, vol. II, n. 22, pp. 149-151. Lo rescató N. RIVAS BRAVO, *Lengua*, 2009 (octubre), 34, con un acertada explicación sobre "Rubén Darío y el *Affaire Dreyfus*". Lo tomo en cualquier caso de C. PAILLER, "Rubén Darío y Dreyfus: confusión y desencuentro", *Caravelle*, 2012, 98, pp. 203-212, cuyas conclusiones sobre ambigüedad de Rubén próxima al antisemitismo no comparto.

Collin, a Charles Cottet, para destacar de nuevo los paisajes diminutos de Ary Renan, porque en ellos «se contiene la visión y el sentimiento de la vasta naturaleza», y tras algún nombre más concluye este paseo que ha sido breve con algo parecido al desconcierto:

Rodeado de un mar de colores y de formas, mi espíritu no encuentra ciertamente en dónde poner atención con fijeza. Sucede que, cuando un cuadro os llama por una razón directa, otro y cien más os gritan las potencias de sus pinceladas o la melodía de sus tintas y matices. Y en tal caso pensáis en la realización de muchos libros, en la meditación de muchas páginas. Mil nebulosas de poemas flotan en el firmamento oculto de vuestro cerebro; mil gérmenes se despiertan en vuestra voluntad y en vuestra ansia artística; pero el útil del trabajador, vuestro oficio, vuestra obligación para con el público del periódico, os llaman a la realidad. Así apuntáis, informáis, vais de un punto a otro, cogéis aquí una impresión como quien corta una flor, allá una idea, como quien encuentra una perla; y a pocos, a pasos contados, hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy, para recomenzar al sol siguiente, en la labor danaideana de quien ayuda a llenar el ánfora sin fondo de un diario³².

Siguen paseos artísticos, arquitectónicos y pictóricos, por los pabellones de Italia, de Inglaterra, de Estados Unidos (estos dos con matizadas distancias al mundo anglosajón más evidentes en el caso de Estados Unidos). Hay un capítulo excepcional sobre el escultor Rodin que es un modelo de penetración crítica en su obra, pero a fin de cuentas estamos quizá ante un Darío que lo que ha querido es problematizar la sociedad francesa que vive ahora, o que se ve obligado a ello en las “Reflexiones del año nuevo parisiense”³³, que el 1 de enero de 1901 cierran la parte francesa de las crónicas, ahora con un paisaje urbano desolador:

Al salir del teatro (la Noche Buena) París se sentó a la mesa. Y la Brama y la Lujuria y la Riqueza y el Dolor y la Alegría y la Muerte también se sentaron con él. Al llegar el año nuevo, cuando el mundo vuelve la vista al siglo que pasó, hay

³² DARÍO, *Peregrinaciones*, p. 39.

³³ *Ivi*, p. 133.

alguien que hace notar su presencia de todas maneras, mientras París no hace sino quitarse su traje de color de rosa para ponerse otro color de amaranto: la Miseria. Peor que la miseria de los melodramas, esta es, cierta, horrible y dantesca en su realidad. Y no hay mayor contraste que el de esta riqueza y placer insolentes, y ese frío negro en que tanto pobre muere y tanto crimen se comete³⁴.

El panorama se agrava en una visión demoledora sobre la que un pintor querido y comentado reaparece: – «Diga usted, me dice un pintor tremendo, y hombre tan tremendo como el pintor – Henry de Groux, el autor del *Cristo de los Ultrajes*: – Diga usted que la Francia está podrida, que al final del siglo ha hecho ya tabla rasa de todo. *Finis latinorum*. ¡Abyecta muerte!»³⁵.

A fin de cuentas ha prestado más atención esta vez a la sociedad que al arte y como testigo, aunque considere que sigue siendo el lugar imprescindible para triunfar, lanza su veredicto definitivo: «Lo que en París se alza al comenzar el siglo xx es el aparato de la decadencia».

Desde otra perspectiva, hay dos obras esenciales parisinas en las que la construcción de las mismas determina que no estén dentro de nuestro enfoque: la editorialmente desconcertante *La caravana pasa*³⁶ en la que sí podemos recabar multitud de datos y reflexiones sobre arte (pintores como Benjamin Constant, Antoine Wiertz, etc, o los salones de País en 1902), y *Parisiana*, en la que continúa, a través de la narración de episodios de grandes

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 135.

³⁶ Sobre esta obra, cuya lectura se vio dificultada por un error editorial del propio Darío que la editó en 1902 (París, Garnier) omitiendo los títulos y las fechas de lo que habían sido crónicas para *La Nación* realizadas sobre todo desde París en su estancia desde la primavera de 1901 al verano de 1902, ha sido imprescindible el trabajo de edición y de reconstrucción crítica de Günther Schmigalle (R. DARÍO, *La caravana pasa*, edición crítica, introducción y notas de Günther Schmigalle, Academia Nicaragüense de la Lengua/Tranvía, Managua/Berlin 2000-2002, 4 vols.); también G. SCHMIGALLE, “*La caravana pasa* de Rubén Darío. Problemas de investigación”, en J. BROWIT – W. MACKENBACH (eds.), *Rubén Darío: cosmopolita*, IHNCA/UCA, Managua 2010, pp. 41-53.

figuras de la historia reciente, y episodios cotidianos que van desde el rally París-Madrid a las tarjetas postales³⁷, la confrontación con la ciudad y el descrédito de la misma en un sentimiento de pasión junto a rechazo, similar al que cierra la parte dedicada a París en *Peregrinaciones*.

Italia por fin: exposiciones y paisajes

El “Diario de Italia”³⁸ que cierra el libro comienza al 11 de septiembre de 1900 en Turín al que llega en tren desde la Saboya francesa atravesando el túnel de MontCenis que, al terminar sus trece kilómetros, se abre en un paisaje de

Flores recién abiertas, azul fino de un zafiro glorioso, casitas de estampa, ojos que saben latín de Virgilio y bocas que sonríen al ofrecernos café con leche y uvas de las próximas viñas. Delicioso paisaje, deliciosas muchachas, delicioso Virgilio, deliciosa copa de leche y uvas frescas.

En esta apertura está una técnica constante de Darío en este viaje en el que las descripciones naturales se abren a imágenes humanas, referencias alimentarias y sobre todo relatos culturales.

El primer lugar del que da cuenta es la Pinacoteca: comienza con cuadros históricos de la casa de Saboya, a los que siguen salas con lo que llama primitivos (Macrino d’Alba, Gerolamo Giovenonne, Sodoma – Giovanni Antonio Bazzi –, Bernardino Lanino), a los que siguen Fra Angelico, Botticelli, Tiziano, algún bajorrelieve de Donatello, Van der Weyden, Memling, Teniers, Brueghel, Jordaens, Rubens, Van Dyck, Holbein, algo de menor valor que los que recuerda en El Prado de Velazquez, Murillo, Ribera, Sánchez Coello, para llegar de nuevo a Rembrant, Caravaggio, Gentileschi, Vanni, Domenichino, Reni, Albani, Veronese, Tiepolo, un recorrido rápido por una inmensa galería histórica en una Turín a la que sigue narrando con su

³⁷ Es interesante el trabajo, entre otras sobre esta obra, de M. MARTÍNEZ ANDRADE, “La otredad en la literatura de viajes de Rubén Darío”, *Signos Literarios*, 2007 (julio-diciembre), 6, pp. 71-97.

³⁸ *Peregrinaciones*, p. 141.

cocina (la *fonduta*), galerías urbanas, jardines, etc. para determinar una imagen esencial de la ciudad que resume el 16 de septiembre:

Los monumentos de Turín, confieso realmente, no me fascinan. Por todas partes estos políticos, estos generales, estos príncipes, me aguan la fiesta ideal que busca mi espíritu. Estos políticos son demasiado conocidos y demasiado cercanos para que interesen a quien busca en Italia sobre todo el reino de la Belleza, de la Poesía, del Arte³⁹.

Frente a otras visiones que le interesan más y que descriptiva y constructivamente son paisajes:

En el parque – porque es un parque, aunque le llamen jardín – del Valentino, deleitan las gracias de una acariciante naturaleza. El Po que corre bajo los arcos de los puentes, pacíficamente; los montes cercanos, feraces, cultivados, coronados por la Superga, sembrados de villas y casitas. En la tarde dulce cae con la luz una paz y una melancolía que hacen nacer luceros en el alma. Dichosa gente la que a la orilla de este viejo río vive la perpetua juventud que se revela en la hermosura de estos espectáculos⁴⁰.

El primer encuentro con Italia, que debe ser «el reino de la Belleza, de la Poesía, del Arte» no ha sido conmovedor, parece, y Darío, tras un recorrido por una Pinacoteca histórica, a la que da un valor excepcional pero consabido en muchos casos, tras demostrar su aburrimiento con la ciudad monumental («Turín está solitario ahora, y paréceme que ha de ser triste siempre»), se refugia en la mirada natural que convierte en paisaje, en dirección a la Basílica de la Superga, que preside uno de los montes de la ciudad.

Génova, el 19 de septiembre, «no parece a primera vista una ciudad grata», y la descripción de la ciudad acumula deterioros, edificios con manchas, ventanas «con ropas a secar, como en España», calles estrechas flanqueadas por palacios históricos, la rada del puerto recorrida...una visión desolada de la que salva a los genoveses, antes de pasar a la parte central de su atención: el

³⁹ *Ivi*, p. 157.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 157-158.

cementerio monumental, cuya descripción amplia le lleva sobre todo a contraponer las tumbas monumentales con las de los pobres, un funicular le lleva a un restaurante desde la Zecca, luego la impresionante vista de la ciudad desde las alturas, y su descenso a la ciudad que de nuevo son «callejuelas a las que se desciende por escaleras empinadas, pasadizos oscuros, estrechos, sucios», aunque «Suele acontecer que de un antro de esos surge de repente la cara risueña de una fresca muchacha», que es la imagen más positiva que obtiene de la ciudad en la que sólo ha permanecido un día.

En Pisa está el día 20 de septiembre y permanecerá hasta el 25. La ciudad es «la vieja ciudad llena de historia y arte». Las sensaciones urbanas quizá estén preanunciadas por la visión del río: «Va el Arno silencioso; casi creeríais que sus aguas semiparalizadas no tienen curso. Río turbio, río sin vida, entre las dos barreras de casas, bajo los puentes que unen los dos famosos Lungarnos»⁴¹. Sin embargo hay un apasionado coleccionista de resonancias de arte y literatura al que se le amontonan recuerdos:

Traigo la mente llena de Benozzo Gozzoli, de los Pisano, de Giotto. Poemas, lecciones, impresiones que he leído, inspirados en el Duomo, o en el Campo Santo, cantan, reviven, se despiertan de nuevo en mi cerebro. Antes de entrar en esos santuarios artísticos, siente el alma como una sensación de primera comunión⁴².

Todo esto provoca una larga reflexión en la que personajes de la historia y la cultura van acumulándose a espacios y a pintores de la clasicidad, reflexiones sobre espiritualidad, amplias citas de Vassari sobre Giotto, y Puccio de Orvieto, de nuevo Benozzo Gozzoli, los Orcagnas, jaspeado el relato con citas de Flaubert, anécdotas de Carlo Goldoni, recorridos por la Plaza de los Milagros con el Duomo, el Baptistero, el Campanile como referentes, de los que se aleja un día con un tranvía a vapor a la Cartuja que está en el Valle de Calci. De nuevo nos narra un paisaje:

⁴¹ *Ivi*, p. 169.

⁴² *Ivi*, p. 170.

Es la hora del comienzo de la tarde y el sol hace brillar como polvo de plata el camino trillado. Los montes pisanos marcan su relieve gris sobre el azulado fondo del cielo, y en su cima, la Verruca, sobre su asiento de rocas desgredadas, calca su silueta de castillo de cuento. Voy en la llamarada del sol y en el vaho ardiente del suelo. Un exceso de vida se desborda de los campos circunstantes, y sigo mi camino entre verdores de hojas, al estridente aserrar de las cigarras. El verde de las viñas a un lado, y las uvas negras manchan, colgadas de las guirnaldas, las ramas hojosas; el verde de los olivos al otro, y las hojas semejan manojos de las minas argentadas y hacen un manso ruido al roce del viento. ¿Cuánto tiempo hacía que no escuchaba el bullicio de las cigarras? Era desde los años que viviera en el caliente trópico, donde los mangos sonoros se debaten al soplo de aires furiosos, y el sol violento y calcinante hace humear los pantanos y gritar los bosques⁴³.

La fortaleza en la roca de la Verruca es ese punto habitual que le permite trazar un paisaje con remembranzas de otros lugares y otros tiempos a través del estridente sonido de las cigarras.

Un itinerario por Livorno, Ardenza, monasterios y campos, lo lleva a Roma adonde llega el 3 de octubre, y luego a Nápoles. Roma es irresumible y obtiene la condición de una amplia penetración en escenarios que contienen el arte del pasado, calles de la ciudad, monumentos excepcionales que le abruman, turistas ansiosos que recorren las plazas, la impresión de San Pedro y sus ceremonias en un Año Santo, su visita reverencial al Papa Leon XIII que lo recibe y al que besa la mano para narrar luego pormenorizadamente el encuentro, en un relato que acaba tras paseos y lugares en el Coliseo, hasta llegar a paisajes que liberan y que inequívocamente hablan de pintura: «Y fue luego un amanecer en las cercanías de Roma, cerca de los lugares encantados que dieron a Poussin sus magníficos paisajes», para concretar en la descripción inmediata:

El Tíber iba despacioso entre colinas y frescas campiñas. Apenas comenzaba la luz a insinuarse en el lado oriental y el horizonte se teñía de un dulce violeta y a trechos, un baño de perla suavizaba una tenue irrupción de oro. Y colinas y

⁴³ *Ivi*, pp. 135-136.

campiñas se iban poco a poco iluminando en un aumento progresivo de resplandor. Salía de la tierra como un vaho de vida. No era el envenenado respirar de los pantanos pontinos, sino un aliento sano y vivificante. Al vuelo sutil de una brisa impregnada del perfume del campo, temblaban los céspedes ambarinos y las hojas de las anémonas silvestres, y una fina flor áurea que enciende su estrella de fuego a la orilla del río. Y en una barca, al amor de la corriente, seguimos, con un amigo soñador, un rumbo sobre las aguas en que se desleían los tintes del cielo. Un solitario pescador arreglaba una red. De los caseríos cercanos llegaba el agudo canto del gallo. Y de pronto fue una fiesta solar en el firmamento romano. El sol había roto las brumas matinales, y surgía, en su imperial pompa, entre peñascos candentes, bajo bóvedas de rubíes vivos. El agua se tiñó de sangre y se encendió de la oriental llamarada. La naturaleza parecía iniciar un canto sin palabras⁴⁴.

La descripción concluye con una naturaleza que parece iniciar «un canto sin palabras». La fusión canto-silencio-imagen natural confluye en la descripción de un estallido del sol en un paisaje que deviene vivificador conforme va amaneciendo. El sol es el que guía la vida.

Tierras solares y tierras de brumas

La última recopilación de prosas producto de la narración de un viaje europeo fue *Tierras solares*⁴⁵, donde Darío acrecienta su perspectiva paisajística, sobre todo en la parte solar, la dedicada a Andalucía, Barcelona y norte de África (en la que incluye por decisión del editor Venecia y Florencia) fuera de las «Tierras de bruma» (el Rhin, Hamburgo, Berlín, Francfort, Viena, Budapest...). Me interesa destacar la perspectiva paisajística con la que Darío realiza su contraposición. Estamos en Granada:

Desde la Alhambra se mira el soberbio paisaje que presenta Granada y su vega Deliciosa. A la derecha, la antigua capital, el barrio actual del Albaicín, con sus tejados viejos, sus construcciones moriscas, su amontonamiento oriental de

⁴⁴ *Ivi*, p. 230.

⁴⁵ R. DARÍO, *Tierras solares*, Mundo Latino, Madrid 1917 (*Obras completas*, vol. III).

viviendas; al frente, la ciudad nueva, en que la universalidad edilicia sigue el patrón de todas partes; a la izquierda, la verde vega, con sus cultivos y sus inmensos paños de billar; más acá, cerca de la mansión de encajes de piedra, los cármenes, estas frescas y pintorescas villas, donde los granadinos cultivan en los ardientes veranos sus heredadas gratas perezas, sus complacencias amorosas y sus tranquilas indolencias. En el fondo, la sierra coronada de blancura. En verdad se sienten saudades del pasado. Se comprende el entusiasmo de los artistas que han llegado aquí a recibir una nueva revelación de la belleza de la vida. Se piensa en los novelescos guerreros y amantes que vinieron del África cercana a anticiparse en este país espléndido un poco del cielo mahometano⁴⁶.

Era necesario contraponer este paisaje a las tierras de brumas que representaba por ejemplo Francfort y Darío lo realiza y reconstruye un paisaje a través de referencias culturales que lo hacen también paisaje interior:

Francfort, ciudad seca, triste, honrada, judía. (...) La sequedad y la tristeza de esta ciudad de finanzas apenas es alegrada aquí, allá, por la figura de mármol o de bronce de un pensador, de un poeta. Aquí Schiller, allá Goethe, más allá Lessing. Pasan tipos de Shilock, o hermosas Rebecas, por las calles en donde se alzan los muros de la sinagoga. La restaurada catedral se ve como extraña en esta tierra de circuncisos. En el día, se siente el hervor de los negocios, la agitación de los rapaces mercaderes de oro. De noche, no hay lugar más triste. A las diez, ya los teatros están cerrados. A las diez y media, nadie anda por las calles. Tanto como el catolicismo, el arte parece estar aquí en dominio ajeno. (...) El verdadero santuario de Francfort del Mein, es la casita de verjas de hierro y de las cortinillas blancas; la casa de los viejos Rothschild. La sombra del Emperador de la banca, del César israelita, se ve, por los ojos de nuestra adoración marmónica contemporánea, más grande⁴⁷.

Hay que valorar la dimensión de un arte descriptivo que, al interiorizar las sensaciones, crea espacios diferenciados, contrastes que con unas frases determinan valores que son paisajes urbanos cuya diversidad y oposición manifiesta un estado interior de apreciación.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 91-92.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 223-224.

El poeta en busca de cuadros

Quizá sólo hemos podido recorrer fragmentariamente una evidencia que la amplia escritura de Rubén Darío demuestra siempre: una atención y casi obsesión por la pintura recorre su obra. Su literatura de viajes descansa casi siempre en la perspectiva visual de una exposición, una galería pictórica o una pinacoteca, o en la atención inicial por revistas de arte, por cuadros que podía ver en reproducciones, pinturas que crean un mundo desde la pintura, desde su atención esencial por los paisajes que convertía en una técnica de descripción de los mismos mediante la palabra, aquella de la prosa periodística y la poesía en la que doblemente ejerció su magisterio. Un recorrido esencial por su obra nos demuestra su atención y su resolución surgida en el tiempo de Valparaíso en el que el poeta, como el protagonista Ricardo, el poeta lírico de su álbum porteño, anduvo y siguió caminando en busca de cuadros y, desde ellos, de perspectivas y paisajes literarios.

Creo que ese valor esencial acompaña siempre la amplia obra del poeta, sobre todo aquellas crónicas de viajes en las que quiso describir el mundo que veía mediante la construcción de paisajes literarios. Su indagación artística es mucho más amplia y no ha podido ser recorrida aquí en su totalidad: para otra ocasión resultarán esenciales sus apuntes sobre Turner o sobre Arnold Böcklin, las amplias referencias no tratadas de *La caravana pasa*, su penetración en interiores a través de los paisajes, su celebración continua de las formas y el color como una ineludible pasión por la escritura sobre la que quiso tener también un sentido fundacional, casi indudable en la prosa y en la literatura modernista en castellano. Dice en *Historia de mis libros* al hablar de *Azul*:

La parte titulada *En Chile*, que contiene “En busca de cuadros”, “Acuarela”, “Paisaje”, “Aguafuerte”, “La Virgen de la Paloma” y “La cabeza”, otra “Acuarela”, “Un retrato de Watteau” y “Naturaleza muerta”, “Al carbón”, “Paisaje”, y “El ideal”, constituyen ensayos de color y de dibujo que no tenían

antecedentes en nuestra prosa. Tales trasposiciones pictóricas debían ser seguidas por el grande y admirable colombiano J. Asunción Silva⁴⁸.

Supo entonces, otra vez, de su carácter fundacional y mantuvo una tensión con la pintura sobre la que una y otra vez opinaba, valoraba, consagraba como ejercicio esencial en el que el uso de la sinestesia dotaba de cromatismo y forma artística a la palabra.

Estaba siempre además el soporte de la imagen, detrás de sus paisajes en los que dotaba al apunte de realidad de una disposición visual que identifica y resuelve sus textos como absoluta novedad entre nosotros.

⁴⁸ R. DARÍO, *Viaje a Nicaragua. Historia de mis libros*, Mundo Latino, Madrid 1917, p. 176 (*Obras completas*, vol. XVII).

«YO SOY EL ANTICRISTO DE LA AMÉRICA CENTRAL»

Lecturas y crisis espiritual de Rubén Darío en 1913

GÜNTHER SCHMIGALLE

(Academia Nicaragüense de la Lengua)

Resumen: El 22 de agosto de 1913, Rubén Darío llama a su casa al médico venezolano Diego Carbonell, entonces éste se percató que el poeta habla de manera excitada, bebe mucho, y además declara ser el «Anticristo de la América Central». Analizando las lecturas que lo habían empujado a beber (libros de Max Nordau y de Octave Mirbeau, noticias sobre masacres y sobre un parricidio), nos damos cuenta que Darío sufría una crisis espiritual: había perdido su fe en el progreso de la humanidad y en el sentido de la historia. Por otra parte, la referencia al Anticristo parece indicar una identificación con el filósofo alemán Friedrich Nietzsche.

Palabras claves: Rubén Darío – Lecturas – Crisis espiritual – 1913.

Abstract: «Yo soy el Anticristo de la América Central». **Readings and Spiritual Crisis of Rubén Darío in 1913.** On August 22nd, 1913, Diego Carbonell, a medical doctor from Venezuela, found Rubén Darío talking wildly, drinking heavily, and asserting he was the «Antichrist of Central America». If we look at the books he was reading earlier and which had pushed him to drink, we can see he was going through a spiritual crisis: he had lost faith in the progress of humanity and the meaning of history. His reference to the Antichrist suggests he identified with the German philosopher Friedrich Nietzsche.

Keywords: Rubén Darío – Readings – Spiritual Crisis – 1913.

El viernes 22 de agosto de 1913, el médico y diplomático venezolano Diego Carbonell, amigo de Rubén Darío, recibió por correo neumático, en su

habitación del Hotel Franklin, en la Rue Buffault de París, el siguiente mensaje:

Mi querido Dr.:

Ha vuelto V.? Si ha vuelto le llegarán estas líneas hoy. Hágame el favor de venir enseguida a ver a Francisca que está bastante mal.

Su amigo

R. Darío

En un libro que Carbonell publicó treinta años después de los hechos, y dos años antes de su muerte¹, comenta:

Apresuré mi desayuno y a las diez de la mañana me encontraba en la calle Michel Angel donde Darío estaba sumido en el misterio de los ruidos de su casa y en las hecatombes provocadas en su imaginación por los ruidos de la rúa. Me entregué pacientemente a la observación del hombre que huía de los fantasmas sugeridos por un suspiro o por una puerta que se abre, no sólo por la curiosidad natural en los de mi oficio, sino a causa de haberlo encontrado en plena crisis absintica y de otros alcoholes: poco grave era el mal de Francisca, su querida: el poeta me llamaba para consultarme acerca de su propio estado, y me hizo la siguiente confesión después de hablarme angustiosamente de las osadías recientes de nuestro común amigo el doctor Max Nordau: “Desde el día 19, dijo, a causa de la impresión que me produjo la lectura de un parricidio en Nanterre y el sacrificio o degollación utilizada en Armenia, bebo alcoholes que no atenúan la sensación que han producido en mí aquellas noticias... Es incierto el optimismo creado por los mostos, mi querido doctor; pudiera yo detestar las combinaciones de la uva y de la remolacha, y sería algo más que el Anticristo de Nicaragua!... Créame, ilustre galeno y amigo, yo soy el Anticristo de la América Central!...”².

Y continúa:

¹ D. CARBONELL, *Lo morboso en Rubén Darío. Ensayos de interpretación científica*, prólogo de J.A. Cova, C.A. Artes Gráficas, Caracas 1943.

² *Ivi*, pp. 170-171.

Luego, cuando ya me explicó por qué era el Anticristo de Nicaragua, se dio a compadecer al sabio que en compañía de la insaciable e histérica Clara visitaba y sufría en el jardín de los suplicios. Y añadía: “Tremendo, horrible, inhumano me aparece Mirbeau...”

También me confesó esta vez que los comentarios del crimen lo inclinaban a beber; y el horror a la muerte a causa de los trágicos accidentes comentados por los periódicos, lo refugiaban en los mostos que no siempre extinguían los “incañificables sufrimientos” del poeta³.

Las lecturas a que se refiere Rubén Darío, tanto periodísticas como filosóficas y literarias, y sobre todo sus declaraciones respecto a su identificación con el Anticristo, que recuerdan las últimas esquelas firmadas por Friedrich Nietzsche antes de su colapso, parecen indicar que lo vivido por él en este momento fue mucho más que una crisis alcohólica. Trataremos de acercarnos a esta crisis, profundizando un poco en las lecturas que según el poeta «lo inclinaban a beber».

Osadías de Max Nordau

El disgusto de Darío con «las osadías recientes» de Max Nordau⁴ tenía largos antecedentes. En enero de 1894, recién publicados los dos tomos de *Entartung*, donde Nordau analiza el arte y la literatura de la época y encuentra aspectos decadentes y patológicos en la mayoría de los autores modernos, Darío, basándose en la edición alemana que no podía leer pero cuyo contenido podía adivinar, publicó un artículo, después integrado a *Los Raros*, en el cual defendía a Wagner, Verlaine, Ibsen etc., y comparaba a Nordau con Tribulat Bonhomet, personaje de Villiers de l'Isle-Adam y símbolo del materialismo y de la estupidez burgueses⁵. En 1901, cuando ambos ya eran colaboradores

³ *Ibidem*.

⁴ R. DARÍO, “Nuestros colaboradores. Max Nordau”, en *Crónicas desconocidas. 1901-1906*, edición crítica de G. Schmigalle, Edition Tranvía, Berlín 2006, pp. 49-56.

⁵ R. DARÍO, *Los Raros*, edición crítica de G. Schmigalle, Edition Tranvía, Berlín 2015, pp. 128-146.

constantes de *La Nación* de Buenos Aires, lo entrevistó en su domicilio en París, quedó encantado con su persona y llegó a la conclusión de que «su talento es contradictorio, su verba deliciosa, su pensamiento irisado y cambiante, su habilidad enorme». Anotó que Nordau no creía mucho en el progreso humano:

En la mayor parte de las cosas (...) la humanidad no ha adelantado nada desde siglos remotos. ¿Los progresos de hoy? Sí, el cartero es uno de ellos, en la vida común. En la vida social, el sistema penitenciario, y otras cosas por el estilo. Pero el nivel intelectual es el mismo siempre, y la posteridad, en el sentido de justiciera, es una pamplina⁶.

En 1903, Nordau, apoyándose en un artículo de Maurice Le Blond, afirmó que el simbolismo estaba muerto y bien muerto; Darío, recurriendo a citas de Remy de Gourmont y de Stuart Merrill, respondió que «el simbolismo fue (...) un movimiento de ideas que causó en todas partes un inmenso bien intelectual, y de cuyo influjo se resintieron, aun los que más contrarios le fueron»⁷. Afirma que «por ellos, por los simbolistas, surgieron en plena luz europea y mundial los Emerson, los Carlyle, los Ibsen, los grandes slavos, Swinburne, y luego Nietzsche»⁸, y concluye: «Se verá que jamás el ideal tuvo más admirables servidores, ese ideal, que el Dr. Nordau reconoce indeleble en el alma de cada hombre: el tipo lejano, según el cual la Humanidad se desenvuelve y se perfecciona»⁹. Justamente ese progreso de la humanidad hacia un perfeccionamiento intelectual y espiritual es negado en el nuevo libro de Nordau sobre el sentido de la historia, publicado en Alemania en 1909 y en Francia en 1910. No sabemos si Darío leyó la extensa obra de más de 400 páginas, pero seguramente leyó algunos resúmenes, entre ellos el publicado por la *Bibliothèque Universelle*, revista suiza que se vendía en París en la librería Le Soudier, 176 Boulevard Saint-Germain:

⁶ ID., “Nuestros colaboradores. Max Nordau”, pp. 52-53.

⁷ *Ivi*, p. 251.

⁸ *Ivi*, p. 252.

⁹ *Ivi*, p. 253.

Una obra capital, muy reciente, del maestro Max Nordau, *El sentido de la historia*, nos servirá a la maravilla como piedra de toque. Al leer este volumen grueso, sabio y duro, tenemos que abandonar toda esperanza. Estamos en los antípodas de la filosofía espiritualista. El autor ha escrito este libro de cuatrocientas veintiocho páginas para comprobar que, en suma, la historia no tiene ningún sentido y no nos enseña nada. Coloca todos los procesos cósmicos en un solo plano. “Llamamos esta sucesión de estados: nacimiento y desaparición de los mundos”, sin ninguna sombra de justificación objetiva. “No hay absolutamente ningún lugar en el universo para una evolución, y todavía menos para un progreso concebido como un perfeccionamiento... Nunca y por ningún lado se revela una finalidad trascendente...”. Nuestra esfera terrestre puede enfriarse, entrar después en colisión “después de intervalos inmensos, con otros sistemas solares”, hacerse nuevamente incandescente, volatilizarse, volver al estado de nebulosa primitiva para después comenzar de nuevo, – este juego cósmico no tiene ni fin, ni sentido. Y todo sobre la tierra, sin excepción, se reduce a necesidades, “es decir, en última instancia, a sentimientos de desagrado”. La función más elevada, que tiene su órgano más elevado en el cerebro, “la función psíquica es creada y se desarrolla enteramente bajo la coacción del instinto de conservación”. Todo conocimiento sirve al hombre para asegurarse mejores condiciones de existencia; es “la forma intelectual de la adaptación”, y el progreso consiste para la humanidad “en prepararse, por medios artificiales, las condiciones favorables que no encuentra en la naturaleza”. No se encuentra, en la historia, respuesta alguna a las preguntas de eternidad. Conclusión: “el verdadero sentido de la historia es la manifestación del instinto vital de la humanidad”¹⁰.

Octave Mirbeau «tremendo, horrible, inhumano»

En su crónica “Mais quelqu’un troubla la fête”, escrita en París el 2 de agosto de 1900 y publicada en *La Nación* de Buenos Aires el 6 de septiembre de 1900, Darío cuenta que asistió, en la Maison du Peuple de la Rue Ramey, a una función del Théâtre Civique. Se recitaron poemas de Victor Hugo y de Baudelaire, se cantaron canciones de Pierre Dupont, Laurent Tailhade

¹⁰ É. DE MORSIÈRE, “L’évolution de l’occultisme”, *Bibliothèque universelle*, 1913 (marzo), 207, pp. 584-595, aquí pp. 591-592. Traducción del autor.

pronunció una conferencia, y por fin se escenificó una pieza de Mirbeau, *L'Épidémie*, en la cual el autor mismo asumió un papel¹¹. Mirbeau, en ese momento, como Tailhade, tenía fama de ser simpatizante de los anarquistas. Había publicado en 1899 su novela *Le Jardin des supplices*, obra maestra de la literatura decadente, que fue traducida en muchos idiomas. Ya en 1900, la Casa Editorial Maucci de Barcelona publicó una versión española, en la traducción de Ramón Sempau y C. Sos Gautreau. En la crónica mencionada, Darío dice de Mirbeau: «no son de discutirse la habilidad y la maestría estilísticas de este propagador de ideas. Bastaría para demostrarlo el *Jardín de los suplicios*, con su frontispicio que contiene una de las páginas más terriblemente “humanas” que jamás se hayan escrito»¹². Fórmula que indica esa «indiferencia cortés» que Christiane Jouanny ha observado en muchas crónicas darianas: «Generalmente Darío se limita a mencionar un nombre o una obra, más para dar a sus lectores la impresión de que los informa que para informarlos realmente sobre una vida literaria que conoce muy poco»¹³. En todo caso, parece que en 1900 su lectura del *Jardín de los suplicios* no pasó más allá del frontispicio, y que esperó hasta el año 1913 para leer la obra, posiblemente en español, en la cuarta edición de la versión española de Maucci. Sin embargo, es probable que poco antes hubiera leído un fragmento, publicado en francés en el suplemento literario de la revista *Les Temps Nouveaux*, bajo el título altamente significativo en nuestro contexto, “La Europa parricida”. Citamos el inicio de este fragmento:

– ¿Crees que los chinos son más feroces que nosotros?... ¡No, no!... ¿Nosotros los ingleses?... ¡Ah, ya hablaremos de esto!... ¿Y vosotros los franceses?... Yo lo he visto en vuestra Argelia, en los confines del desierto... Un día los soldados aprisionaron a unos árabes... a pobres árabes que no habían cometido más

¹¹ R. DARÍO, *Peregrinaciones*, V^{da} de Ch. Bouret, Paris 1901, pp. 137-149, aquí pp. 140-142. Cf. *La Justice* (Paris), 10 de junio de 1900, p. 4.

¹² DARÍO, *Peregrinaciones*, p. 141.

¹³ CH. JOUANNY, *Rubén Darío devant la France*, Thèse en vue du doctorat de troisième cycle, Toulouse 1970, p. 172. Traducción del autor.

crimen que el de sustraerse a la brutalidad de sus conquistadores... El coronel ordenó que los matasen en seguida, sin formación de causa... Y he aquí lo que sucedió... Eran treinta... se abrieron en la arena treinta agujeros y se enterró a los presos desnudos, dejando que asomase sólo la cabeza, que se calentaba al sol... A fin de que no muriesen demasiado pronto, se les regaba de vez en cuando, como si fuesen coles. Media hora después, los párpados se habían hinchado... los ojos salían de sus órbitas, las lenguas túmidas llenaban la boca, espantosamente abierta, y la piel crujía, se macollaba en los cráneos. Te juro que la cosa no tenía ni pizca de gracia; las treinta cabezas muertas que brotaban de la tierra parecidas a informes guijarros no inspiraban siquiera terror... ¿Y nosotros? ¡Más crueles todavía!... ¡Ah! recuerdo mi extraña sensación cuando, en Kandy, la antigua y silenciosa capital de Ceilán, escalé las gradas del templo donde los ingleses degollaron imbécilmente y sin aparato de justicia a los príncipes Modeliars, a los que las leyendas nos muestran tan encantadores, parecidos á esas imágenes chinas, de arte tan maravilloso, de una gracia hieráticamente tranquila y pura, con su nimbo de oro y sus largas manos tendidas al cielo... Comprendí que se había realizado allí, en aquellas gradas misteriosas no lavadas aún de esa sangre después de ochenta años de posesión violenta, algo más horrible que una matanza humana: la destrucción de una preciosa, conmovedora, inocente belleza... En esa India expirante y siempre misteriosa, no se puede dar un paso sin hallar los vestigios de la barbarie europea. Los boulevards de Calcuta, las rientes ciudades himalayas de Dardjiling, las tribadas de Benarés, los fastuosos hoteles de los mercaderes de Bombay no han podido borrar la impresión de luto y muerte que dejan doquiera la atroz matanza sin arte y el vandalismo y la destrucción bestial... Antes al contrario, esa impresión es más aguda. En todas partes la civilización muestra su doble faz de sangre estérilmente derramada y de negras ruinas. Y puede decir como Atila: «Por donde ha pasado mi caballo no vuelve a crecer la hierba.» (...) – ¡Ah, cuán triste y dolorida me pareció aquel día la pequeña ciudad muerta de Kandy!... En el calor ardiente, un silencio obstinado revoloteaba con los buitres sobre ella. Algunos indostanos salían del templo a donde habían llevado flores dedicadas a Buda. La profunda dulzura de sus miradas, la nobleza de su frente, la debilidad doliente de su cuerpo consumido por la fiebre, la lentitud bíblica de su andar, todo eso me conmovió hasta el fondo de mi corazón. Me parecieron desterradas en su país natal, junto a su Dios de bondad, encadenado y custodiado por los cipayos. Y sus negras pupilas ya no reflejaban la tierra, no reflejaban más que un ensueño de liberación corpórea, la espera de un nirvana lleno de luz... No sé qué respeto humano me impidió arrodillarme ante aquellos misteriosos y venerables padres de mi raza,

de mi raza parricida. Me limité á saludarles humildemente... Pero ellos pasaron sin verme... sin ver mi saludo... sin ver las lágrimas de mis ojos... y la emoción filial que henchía mi corazón... Y cuando ellos hubieron pasado, sentí que odiaba a toda Europa con odio inextinguible...¹⁴.

Se nota que el texto, que había pasado por varias etapas de elaboración y fue publicado primero bajo un seudónimo antes de incluirse en el *Jardín de los suplicios*¹⁵, aborda en el fondo los mismos temas como el libro de Max Nordau y llega al mismo resultado: el proceso de civilización no tiene ningún valor; el progreso de la humanidad es una ilusión; el mundo no tiene significación moral alguna.

Fue relativamente fácil identificar los textos filosófico-literarios que, según Darío, influyeron en sus crisis alcohólicas del 22 de agosto de 1913. La identificación de las noticias periodísticas es más difícil. Ni parricidio en Nanterre, ni sacrificio o degollación de armenios se mencionan en los periódicos del 19 de agosto, y tenemos que hacernos a la idea de que Darío, en las declaraciones que hiciera a Carbonell, se dedica a una escenificación y estilización de este aspecto de su dramática vida. Tenemos que tomar tanto las fechas, como el contenido de las noticias que le infundieron terror, *cum grano salis*, y ampliar nuestro campo de búsqueda.

El sacrificio o degollación utilizada en Armenia

En estas semanas de julio y agosto, el gran tema de la política internacional, no fueron ni sacrificios ni degollaciones en Armenia, sino las llamadas ‘atrocidades búlgaras’ durante la Segunda Guerra Balcánica. Bulgaria se había enfrentado con el Imperio Otomano y con Serbia y Grecia (sus antiguos aliados de la Liga

¹⁴ O. MIRBEAU, “L’Europe parricide”, *Les Temps Nouveaux. Supplément littéraire*, VI, 18, 2 de septiembre de 1911, pp. 701-702. Traducción del autor. Cf. O. MIRBEAU, *El jardín de los suplicios*, Maucci, Barcelona 1913, pp. 140-142.

¹⁵ Cf. J. MAURE, “Colonisons”, *Le Journal*, 13 de noviembre de 1892, p. 1; O. MIRBEAU, “Civilisons!”, *Le Journal*, 22 de mayo de 1898, p. 1.

Balcánica), y fue derrotada en un conflicto que duró treinta y tres días. El corresponsal parisiense de un periódico español resumió lo que pasó después:

Los nobles búlgaros atacan a traición a serbios y a griegos, y derrotados por éstos, huyen hacia sus montañas como perros apedreados; huyen, pero antes de huir quieren dejar un recuerdo indeleble a sus queridos hermanos de Macedonia; ved algunas muestras de ese recuerdo:

«En Demir-Hissar, los búlgaros encierran en el patio de la escuela a un centenar de notables, y uno tras de otro les van cortando el cuello...».

«En Kniazevatz, los heroicos jefes búlgaros se apoderan de noventa muchachitas, casi niñas, y las entregan a los soldados, quienes abusan de ellas con tal barbarie, que de las noventa víctimas *ochenta* mueren destrozadas...».

«En Kilkich, los búlgaros encierran a setecientos musulmanes en la mezquita y prenden fuego al edificio. Las mujeres y los hijos de esos setecientos infelices presencian maniatados el suplicio, y cuando de la mezquita y de sus prisioneros queda tan sólo un montón de escombros y de huesos calcinados: cuando en fuerza de implorar piedad las mujeres no tienen ya voz en la garganta ni lágrimas en los ojos, y los pequeñuelos enloquecen de espanto, entonces los vencedores de Andrinópolis dan termino a la horrenda fiesta, acuchillando fríamente a estas lamentables criaturas indefensas...».

«En Serres, los búlgaros fugitivos y derrotados por los griegos pasan una noche de descanso... A los habitantes, aterrorizados, les prometen respetar vidas y haciendas a cambio de que les faciliten víveres y caballos... Los ciudadanos entregan cuanto tienen, y se encierran en sus casas, en la esperanza de que al alba siguiente los búlgaros partan. Pero los búlgaros se aburren en su campamento. Entonces los jefes ordenan a sus soldados que dispongan una gran hoguera, y que recorran todas las casas y saquen de la cama a los maridos y a sus mujeres. Conducidos al campamento, los míseros imploran en vano compasión. Los hombres son arrojados a la hoguera, y en tanto que los desgraciados se achicharran, los soldados búlgaros desnudan a las mujeres, les cuelgan del cuello campanas de ganado, y las obligan a bailar en torno del enorme brasero sobre el cual mueren sus maridos...».

«Los búlgaros – telegrafía el rey Constantino de Grecia – arrancan los ojos a los prisioneros, les abren el vientre, les arrancan las entrañas y les cercenan manos y pies...».

Todo esto lo comprueban ahora los corresponsales, los médicos, los cónsules franceses, alemanes e ingleses, y además, lo declaran los religiosos franceses que han presenciado la matanza de Demir-Hissar... El padre Michel, superior de los misioneros, escribe comunicando que los autores de tales salvajadas no son

solamente los soldados, sino también y sobre todo los jefes, y que entre ellos hay ricos comerciantes de Sofía, profesores de Universidad, estudiantes, escritores y personalidades de la mejor sociedad búlgara¹⁶.

El mismo día en que Darío recibió la visita de Carbonell, el 22 de agosto, los periódicos franceses publicaron el resumen de un reportaje original hecho en Tracia por el corresponsal del *Daily Telegraph* de Londres, con respecto a las atrocidades cometidas por el ejército búlgaro: asesinato de miles de prisioneros de guerra turcos, saqueos, masacres, violaciones. En cuanto a estas últimas, es muy probable que Darío leyera el artículo del *Petit Parisien*, donde pudo encontrar la siguiente información: «Lo que las mujeres de Adrianópolis tuvieron que soportar pasa de toda imaginación. Se violaron griegas, israelitas, y hasta armenias, a pesar del apego de este último elemento a la causa búlgara»¹⁷.

Fue sin duda este detalle el que motivó a nuestro poeta para hablar de «degollaciones en Armenia».

El escritor Pierre Loti agregó a una nueva edición de su libro *Turquía agonizante*, que apareció en los primeros días de septiembre, una documentación sobre las atrocidades búlgaras y un llamado para que «la conciencia pública europea dejara a Turquía Adrianópolis, ciudad musulmana»¹⁸.

Es significativo que esas atrocidades fueran cometidas por el ejército de un país que poco antes, durante la Primera Guerra Balcánica (1912-1913), fue celebrado en la prensa europea por ser un pueblo cristiano que luchó heroicamente para liberarse de la ocupación y dominación musulmana.

¹⁶ A.G. DE LINARES, “Crónica Mundial”, *Por esos mundos* (Madrid), 1 de agosto de 1913, pp. 131-144, aquí pp. 132-138.

¹⁷ “Les atrocités de Thrace”, *Le Petit Parisien*, 22 de agosto de 1913, p. 2. Lo que el periodista quiso decir era: «Se violaron (además de las turcas, como es natural) griegas, israelitas, y hasta armenias». Traducción del autor.

¹⁸ “Pierre Loti, *Turquie agonisante*”, *Journal de Débats*, 5 de septiembre de 1913, p. 3. Traducción del autor.

Un parricidio en Nanterre

En la prensa francesa del año 1913, los parricidios abundan, pero ninguno se cometió el 19 de agosto, y ninguno en Nanterre. Debe haber alguna confusión, ya sea por parte de Darío o por parte de Carbonell. Pareciera que para localizar la noticia que impresionó tanto al poeta, tuviéramos que retroceder varios años. Hay que tener presente que en aquel tiempo los periódicos no se desechaban tan fácilmente como hoy, y los artículos más destacados podían guardarse por mucho tiempo. “Sentimientos filiales de un parricida” fue publicado en la primera página del *Figaro* el 1 de febrero de 1907, pero no es del todo inconcebible que Darío haya leído el texto más de seis años después, un 19 de agosto de 1913. Fue ciertamente un artículo destacado. Su autor era Marcel Proust, quien, a principios de 1907, tenía 35 años. Se trataba de lo siguiente¹⁹:

Los padres de Marcel Proust tenían cierta amistad con una familia Van Blarenberghe, que vivía en un lujoso *hôtel* en el n° 48 de la Rue de la Bienfaisance. El padre era presidente del Consejo de Administración de la Compañía del Ferrocarril del Este. El hijo, Henri Van Blarenberghe, siete años mayor que Marcel Proust, era ingeniero civil.

En 1903 muere el padre de Marcel Proust, en 1905 muere su madre. Cuando el 6 de mayo de 1906, el padre de Henri Van Blarenberghe muere también, Proust dirige al hijo una carta de pésame, y los inicios de una correspondencia se desarrollan entre ellos.

El 25 de enero de 1907, Marcel Proust se prepara para responder la última carta de Henri Van Blarenberghe. Antes de tomar la pluma, quiere, mientras desayuna, recorrer las páginas del *Figaro*, y se encuentra con la noticia de que Henri Van Blarenberghe, el día anterior, había, en un acceso de locura, asesinado a su madre con tres disparos de revólver y tres puñaladas, y se había suicidado de un tiro de escopeta.

El artículo de Proust se centra en el increíble contraste entre las cartas de Henri Van Blarenberghe, tan cuerdas, llenas de tacto y de elegancia, y los

¹⁹ M. PROUST, “Sentiments filiaux d’un parricide”, *Le Figaro*, 1 de febrero de 1907, p. 1.

atrocies detalles del parricidio y del suicidio, tal como aparecen plasmados en las páginas de *Le Figaro* y de *Le Matin*²⁰. Relaciona el drama con los trágicos destinos de Ajax, de Edipo y del Rey Lear, y compara la transformación de Henri Van Blarenberghe por la locura, con la destrucción más lenta pero no menos segura que la vejez produce en los cuerpos y las mentes de todos los humanos. La consecuencia:

Si supiéramos ver en un cuerpo querido el lento trabajo de destrucción proseguido por la dolorosa ternura que le anima, ver los ojos cansados, el pelo que por mucho tiempo permaneció invenciblemente negro y que luego claudica como lo demás y encanece, las arterias endurecidas, los riñones obturados, el corazón forzado, derrotado el valor ante la vida, el caminar más lento y más pesado, el espíritu que sabe que ya no tiene nada que esperar, cuando tan incansablemente rebullía en invencibles esperanzas, la alegría misma, la alegría innata y, al parecer, inmortal, que tan bien se llevaba con la tristeza, la alegría para siempre extinta; acaso quien supiera ver esto, en ese momento tardío de lucidez que las vidas más hechizadas de quimeras pueden muy bien tener, puesto que hasta la de Don Quijote tuvo el suyo, acaso ése, como Henri Van Blarenberghe cuando mató a su madre a puñaladas, retrocedería ante el horror de su vida y se abalanzaría a la escopeta para morir sin más tardar²¹.

«El asunto Van Blarenberghe se convierte en símbolo de la relación entre madre e hijo en general», comenta René Girard. «Los vicios y la ingratitud de los hijos hacen envejecer a los padres antes de tiempo. (...) El parricida vuelve a la lucidez cuando expía su crimen, expía su crimen volviendo a la lucidez. La visión horrible del pasado es la visión de la verdad; opuesta radicalmente a la vida *encantada de quimeras*»²². Darío, que no se había criado con su madre, no

²⁰ «Il tue sa mère et se suicide», *Le Matin*, 25 de enero de 1907, pp. 1-2.

²¹ PROUST, «Sentiments filiaux d'un parricide». Traducción: M. PROUST, «Sentimientos filiales de un parricida», en *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*, Alianza, Madrid 1975, pp. 332-342, aquí pp. 341-342.

²² R. GIRARD, *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*, LIT Verlag, Münster 2012, pp. 301-302. Traducción del autor.

pudo reprocharse de haberla hecho envejecer prematuramente; pero sí, pudo emocionarse, a parte de los detalles sangrientos del parricidio, por la ambivalencia emocional de la relación entre madres e hijos expresada en estos párrafos.

«Yo soy el Anticristo de la América Central»

Rubén Darío había estudiado la época de los orígenes del cristianismo, en la cual se consideraba como inminente la segunda venida de Cristo, precedida por el gobierno terrible del Anticristo. Una de las novelas que comenzó sin poderla terminar, y otra que quedó como proyecto mental, se ubican en el ambiente de las primeras comunidades de cristianos, en tiempos de Pedro y Pablo²³. En su “Canto de Esperanza” (1904) figura el nacimiento del apocalíptico Anticristo y se expresa el deseo del retorno de Cristo²⁴, y en “Agencia” (1907) leemos que «en alguna parte está listo / el palacio del Anticristo», alusión a la residencia que el emperador Nerón quiso construirse en Roma, «que igualaría los palacios de China y de Asiria» y que «cubría un espacio más grande que el Louvre, las Tullerías y los Campos Elíseos juntos»²⁵.

Darío conocía la *Historia de los orígenes del cristianismo*, de Ernest Renan, donde, siguiendo la creencia de los primeros cristianos, el emperador Nerón es identificado con el Anticristo; había leído la novela *Quo vadis?* de Henryk Sienkiewicz, que encontró «fatigante y asendereada»²⁶, y había asistido, en

²³ Cf. J.E. ARELLANO, *La novela nicaragüense: siglos XIX y XX. Tomo I (1876-1959)*, JEA Ediciones, Managua 2012, pp. 54-58 y 61-63.

²⁴ P. KRAUDY - J.E. ARELLANO (eds), R. DARÍO, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, Instituto Nicaragüense de Cultura, Managua 2005, pp. 73-75, con anotaciones útiles.

²⁵ E. RENAN, *L'Antichrist*, en L. RÉTAT (ed.), *Histoire des origines du christianisme*, Robert Laffont, Paris 1995, vol. II, p. 85. Traducción del autor.

²⁶ R. DARÍO, *La caravana pasa. Libro tercero*, edición crítica de G. Schmigalle, Edition Tranvía, Berlin 2001, p. 103.

abril de 1901, en el Teatro de la Porte Saint-Martin, a la escenificación de la obra del escritor polaco²⁷.

Sin embargo, se puede dudar de la identificación de Darío con el Anticristo bíblico y con su encarnación neroniana. En las primeras páginas del *Anticristo* de Renan leemos:

Eran tiempos extraños, y quizás nunca la humanidad había pasado por una crisis más extraordinaria. Nerón tenía justo veinticuatro años. La cabeza de ese desgraciado joven, que a los diecisiete años fue colocado al frente del mundo por una madre perversa, ya había perdido definitivamente su rumbo. Desde hacía tiempo, muchos indicios habían preocupado a los que lo conocían. Era un espíritu prodigiosamente declamatorio, una naturaleza mala, hipócrita, ligera, vanidosa; un compuesto increíble de inteligencia falsa, de maldad profunda, de egoísmo atroz y solapado, con refinamientos inauditos de sutileza. Para convertirlo en ese monstruo que no tiene igual en la historia, y cuya analogía se puede encontrar únicamente en los anales patológicos de la guillotina, tuvieron que coincidir, sin embargo, circunstancias particulares. La escuela del crimen en la cual se había criado, la influencia execrable de su madre, la manera cómo esa mujer abominable le obligó casi a debutar en la vida con un parricidio, le hicieron pronto concebir el mundo como una horrible comedia, en la cual él era el actor principal. En el momento que nos ocupa, de ha desligado por completo de los filósofos, sus maestros; ha matado a casi todos sus próximos, puesto a la moda las locuras más vergonzosas; una parte de la sociedad romana, siguiendo su ejemplo, ha llegado al nivel más bajo de la depravación²⁸.

Aunque la referencia al parricidio pareciera unir este párrafo con los temas abordados por Darío aquel 22 de agosto de 1913 que nos ocupa; aunque, en otras páginas de su libro, Renan exaltara la fina sensibilidad artística y poética de Nerón; aunque Darío, en un texto programático muy conocido, haya

²⁷ ID., *Crónicas desconocidas. 1901-1906*, p. 66.

²⁸ RENAN, *L'Antichrist*, p. 25. Traducción del autor.

proclamado su adhesión total, no a Nerón, pero sí a Heliogábalo²⁹, es difícil creer que el poeta, aún bajo la influencia de los mostos y en un momento de severo cuestionamiento de sí mismo, se haya identificado con el emperador romano del año 64, versión en carne y hueso del Anticristo bíblico.

Otros autores del siglo XIX han proyectado la venida del Anticristo hacia el futuro. Pocos años antes de la publicación del *Anticristo* de Renan, Gouguenot de Mousseaux retoma las profecías bíblicas para imaginar un Anticristo del siglo XX, quien busca la manera de aniquilar la Iglesia, apoyándose en los últimos avances de la tecnología:

¡Oh! sí, tengamos paciencia; un poco más tarde, y pronto, desde el fondo de su palacio, un solo señor, un César, dios, pontífice y monarca, la mano sobre el hilo eléctrico, podrá fechar sus decretos, no sé de dónde, ¿será de París, de Moscú, quiero decir de Constantinopla, de Roma o de otra parte? Y, de tiempo en tiempo, este dominador, este majestuoso y único representante de la plebe humana, nivelada bajo su cetro, podrá decir de un confín de la tierra a otro, *a su pueblo del universo*: haced perecer, borrad de la lista de los vivos a tal hombre, a tal familia, o tal secta, que parece ignorar en mi persona la Majestad del Poder humanitario. Algunos minutos después, el hilo del telégrafo, obediente, traerá la respuesta: Majestad, usted habló, y su palabra – como tiene que ser – ¡dictó la ley! Sea bendito; el orden reina. (...) Más poderoso, más asombroso que Simón el Mago llamado por los samaritanos, y durante la misma vida de los apóstoles, la gran virtud de Dios, el último Anticristo ... deslumbrará a los pueblos de la tierra con el brillo prodigioso de sus prestigios. ¡Ay!, ¿cómo unos hombres, en su mayor parte ya seducidos, ya fascinados y separados de la Iglesia, distinguirán estos prodigios de grandes y verdaderos milagros? Vedlo pues, este mago admirable, caminando sobre las aguas como el Salvador, volando por el aire, y radiante, rodeado de esos falsos ángeles de luz cuyo efímero y maldito resplandor deslumbra y cautiva a las muchedumbres. ¡Allí está ante nosotros, hablando no sé qué idioma donde el Espíritu de la santidad parece prestar su

²⁹ R. LLOPESA (ed.), R. DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas*, Instituto de Estudios Modernistas, Valencia 1997, p. 40.

aliento al aliento de aquel que el siglo ha llamado el Espíritu del día y del progreso!³⁰.

En 1908 se publicó en Francia *Le Maître de la terre*, novela de Robert Hugh Benson, sacerdote anglicano convertido al catolicismo y escritor de mucha fama en su época, en la cual el señor del mundo, Julian Felsenburgh, el Anticristo, manda una escuadra de aeronaves para destruir la Iglesia católica, bombardeando primero Roma, después Nazareth donde se han refugiado el Papa y los cardenales. Todo eso pasa en un futuro lejano y misterioso: en 1972³¹.

Pensamos que estas proyecciones, por muy interesantes que sean desde el punto de vista literario y teológico, tampoco pueden haber motivado a Darío, en aquel día que nos preocupa, a identificarse con el Anticristo. El Anticristo con el cual Darío se identificó el 22 de agosto de 1913 no es ni el Anticristo apocalíptico de la Biblia, ni el histórico de Ernest Renan, ni el futuro de Gouguenot de Mousseaux o de Robert Hugh Benson. Es un personaje contemporáneo de Darío. Pensamos que se trata de una referencia a Friedrich Nietzsche. En su crónica sobre Nietzsche y Multatuli, publicada en *La Nación* el 2 de abril de 1894, Darío todavía no menciona el Anticristo; su información sobre el filósofo alemán se limitaba en ese momento a un artículo de Henri Albert³². Pero ya en su crónica “España negra” (*La Nación*, 18 de abril de 1899), encontramos el párrafo siguiente:

³⁰ R. GOUGENOT DES MOUSSEAUX, *Mœurs et pratiques des démons, ou des esprits visiteurs du spiritisme ancien et moderne*, Plon, Paris 1865, pp. 401-402. Traducción del autor.

³¹ Cf. la reseña firmada E.B. en *Le Mois Littéraire et Pittoresque* (Paris), 1908 (julio), 115, p. 115. La edición original, *The Lord of the World*, fue publicada en 1907. En 2013, el Papa Francisco la llamó «una novela profética» (www.catholicculture.org/news/headlines/index.cfm?storyid=19721; página consultada el 06/01/2016). El público español tuvo que esperar hasta 2015 la aparición de una edición en castellano, con el título *Señor del mundo*.

³² H. ALBERT, “Nietzsche et Georges Brandès”, *Mercure de France*, X (enero, 1894), 49, pp. 70-76.

El Anticristo nació en este siglo en Alemania; conquistó muchas almas; se apasionó primero por el Graal santo y renegó luego de su mayor sacerdote; creó el tipo de soberbia humana, o superhumana, aplastando la caridad de Jesús; predicó el odio al doctor de la Dulzura; desató o quiso desatar los instintos, los sexos y las voluntades; consiguió un ejército de inteligencias, y se cumplió por él más de una profecía. Pero el Anticristo alemán está en el manicomio, y el Galileo ha vencido otra vez³³.

En Francia, ya en los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, era habitual designar a Nietzsche como el Anticristo, costumbre que se generalizó más cuando *L'Antéchrist* de Nietzsche fue publicado en francés³⁴.

En 1894, Darío estaba fascinado con Nietzsche y la crónica citada estaba destinada a ser incluida en *Los Raros*; si no se incluyó, fue quizás por un motivo formal: la crónica trataba de dos escritores, Nietzsche y Multatuli, y para incluirse en *Los Raros* solo podía tratar de uno. En 1896, en “Los colores del estandarte”, al defender a los llamados ‘decadentes’ contra los ataques de Paul Groussac, dice que «Ese grupo de artistas ha sido quien ha dado al mundo en estos últimos años el conocimiento de grandes almas geniales: Ibsen, Nietzsche, Max Stirner, y sobre todo el soberano Wagner y el prodigioso Poe»³⁵. En 1899, en “La España negra”, Darío parece distanciado de Nietzsche, a quien declara vencido por el Galileo, pero en ese distanciamiento hay algo de temor y mucho de retórica: «Mal podría yo, católico, atacar lo que venero»³⁶. En 1903, en su polémica con Nordau, retomando el argumento que

³³ R. DARÍO, “La España negra”, en *España contemporánea*, edición de N. Rivas Bravo, Academia Nicaragüense de la Lengua, Managua 1998, pp. 152-159, aquí p. 159. La expresión metafórica «doctor de la dulzura» se refiere al mismo Jesucristo, a quien Darío en otro texto llama «el Rey de la dulzura» (R. DARÍO, “El Cristo de los ultrajes”, en *Escritos políticos*, Banco Central de Nicaragua, Managua 2010, pp. 388-390, aquí p. 388).

³⁴ La versión francesa del *Anticristo* se publicó en 1906, en una edición junto con tres otros libros de Nietzsche: *El crepúsculo de los ídolos*, *El caso Wagner*, y *Nietzsche contra Wagner*, todos traducidos por Henri Albert.

³⁵ R. DARÍO, “Los colores del estandarte”, *La Nación*, 27 de noviembre de 1896, p. 3.

³⁶ ID., “La España negra”, p. 158.

había utilizado en contra de Groussac, Darío pone a Nietzsche entre las grandes figuras cuyo surgimiento se debe al movimiento simbolista, junto con Emerson, Carlyle, Ibsen y Swinburne: Nietzsche es el único filósofo que tiene el honor de figurar entre estos ilustres nombres de poetas y escritores³⁷. En 1913, parricidios en París y atrocidades en Bulgaria, crueldades del colonialismo narradas por Mirbeau y filosofía pesimista de la historia expresada por Nordau, todo coincide para que la victoria del Galileo le parezca más incierta que nunca, y el mensaje de Nietzsche adquiera una nueva actualidad. Schopenhauer había afirmado: «Que el mundo tenga un significado meramente físico y no moral es el error fundamental más grande y corrupto, la verdadera perversión de la reflexión; y es ciertamente también aquello que la fe ha personificado en el anticristo»³⁸. Por el contrario, Nietzsche, negando radicalmente toda interpretación moral del mundo, y defendiendo «la inocencia del devenir» más allá del bien y del mal, da un significado positivo al concepto de Anticristo³⁹.

El mundo habría cambiado mucho si *Zarathustra* o *Más allá del bien y del mal* se hubieran convertido en los nuevos evangelios, si realmente hubiera podido destruir la moral vieja (...) Cuando Federico Nietzsche se llamaba el Anticristo, tenía razón; era realmente el Anticristo⁴⁰.

La transvaloración de los valores es la misión del Anticristo, y en estos momentos de claridad sobrenatural producida por el consumo de mostos, Darío siente que es también su misión: cambiar el pensamiento de los

³⁷ ID., “Nuestros colaboradores. Max Nordau”, p. 252. Para otras referencias de Darío a Nietzsche, véase N. RIVAS BRAVO, “Un ‘raro’ excluido de *Los Raros*”, en A. GARCÍA MORALES (ed.), *Rubén Darío. Estudios en el centenario de «Los Raros» y «Prosas profanas»*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla 1998, pp. 69-84, aquí pp. 75-80.

³⁸ A. SCHOPENHAUER, *Parerga und Paralipomena*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, vol. II, p. 238. Traducción del autor.

³⁹ J. SALAQUARDA, “Der Antichrist”, *Nietzsche-Studien*, 1973, pp. 91-136.

⁴⁰ A. HERMANT, reseña de la pieza de G.B. Shaw, *On ne peut jamais dire... (You never can tell)*, “Les Théâtres”, *Le Journal*, 29 de enero de 1913, p. 4. Traducción del autor.

hombres, ni en la América del Sur ni en su patria adoptiva Argentina, sino en la América central y en su Nicaragua natal. Ya en 1913, su vocación se reorienta y se concentra en sus tierras natales, y el retorno a ellas que se operaría en los años que le quedaban de vida, estaba prefigurado en su mente.

RUBÉN DARÍO

Poesía y reflexión en «Los motivos del lobo»

GLORIA ANTONIA HENRÍQUEZ

(CRICCAL – Université de la Sorbonne Nouvelle)

La poesía más que ideas transmite
un conocimiento emotivo

(René Char)

Resumen: Con el material sublime de una de las 53 leyendas de las *Floreccillas de San Francisco de Asís* y una diversidad de referentes literarios, nutridos de significación real y simbólica, Darío cristaliza en “Los motivos del lobo” un texto nuevo y original, uniendo la intuición poética a la razón para suscitar una reflexión en la que se dan cita el hombre y la bestia, lo humano y lo divino, el bien y el mal, lo antiguo y lo moderno; reconocido, no obstante, como uno de sus poemas más populares y accesibles. Si en la sinergia de elementos formales y de significado, en *l’art du langage* con que plasma el mensaje poético, reside su acierto para sobrepasar esa aparente contradicción, es lo que aspiramos a ver más claro con este artículo.

Palabras clave: Francisco de Asís – Lobo de Gubbio – Motivo – Reflexión.

Abstract: Rubén Darío. **Poetry and Reflection in «Los motivos del lobo».** With sublime material taken from one of the 53 legends of *The Little Flowers of St. Francis of Assisi*, and a variety of literary references, nourished with real and symbolic significations, Darío crystallizes in “Los motivos del lobo” a new and original text, combining poetic intuition with reason to raise a reflection where man and beast are given, the human and the divine, good and evil, ancient and modern; nevertheless the text is considered as one of his most popular and accessible poems. If the synergy of formal elements and meaning, if *l’art du langage* captures the poetic message and its success to overcome this apparent contradiction, it is what we aim to make clear in this article.

Key words: Francis of Assisi – The wolf of Gubbio – Motive – Reflection.

I. Rubén Darío, «aquél que ayer no más decía el verso azul y la canción profana», el poeta de la princesa triste que aguarda al caballero que la adora sin verla, el del soneto a un aguerrido cacique araucano, el del cuento hecho poema para complacer a una niña, el del elogio a los héroes y vencedores, el de una oda épica para enaltecer a la América de lengua española, o el de un rey oriental que se muere de amor... No es difícil reconocer los títulos aludidos: “Caupolicán”, “Sonatina”, “A Margarita”, “Marcha triunfal”, “A Roosevelt”, “La cabeza del Rawi”; en muchos casos los poemas suyos más leídos, aprendidos de memoria o celebrados en la conocida aceptación de su obra por las mayorías (a las que indefectiblemente debía ir) lo cual confirma el reconocimiento de las cualidades literarias y artísticas de su producción poética e intelectual y, por ende, la admiración estética genuina que hay detrás de dicha recepción. Pero, Rubén Darío es también el poeta del “Responso a Verlaine”, de “Víctor Hugo y la tumba”, de “Metempsicosis”, de “Tutecotzimi”, de “La dulzura del ángelus”, de “El reino interior”, del “Coloquio de los Centauros”, de “Lo fatal”, de “Nocturno”, “Cantos”, “Dezires, layes y canciones”, cuentos, crónicas y semblanzas, entre tantos otros textos en poesía o en prosa, no menos originales. Hombre de sensibilidad refinada y lírica, moderno y antiguo, sencillo y complicado, atormentado y eufórico, íntimamente contradictorio; el uno y el otro son uno mismo, a quien, junto a la elección primera y espontánea de sus lectores, la crítica y los estudiosos de su obra, poetas, artistas y escritores, a través de generaciones y desde diferentes latitudes y lenguas, se han dado a la tarea de rescatar y perennizar.

Bajo esa doble vertiente, nos acercamos a uno de sus poemas más conocidos, “Los motivos del lobo”, texto de construcción sencilla y transparencia de formas, y, a pesar de su densa significación literaria, de receptividad abundante, (¡cuántas veces leído, recitado e incluso ilustrado!) en el que, además, por la elección del motivo poético y el momento de su escritura, creemos inferir el probable trasunto de un estado íntimo de preocupación existencial. Por los senderos que esta polifonía nos pueda llevar, siguiendo el texto y, desde luego, al poeta, nos disponemos ahora a entrar.

II. Darío escribe “Los motivos del lobo” casi en las postrimerías de su vida (octubre de 1913), según algunas fuentes poco antes de marcharse de París hacia Mallorca, durante la que sería su última estancia o su último invierno en la isla¹. Ese mismo año, el poema aparece en la revista *Mundial Magazine*

¹ Algunos autores dejan ver que Darío escribió “Los motivos del lobo” en Mallorca. Luis Miguel Fernández Ripoll, por ejemplo, en su tesina de licenciatura, publicada luego como libro: *Los viajes de Rubén Darío a Mallorca* (José J. de Olañeta, Palma de Mallorca 2001, 94 p.) no solamente lo afirma sino también lo explica, citando fuentes: «Rubén escribe en Mallorca una parte sobresaliente de su poesía. A este viaje pertenecen los poemas “Los motivos del lobo”, “Valldemosa”, “Danzas gymnesianas”, “Sueños”, “Estrofas de Mallorca”, “Los olivos” y “La Cartuja”. Refiriéndose a “Los motivos del lobo” incluye la nota n. 47, cuya primera parte, alusiva a este poema, reproducimos aquí textualmente: «Se ha dicho que “Los motivos del lobo” fue escrito en París, pero existen referencias al poema en la prensa mallorquina con fecha del 21 de diciembre de 1913. En una crónica de nuestro compañero Ferrer Gibert publicada en *La Almudaina* se aludía al último poema brotado del numen prodigioso del que es nuestro huésped, el inspirado vate Rubén Darío. Adelantando el señor Ferrer Gibert un guiño sintético del poema, el que no transcribía, empezó por reservarse sus primicias a los lectores del *Mundial Magazine*. Hoy llega a nuestras manos la revista parisina que dirige Rubén Darío, copiamos gustosos el aludido poema (...). *Los motivos del lobo*. *La Almudaina*, Palma de Mallorca, 21-XII-1913».

Siempre en torno a la posibilidad de que Rubén haya escrito “Los motivos del lobo” en Mallorca, encontramos un breve artículo, titulado “El ausente” y publicado igualmente en el diario *La Almudaina* con fecha 1-1-1914; su autor es Daniel Martínez Sarmiento quien deplora la partida inesperada de Rubén hacia Barcelona, para encontrarse con el expresidente de Nicaragua, José Santos Zelaya. «La ausencia de Rubén [anota] deja en suspenso las obras que el poeta acometió al establecerse en este último otoño en la isla. (...) Sería de lamentar que lo que el poeta escribió en Mallorca quedara descabado. Hay entre las obras aludidas una que nos interesa muy a lo vivo. No son los poemas cortos inspirados en *Fioretti* y publicados en *Mundial*. Bellas son esas poesías, bellas y curiosas porque nos muestran cómo Darío funde en su corazón y en su rima la leyenda del hermano lobo narrada en el libro portento». El artículo fue incluido al final de la edición de *El oro de Mallorca*, (Ediciones Devenir/El otro, Madrid 1991). Colección dirigida por Juan Pastor con introducción y notas de Carlos Meneses.

(París, 1911-1914) el 05 de diciembre², más adelante, será incluido en su libro *El Canto a la Argentina y otros poemas* (1914). Compuesto en forma narrativa rimada, con alternancias de diálogos, el poema pone de relieve las figuras de Francisco de Asís y el lobo de Gubbio, ambos descritos en orden a los hechos contenidos en *Las florecillas de San Francisco de Asís*. No obstante, dado el giro distinto que el texto dariano da al final, el naturalismo y el realismo de la descripción, que provienen de la leyenda original, verán sensiblemente acentuado el carácter maravilloso de la historia poetizada. En ello reside la diferencia entre la fuente literaria a la que el poeta ha recurrido y la versión nueva que nos ofrece.

Según el episodio contado en el capítulo XXI de *I fioretti di san Francesco*, que consta de 53, en la ciudad italiana de Gubbio, situada en Umbría, actual provincia de Perugia, un lobo devoraba animales y personas, sembrando así el pánico entre la población. Francisco de Asís, movido de compasión, buscó al lobo y lo conminó, en nombre de Cristo, a no hacer más daño; por lo que el animal obtendría en recompensa su alimento cotidiano. Apenas el santo trazó la señal de la cruz, el lobo se acercó mansamente y se echó a sus pies en signo de aceptación. Conducido por Francisco hasta la plaza del pueblo, el lobo,

² El poeta e investigador nicaragüense, Ernesto Mejía Sánchez, reconocida autoridad en los estudios sobre la obra de Rubén Darío, en la nota que a continuación transcribimos, deja ver, en cambio, que Rubén escribió el poema en París: «“Los motivos del lobo” aparece en *Mundial Magazine*, París, diciembre de 1913 (año III, vol.VI, núm. 32, pp. 107-113, con ilustraciones de J. Basté y firma autógrafa de Rubén Darío); debe corregirse la fecha al pie de “París, diciembre de 1913” por la de “**París, octubre de 1913**”, pues como se sabe, en Diciembre Darío estaba en Mallorca y en octubre dejó en París, ya preparado el número extraordinario de *Mundial Magazine*, dedicado a la Navidad de 1913, como lo anuncia el número de noviembre: “Siguiendo la costumbre establecida desde su fundación, *Mundial* publicará un número extraordinario de Navidad, que aparecerá el **5 de diciembre**, y que aparte de interesantísimos trabajos firmados por los más prestigiosos nombres de la literatura hispanoamericana, contendrá magníficos *hors texte*, en colores, y preciosos dibujos, obra de afamados pintores e ilustradores”. La primera colaboración de este número de Navidad es “Los motivos del lobo”, con ilustraciones a color de J. Basté». En: *Poesía de Rubén Darío*, Ernesto Mejía Sánchez (criterio de esta edición), Editorial Nueva Nicaragua, Managua 1992, p. s/n.

confundido entre los pobladores, tras escuchar la homilía del santo, aceptó quedarse en la aldea y en ella vivió hasta su muerte por vejez.

Francesco, en la vida real Giovanni di Pietro di Bernardone (Asís, 1181/1182 – 3 de octubre de 1226), hijo de un próspero comerciante italiano, muy joven renuncia a sus prerrogativas materiales para vivir en la más estricta pobreza, elige la vía religiosa, funda la Orden conocida como los franciscanos o capuchinos y será elevado a los altares bajo el nombre de San Francisco de Asís (1228). En el poema de Rubén Darío, Francisco de Asís es el «varón de toscos sayal, mínimo y dulce, corazón de lis, alma de querube, lengua celestial». Con la resemantización del episodio de *I fioretti di san Francesco*, siglos después, el poeta recrea la figura del santo y revive de esa forma el carisma franciscano.

En cuanto al lobo, la literatura registra que ningún otro animal ha atraído o destacado en mitos y leyendas ni ha sido tan temido, odiado o perseguido casi hasta la extinción, como el lobo. En nuestro poema, el lobo de Gubbio, es «el terrible lobo, bestia temerosa, de sangre, de robo, de hocico diabólico, los ojos del mal, lobo del demonio, la boca espumosa, el ojo fatal; es, además, animal arisco, rudo, rabioso, feroz, infame, torvo y cruel». Y al mismo tiempo es «el lobo dulce, el lobo manso, el lobo bueno, el lobo probo», así se anuncia la conducta doble que el personaje encarna a lo largo del texto. Como podrá verse, en un primer momento, la descripción de su perfil corresponde naturalmente a lo propio de su especie, lo cual Francisco pareciera no entender. Dubitativo, incrédulo o sorprendido se exclama:

¿Es ley que tú vivas
de horror y de muerte?
¿La sangre que vierte
tu hocico diabólico, el duelo y espanto
que esparces, el llanto
de los campesinos, el grito, el dolor
de tanta criatura de Nuestro Señor,
no han de contener tu encono infernal?
¿Vienes del infierno?
¿Te ha infundido acaso su rencor eterno
Luzbel o Belial?

Frente a las reiteradas interrogaciones (¿un reclamo subrepticio?), marcadas por las referencias al infierno y al demonio con que el santo se dirige al animal, «un lobo humilde» se explica, expone sus razones: el entorno es duro, agreste, para comer necesita cazar y, a veces, admite: «comí ganado y pastor»; pero ante todo, ha visto cómo los hombres matan:

¿La sangre? Yo vi más de un cazador
sobre su caballo, llevando el azor
al puño; o correr tras el jabalí,
el oso o el ciervo; y a más de uno vi
mancharse de sangre, herir, torturar,
de las roncadas trompas al sordo clamor,
a los animales de Nuestro Señor.
¡Y no era por hambre, que iban a cazar!

Siguiendo el discurso del lobo, le oímos decir que el hombre va a la caza o mata a los animales por placer. «¡Y no era por hambre que iban a cazar!»³. Estupefacto, casi indefenso, el santo replica con reminiscencias del Evangelio⁴: «En el hombre

³ A este respecto, traemos a colación algunas ideas del austriaco, Konrad Lorenz, (1903-1989) quien analiza el comportamiento de los animales para aclarar la función de la agresión dentro del grupo. Más tarde, se interesa en los problemas de ética y en especial en los de moral social y ambiental. «La agresión animal no es solamente un espejo que nos invita a la humildad, sino incluso, en algunas circunstancias, es un ejemplo espantoso. Algunos hombres se comportan como ratas, al interior del grupo son seres sociales y pasibles, pero fuera de él se comportan como verdaderos demonios frente a aquellos de sus congéneres que no pertenecen a su propia comunidad». Véase: K. LORENZ, *Das sogenannte Böse*, Wien 1974 (36ª edición); *L'agresion. Une histoire naturelle du mal*, trad. V. Fritsch, Flammarion, Paris 1969, p. 229. Citado por A. GANOCZY, *Dieu, l'Homme et la Nature*, IIIème partie, chap. II, Les éditions du CERF, Paris 1995, p. 299 (traducción de la autora del artículo).

⁴ En el Evangelio según San Mateo (13,24-43), “Parábola de la cizaña”, en el campo fértil, junto al trigo brotó también la cizaña. ¿Por qué? «Algún enemigo la habrá sembrado». Cuando los siervos preguntan si pueden arrancarla. El Señor responde: «No, no sea que, al recoger la cizaña, arranquéis también el trigo». El tema del bien y el mal coexiste en el mundo, o sea, malos y buenos andan juntos. La inclinación hacia el mal, «la mala levadura», a la cual alude Darío, proviene, según la exégesis cristiana, de la falta de nuestros primeros padres,

existe mala levadura. Cuando nace viene con pecado. Es triste. Mas el alma simple de la bestia es pura». Enseguida, quizás para calmar la ira del animal atizada por la violencia de los hombres, Francisco promete: «Tú vas a tener/desde hoy qué comer/Dejarás en paz/rebaños y gente en este país». El lobo consentirá en cesar su saña, confiar en la palabra del religioso y seguirle: «como un can de casa, o como un cordero». ¿Francisco espera acaso transformar al lobo mediante la benevolencia, como Rousseau al hombre gracias a la educación? ¿O violentar sus instintos propios de animal de caza para transformarlos en mansedumbre y gratitud? Durante su estancia en el convento, al lobo se le vio tranquilo, jugaba con los legos, lamía las sandalias de Francisco mientras éste ahí permanecía. El animal doblegó su naturaleza a cambio del sustento cotidiano, cumpliendo con la promesa hecha, pero la tregua no duraría mucho. Algo de ironía o de impotencia frente a ese ideal parece correr por estos versos:

Un día, Francisco se ausentó. Y el lobo
dulce, el lobo manso y bueno, el lobo probo,
desapareció, tornó a la montaña,
y recomenzaron su aullido y su saña.

Entonces, el lobo carnicero reapareció, el lobo perverso a quien Francisco otra vez conjura a que responda: «¿Por qué has vuelto al mal?». El tono del santo es ahora grave, inquisitivo, y el lobo, antítesis del anterior, responde como testigo de lo que ha visto con sus propios ojos, de lo que sintió en su propia carne:

Mas empecé a ver que en todas las casas
estaban la Envidia, la Saña, la Ira,
y en todos los rostros ardían las brasas
de odio, de lujuria, de infamia y mentira.

llamado pecado original; sin embargo, éste no esclaviza al hombre, pues el plan de Dios es un Proyecto Salvífico: todas las condiciones están dadas para ser «Perfectos como el Padre del Cielo es Perfecto». Cf. Mt 5, 48.

El poeta ha puesto las expresiones del mal en mayúsculas, «la Envidia, la Saña, la Ira», como para no pasar inadvertido el carácter antagónico con las virtudes que del hombre se espera. El lobo va de agresor a agredido, de victimario a víctima. No le ha sido posible retenerse ante el ultraje, en consecuencia, recupera naturalmente sus orígenes. La actitud del hombre hace renacer en sus entrañas la fiera. Su reacción no es otra que la respuesta de la bestia ante el pacto que los hombres no han respetado. ¿Y no lo han respetado porque no quisieron o porque no pudieron? En cualquier caso, el lobo reivindica su condición de cazador «como el oso hace, o como el jabalí,/que para vivir tienen que matar»⁵, mientras persiste en la certeza de que será: «siempre mejor que esa mala gente».

El mensaje opone la sinceridad y la verdad del lobo a la mentira del hombre. Hay en la actitud del canino un aliento de dignidad simbólica, una súplica ajustada a su derecho, «Déjame en el monte, déjame en el risco, / déjame existir en mi libertad» corroborada en un gesto teñido de realismo o tal vez de displicencia, «Vete a tu convento, hermano Francisco, / sigue tu camino y tu santidad», como quien dice vuelve tú a lo tuyo y yo a lo mío. Las figuras de Francisco de Asís y el lobo de Gubbio, en esencia, aparecen contrapuestas, aunque paradójicamente parecieran conformar anverso y reverso de una misma moneda. El dualismo del bien y del mal, uno de los ejes semánticos del texto, arriba mencionados, abre aquí un espacio hacia la reflexión. Dicha reflexión se

⁵ Es interesante leer en “La Lettre Santé Nature Innovation” del Dr. Jean-Marc Dupuis del 24/05/2016, esta nota sobre una experiencia personal ocurrida el día anterior a la fecha de su publicación, en la que un zorro degüella 7 gallinas, sin comerse ni una sola; tan oportuna en relación con el tema que nos ocupa y a lo que el Dr. Dupuis agrega: «On entend souvent dire que l’homme est le seul animal qui tue pour le plaisir, les animaux étant censés se contenter de tuer ce qu’ils sont capables de manger. Mais il semble y avoir de regrettables exceptions à cette règle. Le biologiste néerlandais Hans Kruuk a créé le terme “meurtre en surplus” pour désigner le comportement répandu chez les prédateurs de tuer beaucoup plus qu’ils ne peuvent manger. C’est un comportement que l’on retrouve chez les ours, les lions, les léopards, les loups, les renards, les hyènes, les blaireaux, les chiens, les chats, mais aussi chez une masse de tout petits animaux comme les acariens et le zooplancton». En línea: <www.santenatureinnovation.com>, consultado el 25/05/2016.

presenta inicialmente con un paralelismo simple y sencillo, el lobo hace daño, el hombre se queja del daño recibido, el santo busca disiparlo y sustituirlo por la paz y la fraternidad. El animal se convertirá en criatura mansa y el hombre, gracias a la intervención del santo, será generoso, solícito, fiel a lo contraído. Pero el mal que más adelante quedará al descubierto no proviene del lobo sino del hombre porque éste no pudo perseverar ni ofrecer a cambio lo que había prometido.

III. El lobo como personaje literario aparece ya en otros autores, llama la atención, a los fines de nuestra lectura, el poema “La mort du loup” del poeta romántico francés Alfred de Vigny (1797-1863). El poema de Vigny fue incluido en su libro *Les Destinées* (1864), definido en su conjunto como poemas filosóficos. De menos versos que el de Darío, el texto describe una despiadada escena de caza nocturna que termina con la muerte heroica del lobo que, siendo primero un animal salvaje, al final se transforma en un personaje sublime, tiene conciencia de su destino, guarda silencio ante la inminencia del acecho del cazador, da muestras de valentía y se entrega a la muerte para resguardar a los suyos, su hembra y sus lobatos. El tono patético (propio del romanticismo literario) la atmósfera dramática del combate, la muerte del lobo sin la menor queja (verso 44) marcan la oposición entre las víctimas y los verdugos: el animal indefenso, aunque consciente de que su enemigo, armado de fusiles, cegado por un impulso destructor, nunca anda lejos, vuelven la acción del cazador cruel y repugnante. La estrofa final, en efecto, deja ver a todas luces la fuerza simbólica de la reflexión moral que suscita el comportamiento de los hombres:

Hélas ! ai-je pensé, malgré ce grand nom d’Hommes,
Que j’ai honte de nous, débiles que nous sommes !
Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
C’est vous qui le savez, sublimes animaux !

Nada extraño resultaría, dada la recurrida frecuentación de las fuentes francesas en la poesía dariana, suponer que debió leerlo e incluso tenerlo

presente, como señalan algunos estudiosos (Marasso, Zepeda-Henriquez)⁶; sin embargo es oportuno observar que si hay alguna reminiscencia del poema de Vigny en el de Darío, se puede acordar en que es más bien de carácter semántico, de alguna proximidad en el significado, en el sentido del mensaje poético.

A este propósito, en el dominio de influencias o referentes, nos parece más transparente la coincidencia con otro autor y otro poema también francés, en cuyo caso y tratándose de Rubén Darío, no es cualquiera el texto ni cualquiera el autor, nos referimos a Victor Hugo en su poema “Les raisons du Momotombo”, pieza de la obra monumental del francés: *La Légende des siècles* (1859). Hugo en 13 cuartetos cuenta que cuando llegaron los españoles a América, decidieron bautizar los volcanes para calmar los terremotos demasiado frecuentes, ante lo cual éstos no opusieron resistencia, «Les volcans n’ont rien dit et se sont laissé faire», el Momotombo fue el único que protestó. «Et puis le Momotombo lui seul n’a pas voulu».

Ante la pregunta del sacerdote: ¿Por qué te resistes a recibir a Dios? El Momotombo interrumpe su expulsión de lava y con voz grave responde⁷: no me gustaba mucho el dios expulsado, pues era muy avaro, escondía el oro en una fosa, comía carne humana, siempre entre sus dientes un cadáver sangraba, mientras tanto yo rugía desde el fondo del abismo. Llegaron después los hombres blancos y les di buena acogida, pues me decía, serán como el cielo azul. El dios de estos, pensé, debe ser un dios bueno. «J’étais content; j’avais horreur de l’ancien prêtre; / Mais quand j’ai vu comment travaille le nouveau», más cuando vi lo que ustedes llaman la Santa Inquisición y el Santo

⁶ E. ZEPEDA-HENRIQUEZ – J. ICAZA TIJERINO, *Estudio de la poética de Rubén Darío*, ediciones de la Comisión Nacional para la Celebración del Centenario del Nacimiento de Rubén Darío, México 1967. Y A. MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, Kapelusz, Buenos Aires 1973.

⁷ La cita procede del poema de Hugo, “Les raisons du Momotombo” de los versos siguientes: «La montagne interrompt son crachement de lave, / Et le Momotombo répond d’une voix grave (La montaña cesó de escupir lava / y el Momotombo respondió con voz grave – traducción de la autora del artículo).

Oficio y supe de Torquemada y oí sobre los osarios gigantescos en Lima, llenos de cadáveres de niños, sentí que el olor acre que sale de vuestros autos de fe me asfixiaba. «Moi qui ne brûlais rien que l'ombre en ma fournaise, / J'ai pensé que j'avais eu tort d'être bien aise». Cuenta la leyenda, y con razón, que el volcán por eso no quiso cambiar de nombre, prefirió quedarse con su nombre indígena auténtico; sintiéndose y reconociéndose, como puede entenderse, igual que el lobo de Gubbio, pero, «siempre mejor que esa mala gente».

Darío escribirá también un poema al Momotombo, integrado en su libro *El canto errante* (1907) con un epígrafe que procede del poema homónimo de Victor Hugo. La alusión a este verso: «Oh vieux Momotombo colosse chauve et nu», es lo que hasta hoy la crítica ha señalado como única referencia a Hugo en el texto dariano; a nuestro ver, los 'motivos' del lobo de Rubén parecen fuertemente impregnados del sentido de denuncia y rebeldía de las 'razones' del volcán de Hugo.

Pourquoi, lorsqu'à ton seuil terrible nous frappons,
Ne veux-tu pas du Dieu qu'on t'apporte ? Réponds.
La montagne interrompt son crachement de lave,
Et le Momotombo répond d'une voix grave.

Aparece muy claro en este pasaje de “Los motivos del lobo”, donde Francisco de Asís interroga al lobo y exige de su parte una respuesta:

En nombre del Padre del sacro universo,
conjúrote, dijo, ¡oh lobo perverso!,
a que me respondas: ¿Por qué has vuelto al mal?
Contesta. Te escucho.

¿El tono en que el santo se dirige al lobo, no vibra en el mismo diapasón de la voz grave y ronca con que el volcán responde al sacerdote que intenta bautizarlo? La impotencia y la resignación del Momotombo de Hugo que termina con estos dos versos lacónicos. «J'ai regardé de près le dieu de l'étranger, / Et j'ai dit: Ce n'est pas la peine de changer », ¿no son acaso semejantes al desconuelo de Francisco de Asís al final del texto dariano? ¿Y el título de su poema (se nos antoja) no pudo haber sido también “Las razones del lobo”?

IV. En este sentido, “Los motivos del lobo”, a despecho de su título, antes que ‘motivos’, antes que justificaciones emotivas, lo hemos dicho ya, pero queremos insistir, el texto alberga un razonamiento, plantea una reflexión atenta. ¿Por qué el lobo aquí no permanece hasta el final de sus días en la aldea? ¿Por qué no pudo ser servido y alimentado por los hombres? ¿Por qué la armonía e identificación entre todas las criaturas que Francisco ve ilícito interrumpir, viene a resultar en violación, en la imposibilidad de respeto del hombre hacia el animal?

Si en el contexto de su intertextualidad de partida, es decir, en el de *Las Florecillas* el milagro se produce, pues el lobo vive tranquilo entre los hombres y muere de viejo, gracias a la generosidad de toda la aldea, en nuestro texto nos encontramos con una situación distinta. El poeta no sólo ha puesto en cuestión la naturaleza intrínseca del hombre y del animal, no sólo interpela a ambos en cuanto a su condición sino que imprime al mensaje un carácter de reclamo, hay en él denuncia o incluso un guiño irónico en relación con la figura de Francisco de Asís y su carisma, y hasta cierto punto transgresión; porque el desenlace del relato poético hace trastabillar la posición del santo. El milagro no ha sido posible, la bondad del *poverello*, su amor a los hermanos peces, a los hermanos gorriones, al hermano sol o a la hermana luna de su “Cántico de las criaturas”, caro al ideal cristiano-franciscano, se viene abajo. Frente a la resolución del hermano lobo se derrumba. La empresa de Francisco ha fracasado, el pueblo no ha respetado el pacto; y, por consiguiente, tampoco el lobo, con el atenuante de que éste, ante la constatación del comportamiento cruel y la traición del hombre, decide reivindicar su derecho a no ser maltratado ni humillado para comer o para cazar.

Es hora de subrayar que Darío ha omitido toda alusión al pasaje esencial de la leyenda medieval: el del parlamento de San Francisco, la homilía que dirige a los habitantes del pueblo para hacerlos reflexionar «cómo por causa de los pecados Dios permite semejantes calamidades», siendo, por consiguiente, más a temer el fuego del infierno que la ferocidad del lobo e invitándoles a volverse hacia Dios; sólo así: «Él os librará de la cólera del lobo». Solamente por ello el pueblo decide alimentar hasta el final de su vida al lobo. La opción de Darío, en cambio, esquivada la conversión, conlleva en cierta manera una excusa, y

recurriendo a una imagen que procede del Evangelio asume la triste condición del hombre: «en el hombre existe/mala levadura. Cuando nace viene con pecado».

Estos mismos recursos de expresión, con tintes emotivos y fuerza metafórica, se reclaman también de razonamiento filosófico, espiritual y religioso en su poema “La cartuja” (1913), escrito en Valldemosa durante su última estancia en Mallorca. «La nada amarga, el palpitar de la carne maligna, la carne mortal», la batalla constante entre la carne y el espíritu, insiste, no dejan en libertad al fauno que lleva dentro; ni tampoco exento de maldad y engaño. «Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia el bien supo elegir la mejor parte», había declarado en esa especie de *ars poética* que constituye el primer poema de su *Cantos de vida y esperanza* (1905). Cabe, por consiguiente, preguntarse si en este Rubén de “Los motivos del lobo” ¿no trasluce algo del dualismo verlaineano? El hombre/la bestia; la violencia/la paz; la verdad/la mentira; el bien/el mal. ¿Es el lobo fiero, torvo, como el hombre cuando oye la carne, la voz de su naturaleza humana, y el santo de Asís la vertiente pura y noble, cuando sigue los signos de su naturaleza divina?

V. La particularidad de las formas poéticas del texto ha motivado a los estudiosos de su obra a buscar influencias o referentes en las lecturas de su época. Quizás el poeta haya tenido a mano alguna edición en lengua italiana así como traducciones al castellano de *Las Florecillas de San Francisco*. En su acusada sensibilidad por la lectura de obras y autores clásicos, buscaría darle a su poema una atmósfera de antigüedad, a través del uso de versos dodecasílabos del siglo XV con terminaciones agudas, en alternancia irregular con las graves, la libertad de ritmo, la métrica y la combinación de rimas que intencionalmente eligió. El vocabulario empleado: «bestia temerosa» en lugar

de ‘temible’, acepción clásica del vocablo que proviene de Cervantes⁸, o la expresión «ojo fatal», reminiscencia de Baudelaire, quizás de estos versos de su poema “Le jeu” incluido en *Les fleurs du mal*: «Dans des fauteuils fanés des courtisanes vieilles,/pâles, le sourcil peint, l’oeil câlin et fatal»⁹, la modificación del nombre de la aldea italiana, escenario del relato franciscano, Gubbio, por Agubbia o Aghobbio; la mención de Moloch y Belial, términos que nos llegan del Antiguo Testamento o por el filtro de algún verso de Hugo tras la asidua lectura de sus obras¹⁰; como la del espíritu alado que él llama «querube»¹¹ y no el castellano querubín; quizás porque la adaptación más difundida de esta palabra fuera la transcripción del hebreo *cherub*. El cariz de antigüedad, sumergido en lejanos tiempos de acentos pretéritos y formas que remontan a

⁸ En efecto, Arturo Marasso en *Rubén Darío y su creación poética*, obra antes citada, anota: Darío «llama al lobo “bestia temerosa” por temible, empleando una acepción clásica de este vocablo. Temeroso ruido dice Cervantes», p. 338.

⁹ El mismo Marasso opina que la expresión el «ojo fatal», puede ser reminiscencia de Baudelaire (“Le jeu”): «l’oeil câlin et fatal». *Ivi*, p. 339.

¹⁰ El nombre de Belial aparece en la Biblia en los versículos siguientes: Deuteronomio 13, 14 (o 13 según las fuentes); Jueces 19,22; I Samuel 1,16; 2,12; 10,27; 25,17; II Samuel 16,7; 20,1; 22,5; I Reyes 21,10; II Crónicas 13,7; II Corintios 6,15. *Dictionnaire de la Bible*, André-Marie Gérard (éd), Robert Laffont, Paris 1989. En cuanto a Víctor Hugo, citamos el caso de su extenso poema: “Ce que dit la bouche d’ombre” (*Les Contemplations*, livre 6, poème XXVI) en el que dos veces menciona a Belial en versos de la antepenúltima estrofa: «Et Jésus, se penchant sur Bélial qui pleure, / Lui dira: C’est donc toi!» como también en la penúltima: «Ne pourra distinguer, père ébloui de joie, / Bélial de Jésus!».

¹¹ La palabra ‘querubín’ se origina del hebreo *qerub* que significa los próximos o segundos, en referencia al coro de ángeles compuesto en primer lugar por los Serafines seguidos por los Querubines y por último por los Ángeles. La palabra aparece en asirio, acadio y babilonio (en escritura cuneiforme). De ahí pasa al hebreo, al griego y otras lenguas. Los persas también incorporan ‘kerubes’ guardianes: tipo de ‘ángel’ o mensajero divino. En el Génesis, tras la expulsión de Adán y Eva del Edén, se sitúa a un querub con una espada de fuego, para guardar eternamente la puerta. Del Irak pasó a las lenguas del Próximo Oriente mediterráneo donde produjo el hebreo que en plural se escribe igual; del plural hebreo procede la forma que usan los cristianos árabes. Ya antes había pasado del hebreo al griego en las traducciones de la Biblia. Véase el *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* de Joan Corominas.

fuentes primicias originarias del Oriente; el uso de la forma enclítica, «conjúrote» o del imperativo «déjame, vete»; la inversión de la sintaxis: «a me alimentar y a me defender»; el orden de adjetivos, sustantivos y formas verbales: «bastas orejas, claros ojos, oración hacía, sandalias lamía»; todo aparece armoniosamente elaborado dentro del marco de la versificación tradicional de la lengua española. «El arcaísmo intencionado» de “Los motivos del lobo”, lo llamará Marasso¹².

Sobre el sentido del mensaje poético, hemos rastreado más arriba la posible presencia Víctor-huguesa de nuestro poema; en lo relativo a los vínculos formales con otros autores franceses, vale acotar esta opinión de E.K. Mapes en su conocido estudio *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío*: «Aunque ya en los primeros poemas de Rubén Darío encontremos ensayos de imitación de la métrica francesa, la tendencia predominante en él es imitar el fondo antes que la forma»¹³. Se ha dicho y subrayado tantas veces que Rubén era un poeta lírico, un esteta enamorado de las formas, de las voces, de la inagotable musicalidad del verso, pero eso no irá en detrimento de la fuerza de sus temas y subtemas que revelan su profunda misión de poeta y su sincera fuerza interior en la convicción de que «el don del arte es aquel que de modo superior hace que nos reconozcamos íntima y exteriormente ante la vida»¹⁴.

VI. En efecto, en la figura del santo el poeta pone en exergo la búsqueda del diálogo, del entendimiento y de la convivencia, obtiene así un doble homenaje a Francisco de Asís y al mandato evangélico. Si bien es cierto que Francisco se marcha desconsolado, también lo es que confía hasta el final en el hombre,

¹² MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, p. 339

¹³ E.K. MAPES, *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío*, Ediciones de la Comisión Nacional para la celebración del centenario del nacimiento de Rubén Darío, Managua 1967, p. 58.

¹⁴ R. DARÍO, *Poesía. El canto errante* (Dilucidaciones V), Editorial Nueva Nicaragua, Managua 1982, p. 304.

adoptando una actitud de aceptación, de impotencia, y por qué no de trascendencia, de sabia comprensión, de supeditación de lo material, de lo chato y mezquinamente humano, para depositar en Manos de Dios la situación. El poema se cierra con esta conmovedora escena:

El santo de Asís - no le dijo nada.
Le miró con una profunda mirada,
y partió con lágrimas y con desconsuelos,
y habló al Dios eterno con su corazón.
El viento del bosque llevó su oración,
que era: "Padre nuestro, que estás en los cielos..."

Se abre un silencio que dice a gritos lo que no hace falta. Lágrimas, desconsuelo. Sólo la voz interior, el viento del bosque como aliado. La alusión a la oración cristiana por excelencia no es insustancial. «Padre Nuestro que estás en los cielos», debe continuarse: «Hágase Señor tu Voluntad así en la tierra como en el cielo». En su sabiduría, la de Francisco, subyace la abnegación, la consciencia de que se deben anteponer todas las cosas a la voluntad salvífica del Creador (véase nota nº4). ¿Ha hablado aquí el Darío cristiano y creyente? En cualquier caso, su anticlericalismo de juventud no parece asomarse por ningún lado. ¿Tal vez una visión particular de la naturaleza y del comportamiento de los animales, que pasa por la frecuentación de sus lecturas de esos años?¹⁵

¹⁵ Pensamos en su frecuentación de las corrientes esotéricas, cuya difusión fue amplia entre los poetas modernistas hispanoamericanos, como lo hace ver Ángel Rama en el Prólogo a *El mundo de los sueños de Rubén de Rubén Darío* y que Cathy Login Jade retoma y desarrolla en su tesis doctoral: *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica* (traducción de Guillermo Sheridan, Fondo de Cultura Económica, México 1986¹). Del epílogo del estudio de Login Jade tomamos esta nota pertinente en relación con nuestro texto: «No hay duda de que una visión fuertemente católica persiste a lo largo de la obra de Darío y de que no poca de la atracción que sintió por las creencias ocultistas dominantes en el siglo XIX se debió a su perspectiva sincrética que facilitaba conciliar la doctrina esotérica con la herencia católica que él no podía desconocer», p. 184.

Hay otros poemas en el repertorio dariano dedicados a los animales: “La tortuga”, un enigmático soneto para su amigo el poeta Amado Nervo (París, julio 1900); “El caracol”, (*Cantos de vida y esperanza*, 1905). “La gesta del coso”, texto temprano de su etapa centroamericana, escrito en Guatemala (1890) y publicado en Costa Rica (1891), integrado después en su libro *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914); en él el hombre sensible mediante un amplio diálogo entre el buey y el toro se interroga sobre el destino que los hombres le han impuesto a estos animales. El otro es “La canción de los osos” escrito casi al mismo tiempo que “Los motivos del lobo” (1913), incluido también en *Canto a la Argentina*. Ambos constituyen poemas gemelos, dominados por la piedad pitagórica hacia el animal y el acercamiento y la preocupación por entender su alma.

Por eso, volviendo al texto, una vez más debe decirse que la actitud del lobo no es simple argumento narrativo, basta comparar su condición y su conducta en relación con la del hombre para que el episodio adquiera todo su valor simbólico. El animal ha cumplido, *malgré-lui*, con la promesa hecha al santo ante los hombres. La poesía aquí se aproxima en muchos sentidos a la parábola. Si nos atenemos a la definición de parábola, forma literaria que consiste en un relato figurado del cual, por analogía o semejanza, se deriva una enseñanza relativa a un tema que no es el explícito; no es difícil colegir que “Los motivos del lobo” pueda ser calificado de parábola poética. Y si el texto es en esencia simbólico, apoyados en el criterio de Paul Ricœur¹⁶ consideramos que el personaje cobra la fuerza de un símbolo, designando por vía indirecta lo que el poeta ha querido apuntalar. En él se lee la impotencia del hombre frente a otros hombres (¿el hombre es lobo del hombre?). El lobo habla en hombre vejado, engañado, traicionado por sus hermanos:

Hermanos a hermanos hacían la guerra,

¹⁶ «Por símbolo, entiendo un lenguaje que designa una cosa por vía indirecta al designar otra cosa, a la cual apunta directamente» (P. RICŒUR, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica*, V parte: “Culpabilidad, ética y religión”, Fondo de Cultura Económica, México 2003¹, p. 384).

perdían los débiles, ganaban los malos,
hembra y macho eran como perro y perra,
y un buen día todos me dieron de palos.

Hay en la realidad y en la verdad que el lobo refiere al santo a su regreso una denuncia, un mensaje moral, y en su *arrière-fond* tal vez el grito del hombre angustiado que presiente la proximidad del final, un final que roza la desesperanza, un *impasse* biográfico que impregna otros textos darianos de esa misma época, recordemos su poema “La Cartuja” o su largo y denso poema “Pax”¹⁷. ¿Expresión quizás de una tragedia íntima, la desazón interior que atraviesa por esos años? Edelberto Torres en su libro *La dramática vida de Rubén Darío* cuando aborda los últimos días del poeta, sin duda por lo que ese momento representa en su vida, hace énfasis en las palabras que pronunciara al partir de Europa: «Me voy a América, lleno del horror de la guerra, a decir a muchas gentes que la paz es la única voluntad divina»¹⁸. Siempre en esta obra y refiriéndose a la misma etapa final, hacia la fecha en que Darío comenzó la escritura de su novela biográfica *El oro de Mallorca* y un poco antes “Los motivos del lobo”, Torres considera que escribiría tras «hacer el recorrido retrospectivo de su vida, las perfidias, hipocresías e ingratitudes de que ha sido objeto», y que este poema es claramente representativo del drama sufrido¹⁹.

¹⁷ Véase la nota n. 1, en torno a otros textos, además, de los aquí mencionados.

¹⁸ E. TORRES, *La dramática vida de Rubén Darío*, La Habana 1988, pp. 827-828.

¹⁹ «Es lógico pensar, que al hacer el recorrido retrospectivo de su vida, las perfidias, atracos, hipocresías e ingratitudes de que ha sido víctima, han desfilado en su memoria, actualizado la acritud del consiguiente desengaño la amargura de la desilusión, sensibilizado todo más de lo normal por el contraste con su reconocida bondad, y todavía agudizado más por su hiperestesia. Conoce él la frase del filósofo inglés “el hombre es lobo del hombre”, la enseñanza bíblica del pecado adánico y el episodio de la vida de San Francisco de Asís, en que el lobo de Gubbio es convertido en manso y pacífico conviviente de ese pueblo, después de haber sido un feroz devorador de rebaños y pastores. A Rubén viene como anillo al dedo el tema de la conducta de la fiera, que es la de muchos “bípedos implumes” para con él en el plano moral. Pero el lobo de *Las Florecillas* se purifica definitivamente, se aleja del mal, interrumpe su despiadada caza, el de Rubén, en cambio, vuelve a su original maldad cuando las gentes lo maltratan y, además ve la

Haya o no en sus versos unas gotas de desencanto personal o de las difíciles circunstancias, sin más consuelo que el arte, a nuestro criterio el mensaje posee, *à toute épreuve*, un carácter simbólico, y por las fechas en que fuera escrito y publicado, no pocas coincidencias entre las vicisitudes que conociera el poeta y el aliento y motivos del poema. Si la lira de sus versos atraviesa por un camino de desesperanza y si Darío quiso atribuirle más pureza al animal que al hombre, aunque lo propio de éste no sea de matarse los unos a los otros, como sucedería meses después durante el cataclismo de la Primera Guerra, tal vez se deba a que su coyuntura personal se asemejaba en muchos sentidos a la del lobo, a quien todos le darían de palos²⁰. Baste recordar, para muestra un botón, la conocida aventura de *Mundial Magazine* en París (1911-1914).

Sin embargo, estas consideraciones interpretativas en que la biografía penetra las fibras de la poesía, sólo consiguen aproximarnos a la siempre dificultad del crítico de ahondar en los arcanos del arte y en la profundidad de la voz del artista. Lo que sí hemos podido descubrir, y esperamos haberlo puesto de manifiesto, es que este poema, entre tantos otros del mismo Rubén, viene a ser una muestra de sus íntimas preocupaciones humanas e intelectuales, de la abundancia de su verbo creativo, y, con sus propias palabras, de la consciencia de que «El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas»²¹.

Digamos, entonces, para concluir que, no obstante la diversidad de significados, la riqueza intertextual, las reflexiones que este poema puede

riña en que viven los llamados hombres, y el choque de sus pasiones repugnantes. *Los motivos del lobo* es el último poema que escribe para la revista *Mundial Magazine*». *Ibidem*.

²⁰ Y en este sentido comentario de Pedro Salinas se hace evidente «Se usa a Darío como espejuelo para caza de colaboradores ilustres y de cándido público. (...) y Rubén Darío cubre con su estrellado pabellón de gran poeta la mercancía dañada de los capitalistas Guido. Su persona honda, siente esta farsa, que van representando por el mundo, con su persona superficial como protagonista, sus explotadores. Se duele, se queja, confidencialmente en una carta a Ghirardo». P. SALINAS, *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, colección dirigida por D. Alonso, Editorial Losada, Buenos Aires, 1948¹.

²¹ DARÍO, *El canto errante* (Dilucidaciones VI), p. 306.

suscribir no han sido óbice en su proyección (tan solicitado por sus lectores e incluso por la crítica) y que la sencillez con que Darío puso en él a contribución su bagaje literario hacen que su respuesta recobre una alarmante vigencia y, como decíamos al inicio, que su recepción siga siendo viva y entusiasta.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Normas editoriales y estilo

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.
2. La extensión debería contenerse entre 8.000-9.000 palabras; 50.000-64.000 pulsaciones, espacios incluidos. Interlínea sencilla.
3. Los autores enviarán por correo electrónico a: dip.linguestraniere@unicatt.it:
 - a. Carta con las siguientes información: título del trabajo, nombre del autor, ubicación profesional y dirección postal completa, dirección electrónica, resumen (en castellano e inglés, 150-200 palabras), palabras claves (entre tres y cinco, en castellano e inglés).
 - b. Archivo informático del texto
4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
5. Estilo:
 - a. Los cuerpos de letra serán los siguientes: 11 para el texto en general; 12 para el título del trabajo, nombre y datos del autor, títulos de párrafos; 10 para el resumen y las palabras clave, ejemplos, citas espaciadas, notas a pie de página.
 - b. Los estilos de letra serán los siguientes:
 - i. Texto general: redonda normal
 - ii. Título del trabajo: negrita mayúscula (subtítulo eventual: cursiva minúscula)
 - iii. Nombre del autor: versalita
 - iv. Datos del autor: redonda, entre paréntesis
 - v. Títulos de párrafos: cursiva minúscula
 - c. La primera línea del párrafo inicial del texto no llevará sangría, como la primera línea del texto tras las citas. Tras punto y aparte el párrafo llevará, en la primera línea, una sangría de 0,5 cm.
 - d. Las notas y las referencias bibliográficas no deben estar al final del artículo que a pié de página en el mismo artículo.

- e. Los fragmentos de otros autores referidos textualmente van puestos en tondo, entre comillas bajas: «...». Los puntos suspensivos entre paréntesis redondos (...) se utilizan para señalar palabras o parte del textos omitidos dentro de la cita. Si el fragmento supera las tres líneas debe aparecer con margen entrante (1 cm), separado del texto de una línea sencilla arriba y abajo y de cuerpo más pequeño. Las posibles integraciones del texto o comentarios del autor van entre paréntesis cuadrados.
 - f. Para las citas en el texto, para destacar palabras sueltas o sintagmas breves se emplearán comillas dobles (“...”); el cursivo se empleará para destacar vocablos extranjeros no incorporados al léxico de la lengua del trabajo; las comillas sencillas (‘...’) se reservarán para enmarcar significados o rasgos significativos.
 - g. Obras citadas:
 - i. LIBROS: N. APELLIDO, *Título*, Editorial, Ciudad año.
 - ii. ARTÍCULOS: N. APELLIDO, “Título”, *Revista*, año, n. volumen, p.
 - iii. LIBRO COLECTIVO: N. APELLIDO, “Título”, en N. APELLIDO (ed.), *Título del libro colectivo*, Editorial, Ciudad año, p.
 - h. Si los autores son varios estarán separados por una raya: N. APELLIDO – N. APELLIDO
 - i. Reenvío a obra ya citada. En ningún caso se emplearán indicaciones como “op. cit.”, “art. cit.” sino:
 - i. APELLIDO, *Título* (completo o abreviado siempre que claro y utilizado de manera uniforme en todo el texto), p.
 - ii. En citas consecutivas de la misma obra se emplearán las dos formas: *Ivi* e *Ibidem*. La primera si la obra es la misma pero las páginas son diferentes (*Ivi*, p.....); la segunda si todos los elementos son iguales.
- Para casos particulares se uniformarán los estilos.

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»

1. La publicación trata temas relacionados con la lengua, cultura y literatura centroamericanas y antillanas.

2. Los trabajos según las áreas de conocimiento, se enviarán, sin el nombre del autor, a dos evaluadores, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de tres semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, la Revista solicitará un tercer informe.
3. Sobre esos dictámenes se decidirá el rechazo, la aceptación o la solicitud de modificaciones al autor.
4. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo que incluye:
 - a. Indicación del plazo máximo de entrega del informe.
 - b. Una evaluación final (Aceptar sin revisar; Aceptar con revisiones mínimas; Invitar a reproponer; Rechazar).
 - c. Una valoración de: pertinencia del trabajo a las áreas de conocimiento; originalidad, novedad y relevancia de los resultados de la investigación; coherencia del lenguaje crítico; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso.
 - d. Un breve comentario
5. La fecha de aceptación definitiva se comunicará por parte de la Revista

Indexación en bases de datos

La revista CENTROAMERICANA está indexada en las siguientes bases de datos:

MLA International Bibliography

 Dialnet

 latindex

 INDEXED BY
LatAm
Estudios+

Y forma parte de:

REDIAL Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina
Latinoamericana

A Contracorriente (Estados Unidos)
Acta Poética (México)
Akademos (Venezuela)
América sin nombre (España)
América (Francia)
Andamios (México)
Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
Aletria (Brasil)
Alter/ativas (Estados Unidos)
Anales de Literatura Chilena (Chile)
Anclajes (Argentina)
Antares (Brasil)
Argos (Venezuela)
Antígono (Francia)
Badebec (Argentina)
Boletín (Argentina)
Brumal (España)

C.A.F.E (Francia)
Caracol (Brasil)
Caribe (Estados Unidos)
Catedral Tomada (Estados Unidos)
Centroamericana (Italia)
Chasqui (Estados Unidos)
Colindancias (Rumania)
Confluencia (Estados Unidos)
Confluente (Italia)
Contexto (Venezuela)
Cráqulo & Crítica (Brasil)
Cuadernos de Literatura (Colombia)
Cuadernos del CILHA (Argentina)
452°F (España)
Diccionómica (Estados Unidos)
Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-escrita (Brasil)
Estudios (Venezuela)
Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)
Estudios de Teoría Literaria (Argentina)
Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)
Estudios de Literatura Brasileña Contemporánea (Brasil)
Eutomía (Brasil)
Gestos (Estados Unidos)
Hispanérica (Estados Unidos)
Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)
Intersticios (Argentina)
Kamchatka (España)
Kipus (Ecuador)
La palabra (Colombia)
Letral (España)
Letras Hispanas (Estados Unidos)
Linguas & Letras (Brasil)
Lingüística y Literatura (Colombia)
Literatura, Historia e Memoria (Brasil)
Mendional (Chile)
Mitologías hoy (España)
Ojo d'agua (Brasil)
Oros Tertius (Argentina)

Política Común (Estados Unidos)
Praesentia (Venezuela)
Quaderni Ibero Americani (Italia)
RECIAL (Argentina)
Revista América (Francia)
Revista Barroco (Estados Unidos)
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)
Revista del CELEHIS (Argentina)
Revista Iberoamericana (Estados Unidos)
Revista Laboratorio (Chile)
Revista UNIABEU (Brasil)
Signo (Brasil)
Taller de Letras (Chile)
Tejueto (España)
Telar (Argentina)
Textos Híbridos (Estados Unidos)
Travessías (Brasil)
Variaciones Borges (Estados Unidos)
Verba Hispanica (Eslovenia)

75 revistas académicas de América
Latina, Estados Unidos y Europa integran

LATINO AMERI CANA

Asociación de Revistas Literarias
y Culturales

Questo volume è stato stampato
nel mese di novembre 2016
su materiali e con tecnologie ecocompatibili
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-122-5

ISSN: 2035-1496



€ 9,00