

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA DE VERANO



RUBEN DARIO Y EL MODERNISMO

CHARLES FRISBIE YOUMANS



BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS



FILOSOFIA
Y LETRAS

T E S I S

Para obtener el grado de Maestro
en Artes en Español, especializado
en Lengua y Literatura Españolas

MEXICO,

1963



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

XN63

F7

ej. 2

Caríñosamente a mi madre
Elizabeth Voumans de Frisbie,
cuyos sacrificios
y devoción
nunca olvidaré.

00435



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR
CENTRO DE INSTRUCCIÓN
PARA EXTRANJEROS

INDICE

Prólogo.....	6
Introducción.....	7
Corrientes poéticas francesas.....	8
La poesía en España y la América latina.....	10
Los precursores del modernismo.....	13
Modernidades.....	16
José Martí.....	18
Manuel Gutiérrez Nájera.....	20
José Asunción Silva.....	24
Julián del Casal.....	27
Salvador Díaz Mirón.....	32
La obra de Rubén Darío.....	40
Primera etapa--"Azul".....	44
Segunda etapa--"Prosas profanas".....	56
Tercera etapa--"Cantos de vida y esperanza".....	76
Cuarta etapa--"Canto a la Argentina".....	95
Conclusión.....	101
Apéndice A	
Influencia del modernismo en España.....	104
Apéndice B	
Historia de la palabra "modernismo".....	107
Bibliografía seleccionada.....	109

el
cis
ne
re
mon
tó
el
vue
le

Un estudio del modernismo

PROLOGO

La llegada del Musa en Nueva España

En las postrimerías del siglo XIX, el gnomo "Puck" mirando hacia la infecunda Nueva España--sin hijo propio--la besó. Y de un lago azul en Nicaragua, con los ojos fijos en París, un Cisne remontó el vuelo.

Después, subió al punto más alto del continente, formó orgulosamente su marca de interrogación y lanzó un grito de esperanza tan maravilloso que temblaron las vértebras enormes de los Andes, y por primera vez, Europa oyó el canto distinto y elegante del Nuevo Mundo.

Sí, había cantado antes, como, por ejemplo, en la boca de Sor Juana Inés de la Cruz, pero siempre era un eco, un reflejo de la voz continental. Pero esta vez, fue la propia voz campanudo y brillante de la Nueva España.

¿De dónde vino ese cisne? ¿Por qué? ¿Cómo cantó? ¿Y qué significó su canto?

Introducción

Alrededor de 1880, después de los días tempestuosos por los que habían pasado, todos los países de la América latina entraron en un período pacífico. La gente, todavía admirando románticamente los héroes de la acción política, querían seguir en un papel heroico, pero, ya cambiadas las circunstancias, se convirtieron en héroes de la literatura.

El liberalismo estaba en pleno florecimiento, y la burguesía, en ascendencia. Reinaba la adoración de dos ídolos: la ciencia, como depositaria de la única verdad; y el "progreso orgánico", que señala a la humanidad una perspectiva indefinida y ascendente. Hubo una reacción contra la religión, y un resentimiento contra las condiciones de la vida social. La burguesía quería hacerse elegante como la aristocracia.

El romanticismo español de este siglo estaba decadente, mientras tanto estaba floreciendo en otros países. Poco a poco los escritores se reaccionaron contra el romanticismo exagerado de la época, y estos románticos insatisfechos salieron en busca de modernidades. Y "Esta irritación, como en las ostras, les hizo segregar perlas de literatura."¹

Pero fue más que una reacción contra los vicios del romanticismo. El siglo XIX no ha aportado nada a la literatura española. Y desde el Siglo de Oro la lengua española no ha evolucionado en riqueza como los demás idiomas. Además, el enriquecimiento de este siglo en cuanto a la forma fundamentalmente consistió en italianismos adaptados al español. Por eso, hubo una revolución del lenguaje en fondo y buscaron lo que faltó en las letras españolas, en otras letras.

La América hispánica, que por su temperamento siempre ha preferido la poesía lírica, no podía dar franca entrada al realismo, que fue una de las corrientes literarias que siguió el romanticismo en Europa. Su espíritu necesitaba una orientación en la cual

¹ E. Anderson Imbert, Historia de la literatura hispanoamericana, p. 234.

reinaba la fantasía con sus floreos, el ritmo con su música y el ensueño con sus idealidades y vaguedades, para que los poetas pudieran expresar sus emociones interiores.

Corrientes poéticas francesas

En España, casi todos imitaban a Francia. Aparte de Espronceda, que recibía la influencia inglesa de Lord Byron y de Bécquer que importaba el germanismo de Heine, la mayor parte, como Zorrilla, seguían las tendencias literarias francesas.

En Francia, en la novela el naturalismo cruel y feo se había suplantado el idealismo soñador de los románticos, y después en el verso se había surgido el frío parnasianismo. Así, las letras habían buscado la objetividad detallada y la frialdad marmórea.

Baudelaire fue el fundador del parnasianismo, el creador del poema en prosa, la prosa musical sin rima, que por su gran flexibilidad se adapta tan bien a las ondulaciones del alma.

El poeta de "Las Flores del Mal" limaba y pulía la forma produciendo verdaderas esculturas. La mitología hizo su regreso triunfal, y el clasicismo volvió como reacción contra el descuido de la forma en la poesía romántica, pero conservándose la poca libertad métrica que el romanticismo había ganado.

Los poetas evocaron la antigua Grecia, la Grecia de Leconte de Lisle, de Louis Menard, de Maurice de Guérin, de Chénier y de Renan cuando eleva su "Oración sobre el Acrópolis", en suma, la Grecia apolínea. Hay que recordar que ya había llegado el momento de la separación definitiva de Filosofía y Teología, el momento en que se podía apreciar debidamente a Homero y los dramaturgos áticos, que hasta entonces se vieran por el prisma de Virgilio, de Séneca y de Corneille. Así el Neohumanismo imaginaba poder hermohear y mejorar el mundo por medio de una regeneración del clasicismo griego.

Pero como "el arte es un eterno inventor y navegante de espacios que no puede darse nunca por satisfecho con la tierra descubierta ya", se levantó pronto en Francia el simbolismo--vago, musical y sugerente--que incorporó a la vez la belleza antigua y

la suntuosidad de la escuela parnasiana.

Este nuevo concepto de la poesía, una evolución hegeliana, era más idealista que realista, más subjetiva que objetiva; era un regreso a la individualidad y por lo tanto una reacción contra el parnasianismo y el naturalismo.

El simbolismo constituyó una completa renovación poética. Renovó los modos de expresión y la técnica del verso. Empleaba nuevos moldes, nuevos metros y nuevas combinaciones de palabras y de rima. Resucitó versos cultivados por los clásicos que cobraron nueva vida. Se abandonaron las fórmulas enseñadas. El arte fue emancipado, y se sintió una tendencia hacia lo nuevo y lo raro. Fue un arte de sugestión evocadora de alusión misteriosa, tan sutil, tan delicado, tan etérea, que se convirtió casi en música.

Verlaine encabezó el grupo impresionista y en su "Arte Poética" afirma que ante todo debe ser la música y que "son aun más gratos los versos grises, que a lo indeciso lo exacto juntan." Según él se deben escoger las palabras equivocándose un poco, pues "donde no llegan las con su significado van las ondas con su música", por eso hay que buscar el matiz, siempre el matiz débil, el color nunca.

Mallarmé resumió admirablemente la teoría de la escuela: "Nombrar un objeto es suprimir las tres-cuartas partes del placer que se experimenta al adivinar lo que se quiere poco a poco, sugerirlo, hé ahí el ideal."

Como el gongorismo dos siglos antes, el simbolismo prefería ser hermético, o sea, hay que decifrarlo. Era esencialmente sensorial, procurando despertar por la imaginación sensaciones a la vez de varios sentidos: de la vista, del oído, del olfato, del tacto y del gusto; de ahí las varias escuelas de coloristas, impresionistas, etc. (se llamó decadentismo por dar la primacía a la sensación).

Pero no se fue a beber de fuentes abstractas y puras como el helénico (en que se alimentaban los gongorinos), sino de símbolos fraguados por la imaginación. Fue un arte de fantasía.

El simbolismo fue una reacción contra el romanticismo deto-

nante y declamatorio, pero no contra el romanticismo liberal, individual y sentimental, del cual era una especie de prolongación. Además, fue un antecedente necesario para el modernismo que cobró su elegancia y tomó su tendencia de libertad literaria, que el simbolismo traía en su esencia.

El anti-intelectualismo pesimista de Schopenhauer contiene todo el germen de la evolución moderna en su enunciado "El mundo es mi voluntad y mi representación." Al mismo tiempo la música de Wagner se esparcía por todas partes dando el anhelo, la inquietud moderno de fundir la palabra con la música.

La indecisión filosófica contagió el arte. La poesía se volvió en un arte de interrogaciones, de reminiscencias, de preocupaciones, de presentimiento; los poetas se expresan en tonos reticentes y ambiguos; reflejan en su espejo lírico la imagen del hombre de aquella época lacerada por todas las dudas. La música del verso se tornó hacia adentro y se hizo misteriosa.

La poesía en España y la América latina

"En esta España del cocido, de la rutina y de la oda, al poeta que no sabe hacer más que endecasílabos o, a lo sumo endecasílabos y octosílabos, se le aplican los títulos de gran versificador, de maestro de la rima y padre de la forma."

Rubén Darío, "Pórtico" (1892)

En España, encontramos poetas que sólo cultivaban un limitado número de metros, preferentemente el octosílabo y el endecasílabo. Poetas como Ramón de Campoamor (1817-1901), famoso desde 1846 por sus "Doloras", y después por sus "Humoradas" y sus "Pequeños poemas"; José Zorrilla (1817-1893), que empleaba más variada versificación, sobre todo en sus alejandrinos con su música arrobadora; y Gáspar Núñez de Arce (1832-1903), que a pesar del positivismo, planteaba el espectro de la duda a través de sus interrogaciones perturbantes.

En algunos poetas se puede ver un comienzo de utilizar más metros y combinaciones. En España, el más innovador en cuestiones de métrica fue Salvador Rueda (1857-1933). Andrés González Blanco en "Salvador Rueda y Rubén Darío" (1908) nombró a Rueda como

iniciador de la revolución que el modernismo representaba en la poesía. Pero Max Henríquez Ureña replica que un simple cotejo de fechas lo niega. Además su léxico pobre e ideología más pobre aún no encontraron eco. No alcanzó su máxima expresión sino después, cuando ya estaba en marcha la revolución modernista que fue más que construir metros nuevos.

En Rosalía de Castro (1837-1885), también encontramos en su obra "En las orillas del Sur" (1884) un anticipo de la revolución en cuanto a la métrica.

Manuel Reina (1856-1905) se escapaba tímidamente en "La vida inquieta" (1894) y "El jardín de los poetas" (1899) cuando el modernismo ya estaba en pleno florecimiento.

También la salida de las veredas trilladas de Ricardo Gil (1855-1908) en "La caja de música" (1898) resultó tímida en comparación con lo que ya había pasado en toda la América española.

La poesía de la América española presenta otro cuadro en el momento en que el modernismo iba a nacer. La libérrima combinación de versos dispares del colombiano Rafael Pombo (1833-1912) en "Nelly" (1861), demuestra una predisposición de declarar su independencia de los moldes tradicionales.

Aunque en decadencia, el romanticismo reinaba todavía, pero se podía advertir aun en los poetas de pura cepa romántica una tendencia de emplear metros novedosos y desenterrar otros caídos en desuso. No eran puros poetas de silva y de octosílabo. También se podía advertir un más celoso cuidado en la expresión.

Otro colombiano, Miguel Antonio Caro (1843-1909) también mezclaba medidas diversas para formar estrofas no usuales, como en "Sueños" (anterior a 1880).

En 1887, Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892) hizo popular el verso de dieciséis sílabas con su traducción de "El cuervo" de Poe.

En 1889, el colombiano Rafael Núñez (1825-1894) empleaba diversos metros, mezclados a capricho en "Poesías", que también contiene algunas poesías con metros nuevos.

Había otros poetas, que aunque prisioneros de los moldes usuales, les infundían nuevo carácter. Juan Zorrilla de San Martín (1857-1931) fue un becqueriano pero con un sello personal y un sabor americano, p. ej., el poema indigenista "Tabaré", que escribió en 1886.

Carlos Guido Spano (1827-1918) también tuvo un sabor americano intercalando palabras guaraniescas en las armoniosas estrofas de "Nenia" (1871), y trazando delicadas tapicerías de acuarelas primaverales en "En los guindos". Saludó a Rubén Darío a su llegada a Buenos Aires en 1893, revelando una estética americana superimpuesta sobre la cultura antigua:

Oh juventud!, le atrae radioso el Pindo.
La ruta emprende cuando el alba asoma.
Al rosado esplendor ¿quién no lo admira?
Del Rajá en la galera surea el Indio;
cantado Grecia, se enguirnalda en Roma,
y con maitén de Arauco orna su lira.

Prevalecía este espíritu de independencia y de novedad, pues, desde antes de 1880 en la América española, que con el tiempo, y unido al deseo de dar nuevo vigor al idioma, iba a culminar en un movimiento que derribaría la retórica tradicional de una vez. El romanticismo inició la liberación métrica, y el modernismo lo completó. "El modernismo fue, según Leopoldo Lugones, 'la conquista de la independencia intelectual.'"

Los precursores del modernismo

Dice Monner Sans: "En la década de 1880 a 1890 unos cuantos jóvenes de América comenzaron a escribir de otra manera. En la época colonial la América española esperaba la señal de España. En el movimiento romántico no esperaron la señal y coincidieron con ella (1832). Y ahora se les adelantó en quince años y le llevó después el movimiento modernista en poesía (1899)."

El primer período del movimiento--1882-1896--tomó lugar principalmente en el Norte de la América hispánica, donde aparecieron varias revistas de tendencias innovadoras, y sólo al empezar el segundo período surgió a preeminencia el Sur del continente, en particular la cuenca del Plata.

Las similitudes entre los iniciadores del modernismo proceden de que todos recurrían a iguales modelos europeos. Coinciden y se combinan las influencias de los parnasianos y de los simbolistas y otros escritores del mismo siglo. Pero los ingredientes románticos, ya españoles, ya franceses, ya europeos de diverso origen, pierden luego algo de sus propiedades, y quedan a manera de sedimento en el vaso modernista.

X Fue una reacción contra los excesos del romanticismo que ya había cumplido su misión. Esto no quiere decir que rechazaron el romanticismo. No, sólomente los vicios. El romanticismo fue una rebelión del pensamiento pero no de la forma. Se guardaba el espíritu, como dijo Rubén Darío: "¿Quién que Es, no es romántico?" ("La canción de los pinos", 1906). Se puede distinguir entre los dos así. El romanticismo fue un estado de ánimo desmayado, triste, gris, negro, que influyó al ambiente--todo subjetivo. El modernismo admitió una influencia recíproca, y por eso pudo dar brillantez al ambiente. El modernista no se hundió en la tristeza--pudo dominarla. Pero el romántico transportó su sentimiento a todo. Algo así es la diferencia entre el naturalismo que pintó lo oscuro y lo feo, de que no se pudo escapar, y el realismo en que por lo menos pudo luchar.

Para los románticos sólo las sensaciones visuales tenían importancia, pero a los modernos les importaban las demás también, sobre todo, las auditivas.

* Siempre buscando la libertad, el modernismo rompió los límites nacionales del romanticismo, y buscó su inspiración en escenarios de las más refinadas épocas históricas. Los modernos seguían interpretando la naturaleza, pero ya no con el mismo ciego egoísmo, sino con un espíritu más abierto, y una visión más universal. Pero a la vez guardó las huellas románticas de la libertad y de la sensibilidad en la expresión, y la exaltación de la personalidad.

También fue una reacción contra las limitaciones y el criterio estrecho del retoricismo pseudoclásico. Su punto de partida fue pues, negativo, es decir, rechazar el viejo retoricismo que prevalecía en la literatura española de entonces, y hacer la guerra a la frase hecha, la forma forjada y al clisé de idea. "Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión. En lo demás, cada cual podía actuar con plena independencia."¹

Los escritores americanos buscaban en vano modelos dignos de imitarse en español. Por consiguiente empezaron a buscar estos modelos en escuelas y autores extranjeros. No reaccionaron contra el romanticismo en su esencia misma, sino contra sus excesos, p.ej., las imágenes gastadas, los lugares trillados, los clisés repetidos. Ya estaba exagerado el idealismo hasta confinarlo a la falsedad; la actitud de los hombres, que fue en un principio sincera se tornó falso amaneramiento.

Valga un ejemplo que cita Max Henríquez Ureña: Los románticos empleaban dos maneras de aludir al crepúsculo repetidamente; hasta las imágenes se perdieron su eficacia y se tornaron estereotipadas, hecho que demuestra que ya era ineffectivo este estilo. A la moda fueron: "el Astro Rey se oculta en el horizonte", y "el rubicundo Febo se hunde en el ocaso" (una reminiscencia clásica

¹ Max Henríquez Ureña, Breve historia del modernismo, p. 12.

repetida ya hasta la saciedad).

En cambio, los precursores buscaban nuevas imágenes. Gutiérrez Nájera expresó la voluptuosidad del crepúsculo así, en "Para entonces" (1887):

la luz triste retira sus redes áureas de la onda verde.
quedando rotas las mallas del retoricismo arbitrario que había
mantenido anquilosado el verso castellano.

Todos anhelaron conocer flores y perfumes no exhalados aún,
y lugares nunca visitados. Buscaron cualquier camino para salir
de la vulgaridad. El exotismo se tornó hacia el paganismo de
Versalles, generalmente, pero también del Oriente. No estaban
satisfechos con su tiempo. El léxico, con el contacto de la música
se ennobleció.

Debido a que nació en un período histórico de incertidumbre
mental, América todavía no estaba preparada para crear. Era la
primera vez que logró emanciparse intelectualmente de España y
buscó desorientada otra patria intelectual, hallándola en Francia.
El positivismo que había traído el naturalismo estaba ya de capa
caída. Hasta los hombres de ciencia ya sentían más el misterio
de la vida y sospechaban un más allá.

Estos anunciadores del movimiento tenían un espíritu rebelde,
individualista, predispuesto para las penas de la vida, y con tendencia
a exagerar el dolor. "Dentro de la complejidad de esa alma
inquieta predominaba la angustia del vivir, ese estado morbozo
mezcla de duda y desencanto, y a veces de hastío, que podemos considerar
como característico del siglo XIX...."² Este crisis espiritual
recibió el nombre de mal del siglo.

Tenía sus antecedentes en "Werther" (1775) de Goethe, representativo
de la etapa Störm und Dräng. En la época romántica Musset suspiró:
"Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux." ("Rolla", 1833).
Es evidente en las imprecaciones de Charles Baudelaire. Después
reapareció en forma refinada con los simbolistas, p.ej., "Chanson
d'automne" (1867) por Paul Verlaine. Stéphane Mallarmé enunció su
hastío del vivir en "Brise marine"

² M. Henríquez Ureña, op. cit., p. 17.

(1866), y un anhelo de evasión en "L'azur" (1866).

La angustia del vivir y la inquietud del más allá, que se hermanan para constituir el mal del siglo, se manifestaron en el modernismo constantemente. Con el mal del siglo los precursores llegaron a despreciar el mundo y a obsesionarse por la idea de la muerte. Todos se murieron jóvenes, logrando su deseo:

Morir, y joven: antes que destruya
el tiempo aleve la gentil corona;
cuando la vida dice aún: ¡soy tuya,
aunque sepamos bien que nos traiciona!
"Para Entonces", Gutiérrez Nájera

Los precursores del modernismo estaban buscando "lo moderno", pero ante Rubén Darío, en distintas direcciones. No sabían que era lo que estaban pre-cursando. Fueron poetas de ocasión que tuvieron una fascinación por las lenguas desconocidas, especialmente por el francés. París fue "la avenida ideal por donde el escritor se fugó de la realidad inmediata hacia horizontes de pura belleza."

Modernidades

Principalmente, tomaron prestados elementos de dos escuelas francesas. Del parnasianismo, la perfección y la purificación de forma, pero no la impassibilidad marmórea que no era compatible con su temperamento.

Para adornar sus obras, acogieron la pedrería deslumbrante de ópalos, rubíes, diamantes, esmeraldas, topacios, amatistas, zafiros, etc., la flora decorativa de jazmines, lirios, y nenúfares y la fauna preferida por los parnasianos franceses--leones, flamencos, mariposas, pavos reales y cisnes. También empleaban reelaboraciones poéticas de fondo histórico, la distribución en secciones y la deliberada visualidad de títulos designadores.

Tomaron del simbolismo: 1) el concepto de musicalidad, o sea, que cada palabra debe contribuir a la musicalidad del poema (por eso, utilizaban palabras con las consonantes líquidas--l, r, n--porque tienen más musicalidad como por ejemplo, el verbo en el infinitivo; tuvieron palabras predilectas con estas consonantes);

2) el concepto de la plasticidad, o sea que la poesía debe ser plástica o pictórica como un cuadro (en conjunto con esto, la sinetesia--la confusión de los sentidos--para pintar el color de un sonido); 3) la transposición de sentido y 4) el verso libre--rima no, pero un ritmo interno en el verso.

Anteriormente se basa la musicalidad en la rima, pero ahora en el ritmo, en palabras aisladas con las consonantes líquidas, y en la combinación de palabras. No respetaron el orden. Se pudo empezar con una oración subordinada.

Seleccionaron palabras cultas, recuperaron palabras en desuso (neologismos) e inventaron nuevas (americanismos). Creían que el adjetivo debe dar nueva vida al sustantivo, en vez del vicio del epíteto en el romanticismo, como "la sangre roja". Querían establecer una nueva corriente eléctrica entre el lector y el poema.

Entonces, de acuerdo con el período abarcaron la libertad, rompiendo las formas clásicas y empleando el verso libre por primera vez; reaccionaron contra la religión; y querían hacer el lenguaje elegante y aristocrático.

La lírica de Hispanoamérica rehuía el romanticismo, y ni quería imitar directamente la imposibilidad parnasiana, o la musicalidad sugerente de Poe, o el "nuevo estremecimiento" que consigo trajo Baudelaire, o el simbolismo casi exclusivamente verlainiano. Por esos años parece rechazarse cualquiera de esas influencias como única y despótica, y prefiere aceptarse algo de cada una, y combinarlas con otras tendencias modernas afines. Llegó a mezclar algunas de muy varia procedencia y muy heterogenea índole: la poesía medieval, la poesía renacentista, la poesía barroca y la poesía grecolatina.

Aparecieron en un momento de transición--una encrucijada de escuelas que sus obras reflejaron. El modernismo fue una síntesis de escuelas, y el modernista fue un poeta ecléctico. Aceptó "todas las formas y tendencias de los antiguos clásicos y de los románticos, sólo que las hizo aparecer en una nueva forma." Por eso, se dice que no fue una escuela, que implicara reglas fijas, sino

un movimiento, que determina una dirección.

Generalmente se agrupan cuatro nombres como precursores principales del movimiento: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva y Julión del Casal. De los cuatro, justamente sólo Martí y Gutiérrez Nájera caben dentro la clasificación de precursores porque las fechas de las obras de Silva y de Casal niegan esa anterioridad. Aun más difícil de clasificar es Salvador Díaz Mirón, que vamos a tratar después de los precursores.

Todos los precursores tuvieron un concepto heroico de la vida. Pero no podían ser héroes de la acción, y por eso se convirtieron en héroes del arte y cultivaron las formas literarias como valores supremos.

El modernismo les presentó la oportunidad de invocar la originalidad americana, no sólo en temas nacionales y voces indígenas, sino en la exteriorización y franca interpretación del espíritu de la raza. Ahora, ellos pudieron imponer en el mundo su intelectualidad independiente.

José Martí (Cuba, 1853-1895)

"Contra el verso retórico y ornado,
el verso natural..."

José Martí comenzó la renovación literaria. En 1882, extrañando a su hijo en Cuba, escribió "Ismaelillo", quince composiciones poéticas que abrieron nuevos horizontes a la poesía de habla española, y dio el impulso inicial en el camino del modernismo:

Por las mañañas
mi pequeñuelo
me despertaba
con un gran beso.
Puesto a horcajadas
sobre mi pecho,
bridas forjaba
con mis cabellos.

"Mi caballero"

No hay innovación en los metros, ni neologismos, sino un nuevo timbre, una sensibilidad de fineza desconocida hasta entonces en la poesía castellana, aunque natural y sencilla en su aspecto

exterior.

En 1891, publicó "Versos sencillos", en los cuales tampoco empleó nuevas medidas (el único metro es el octosílabo), pero sí hay novedades en la rima. Según Max Henríquez Ureña, fue el primero en emplear el monorrimo sin ningún apoyo o aditamento que refuerce su sonoridad. Sus ideas e imágenes presentaron un sabor nuevo al momento poético, sin nada del amaneramiento preciosista.

Estas primeras dos obras representan una transformación muy importante en la expresión poética. Hubo una tercera llamada "Versos libres", escrita hacia 1882, pero no publicada hasta pasados bastantes años de su muerte, ya entrado en el vigésimo siglo. Por eso no podía influir en el proceso del modernismo a pesar de que contiene una admirable sonoridad del verso sin rima.

Fue un gran orador y escritor, pero un poeta mediocre. De toda su producción, sólo los versos fueron escritos para su propio solaz. Entonces, cabe la pregunta: ¿Por eso, son inferiores? El mismo dijo en uno de sus "Versos libres":

Ganado tengo el pan: hágase de verso.

Toda su vida acarició el ideal de la independencia de Cuba, y sin saberlo, inició la lucha por la independencia intelectual. En verso, su más importante aportación fue la reivindicación de la sencillez, y de la expresión natural que se avenía con la guerra al clisé.

Además creó la nueva prosa, la "prosa artística", brotando de su pluma el sonoro párrafo extenso, con el amplio ritmo florecido de imágenes. Manuel Pedro González, en su ensayo "Resonancia de la prosa martiana en Rubén Darío (1886-1900)", y en otros trabajos, ha demostrado temprana influencia de Martí en Darío: "... períodos de aliento largo, que se suman escalonadamente, hasta que, desenvuelta la idea central en toda su magnitud, se cierra el período, al que subsiguen una o más frases cortas, o a la inversa. Influyó en las crónicas de Darío tanto en el ritmo como en su plan y distribución."

Manuel Gutiérrez Nájera (México, 1859-1895)

"Es usted un parisiense."

Ignacio Manuel Altamirano (1891)

Primero, vamos a buscar las claves en el laberinto de su vida. Tuvo una herencia paterna como su padre también cultivó las bellas letras. Pero su padre había sufrido las miserias de la vida literaria y no quería que su hijo sufriera lo mismo. Por eso, el hijo, siendo muy precoz, cuando empezó a escribir, a los 13 años, tuvo que usar un sinnúmero de seudónimos para que su padre no se enterara. Usó "Puck" primero, tomándolo de sus lecturas de Shakespeare.

También tuvo una herencia materna a la que se atribuye la exquisita sensibilidad espiritual que caracteriza a sus escritos. La gracia era su don sobresaliente, que penetra "en ondulación impalpable, como la luz."

Aunque quería seguir "el arte por el arte", resultó "el arte por la vida". Como el dinero estaba muy escaso, gastó una gran parte de su talento en la incesante labor periodística, recurriendo al licor cuando su musa le faltase dar inspiración.

Se murió muy joven, antes de los 36 años de edad, probablemente a causa del exceso de trabajo. Según unos, posiblemente hubiera llegado a ser el más gran poeta de América.

Era corto y feo, y por eso sus obras, como las de Juan Ruiz de Alarcón tuvieron una cierta acidez. Pero, dijo R. Blanco-Fombona: "El palacio pudo ser cualquier cosa; pero la dama que allí vivió, ¡que gran señora!"

Y dijo "señora" con razón, porque Gutiérrez Nájera tuvo un estilo casi femenino por lo delicado. Como Musset, era voluptuoso, pero era una voluptuosidad casta y femenina, la suya.

Fue un rimificador maravilloso, pero como Bécquer tuvo un ritmo interior indefiniblemente melancólico. Generalmente rima, pero como Martí, empezó a jugar con rimas (con algunos versos libres) y a romper el modo formal del endecasílabo.

Tuvo la habilidad de impresionarse por cosas de varia índole,

y aun índole antitética, a saber, la muerte y la primavera como símbolo del renacimiento; la religión y el galanteo; y el amor y la desesperación. Predominan temas de tristeza, amor imposible, lo misterioso, la muerte, y el dolor, sentimientos preferidos por los románticos, sobre todo Musset y Bécquer. También empleó muchos temas religiosos y familiares. Muchas de sus poesías fueron escritas para albums. Y casi siempre es una poesía descriptiva, o sea con argumento, y no sintética, o sin argumento. Predominaba en ella el "acento francés".

Durante los años 1876-1888, estaba bañándose en todas las influencias. Sus primeros versos fueron románticos, como "Tras los montes" (1884). En algunos fue realista, como en "Lápida" (1880), y en su esbozo semi-realista "La Duquesa Job" (1884). De este recibió su seudónimo más famoso "El Duque Job", por lo cual fue conocido en el mundo literario. Indicó: 1) su gusto ducal y 2) la pobreza y resignación en que vivió como el Job de la Biblia.

Sobre la arena recién regada
descansa inmóvil el ataúd...

Y en esa caja negra y angosta,
ya para siempre reposas tú.

"Lápida"

Desde las puertas de la Sorpresa
hasta la esquina del Jockey Club,
no hay española, yankee o francesa,
ni más bonita ni más traviesa
que la duquesa del duque Job.

"La Duquesa Job"

(Como Justo Sierra, se aficionó a la medida de diez sílabas, compuesta de cinco más cinco, un ritmo cadencioso y musical.)

En 1888, empezó su anhelo de imágenes plásticas, para sugerir "visiones sin mostrarnos las cosas concretas que esas visiones ven, una especie de vago lenguaje musical." Exclamó envidiosamente en "La serenata de Schubert":

¡Oh, qué dulce canción! Límpida brota
esparciendo sus blandas armonías,
y parece que lleva en cada nota
muchas tristezas y ternuras mías.

¡Así hablara mi alma... si pudiera!
Así dentro del seno,

se quejan, nunca oídos, mis dolores.
Así, en mis luchas, de congoja lleno,
digo a la vida: --¡Déjame ser bueno!
¡Así sollozan todos mis amores!

Expresó su envidia a la música "por su virtud insinuante, actitud nueva" en la literatura española.

En fondo seguía romántico en su segunda etapa, pero en forma, se convirtió en simbolista, y como la música, prefería sugerir la idea más bien que expresarla--pensamientos franceses en versos españoles. Por ejemplo, en "Ondas muertas" (1887), habló de las silenciosas corrientes del alma:

En la sombra debajo de tierra
dónde nunca llegó la mirada,
se deslizan en curso infinito
silenciosas corrientes de agua.
Las primeras, al fin, sorprendidas,
por el hierro que rocas taladra,
en inmenso penacho de espumas
hervorosas y límpidas saltan.
Mas las otras, en densa tiniebla,
retorciéndose siempre resbalan,
sin hallar la salida que buscan,
a perpetuo correr condenadas.

Fue el mayor elegista del romanticismo (en el sentido estricto de los poetas latinos como Tibulo--es decir, con una disposición a sufrir penas de amor, melancolía, etc., y una aptitud para cantarlas.) Los cantos elegíacos reflejan el drama interior de la duda que torturaba su espíritu (casi todos anteriores a 1890).

Coexistían dos manifestaciones en su arte: la del sentimental (interior) y la del observador (exterior); pero predominaba el tono sentimental, como en "El monólogo del incrédulo" y "To be". En "Almas huérfanas", impregnada de la ingénita melancolía de su espíritu, preguntó como Rubén Darío:

¿Quién nos trajo? ¿De dónde venimos?

En "Los tres amantes", atacó a los nuevos ricos, pero de manera muy sutil y elegante. De los tres amantes--el héroe, el poeta, y el oro--la mujer sólo recibe el oro.

En su primer etapa estaba melancólico, deprimido y angustiado. Gritó en "Para entonces" (1887):

Quiero morir cuando declina el día.

Después, estaba más frívolo. Pensaba que cada hombre, frente a frente de la vida es un Colón, o sea, se va descubriendo. El descubrimiento de Gutiérrez Nájera fue: "En tí somos, Dolor; en tí vivimos." Dijo en "Pax animae" (1890):

...¡Ay! Es verdad que en el honrado pecho
pide venganza la reciente herida...
pero... ¡perdona el mal que te hayan hecho!
¡Todos están enfermos de la vida!

Pero, decidió convertir su dolor en su fuerza:

No busques la constancia en los amores,
no pidas nada eterno a los mortales,
y haz, artista, con todos tus dolores
excelso monumento sepulcrales.

¿Padeces? Busca a la gentil amante,
a la impasible e inmortal belleza,
y ve apoyado, como Lear errante,
en tu joven Cordelia: la tristexa.

La melancolía resignada reemplazó al lirismo desgarrador de otro tiempo. Con este cambio, se sentía más duque que Job, pero "bajo su apariencia de fragilidad inocente se escondía la muerte, bajo la piedra preciosa, en unas gotas de veneno":

¿Ves qué rojas son las fresas?
Y más rojas si las besas.
¿Por qué es rojo su color?
Esas fresas tan suaves,
son la sangre de las aves
que asesina el cazador.

"Para el corpiño"

Junto con estos versos encontramos versos galantes de voluptuosidad casta, como "Por la ventana" en que niega este tipo de amor. Jugaba con todos los elementos del modernismo, especialmente con el color, como en el poema "El hada verde". Fue el primero en las letras de América que profesó especial devoción por los colores ("Cuentos color de humo", "Crónica color de muerto", etc.). Trataba temas griegos (influencia parnasiana).

En 1894, con Carlos Díaz Dufóo (1861-1941) fundó la "Revista Azul" para todo impulso de novedad. Modernistas como Luis G. Urbina, Díaz Mirón, Amado Nervo, José Martí, José Asunción Silva y

Rubén Darío, contribuyeron a las páginas. Eligió el color azul porque "en este color hay sol, porque en lo azul hay alas y esperanzas en bandadas. El azul no es sólo un color; es un Misterio...."

En sumo, fue poeta del dolor, del amor y de la muerte. En forma elegíaca enseñó a la humanidad que el dolor es el único que puede redimirla. Su mayor ascendiente de su poesía se debe al tono elegíaca y melodioso de su verso, hermanado a la gracia.

Sólo evolucionó la forma de su poesía, pero siguió siendo un romántico. Con su galicismo mental, y su esprit boulevardero nos dejó en los umbrales del simbolismo.

Imbuó cualquier forma con la gracia exquisita, la elegancia. Fue "el primero en hacer resonar las notas de elegancia, gracia, refinamiento, ligereza que Rubén Darío seguirá orquestando." "Se arregla frente al espejo y se pone elegante."

José Asunción Silva (Colombia, 1865-1896)

"Espíritu gemelo del de Poe..."

Vivió una vida muy corta y trágica, aunque lujosa por ser ricos sus padres. Heredó la manera de un perfecto caballero de su padre, y la finexa de conversación, de su madre. Fue hermoso, y tuvo un don de observación. Naturalmente tuvo gran éxito en la escuela como "el niño bonito", o como se llamaba a veces, José "Presunción".

Fue a Europa a los 18 años y residió en París. Regresó dos años después con muchos libros de autores franceses. Como tantos, fue el "parisien decadente" de la época, pero no el "dandy" del salón, sino en su casa. En 1895, perdió la labor poética de cinco años en el naufragio del barco "Amérique". Dijo un amigo: "La publicación de sus obras hubiera sido, me atrevo a asegurarlo, un acontecimiento literario trascendental en Hispanoamérica."

En 1896, fue a un doctor que traxó sobre su pecho su cora-

zón. Vencido por su propia tristeza, se suicidió, por disparar un tiro en el sitio marcado por el doctor, expresión genuina de las violentas torturas e inquietudes de su época. Por eso, fue enterado entre los pobres.

No era muy conocido. Una noticia de su fallecimiento en un periódico terminó así: "Parece que hacía versos."

Su obra mayor, "Nocturno", según se dice, expresa la intensidad de su amor por su hermana muerta (se murió en 1891 y escribió este "Nocturno" en 1894). Alcanzó inusitada popularidad y quedó consagrado como uno de las grandes expresiones líricas de la poesía contemporánea. La rítmica imitación del sollozo provocó unánime admiración y entusiasmo por su fina sensibilidad y pura emoción:

Una noche,
una noche toda llena de murmullos, de perfumes
y de músicas de alas

La forma era novedosa: Max Henríquez Ureña la describe así: una medida elástica, en la que se mezclan versos asonantados de cuatro, ocho, doce, dieciséis y veinte sílabas (siempre múltiples de cuatro). De vez en cuando aparece un exasílabo, o un decasílabo repetido tres veces consecutivas para producir, por contraste con las cláusulas tetrasilábicas, una armonía superior que desconcertó a muchos lectores. (Esta forma elástica, basada en una cláusula rítmica fija fue adoptada por Darío en año después en la "Marcha triunfal".)

"Si supieran", decía Asunción Silva, "de donde he sacado la idea de usar ese metro. Nada menos que de aquella fabulita de Iriarte cuyo principio dice:

A una mona muy taimada dijo un día cierta urraca...."

Esta musicalidad fue su mayor aportación como un precursor.

Se habla de un incesto con su hermana, Elvira, su inspiración y amante, que Max Henríquez Ureña llama leyenda: "...sorprende que haya habido quien quisiera convertir en piedra de escándalo la devoción del poeta por la muerta idolatrada. No

hay en el poema nada que sea lícito interpretar torcidamente...."³

Después cita otro poema con el mismo nombre de "Nocturno" (que Silva bautizó con el título de "Ronda"). Este evoca a una muerta también "que en nada cabría relacionar con Elvira, pues consta que fue escrita el 22 de diciembre de 1889, y Elvira falleció un año después, el 6 de enero de 1891. Aquí sí hay el amor físico."

Francamente, su argumento no me convenció. Casi parece ingenuo. Tampoco quiero decir que estoy convencido de sí lo hubo. Hasta los elementos que pueden considerarse con seguridad biográficos, en su utilización literaria, llegan ya configurados parcialmente por tradiciones e ideas artísticas preconcebidas. Por eso, este simple cotejo de fechas no prueba nada. Además, en la crítica moderna, tales hechos externos no importan.

Silva sólo dio el título de "Nocturno" a una sola composición. No obstante, se habla de "Nocturnos". El primero fue una composición intitulada "Dime...". El segundo fue la "Ronda" que cité anteriormente, y el tercero su obra novedadosa.

Según Max Henríquez Ureña, siguió Joaquín María Bartrina (1850-1880) en el empleo de la terminología científica:

...el viudo
habló del suicidio y pidió el arsénico
cuando aun en la alcoba recién perfumada
flotaba el aroma del ácido fénico.

"Día de difuntos"

Formuló su receta contra el mal del siglo:

Eso es cuestión de régimen. Camine
de mañanita; duerma largo; báñese;
beba bien, coma bien, cuídese mucho,
¡lo que usted tiene es hambre!

"El mal del siglo"

Hablaba inglés y tenía una estrecha afinidad con Edgar Allan Poe. En "Día de difuntos" (1892), empleó efectos onomatopéyicos semejantes a los de éste en "The Bells" ("Las campanas"). Poe utilizó una metrificació basada en "una cláusula

³ Ibidem., p. 139.

rítmica fija que, o bien por sí sola constituye un renglón, o la forma al multiplicarse o repetirse dos, tres o cuatro veces (sistema que en forma más amplia y variada adoptó Silva en su "Nocturno").

Silva empleó "una forma libérrima, dentro de la cual combina y acopla versos que van desde cuatro hasta dieciséis sílabas (sólomente dejó de hacer uso del de quince)." Esos "cambios de medida, interrumpidos por otros renglones que no tienen la misma uniformidad," tienden a "producir la sensación del diferente tono de cada campana" al estilo de Poe.

Deploraba los amaneramientos modernistas producidos por los imitadores de "Azul" y escribió una sátira intitulada "Sinfonía color de fresa con leche", para fustigar estas exageraciones. Fue dedicada "A los colibríes decadentes", y la firmó con el pseudónimo de Benjamin Bibelot Ramírez (hay una alusión al benjamin del modernismo).

Julían del Casal (Cuba, 1863-1893)

"No fuiste una mujer, sino una santa
que murió de dar vida a un desdichado"
"A mi madre"

Aunque dos de sus precursores pertenecen a Cuba, el modernismo no tuvo gran ascendencia allí. Martí pasaba más tiempo en el extranjero para preparar la revolución de la independencia. Por eso, el ambiente literario de la isla no se bañó en su influencia. Por su parte, Casal era amante del retraimiento y sólo influyó en la esfera de sus relaciones íntimas. Además Cuba todavía no había ganado ni su independencia política de España, y seguían los lazos intelectuales. Hay que recordar que el modernismo no llegó a España hasta casi había terminado el siglo. Naturalmente la guerra de independencia retardó el modernismo en Cuba.

Casal nació rico, pero poco después fue pobre. La tristeza

llenó su vida. Su madre murió tempranamente cuando él apenas contaba cinco años de edad. Fue a una escuela de ricos cuando estaba pobre. El padre se sintió vencido por el mundo y estaba muy débil de salud.

Por eso, la tristeza llenó la poesía de Casal. Como Cristo en la cruz, preguntó: ¿Por qué, Dios...." Tuvo un vocabulario decadente, o sea, una superabundancia de vocablos de tristeza, en un ambiente de estados espirituales de frustración.

Era un representante legítimo de la inquietud contemporánea. Casal se hundía en su obra poética como un buzo. Para él, el arte fue un refugio. Sentía "la nostalgia infinita de otro mundo" ("Esquivex"), y encontramos el eco de la inquietud y de la angustia del vivir en su obra maestra de desencanto, "Nihilismo", la cumbre del pesimismo casaliano, que termina con este grito de melancolía:

Ansias de aniquilarme sólo siento,
o de vivir en mi eternal pobreza
con mi fiel compañero, el descontento,
y mi pálida novia, la tristeza.

En 1890, al regresar a La Habana desde Madrid, publicó "Hojas al viento", que contiene algunas huellas modernistas dentro las combinaciones métricas más usuales. Con su segundo libro, "Nieve" (1892), cultivó el poema descriptivo-pictórico, de sello parnasiano, sobre todo de Théophile Gautier que quería convertir la pluma en pincel y el diccionario en paleta por usar palabras que sugieren joyas o piedras preciosas, o colores refulgentes, junto con otras sensaciones de sonido y de tacto. Casal empleó palabras exóticas como fauna, cisnes, delfines; sustantivos adjetivados: alabastrino, alfombrado, adiamantado; sustantivos como verbos: jaspea de jaspe; adjetivos como verbos: amarilleo de amarillo; y consonantes líquidas (que según los simbolistas tienen más valor musical). Los títulos "medallones", "camafeos", "museo ideal", "cromos", "marfiles viejos", "bocetos", etc., anuncian su predisposición de emplear formas y colores.

En "Crepuscular", jugó hábilmente con la sinestesia, con-

virtiendo en efecto óptico un efecto de sonido cuando el chirrido de las gaviotas "agujerea el aire".

No fue el único de competir con los pintores, pero los demás no utilizaban la naturaleza con el propósito de expresar estados de alma para dar nueva expresión a su hiperestésica melancolía. Los demás se complacían en la fiesta panorámica ofrecida a sus ojos. Casal no pudo ser poeta impersonal.

"Teclaba con eles acuosas":

Es la voz fina y sutil
de vibraciones de cristal
que con acento juvenil
indiferente al bien y al mal
mide lo mismo la hora vil
que la sublime y la fatal.

"Día de difuntos"

No quería utilizar palabras vulgares. Prefería combinar aquellas palabras que no se casan habitualmente.

En "La cólera del infante", vemos su lujuriosa manera de describir, en la cual los sentidos se funden para experimentar nuevas sensaciones:

Frente al balcón de la vidriera roja
que incendia el sol de vivos resplandores,
mientras la brisa de la tarde arroja,
sobre el tapiz de pálidos colores,
pistilos de clemátides fragantes
que agonizan en copas opalinas
y esparcen sus aromas enervantes
de la regia mansión en las cortinas,

.....
y para disipar los pensamientos
que, como enjambre súbito de avispas
ensombrecen sus lánguidos momentos,
con sus huesosos dedos macilentos
las perlas del collar deshace en chispas.

En la obra de Casal se proyectaba "la sombra enorme de Baudelaire", con una cierta inclinación a lo morboso, lo nauseabundo, lo horrendo y lo macabro. Además el retornelo (repetición de la primera línea en la última) de "Canas" es idéntico al de Baudelaire en "Réversibilité".

Otra técnica nueva en la poesía española que Casal empleaba fue la del redondel, o sea, la repetición de cuartetos cortos

después de cada verso. Rubén Darío adoptó esta forma en algunas de sus poesías.

Estas técnicas también muestran la influencia de Poe, que fue leído mucho por los jóvenes de Hispanoamérica, y que fue el diestro manejador del estribillo en varios poemas famosos y doctrinario de su razonado uso en "La filosofía de la composición".

En su tercer libro, "Bustos y rimas", obra póstuma, aumenta la adjetivación esdrújula. Este deseo de menudear esdrújulos probablemente fue el resultado de la ansia de hacer el lenguaje más aristocrático, si no fue una cierta inclinación neogongorizante que algunos modernistas desplegaban.

En 1891, renacieron los cuartetos monorrimados en la composición XLIII de los "Versos sencillos" de Martí. Pero la exhumación de los tercetos monorrimos se debe a Casal. Esta estrofa, que parece tan propicia para expresar el tema crepuscular de "En el campo" (1893), se propagó en las letras americanas.

El eneasílabo, metro ignorado por su supuesta falta de melodía y gracia, fue cultivado con musicalidad atrayente por Casal en "Tardes de lluvia" (1893), y por Silva en "Estrellas", "Egalité" y "Avant-propos" (anteriores a 1894).

Verlaine lo elogió a Casal en "La Habana elegante". Sus únicas reservas aluden a la patente influencia parnasiana y a la ausencia de un sentido místico en su poesía.

En 1891, Casal empezó la moda del japonismo con "Kakemono", inspirado por un retrato de María Cay vestida de japonesa. Rubén Darío pasó por La Habana a España en 1892 y al contemplar este mismo retrato, escribió un sonetillo "A una cubana" que figura en sus "Prosas profanas". Darío escribió otro poema "La negra Dominga" con Casal cuando no tenían dinero.

Al irse Darío, Casal comparó su psicología con la de Darío en su poema "Páginas de vida".

En su libro "Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano", José María Monner Sans demuestra que Casal no fue un

precursor del movimiento: "Pero se ha demostrado aquí que el cotejo cronológico de la producción de ambos autores niega esa anterioridad y que si Darío no ignoraba la de Casal, éste conocía bastante la de aquél."⁴

Más bien hubo influencias recíprocas. Hasta el orden de presentación por Max Henríquez Ureña en su "Breve historia del modernismo" pone a Casal y a Silva después de Darío. La primera edición de "Azul" data de 1888 y la segunda, con importantes adiciones, de 1890. Los libros de Casal son respectivamente, de 1890, '92 y '93, y el tercer "Nocturno" de Silva data de 1894. Todos respiraron la misma atmósfera literaria recíproca de fines del XIX.

⁴ José María Monner Sans, Julión del Casal y el modernismo hispanoamericano, p. 109.

Salvador Díaz Mirón (México, 1853-1928)

"...un cráter que despedía lava:" Rubén Darío

Si queremos resumir la vida y la poesía de Díaz Mirón en una sola palabra, podemos decirla en la palabra "rebelde". Hubo dos épocas en su poesía--la de "Poesías" (1896), y la de "Lascas" (1901).

En la primera, fue altivo, violento, impulsivo, y escribió versos campanudos, pródigos en imágenes relampagueantes. Fue el poeta victorhuguesco (con tanto impacto emocional):

¡Contemplad al coloso!
Ved cómo lucha y lucha y no desmaya,
cómo pisa radiante y majestuoso
el más alto crestón del Himalaya;
cómo allí, puesto en Dios el pensamiento,
revela un nuevo mundo en cada grito...
¡Átlas en que se apoya el firmamento!
¡Atalaya que explora el infinito!

"A Víctor Hugo"

Y byroneano:

Eras a un tiempo el ángel y el vestigio,
el astro y el espectro en el cometa;
todo un siglo hecho hombre, todo un siglo
de befa y de pasión hecho poeta.

"A Byron"

En "Sursum" (1884), escribió a Justo Sierra, el Maestro de la juventud de su tiempo para "conminarlo a dar un alto ejemplo de altivez y rebeldía":

Cual la crin de un raudal que de alto arranca,
tus cabellos se agitan, oh Maestro.
¿Por qué sacudes la cabeza blanca
cual si quisieras arrojar el estro?
¿Por qué no te alzas a la faz de Harmodio,
y no repeles, cuando Atenas grita,
esa montaña de calumnia y odio
que sobre tu hombro de titán gravita?
Tu Etna será para tu fuerza flojo;
confía en tí y a tu misión no faltes,
que al hado cruel que lapidó tu arrojo
irá el volcán cuando debajo saltes.

Durante este tiempo ocupó un escaño de la minoría en la

Cámara de Diputados. En "Voces interiores" nos da otro eco de ese momento político. Es una "tirada de endecasílabos asonantados" dedicada a su compañero Fernando Duret:

¡Oh hermano de adopción que eres mi orgullo!
Tú, cuya vida sin doblez ni tacha
puede ostentar la cohesión suprema
de los diamantes de esplendor sin mancha;
tú, que firme y erguido en la tribuna,
como el peñón en donde el faro irradia,
sabes cumplir con tu deber de antorcha
sobre este mar en que el honor naufraga.

Sus versos emocionales provocaron a Rubén Darío a dedicar un "medallón" a él en su nueva edición de "Azul" en 1890. Imitó una de las propias poesías de Díaz Mirón ("A Gloria"):

¡Hijo del Nuevo Mundo! La humanidad
oiga, sobre la frente de las naciones,
la himnica pompa lírica de sus canciones
que saludan triunfantes la Libertad.

"Salvador Díaz Mirón"

Fue un profeta revolucionario. Escribió un poema "Al Czar de las Rusias" (Nicolás II) con una admonición dramáticamente profética:

Sé bueno y justo, porque Dios se irrita:
ama a ese pueblo que a tus pies se agita
con latentes hervores de volcán;
no me persigas más, dame la mano,
tiéndemela; si no, ¡tiembla, tirano!
¡Yo soy la Libertad!

Después de haber profetizado revoluciones políticas, hizo su propia revolución interior. Durante las elecciones de 1892, fue agredido por Federico Wólter, y lo mató con un certero balazo de su revólver. Fue a la cárcel, y absuelto más tarde, pero se prolongó su prisión durante cuatro años, sólo interrumpida 24 horas para enterrar a su padre. Al terminar su cautiverio se orientaba por nuevos rumbos en la poesía con un ansia de perfección inasequible. Leyó el relato de San Lucas, "Los peregrinos", como un estudio de eufonía y léxico, y dijo en una carta: "No hay allí ríptios, ni repetida ninguna vocal acentuada, tónica u ortográficamente, en el mismo verso; ni rimas de adje-

tivos con otros; ni de inflexiones verbales entre sí; ni reiteración de palabras, excepto de partículas, por supuesto. Quedo dijo con razón: 'Mudar de vocablos es limpieza.' Y yo agregaré: y gallardía."

"Después no acentué jamás la misma vocal en el mismo verso, y su verso resultó así más pulido, más armonioso, más puro, aunque menos arrebatado y vibrante." Pero también resultó de su encierro una cierta acidez, y desaprecio del mundo, sobre toao, la justicia.

Seguía escribiendo versos en la cárcel, que reflejaron esta actitud:

Conservo de la injuria
no la ignominia, pero sí la marca.
¡Sentíme sin honor, cegué de furia,
y recogílo de sangrienta charca!

.....
Sobre la impura huella
del fraude, la verdad austera y sola
brilla como el silencio de una estrella
por encima del ruido de una ola.

"Excelsior" (1892)

Este poema también muestra su nueva orientación modernista: rompimiento de las formas formales; su gusto de monorrima; y su aversión a repetir vocablos y vocales acentuadas.

En "El fantasma" (1893--tercetos endecasilábicos que se valen de la monorrima sin ningún aditamento) vemos colores bien modernistas:

Azules y con oro enarenados,
como las noches limpias de nublados,
los ojos--que contemplan mis pecados.

"Duelo" muestra su revolución interior:

y a mitad de la ruta estoy parado;
que anhelo y lucho por cruzar un río
y no hallo puente, ni batel, ni vado.

Y otro poema, su definición de la poesía:

Tres heroísmos con unción;
el heroísmo del pensamiento,
el heroísmo del sentimiento
y el heroísmo de la expresión.

En el prólogo de "Lascas" renegó su obra anterior: Esta colección de versos constituye, por hoy, mi único libro auténtico. Se serenó en la segunda época. "Hay ternura, delicadeza, perfección formal, gusto por vencer dificultades técnicas que él mismo se creaba, poesía pura. Renuncia así a la poesía que lo había hecho famoso y se pone al servicio de una nueva estética."

En "Música de Schubert" (que tiene una especie de retorno por repetir las dos primeras líneas) provoca una sinetesis de los sentidos:

Crin que al aire te vuela, rizada y bruna,
parece a mis ahogos humo en fogata;
y del harpa desprendes la serenata
divinamente triste, como la luna.

En "Papilla" también: "un canto de líneas".

Y en "Nox":

No hay almíbar ni aroma
como tu charla...

¿Qué pastilla olorosa
y azucarada
disolverá en tu boca
su miel y su ámbar,
cuando conmigo a solas
¡oh virgen! hablas?

(sustantivo adjetivado)

.....
Un cometa en la sombra
prende una cábala.
Es emblema que llora,
signo que canta.
El astro tiene forma
de punto y raya:
representa una nota,
pinta una lágrima.

.....
En invisible tropa
las grullas pasan,
batiendo en alta zona
potentes alas;
y lúgubres y roncacas
gritan y espantan...
¡Parece que deploran
una desgracia!

.....
Nubecilla que flota
que asciende o baja,
languidecida y floja,

solemne y blanca,
muestra señal simbólica
de doble traza:
finge un velo de novia
y una mortaja.

Hay imágenes maravillosas y una confusión de los sentidos en una especie de poesía pura. También repite la frase: "La fiesta de tu boda será mañana" como especie de redondel.

Dice Anderson Imbert: Sus efectos musicales fueron tan rigurosos que nadie ha podido imitarlo. Aquel dominio formalista de Góngora también le hablaba al oído a Díaz Mirón. Virilmente se prohibía facilidades en rimas, ritmos, acentos. Llegó a escribir los versos más difíciles de nuestra lengua; y algunos de ellos fueron también los más bellos de nuestra lengua, por lo bien que disimulaba el esfuerzo. Además de sus sonidos perfectos ofrecía una musicalidad psíquica, interior, sugestiva. Fue con "Lascas" un "modernista", aunque en el "modernismo" quedó siempre como un solitario altanero, rebelde y amenazante.⁵

Es difícil de situarlo en la zigzagueante marcha de poetas modernos. Max Henríquez Ureña lo incluyó en su libro clásico del modernismo sin decir su importancia en el movimiento o su contribución, mientras dice claramente las contribuciones de los demás.

Una vez dentro del modernismo, bañó en las influencias. "Música fúnebre" (1899) despliega dichas influencias:

Mi corazón percibe, sueña y presume.
Y como envuelta en oro tejido en gasa,
la tristeza de Verdi suspira y pasa
en la cadencia fina como un perfume.

En "Claudia" vemos la línea: "transparencias de linfa sobre arena", que emplea el vocablo "linfa" en su sentido virginal del agua. Y en las líneas siguientes, la palabra "perla" adjetivada:

¡Y qué voz! ¡Cómo vibra en cada nota!
Cambia de timbre y tono en un instante.
Emperlada y sutil fluye y borbota.

⁵ E. Anderson Imbert, Historia de la literatura hispano-americana, p. 254-255.

En "A una Araucaria" encontramos dos sustantivos empleados como verbos:

A mirífica lumbre te abandonas,
e iridiscentes lágrimas temblonas
adiamantan y emperlan tus coronas.

Continualmente estaba buscando nuevas medidas por los versos del soneto, como en "Gris de perla", en que jugó también con la trasmutación de los sentidos. Empleó veinte sílabas aquí (realmente una duplicación del deca sílabo):

Siempre aguijo el ingenio en la lírica; y él en vano
al misterio se asoma
a buscar a la flor del Deseo vaso digno del puro Ideal.
¡Quién hiciera una trova tan dulce, que al espíritu
fuese un aroma,
un ungüento de suaves caricias, con suspiros de luz
musical'.

Aquí también vemos un adjetivo dando nueva vida a un sustantivo. Generalmente no se dice "luz musical".

Con su ansia final de la perfección fonética, trató la poesía fundamentalmente "como una cuestión de estilo". He leído una definición de lo ridículo, lo bello, y lo sublime en cuanto a la poesía, que nos sirve aquí.

Resulta ridículo cuando la forma sale más importante que el fondo en poesía; bello cuando son comparables, y sublime cuando el fondo sobresale. Parece que Díaz Mirón "sacrificó su volcánica energía a una perfección de miniatura; sacrificio mayor en él por la fuerza eruptiva que debía contener. El decoro parnasiano de sus estrofas congeló muchas veces su emoción."

Muchos de sus versos parecen ejercicios didácticos, como "Paquito":

Cubierto de jiras,
al ábrego hirsutas
al par que las mechas
crecidas y rubias,
el pobre chiquillo
se postra en la tumba;
y en voz de sollozos
revienta y murmura:
"Mamá, soy Paquito;
no haré travesuras.

Y en "Cintas de sol":

La joven madre perdió a su hijo,
se ha vuelto loca y está en su lecho.
Eleva un brazo, descubre un pecho,
suma las líneas de un enredijo.

Pero, en otros "subsisten manifestaciones de su indomable altivez," por ejemplo, "Ecce Homo", con octavas compuestas por dos tercetos monorrimos y cada cuarta línea riman entre sí en forma de un xéjel:

Mi gloria está en la nube
que por el cielo sube,
llevando, no un querube,
sino una tempestad,
y en el fulgor que anima
la yerma y blanca cima,
la cumbre que sublima
tristeza y soledad.

"Castigada y todo, su emoción reaparece convertida en una heroica voluntad de mejoramiento técnico en el arte del verso." Pero reaparece convertida también en casi un desdén por el mundo.

Quizás, su poema más famoso y discutido es "Idilio", en que combinó versos de seis, diez y doce sílabas que trata el mismo tema del "Idilio realista" de Casal--el sexo del naturalismo.

No escribió mucho después de "Lascas". Anunció dos libros más: "Triunfos" y "Melancolías y cóleras", pero nunca salieron. En 1904, fue diputado otra vez, y otra vez fue a la cárcel por un lance con otro diputado. Salió libre después de la Revolución de 1910. Después, no fue muy activo en el campo de la política, y enseñó.

Se habla de una tercera época de Díaz Mirón de 1902-1928, en que se agudizó su talento técnico. Los poemas de este período fueron recogidas por Antonio Castro Leal en el libro "Poesías completas".

En resumen, fue un rebelde. Tuvo dos etapas: 1) la pasión por la libertad (como la de todos de los modernistas) y 2) la perfección fonética, con elementos del modernismo--colores, neologismos, varias rimas con énfasis en la monorrima, retornos, musicalidad, sinetesis y un decoro parnasiano. Empleó una minia-

tura que disminuyó su esfuerzo aunque todavía existían manifestaciones de su espíritu.

La obra de Rubén Darío
(Nicaragua, 1867-1916)

Rubén Darío nació el 18 de enero de 1867 en la aldea llamada antaño Chocoyos, hoy Metapa, una pequeña población de Nicaragua. Su verdadero nombre fue Félix Rubén García Sarmiento. Su padre se llamaba Manuel García, su madre, Rosa Sarmiento. El abuelo de ambos, que eran primos, tenía por nombre Darío Mayorca, por lo cual la gente, siguiendo una vieja costumbre, llamaba a sus hijos los Darío, y de ahí que con el tiempo la familia adoptó tal nombre. Desavenencias de los padres ocasionaron que sus abuelos maternos lo llevaron consigo y se encargaron de su educación.

Corre su niñez arrullada por la voz de la viejecita que narra los mismos cuentos ingeniosos de todas las abuelas, y las milagrosas historias que ya nunca se borrarán de su imaginación. Cuando Darío tiene esa edad en que todos los chicuelos sólo leen trabajosamente sus lecciones, él hace ya sus primeros versos, "brotados instintivamente" y obtiene, desde entonces, el título de "poeta niño".

"Como era de razón, comencé a usar larga cabellera, a divagar más de lo preciso, a descuidar mis estudios de colegial, y en mi desastroso examen de matemáticas fui reprobado con innegable justicia.

Como se ve, era la iniciación de un nacido aeda. Y la alarma familiar entró en mi casa. Entonces, la excelente anciana protectora quería que aprendiese a sastre, o a cualquier otro oficio práctico y útil; pero mis románticos éxitos con las mozas eran indiscutibles, lo cual me valía, por mi contextura endeble y mis escasas condiciones de agresividad, ser la víctima de fuertes xopencos rivales míos, que tenían brazos robustos y estaban exentos de iniciación apolínea."¹

Con precoces aventuras y escasos estudios, llega la adoles-

¹ Rubén Darío, Autobiografía (Obras Completas, Vol. XV), pp. 22-23.

cencia.

Obtiene un puesto en la biblioteca de Managua, donde emplea sus largos ocios en lecturas de los clásicos. Así empezó la base a su amplia cultura. Comienza a evocar a los cisnes desde la juventud, como en la estrofa inicial de un "Acróstico" dedicado a Delfina Icaza:

Duerme feliz cual cisne en la laguna,
en éxtasis sublime, arrobador,
lánguida cual un rayo de la luna,
fresca cual el perfume de la flor.

A los quince años conoce a Francisco Gavidia en la República de El Salvador. Con él, se aficiona a la lectura de autores franceses. Gavidia le ensaya en el alejandrino "una mayor libertad en las pausas y cesuras":

Huía Aquilón llevándose consigo la tormenta.
Aquel astro en vellones el nublado cambiaba.
Era una claridad que vivía y pensaba.

Darío lo aprendió rápidamente, y con el tiempo sus alejandrinos alcanzaron una flexibilidad mucho mayor que la de Gavidia.

A los 18 años termina su primer libro intitulado "Primeras notas", que según Max Henríquez Ureña no apareció hasta 1888 con el subtítulo de "Epístolas y poemas". (Darío dio 1885 como la fecha de aparición en su lista de obras "del mismo autor" en "Prosas profanas".) Ya demuestra una sonoridad verbal en versos brillantes que más tarde sigue perfeccionándose en su obra poética.

Se pensaba que Darío no había escrito ningún cuento en prosa antes del viaje a Chile en 1886, pero ahora se conoce el texto de tres cuentos y se tienen noticias de otro más (todavía no localizado) escritos y publicados en Nicaragua (en periódicos).²

La investigación (por la cual se conoce estos cuentos) del Doctor Sequeira vino a corroborar lo dicho por Darío en "La vida" al regresar de El Salvador en 1883: "...de nuevo en Nicaragua...escribí en periódicos semióficiales versos y cuentos

² Ernesto Mejía Sánchez ha trazado el desarrollo y las influencias de cada uno en su obra Los primeros cuentos de Rubén Darío. (México, 1951)

y uno que otro artículo político".

El primero, "A las orillas del Rhin", apareció en junio de 1885 como un folletín en "El porvenir de Nicaragua" (Managua). En éste dos amantes sellan su amor con la muerte. Mejía Sánchez lo describe así: Un disfraz de elegancia, sintaxis y vocabulario pomposos revelan la inocencia del autor, pero anuncian la habilidad del pastiche, la aristocrática elección de vocablos y el poder de asimilación, característicos de su obra posterior.

Encontramos los experimentos lingüísticos que no abandonará Darío ni en su obra más madura. Hay una dedicatoria intercalada en el texto y una división estrófica del relato--rasgos parnasianos. El "nubuloso Rhin" (tema de Hugo) regresa en su erótica "Divagación" de Prosas profanas.

Su segundo cuento, "Las albóndigas del coronel", vio la luz en noviembre del mismo año en "El Mercado" (Managua). Trata un tema nacional en el estilo de las de Ricardo Palma. Por su propia confesión "Tradiciones peruanas" de Palma sirvieron de modelo para esta "Tradición nicaragüense" (subtítulo). Se anula por completo esta influencia en la producción chilena.

El tercero, "Mis primeros veros" (enero de 1886 en "El Imparcial", Managua) "elimina los prólogos y las explicaciones innecesarias en que abunda la "Tradición" y entra en materia inmediatamente y utiliza un diálogo más directo y vivaz. Lo ridículo de la situación lo lleva al humorismo. El cuento está íntimamente emparentado con el costumbrismo español del siglo XIX, y representa un grado más en su curva evolutiva de las ficciones en prosa."

El cuarto, "La pluma azul", es desconocido, pero se conjetura que apareció el 14 de marzo de 1886 en "El Diario Nicaragüense". Hubo un certamen privado entre él y unos amigos, en que cada cual iba a escribir sobre este mismo tema.

Por ver el de Pedro Ortiz, "amigo íntimo", vemos temas y estilo no muy lejanos de "Azul". De aquí a "La ninfa", a "El rey burgués", etc., no nos separa más que un paso.

Estos cuentos fueron una antecedente literaria necesaria, sobre todo, "La pluma azul", simbólico instrumento con que escribió después las páginas resplandecientes del mismo color.

Primera etapa--"Azul"

"Los primeros libros (leídos) son los primeros directores (del espíritu)." Rubén Darío

En 1886, Darío arriba a Chile donde con una vida intelectual más intensa le abre nuevos horizontes. Obtiene trabajo en los periódicos y estrecha amistad con Pedro Balmaceda Toro (1868-1889) hijo del presidente de la República, José Manuel Balmaceda (1840-1891). En la biblioteca de ese amigo, "llena de autores franceses contemporáneos, sació su afán de nuevas lecturas." (Poco después de ausentarse Darío de Chile, se murió su amigo. En su memoria Darío consagró un folleto con el nombre del pseudónimo que solía usar su amigo: "A. de Gilbert".) Sin embargo siguen las influencias españoles en sus primeros versos. "Abrojos" (1887) es, según su propia confesión, un remedo de las "Humoradas" de Campoamor y de las "Sietas" (1885) de Leopoldo Cano (1844-1910).

Además las "Rimas", que aparecen en el folleto "Las rosas andinas" (1888), imitan a Bécquer. Fueron escritas para un certamen de "composiciones poéticas del género sugestivo e insinuante de que es tipo el poeta español Gustavo Adolfo Bécquer".

A pesar de que los modernistas no siguieron sus huellas, siempre tuvieron Bécquer en alto aprecio por sus procedimientos impresionistas.

A fines de julio en 1888 vio la luz la primer edición de "Azul" en Santiago, Chile, que inició el modernismo. Abrió las puertas para todos los elementos de todos los -ismos. Sus páginas nos transportan a un París libresco, que él con su supersensibilidad ha sabido evocar conociéndolo sólo en los libros.

Aún en el título anuncia algunos de los elementos del modernismo: 1) el empleo del color (los modernistas tuvieron una predilección por los colores, adjetivos y sustantivos brillantes); 2) la transformación de un adjetivo en un sustantivo; 3) la transposición del sentido de una palabra y 4) la predilección por las

palabras musicales (aquí una con -l líquida). Algunos creen que el título procede de un verso de Víctor Hugo:

L'art c'est l'azur,
pero Rubén dijo que no lo conocía.

Max Henríquez Ureña sugiere otras posibilidades: el grito poético de Mallarmé:

Je suis hanté. L'Azur. L'Azur. L'Azur. L'Azur.

O estos versos de Hugo ("Les chatiments"), que Darío conocía al igual que los de Mallarmé:

*Adieu, patrie,...
l'onde est en furie.
Adieu, patrie...
Azur.*

A mi modo de ver, no fue inspirado por ningún verso en particular, sino por un sentimiento común de la época, de una nueva importancia a los colores de los cuales el azul es el supremo por ser el símbolo de la excelstitud, el color de las distancias máximas.

El 22 de octubre de 1888, Juan Valera escribió a Darío: "Todo libro, que desde América llega a mis manos, excita mi interés y despierta mi curiosidad; pero ninguno hasta hoy la ha despertado tan viva como el de usted...". "Sorprendió a Juan Valera que Darío no hubiese vivido en París antes de escribirlo; pero aún más, le sorprendió que, siendo profundo el galicismo de la mente, no existiese el galicismo de la expresión, sino, muy por el contrario, un conocimiento cabal de los resortes propios del idioma español."² El libro está impregnado de espíritu cosmopolita.

Con este libro Darío introdujo en la literatura española el cuento parisiense..

En esos cuentos se advierte la influencia de varios autores franceses, algunos de los cuales son de segundo fila, por ejemplo, Armand Silvestre, René Maizeroy y Catulle Mendes (a quien Darío dedica un soneto en la segunda edición). Darío mismo con-

² Henríquez Ureña, Max, ob. cit., pp. 93-94.

jesaba esas influencias. "Pensamiento de otoño" es una traducción de una poesía de Armand Silvestre.

Además, se puede notar estas influencias: 1) Está lleno de mitología griega como en "El sátiro sordo"--influencia de Leconte de Lisle (a quien Darío dedicó uno de los sonetos agregados a la 2ª edición) y del parnasianismo (Que fue un movimiento hacia Grecia--el romanticismo también empleaba la mitología pero sólo en el amor). También encontramos un eco de "Le satyre" de Víctor Hugo.

2) El gusto oriental de Gautier, los Goncourt, etc. 3) El empleo de gnomos y hadas ("El palacio del sol", "El velo de la reina Mab"). El gnomo en El rubí "fue bautizado con el nombre de Puck", siguiendo el ejemplo de Mendes en sus cuentos Puck dans l'orgue de Barbarie, Le lit enchanté³ y otros. 4) La evocación de los siglos galantes ("Un cuadro de Watteau" y la descripción de un parque versallesco en "La ninfa"). 5) Aun se encuentra algo de la contextura naturalista de Emile Zola en "El fardo", pero esto es la excepción y no la regla general. Darío ha llevado a esas páginas todo lo que ha podido encontrar de raro y de precioso.

"La ninfa" es un buen ejemplo del cuento parisiense--chistoso, elaborado, superficial, frívolo. Es un cuento trabajado, más bien de un mosaísta. Está lleno de colores brillantes y luccientes, términos griegos, adjetivos que matan y dan nuevo sentidos al sustantivos y sustantivos adjetivados, como arboleada. En esta reunión de artistas, la mujer que domina es Lesbía, una cortesana frívola, dulce como la azúcar. Recupera toda la fantasía griega a pesar de la ciencia moderna prevalente de su tiempo.

Aunque parece un cuento hablado, tiene argumento. El asunto del cuento está en las palabras de la endiablada Lesbía: "El poeta ha visto ninfas."

En esta época Darío iba "en busca de cuadros", y en lo de-

³ Ibidem., p. 92.

corativo y descriptivo "La ninfa" es una galería de cuadros.

En "El sátiro sordo" podemos ver una diferencia importantísimo entre romanticismo y modernismo en la frase: "sonoro silencio". Generalmente en una combinación de un sustantivo y un adjetivo, si el sustantivo tiene más importancia entonces es una frase romántica, pero si el adjetivo brilla más, es moderna. (Para buscar modernidades en los escritores de este período, además del empleo de los adjetivos, se debe buscar los sonidos, los colores y todos los sustantivos brillantes.)

El sátiro representa el cuerpo, el cuerpo sordo y miserable. El asno representa el pensamiento de la humanidad. Busca sólo los placeres de la carne en la vida. Inútil cantar a tal gente. Así se mueren los ideales y las artes porque son sorda al canto de la poesía que levanta el velo que esconde la belleza del mundo. Es casi fábula didáctica.

También abundan los símbolos griegos. Es error creer que su empleo de la mitología tiene necesariamente un carácter religioso. Los dioses griegos son símbolos convenientes para representar las fuerzas de la Naturaleza.

Cierto que nosotros los llamamos dioses a todos, a Venus, Minerva, etc. Pero aun los más religiosos de los griegos difícilmente habrían concedido el nombre de dioses a todos los habitantes del Olimpo. Fueron seres inmateriales impulsados por deseos no ajenos a los de la tierra, pero dotados de vida inmortal.

Tales hombres son imborrables ecos vivos de las fuerzas paganas hoy hundidas en el tiempo.

Fueron impelidos por los mismos sentimientos y las mismas desdichas de los seres terrenales. Los modernistas estuvieron lleno del desencanto, fueron desdichados. De ahí el gran amor por Cristo. Nadie sufrió más que él. Cristo tuvo mucho en común con ellos.

Darío va a meditar sobre las cenizas de imperios destruidos. Por medio de la mitología iba a tratar de averiguar el secreto de la inmortalidad. No descubrió el secreto, pero sí encontró la

inmortalidad.

Hay que recordar que era una etapa cuando se creía que el mundo griego estaba más cerca de la naturaleza.

Temas paganos eran una fuente muy eficaz para expresar sus sentimientos, puesto que reunían en sí lo fantástico y lo real, lo divino y lo humano; y para expresar mejor el sentimiento de un más allá, de un infinito no representable y superior a la forma que llena el espacio de las grandes sombras.

"La muerte de la emperatriz de China" muestra un elemento de naturalismo (que no era bienvenido a la América hispánica, a causa de la fuerza del catolicismo que piensa en el Bien y el Mal que el naturalismo no admitió--por ejemplo, Federico Gamboa, que tiene tantos elementos naturalistas en "Santa" no es naturalista porque moraliza). El trio romántico del cuento trata del amor espiritual aparentemente, pero es casi el amor físico del naturalismo. Aquí la porcelana es casi humana. Las mujeres en este triángulo son verdaderas rivales, Hay celos, hay pasión. Y la muerte es casi humana.

También muestra la influencia de los Goncourt, y la de Louis Bouilhet en la descripción del taller del artista. Rubén Darío comentaba en 1889 ("Impresiones de Santiago", escritas para servir de prólogo a un libro de Narciso Tondreau, "Asonantes", que nunca se publicó): "Lo extrañamente exótico lo tienen los franceses, y lo procuran. Desde la introducción del primer álbum japonés de los hermanos Goncourt; el japonismo comenzó en Francia con el reinado de las lacas y las quimeras de bronce; de los muebles, del adorno de salón, se pasó a la literatura, donde todavía subsiste. Edmundo de Goncourt, Loti, Judith Gautier, esposa de Catulle Mendes, demuestran su afición a lo extraño de la raza.

Théophile Gautier, padre de Judith, orientalizó también las letras. Judith sabe chino, escribe versos en esa lengua, y algo semejante hacía Luis Bouilhet, el autor de los Astragalos, quien quiso introducir en el verso francés el ritmo del chino. ¡Y qué bien."

De Théophile Gautier, el poeta de "Emaux et Camées" (1852), también tomaron prestado la tendencia a producir efectos de deslumbramiento por medio de palabras que dan brillo y color a la frase--joyas, esmaltes, gemas, camafeos. pedrería; en fin, todo en cuanto signifique color, resplandor, refulgencias, y todo lo que hiera la vista con la sensación de la luz.

Por lo que toca a la fantasía sobre la reina Mab, es bueno tomar nota de que Darío declaraba: "El deslumbramiento shakespeareano me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa." Según Arturo Marasso, la descripción del carro del hada es una variante de la descripción que está en Julieta y Romeo (acto IV).² Pero Darío ha pintado el carro con el idioma de Gautier o de Mendez. En el "Coloquio de los perros", Cervantes también ha visto la gran ilusión, la locura del arte, y presentó cuatro quejosos en el hospital de Valladolid. Los cuatro breves discursos de los quejosos cervantinos aparecen transformados en los discursos del cuento de "Azul".

Aquí un pintor, un escultor, un músico y un poeta, cada cual hace su lastimoso discurso, lleno de sus aspiraciones y desencantos. Todos terminan en la desesperación. Estos expresan la excelencia de lo ideal y lo lamentable de la realidad. El hada Mab envuelve a los cuatro hombres con un velo azul, que los transportan al los dulces sueños que hacen ver la vida de color de rosa, y reparte a ellos la esperanza, con la cual cesaron de estar tristes.

"Fardo" es un cuento que le inspiró la vida de los cargadores del muelle, que pudo observar de cerca cuando fue guardainspector de carga de la Aduana de Valparaíso ("nombrado para ese cargo el 1º de abril de 1887, lo desempeñó durante algunas semanas.") En las notas que Rubén puso en la edición de "Azul", Guatemala, 1890, dice: "Este es un episodio verdadero, que me fue narrado por un viejo lanchero en el muelle fiscal de Valparaíso, en mi tiempo del empleo en la Aduana de aquel puerto. No he hecho sino darle forma conveniente."

Sigue: "...triunfa la entonces en auge escuela naturalista. Acababa de conocer algunas obras de Zola y el reflejo fue inmediato; mas no correspondiendo tal modo a mi temperamento ni a mi fantasía, no volví a incurrir en tales desvíos."

Vemos un poco más de su concepción del poeta en "El rey burgués", en que el poeta encarna lo ideal y el rey, que "en su Babilonia llena de músicas, de carcajadas y de ruido de festín" solía leer novelas de Monsieur Ohnet, la medianía enriquecida y estéril. En ello resume la eterna queja del artista contra el hombre práctico, del soñador contra la tiranía de la riqueza. Según Darío, el poeta es un ser que viene de regiones más limpias con un cántico inmortal en los labios.

Lleva una introducción a la manera de un cuento parisiense: "¡Amigo! el cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Un cuento alegre... así como para distraer las hermosas y grises melancolías."

En otra sátira "La canción de oro" (suerte de poema o himno en prosa), el oro es el maestro del mundo y el pobre mendigo, el poeta. Según Arturo Marasso, al decir "¡Cantemos el oro!", asume una hondura por la repetición medieval que es casi una letanía. Es un inventario de todos los tipos de riqueza. En la boca de este mendigo encontramos todas las envidias que engendra el oro en los desafortunados, los perdidos, los hambrientos, y los descaminados: celos, amargura, sarcasmo, resentimiento, desdén, codicia, menosprecio, etc.

En "El rubí", el químico Fremy ha descubierto la manera de hacer rubíes. Darío da la fórmula exacta de la fabricación: "Fusión por veinte días de una mezcla de sílice y de aluminato de plomo; coloración con bicromato de potasa (para el rubí) o con óxido de cobalto (para el zafiro)." Un gnomo se indigna al saber la noticia, y roba uno para llevar a la extensa y profunda caverna donde los gnomos se reúnen en concilio. Los gnomos simbolizan las fuerzas vivas y creadoras de la Naturaleza riéndose del sabio y la falsedad de su obra. No hay otra fuerza que

se puede comparar con la infatigable fecundidad de la tierra. "La piedra es falsa, dicen todos: obra de hombre, o de sabio, que es peor."

Darío convierte "El pájaro azul" en símbolo de la humana quimera. Garcín, poeta bohemio, creía tener un pájaro azul en el cerebro. Al suicidarse dejó escritas estas palabras: "Hoy, en plena primavera, dejo abierta la puerta de la jaula al pobre pájaro azul".

Darío encontró el "cuento parisiense" en los diez volúmenes de "Le nouveau Decameron"—narraciones, cuentos y diálogos de los más celebres y elegantes novelistas, poetas y escritores franceses de esa época. En esas páginas de la antología de cien cuentos, Darío exploró la suntuosidad, la elegancia, la ligera gracia del ambiente de París. Le enseñó un nuevo mundo de aristocracia en las letras que dejó una profunda impresión en el joven poeta.

Darío anhelaba la elegancia de antaño, por eso la frecuente evocación de diversas épocas pretéritas para trascender el tiempo. Especialmente la época cortesana del siglo XVIII, el recuerdo de la Francia aristocrática de los Luises.

Los estudios de Edmond y Jules de Goncourt ayudaron a despertar el deseo: "La femme au xviii^e siecle" (1867), "L'art au xviii^e siecle" (1873) y "L'amour au xviii^e siecle" (1875). También la obra de Verlaine "Fetes galantes" de 1869.

Darío declaró en el prelude de "Cantos de vida y esperanza" de haber sido "muy siglodieciocho y muy antiguo". Enaltecía la obra de Watteau, un pintor de escenas galantes, y hay "Un retrato de Watteau" un "Azul" en que describe una marquesa a quien el gran Watteau dedicaría sus pinceles.

Es parte de toda una sección en que Darío trata de pintar con palabras, en ensayos pictóricos. Tituló la sección "En busca de cuadros", y de veras la descripción es tan plástica que se puede dibujarla. Hasta los títulos son pictóricos: "Acuarela", "Al carbón", "Paisaje", etc.

En "Naturaleza muerta" hay una sinestesia tan poderosa que la saliva empieza a fluir: "Junto al tiesto, en una copa de laca ornada con ibis de oro incrustados, incitaban a la gula manzanas frescas, medio coloradas, con la pelusilla de la fruta nueva y la sabrosa carne hinchada que toca el deseo; pero doradas y apetitosas, que daban indicios de ser todas jugo y como esperando el cuchillo de plata que debía rebanar la pulpa almidarada; y un ramillete de uvas negras, hasta con el polvillo ceniciento de los racimos acabados de arrancar de la viña."

Otra parte del libro trata del año lírico, cuatro composiciones poéticas que corresponden a las estaciones del año--"Primaveral", "Estival", "Autumnal" e "Invernal"--que no nos interesa desde el punto de vista modernista. Entre las cuatro se destaca la del verano. Es un cuadro simbólico de los dos polos sobre los que rueda el eje de la vida: el amor y la lucha o sea destrucción y reproducción. Pinta el amor en su plenitud entre dos tigres, pero un príncipe, que mata a la tigresa, pone trágico fin al idilio. El poeta expresa un determinismo fatal que mueve a matarse recíprocamente.

En las poesías agregadas a la segunda edición se puede advertir algunas de las mismas huellas franceses. Ciertos elementos orientales, y su léxico empiezan a trasladarnos hacia París, pero sólo ligeramente. Todavía su poesía no ha captado la eficacia de su prosa:

...no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.

.....
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.

"De invierno"

Es un soneto a la francesa, o sea, en alejandrino. En "Venus", emplea diecisiete sílabas. Los medallones a Walt Whitman y a Díaz Mirón son en dodecasílabos de seguidilla.

Antes de arribar a Chile en 1886, Darío había publicado 13 sonetos que siguen las reglas tradicionales: metro endecasílabo

rima abba, abba en los cuartetos y rima muy española en los tercetos: cdc, dcd (o bien cdc, dee), siempre de terminación llana. Pero, una vez en Chile, modificó su técnica, evidentemente incitado por el propósito de trasladar al español el soneto "a la francesa".

Publicó tres en alejandrinos: "Chinampa", "El sueño del inca" y "El toqui" (éste rebautizado bajo el título de "Caupolicán"), que datan de noviembre de 1888, mencionados por Silva Castro en las "Obras desconocidas" (1934) y reproducidos por Erwin K. Mapes en "Los primeros sonetos alejandrinos de Rubén Darío" (1935).

Vemos las rimas cruzadas de sus cuartetos con los pares agudos y la rima de los tercetos: ccd, eed. También hay versos de terminación aguda (sexteto así comparable a las sextinas de Gutiérrez Nájera y de Casal). A veces la cesura es móvil, y hay una tendencia a bicesurar algunos alejandrinos.

Un soneto anterior, también alejandrino, cuyos cuartetos sólo se unen mediante el verso último, presenta la rareza de tres consonantes seguidos: aaab, cccb. Lo tituló "Lastarria", apareció en junio de 1888 y fue recogido por Armando Donoso al prologar las "Obras de juventud de Rubén Darío" (1927):

El vasto y misterioso y huracanado viento
que sopla del abismo del hondo firmamento
con ala formidable, con ímpetu violento,
como lanzado al mundo por el poder de Dios,
ha roto una columna que el pensamiento humano
tenía en este suelo del mundo americano
donde a los cuatro vientos, gigante y soberano,
enviaba el alto genio del porvenir la voz.

Así Darío se adelantaba en los hechos a los versos de su "Letanía":

de las Academias,
líbranos, Señor...

Lo resume así Monner Sans: "Futuro maestro en viejas galas de trovar y ya paladín de audacias métricas y ya osado transgresor de toda norma, Darío tuvo la temeridad de enristrar tres

consonantes vecinas, aunque no en tercetos, pero con tina alerta en la transgresión y lucidez en la audacia porque allá en la bullente hondura velaba, celoso, su avizor numen poético."

En el período en que estaba preparando la segunda edición de "Azul" escribió Darío tres poesías en francés: "Mademoiselle", "Pensée" y "Chanson crépusculaire". El afán de escribir versos en francés, algo de snob en los modernistas, coincide con su anhelo de hacerse aristocrático en el lenguaje. El modernismo, por lo menos al principio, no fue un movimiento para las masas, sino fue dirigido a un grupo selecto. Andando el tiempo, Darío llega a escribir versos franceses más elegantes ("France-Amérique", 1915) que estos primeros no muy afortunados.

Desde épocas remotas, los poetas han invocado los cisnes. Max Henríquez Ureña cita el canto segundo de la Ilíada, en el cual Homero evoca los cisnes de Caístro. El parnasianismo revivió este símbolo de elegancia plástica, y después pasó al simbolismo. Leconte de Lisle evoca el mito de Júpiter y Leda en el poema dramático "Helene" (1852).

Gutiérrez Nájera lo usó por su color en "De blanco" (1888):

¿No ves en el monte la nieve que albea?
La torre muy blanca domina la aldea,
las tiernas ovejas triscando se van,
de cisnes intactos el lago se llena,
columpia su copa la enhiesta azucena,
y su ánfora inmensa levanta el volcán.

Rubén Darío recogió el símbolo en 1888 en su libro "Azul" ("Acuarela", "El rey burgués", "La ninfa"). Repetido en 27 composiciones poéticas, algunas de las cuales son entre sus mejores, llegó a ser el símbolo mayor de la estética modernista.

En la primera etapa, el cisne es un simple elemento decorativo, símbolo del exótico que tanto los modernistas anhelan. Representa una obra exterior, parisiense, preciocista, sin problemas. Hay algo de argumento, pero es completamente subordinado. Es una poesía romántica, realista con nuevos elementos. Es la prosa de experimentación, de leyendas, sin elementos auto-

biográficos, y de mujeres irreales como "Venus", la estrella que es diosa. En el cisne representa a sí mismo: lo exótico.

Segunda etapa--"Prosas profanas"

"Yo persigo una forma..."

Después de publicar "Azul", Darío, vuelve a la América central. En Costa Rica contrae matrimonio con Rafaela Contreras. Trabaja para varios diarios. En Guatamala publica una segunda edición aumentada de "Azul" (1890). Allá recibe noticia de ser nombrado para ir a España como miembro de la delegación de su país a los festejos del IV Centenario del Descubrimiento de América. Al pasar por La Habana, conoce a Julián del Casal. Poco tiempo después de regresar a Centroamérica, enviuda. Por engaño tiene que casarse en Nicaragua con Rosario Murillo. Darío escribió de este episodio: "Es una página dolorosa de violencia y engaño, que ha impedido la formación de un hogar por más de veinte años."¹

Después, investido con el carácter de cónsul de Colombia, se encamina a Buenos Aires. Su amigo, el ex presidente y poeta Rafael Núñez, obtuvo este cargo para él, y otro presidente poeta, Miguel Antonio Caro, firmó el nombramiento.

Como era entonces más usual, viaja a Buenos Aires por Europa. Al pasar por Nueva York conoce a José Martí, ya amigo epistolar. Por fin conoce París donde, aunque se detiene poco tiempo, se hace amigo de varios escritores franceses.

Durante su permanencia en Buenos Aires (de 1893 a fines de 1898), inicia el apogeo del modernismo. Es recibido con admiración por un grupo de escritores ya identificados con el movimiento que él representa. Entre ellos: Ricardo Jaimes Freyre y Leopoldo Lugones.

¹ Rubén Darío, Autobiografía (Obras Completas, Vol. XV), p. 107.

Esta es la etapa más fecunda de su producción. Con Jaimes Freyre funda la "Revista de América", pero sólo publican algunos números. Desde 1888 había uno de los corresponsales literarios del importante diario fundado por Bartolomé Mitre (1821-1906), "La Nación". Había publicado varias semblanzas de figuras literarias que llamaban la atención de los modernistas. Ahora compila en forma de libro esta serie de artículos sobre los autores de su preferencia: Leconte de Lisle, Villiers de l'Isle Adam, Verlaine, León Bloy, Moréas, Laurent Thaihade, Georges d'Esparbés, Eduardo Dubus, Rachilde, Jean Richepin, el belga Théodore Hannon, el Conde de Lautréamont, Eugenio de Castro (la influencia de los metros elásticos empleados por él en "Horas", 1891, es evidente en Darío y Jaimes Freyre), Martí, Edgar Poe, Max Nordau y Augusto de Armas.

Intitula el volumen "Los raros" (1896), reuniendo con los anteriores semblanzas de Fra Domenico Cavalca y de Ibsen. Claro que no todos merecen el epíteto de raros, pero sí señalan nuevos rumbos estéticos. En una nueva edición en 1905 Darío agrega un capítulo sobre Paul Adam y otro sobre "L'art en silence" de Camille Mauclair. En el prefacio dice: "Fuera de las notas sobre Mauclair y Adam, todo lo contenido en este libro fue escrito hace doce años, en Buenos Aires, cuando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo. Me tocó dar a conocer en América ese movimiento...."

También publicó un artículo sobre Nietzsche en "La Nación" (2 de abril, 1894), en la misma serie de "Los raros", pero no lo incluyó en el libro.

Durante esos años escribió varias composiciones poéticas

que acentúan la fantasía refinada. Estas integran su segundo tomo modernista que publica en 1896. Se llama "Prosas profanas" aunque son poetas. En la segunda edición (París, 1901); Darío añade nuevas composiciones en una sección llamada "Las ánforas de Epicuro" y algunos "Dezires, layes, y canciones", basados en autores clásicos españoles, y "Cosas del Cid".

Trató de resistirse para escribir un manifiesto, pero mediante la expresión de sus ideas principales en las "Palabras liminares" resultó algo semejante a un manifiesto:

"Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas, en Palenque y en Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman."

Antes se creía que la rima y el ritmo creaban la música, pero él creía que la música nace con el palabra y con la idea.

"¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo?"

Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces."

Asume una pose, no completamente de buen gusto. Habla de su espíritu aristocrático, de sus manos de marqués:

"Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer..." Prefería la etapa de las cortes. Más tarde en la etapa subsiguiente, esta pose desaparece, y Darío se hace el vocedero de todo el continente, de sus problemas, sus esperanzas y sus temores.

El abuelo español aparece en el prólogo para recordar al joven poeta que se aparta de la tradición de las letras castellanas y le señala los antepasados ilustres cuya norma debe seguir: Cervantes, Lope de Vega, Garcilaso y Quintana.

Darío pregunta por los otros que en alguna forma fueron disidentes y crearon escuela: Gracián, Teresa la Santa, Góngora y Quevedo. Y después: Shakespeare, Dante, Hugo "(Y en mi interior: ;Verlaine...'.)" Luego al despedirse dice: "mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París."

José Enríque Rodó (1871-1917) ha escrito un admirable ensayo sobre estas composiciones. Analiza cada una con agudas intuiciones. Aunque se maravillaba ante muchas de ellas como quien camino por un mundo de deleites, afirmó: ";No es el poeta de América.", porque no se basaba en elementos americanos en su poesía. Hubo una diferencia entre su manifiesto y lo que hizo.

Aunque Darío había escrito composiciones anteriores con motivos americanos, no las incluyó para no perder la unidad del volumen. Había cultivado temas americanos desde su juventud. Durante los años de iniciación publicó "Unión Centroamericana", un canto de ideal político. En la segunda edición de "Azul" agregó los sonetos: "Caupolicán" (asunto tomado del canto II de la "Araucana" de Ercilla); "Salvador Díaz Mirón" y "José Joaquín Palma". Ya hemos mencionado el soneto libre a la muerte de "Lastarria" (1888). Otras, ya escritas, sólo recogió más tarde en otros libros posteriores: "Tutecotzimi" (1893); "Al pasar" (1893); "Momotombo" (1896) y los dodecasílabos "A Colón" (1892):

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

Esta poesía fue escrito en el año del cuarto centenario

del descubrimiento de América. Muestra el mal estado político e intelectual del continente. Darío lo prefiere en los tiempos precolombianos y en el esplendor del rey Moctezuma.

Inmediatamente posterior a "Prosas profanas" escribió en la Argentina el "Elegio de Fray Mamerto Esquiú" (1896) y "Desde la Pampa" (1898).

Además Max Henríquez Ureña señala que sí tuvo un acento americano, en su propio carácter dentro de la prosa de habla española. Así dice Miguel de Unamuno en su sentencia: "Nuestra lengua nos dice allende el gran mar cosas que aquí no dijo nunca."

Termina Henríquez Ureña: sí era también poeta de América aunque acaso no el poeta de América.

Sin embargo, Rodó tenía todo la razón en su afirmación porque el verdadero manifiesto era el libro mismo, donde Darío sólo desplegaba el preciosismo, y el exoticismo, aspectos que se prestaron al amaneramiento y a la afectación de la legión de imitadores.

Siguió las influencias francesas y las perfeccionó. Hasta el título, que sugiere lo escandaloso, anuncia sus desvíos de los cánones tradicionales de la poesía española. Todavía es una poesía sintáctica, o sea, sin argumento.

El libro causó sensación. Anuncia en el prefacio: "Veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles." Canta un amor cosmopolita, o sea, en varios rumbos del mundo. Las mujeres de "Soneto a Margarita", "Sonatina" y "Era un aire suave" ya son mujeres de carne y hueso, contrapuestas a

las mujeres irreales de "Azul", aunque todavía no son comunes. Sí, Margarita es, pero como es un recuerdo, todavía pertenece al reino de la fantasía. Además, todas están muertas, pero no están muertas por la acción, sino por la ausencia.

También "Margarita" muestra bien el soneto de Rubén Darío. Primero hay la presentación del personaje; segundo hay un conflicto que se transforma en un símbolo y tercero termina con la destinación que es el destino. Vamos a entender bien los dos últimos términos. El destino es una fuerza externa, está marcado. La destinación es el ambiente que se puede modificar, es decir, todavía se llegará al destino pero por lo menos se tiene la libertad a elegir cual camino se tomará para llegar allí. En este poema la amante, que ya está muerta, ha llegado a su destino, pero sigue en la memoria de él y por eso, todavía está en la destinación.

"Fiestas, vinos, paseos, besos, flirt," etc., revelan un tono hedonista. Es un verdadero mosaico, donde a cada paso hay un eco de las lecturas predilectas de su autor.

El efecto de los colores fue uno que más llamó la atención de los modernistas. "Théophile Gautier manejaba esos efectos de deslumbramiento con una soberbia maestría (Simphonie en blanc majeur, 1852, y otras composiciones) comparable tan sólo a la que tuvo Joris Karl Huymans en A rebours (1884), para sugerir la penetrante embriaguez de los perfumes."² Pero más tarde en el soneto "Voyelles" (1871) de Arthur Rimbaud, el color alcanzó un nuevo significado al confundirlo con el sonido:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...

Este verso emplea la plena técnica de sinestesia impresionista como el sonido de cada una de las vocales provoca

² Max Henríquez Ureña, ob. cit., p. 29.

una diferente sensación de color, resultante de la impresión causada por el sonido. La cosa no importa, sino la impresión que produce.

En un artículo sobre Catulle Mendes (1888), Darío elogia la tendencia del impresionismo literario de Francia a "pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo así como aprisionar el alma de las cosas." Esta escuela representaba las cosas por las impresiones que aquellas producen. De ahí se hacen malabarismos con la transmutación de los sentidos, y amalgama sensaciones para dar expresión a las undulaciones del alma interior. El juego de sinestesia es una huella del impresionismo.

Gutiérrez Nájera fue el primero que empleó los efectos de color: "Del libro azul" (1880) y "De blanco" (1888). Después, Darío en su libro "Azul". Ahora en la "Sinfonía en gris mayor" (1893), logra con el gris más o menos el mismo efecto que Gautier alcanzó con el blanco. Hay que recordar que los modernistas empleaban la expresión del color para provocar otra categoría (ya mencionada) de sensaciones de deslumbramiento.

Después de que Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892) ha publicado la traducción de "The Raven" (El cuervo) en 1887 empleando el metro de dieciséis sílabas, la poesía de Edgar Allan Poe (1809-1849) había alcanzado extensa difusión en la América española.³ Después el guatemalteco Domingo Estrada hizo su versión de "The Bells" (Las campanas) tratando de captar los efectos onomatopéyicos del original

³ Pérez Bonalde también tradujo la poesía de Heine. Publicó la traducción "Intermezzo lírico" (Lyrishces Intermezzo) en 1877, y en 1885, la versión completa del "Cancionero" (Das Buch der Lieder).

inglés. Después, otros poetas han traducido la demás obra poética de Poe. Su influencia también llegaba por las traducciones en francés por autores como Baudelaire y Mallarmé.

En su libro "Los raros", en que divulga sus preferencias estéticas, Darío incluyó una semblanza literaria de Poe. Además ha mencionado al norteamericano muchos veces en sus obras. Hay varios paralelos en la vida de los dos. Ambos murieron a consecuencia de un ataque de delirium tremens. Están unidos por falta de padres--Poe fue adoptado, y Darío fue a vivir con tíos porque sus padres estaban mal avenidos. También por las calaveradas frecuentes de su juventud. Y sobre todo por la pérdida de la esposa que lo comprendía. Poe recuerda a Virginia Clemm en "Annabel Lee", y "For Annie". Darío habla de la suya (Rafaela Contreras) en "El poeta pregunta por Stella".

Vemos las huellas de Poe en algunos de los versos de Darío. Primero, la repetición, en que se cambia sola una palabra o frase:

Y fueron mujeres de rostros de estatua,
mujeres de rostros de estatuas de mármol.
"La página blanca"

En "Era un aire suave" encontramos tres técnicas más del norteamericano: 1) La repetición de una sola palabra:
la divina Eulalia ríe, ríe, ríe.

2) Como en el estilo de "The Raven", repeticiones de la vocal 'o':

entre los sollozos de los violoncelos
.....
sobre el rico zócalo al modo de Jonia.

3) Aliteración:

bajo el ala aleve del leve abanico.

Según Max Henríquez Ureña, hallamos el recuerdo de Leconte de Lisle en "Friso", "Palimpsesto", "Dafne" (primer

título "Syrinx"), "El cisne", y "Coloquio de los centauros" mezclado con el de Maurice du Plessys, con el de Heredia y con el de Maurice de Guérin. En "Era un aire suave", el de Moréas amalgamado quizás con el de Samain; en "Canción de carnaval", del Banville funumbulesco, y en "Cosas del Cid", del Barbey d'Aurevilly. "Y ahí está, imperatorio y proteico, a todo lo largo del libro, el de Verlaine":

Que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador.

"Responso a Verlaine"

"Era un aire suave" es una resurrección de escenas galantes del siglo XVIII. Paul Groussac (1848-1929) llamó la atención a otra menor influencia, relativa a un solo detalle circunstancial: la de Paul Guigou (1865-1896), que en "La patrie élue" pregunta:

Etait-ce en Hongrie? Etait-ce en Bohème?

En la misma manera, Darío pregunta:

¿Fue acaso en el tiempo del rey Luis de Francia...?

Emplean análogas interrogaciones, uno refiriéndose al tiempo y el otro al lugar.

Max Henríquez Ureña dice que hay versos de Darío que tienen el mismo sentido musical que hay en otros del poeta portugués Eugenio de Castro, un eco de la flexibilidad y la música de sus versos. Por ejemplo, dice que los dodecasílabos de "Era un aire suave" evocan la melodía arrobadora de los de Castro en "Interlúnio" (1894).

Castro alcanzó extensa boga que se extendió del grupo modernista en Buenos Aires a toda América. Darío analizó minuciosamente las atrevidas métricas de "Horas" (publicado en 1891 por Castro y lleno del versolibrismo) en una conferencia que dio (1896) en el Ateneo de Buenos Aires y la in-

cluyó después en "Los raros". Debido a su influencia se inició el metrolibrismo en la América española.

En "El reino interior" que dedicó al poeta portugués, Darío despliega su manejo del alejandrino con mayor libertad de cortes o cesuras, cosa que desarrolló en mayor grado después del poema "Oaristos" (1890) de Castro.

En "Heraldos", un poemita escrito sin medida fija, adaptó el procedimiento paralelístico reiteradamente empleado por Castro:

¡Helena!
La anuncia el bláncor de un cisne.
¡Makheda.⁴
La anuncia un pavo real.
¡Ifigenia, Electra, Catalina!
Anúncialas un caballero con un hacha.

Según Darío "Heraldos" demuestra "la teoría de la música interior". Dice que las breves estrofas anteriores "Mía" y "Dice Mía" son "juegos para música, propios para el canto, 'lieds', que necesitan modulación." Debieron de ser escritos o pensados musicalmente. En "Heraldos" los nombres clamados heráldicamente "evocan la figura oriental, bíblica, legendaria y el atributo y la correspondencia." El nombre tiene resonancia poética. ¡Helena! despierta inmediatamente reminiscencias y asociaciones. Es la llave que abre la puerta de la imaginación, que libra el juego de la fantasía de la inmovilidad de la página.

En cuanto a los metros, Darío libró el verso anquilosado y renovó los modos de expresión y la técnica del verso. Metros cultivados por los clásicos españoles cobraron nueva vida. En "Pórtico" (escrito para el libro "En tropel" del poeta español Salvador Rueda, 1892) resucitó el endeca-

⁴ Arturo Marasso, Rubén Darío y su creación poética, Buenos Aires, 1954. "La 'h' que Darío agrega a Makheda, a imitación de la ortografía de Leconte de Lisle, es solamente ornamental."

sílabo dactílico:

Libre la frente que el casco rehusa.

Los endecasílabos, normalmente acentuados en la 6^a o en las 4^a y 8^a sílabas se presta igualmente al acento en la 5^a sílaba en "Líbranos, Señor":

*El verso sutil que pasa o se posa
sobre la mujer o sobre la rosa
beso puede ser, o ser mariposa.*

El endecasílabo acentuado solamente en la cuarta sílaba procede de una tradición italiana:

Serás la reina en los Decameronos.

"Divagación"

"Sonatina" es una sextina de alejandrinos anapésticos con los terceros y sextos versos agudos:

*La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.*

En "Responso a Verlaine" (compuesto a la muerte del poeta francés) combina cuatro alejandrinos y dos eneasílabos agudos, estrofa de cuna francés:

*Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador;
¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste
hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste,
¡al son del sistro y del tambor!*

Hallamos dos hemistiquios hezasilábicos en "Era un aire suave":

Era un aire suave, de pausados giros.

"El faisán" presenta tercetos monorrimados de dodecasílabos:

*Dijo sus secretos el faisán de oro:
En el gabinete de mi blanco tesoro,
de sus claras risas el divino coro.*

"El reino interior" demuestra su mayor flexibilidad en las pausas del alejandrino a la manera francesa:

*El peludo cangrejo tiene espinas de rosa
y los moluscos reminiscencias de mujeres...
"Filosofía"*

En suma, los metros alcanzaron más agilidad y nueva armonía interior gracias a un más amplio conocimiento de la distribución de los acentos rítmicos por la búsqueda constante de la novedad y lo bello.⁵

Canta el amor errante y cosmopolita: "a la marquesa Eulalia y al abate joven de los madrigales; a la princesa que aguarda al feliz caballero que la adora sin verla y viene a encenderle los labios con un beso de amor; a los efebos criminales, parecidos a los satanes verlenianos de Ecbatana." Alaba los ojos negros de Julia.

En "Divagación" nos lleva por su mundo poético: Grecia (visto por los ojos de Francia), Italia, Francia, Alemania, España, y el Oriente (Japón, China y India). El aroma es heraldo. ¿Vienes?

*¡Suspira así! Revuelen las abejas
al olor de la olímpica ambrosía,
en los perfumes que el aire dejás:
y el dios de piedra se despierta y ríe.*

El aroma que es "un soplo de las mágicas fragancias que hicieron los de lirios de las liras" nos llama por su geografía poética. Presenta un conjunto de esbozos, de tapices; pero al final hallamos un solo pensamiento: la naturaleza:

Amame, mar y nube, espuma y ola.

Este retorno a la naturaleza, que los modernistas consideraron como la fuente de toda belleza, fue otra tendencia modernista. Claro que el realismo y el naturalismo representaban un propósito de retorno a la sencillez desnuda de la naturaleza. Pero desde el punto de vista modernista, se cumple la ten-

⁵ También podemos incluir los endecasílabos de "Rosas profanas", que consta en la "bibliografía de Rubén Darío" ordenada por Julio Saavedra Molina como un "pastiche" inteligentemente hecho por la aguzada pluma de Enrique Díez-Canedo. Pero según Monner Sans (p. 74, pie de página núm. 16) lo ha visto en el núm. 61, el 7 de junio de 1896 de "Buenos Aires" (revista seminal) con la firma de Darío.

dencia, refinándose en la perfección de la forma. El lenguaje debe ser trabajado con arte, el rasgo distintivo del modernismo. Por eso la tendencia no era un estorbo por el elaborado y artificioso refinamiento de la expresión.

En "Blasón" vemos el ave heráldica en su geografía poética. Bouquet, inspirado por la "Sinfonía en blanco mayor" de Gaudier, enumera las flores geográficas.

"Pórtico" y "Elogio de la seguidilla" fueron escritos en Madrid en 1892 cuando estaba asistiendo al Cuarto Centenario del Descubrimiento de América. Allá, impresionado por la poesía española popular, la rindió tributo. "En el elogio recorre casi toda la extensión de los asuntos de las seguidillas, empleando un metro dodecasílabo de siete más cinco."⁶

En Pórtico "historia el sentimiento lírico español. Imbuido de color local y de suntuosidad, parece descubrir la poesía popular: los cantares, las seguidillas, las coplas, los ritmos musicales, los versos que brotan al son de las guitarras. Borra el mapa de la poesía lírica española y sólo deja una isla: la antigua Bética donde nació Salvador Rueda. Presenta la poesía andaluza como heredera de la poesía griega, latina y árabe."⁷

La sección intitulada "Recreaciones arqueológicas" presenta ecos de épocas remotas. "Friso" y "Palimpuesto" (antes titulado "Los centauros") evocan los bajorrelieves antiguos en los frontones de un templo por una poesía que pinta y esculpe.

Entre los "Dexires, layes y canciones" los títulos: *dezir*, *lay*, *canción*, *loor*, *copla esparxa*, *tornada*, y *ffinida*, que son palabras con una evocación casi arqueológico, anuncian los modelos a los cuales Darío se ajusta con absoluta escrupulosidad en cuanto al metro.

"*Ite, missa est*" refleja su vacilación entre la creencia y la duda. Las parodias de la liturgia católica, de la cual

⁶ Arturo Marasso, ob. cit.

⁷ Ibídem.

Darío no siempre fue respetuoso, fueron comunes en el siglo XV. Aquí Darío profana el sacrosanto símbolo de la misa con "amorosa misa".

Ya con "Prosas profanas" el cisne se convirtió en la belleza poética. Se eleva de una imagen a un símbolo con una nueva importancia en la poesía de Darío. "Era suavidad, gracia, albura, ensueño, idealidad.

Dad, condesa, a los cisnes cariño;
dioses son de un país halagueño,
y hechos son de perfume, de armiño,
de luz alba, de seda y de sueño. "Blasón"

Cuando a media noche sus notas arranque
y en arpegios áureos gima Filomena,
y el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque
como blanca góndola imprima su estela.
"Era un aire suave"

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

¡Helena!
La anuncia el blancor de un cisne.
"Heraldos"

El constante empleo del cisne le confirió un lugar especial en la jerarquía simbólica de la nueva poesía. Darío se valía otros adornos de elegancia y de refinamiento, pero ellos se quedaron como simples adornos sin ninguna categoría como el cisne. Según Max Henríquez Ureña, Rubén empleó la flor de lis en 14 composiciones, algunas de edad temprana; y el pavo real en no menos que 10, a partir de "Prosas profanas". Declara Darío en su soneto "El cisne":

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

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca
Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,
bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

*Et l'amante du Cygne est la mere de Helene,
Helene a vu le jour sous les baisers d'un Dieu.*

Antes el cisne solamente cantaba antes de la muerte, pero Darío transforma al poeta en el cisne que cantará siempre, sin morir nadie.

Darío tenía miedo de la Muerte. Le parecía un monstruo que "implica el mismo sufrimiento de Cristo; es nuestro Calvario. Los pueblos tiemblan cuando oyen el rechinar de sus huesos, y un terror espantoso los paraliza. Se ven los cabellos de Medusa que se tuercen y retuercen alrededor de su rostro horrible." Darío vacilaba entre serenidad y ansia.

⁸ Max Henríquez Ureña, *ob. cit.*, p. 27.

virtió en una inspiradora de la poesía, en una especie de renacimiento helénico moderno. Mitos se encarnaron en imágenes evocadoras de la forma que hacen que el verso adquiriera relieve de escultura.

Así en el "Coloquio de los centauros", en que los centauros hablan del misterio de la Muerte, la Muerte adquiere con Darío una forma plástica de escultura que es parecida a Diana, y tiene la serenidad del inalterable reposo. Le da la apariencia de una mujer dulce y hermosa que lleva a su palacio para que se pueda dormir en una paz interminable:

¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia
ni ase corva guadana, ni tiene faz de angustia.
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
en su rostro hay la gracia de la núbli doncella
y lleva una guirnalda de rosas siderales.

Además Quirón afirma:

La Muerte es la victoria de la progeñie humana.

.....

La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte.

Pero se puede preguntar si esta serenidad no era un disfraz. Su musa se pone máscara jovial y canta la alegría del vivir. "La vida es realmente un carnaval, una pantomina en que todos los personajes cogen las flores frescas sabiendo que mañana estas flores se marchitarán":

Y aunque me alegraba y aunque me reía,
moraba en mi alma la melancolía.

"El faisán"

Sus cartas muestran los motivos de pesimismo y amargura que tintan su vida y su poesía, y cuentan de sus luchas económicas.

Casado por amor en su país, Nicaragua, perdió a su "gentil compañera cuando ésta le daba su primer retoño":

¿Has visto acaso el vuelo del alma de mi Stella,
la hermana de Ligela, por quien mi canto a veces
es tan triste?

"El poeta pregunta por Stella"

"Darío tenía la sensación de estar colgado sobre un abismo con la espada de Damocles suspendida directamente sobre su cabeza. O cae al abismo o la espada le cae. ¿Cuál de estas cosas sería peor? La vida es una especulación. Somos prisioneros de la vida y tenemos que dar un paso adelante o un paso atrás. Cualquiera de los dos pudiera ser fatal. ¿Resultará en aniquilamiento el paso hacia delante? "Será igual el paso atrás? Entonces por miedo quedamos en el mismo lugar, resignados a la suerte. Hay que ser invulnerable a las flechas de la vida. Suframos con paciencia, sin lamentaciones."

Los Destinos marchan en "La página blanca". Nos muestra un camino que no conocemos y tenemos que recorrer. La caravana de la vida desfila por esa página blanca. Está formada por tres camellos y un dromedario. El primer camello lleva:

una carga
de dolores y angustias antiguas,
angustias de pueblos, dolores de razas;
dolores y angustias que sufren los Cristos
que vienen al mundo de víctimas trágicas.

Este camello trae nuestra predestinación, las páginas llenas de nuestra herencia, la historia de la humanidad, el don que recibe en la vida quien viene al mundo "de víctimas trágicas". El segundo lleva:

El cofre de ensueños, de perlas y oro
que conduce la Reina de Saba.

Lleva los dones de la edad juvenil, los ensueños de la adolescencia, "cuando la reina de Saba se asoma en engañosas Arcadias." El tercer camello, lleva la realidad de la edad madura, pasado ya el sueño de la adolescencia. Y va en el dromedario La Muerte. Y el hombre que ha visto pasar la vida, el hombre "a quien duras visiones asaltan", que no ha hallado

la verdad, que:

encuentre en los astros del cielo
prodigios que abruma y signos que espantan,
mira el dromedario
de la caravana
como un mensajero que la luz conduce,
en el vago desierto que forma
la página blanca.

"La página blanca" es el libro de la vida. Encierra las páginas llenas de existencias pasadas y las páginas blancas de las vidas futuras.

La resolución parece ser una especie de estoicismo, una resignación en que se trata de mejorar la vida sin esperar demasiado. Cada uno tiene un jardín pequeño. Debemos cultivarlo.

Darío no podía entender la causa de tanto mal. No podía resolver el enigma y miraba hacia lo infinito para ver si la Gran Eternidad le podía ofrecer otra solución:

Entonces, fijo del azur en lo infinito,
para olvidar del todo las amarguras viejas.

"Las ánforas de Epicuro"

"Se acerca al huerto de Epicuro para escapar en la filosofía del vino. Busca el refugio en el vaso, la copa, que se han convertido en el léxico parnasiano en ánforas. El contenido es un vino raro mezcla del zumo de racimos de distantes vides. Unos son la miel de los bordes del vaso; otros son juegos de luz y sombra luminosa al soplo matinal con sonos de doble flauta. Es el deseo insaciable de vida."⁹

Los heraldos rojos del "Canto de la sangre", que imitan las anunciaciones de "Las voces" de Verlaine, señalan después de cada una el hecho y las consecuencias. Cada estrofa encierra una historia, una doctrina:

Sangre de los martirios. El salterio,
hogueras, leones, palmas vencedoras;
los heraldos rojos con que del misterio
vienen precedidas las grandes auroras.

⁹ Arturo Marasso, ob. cit.

En "Sonatina", que según Max Henríquez Ureña contiene un eco de la música hueca y sonora de José Zorrilla con arrullos melódicos de guzla oriental, la princesa tiene la inquietud de lo indefinido, el deseo de vuelo. Cristo vendrá para besar los labios de la princesa que representa el alma para librar a la pobrecita. El alma tiene esta inquietud porque está prisionera en el cuerpo humano. Pobre Psiquis, el alma que suspira por Dios está triste porque no puede escaparse de "la torre terrible", la prisión que la guarda con cadena de hierro prohibiéndola regresar a casa. Darío creía que la muerte da la libertad y el descanso. Si no hay eternidad, ha sido inútil la lucha.

Expresa este concepto del alma como la prisionera en la torre del cuerpo humano en "El reino interior". En esta visión del mundo interior, el alma queda vacilando entre las virtudes y los pecados, entre el bien y el malo, en un camino por la selva. Por el lado derecho aparece "la teoría virginal", y por el izquierdo la región de los siete Pecados.

Por la sombra de la muerte, del pesimismo, de la prisión de su alma, del estoicismo que pervade este libro vemos un rayo de esperanza en "Cosas del Cid" en que el Campeador es un símbolo del alma castellana, de la victoria, del patriotismo, de la cristianidad.

Hubo dos corrientes en cuanto al concepto de creación. Una fue la realista de Aristóteles que dice que la inspiración no existe, sino es dentro su propia sensibilidad. La otra que fue la idealista de Platón dice que la inspiración llega de afuera. En "Yo persigo una forma" Darío mostró claramente que su inspiración llega de afuera (generalmente por musas):

...se anuncia con un beso.

Con "Yo persigo una forma" podemos ver que Darío estuvo en vísperas de besar su Bella-Durmiente que le revelará una expresión adecuada para una nueva sensibilidad, una nueva aurora de esperanza, y para la realización de su misión como el poeta de la América española:

*Y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.*

TERCERA ETAPA--"CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA"

*"Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana"*

El 3 de diciembre de 1898, Rubén Darío embarca para España como corresponsal de "La Nación". Acababa de terminar la guerra de España con los Estados Unidos, y Darío iba a escribir sus impresiones de ella después de la guerra. Renueva los amistades que había conocido antes y hace nuevos.

Con motivo de la Exposición de París de 1900, se traslada a la capital francesa donde Amado Nervo le invita a compartir su apartment allí, y donde conoce a Oscar Wilde. Hace viaje a Italia. Al regresar, se le nombra como cónsul de Nicaragua en París. Después emprende otra viaje por Bélgica, Alemania, Austria-Hungría, Italia y Inglaterra. Estos viajes sirven como base de sus crónicas europeas: "España contemporánea", "Peregrinaciones", etc.

Según Max Henríquez Ureña, la influencia de Martí sobre la prosa de Darío está patente en esas crónicas. Siguen "una pauta semejante a la que Martí adoptó al describir sucesos, hombres y cosas en artículos periodísticos. Se han señalado, por ejemplo, semejanzas de procedimiento entre la crónica de Martí sobre el centenario de Calderón (1881) y la de Darío sobre el entierro de Castelar (1899). La huella de Martí se encuentra a cada paso, persistente y multiforme, en la prosa de Darío. En "Tierras solares" se manifiesta esa influencia en su forma más pura y fecunda."

La influencia de Martí también se despliega de vez en cuando en la poesía de Darío cuando el verso elaborado y adornado de éste se vuelve sencillo, sin artificio, como si estuviera jugando:

*Margarita, está linda la mar,
y el viento
lleva esencia sutil de azahar;*

.....

*Margarita, te voy a contar
un cuento.*

"A Margarita Debayle"

Martí empleaba esa forma de narrar en su revista "La Edad de Oro".

en la cual escribió cuentos en prosa y en verso para los niños.

En París vive la vida bohemia, la vida parisien, la vida decadente de Montmartre. Algún tiempo después de regresar de su gira de Europa, es nombrado de secretario de la delegación nicaragüense a la Conferencia Panamericana del Río de Janeiro. De vuelta a París pasa un invierno en Mallorca. Después regresa a Nicaragua donde es recibido con honor y entusiasmo popular. Allí es nombrado ministro de España y regresa a Madrid.

Es en este período que empieza a darse cuenta de lo que él quería hacer en su poesía. En 1905, publica su mejor libro "Cantos de vida y esperanza" en el cual sigue interrogando, pero ahora sobre los problemas hispanoamericanos. Los temas autóctonos reemplazan el galanteo de las marquesas, las fugas a épocas remotas, los soplos exóticos del Oriente, los bocadillos del salón parisien.

En el prólogo del libro, dedicado a J. Enrique Rodó, y sin título, dice:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana

Continúa con un resumen autobiográfico como dueño de su jardín de fantasía para mostrar la sinceridad de lo que escribe. En este testamento endecasilábico admite de haber sido "muy siglo diez y ocho", y se enorgullece de haber sido "con Hugo¹ fuerte y con Verlaine ambiguo".²

¹ Darío señalaba su admiración de Víctor Hugo en cada etapa de su poesía. A él dedicó una oda en su juventud: "A Víctor Hugo" (1883). Poco después volvió a loarlo cuando se murió: "Víctor Hugo y la tumba" (1885). Y siguió rindiéndole tributo después:

Y esto pasó en el reinado de Hugo,
emperador de la barba florida "Prólogo" (1892)

¡Momotombo!--exclamé--¡oh nombre de epopeya!
Con razón Hugo el grande en su onomatopeya
ritmo escuchó que es de eternidad

"Momotombo" (1896)

En 1905 siguió este prelude citada arriba en "Cantos de vida y esperanza". Y en 1915 estas líneas escritas en francés:

Nous levons nos regards et nous chauffons nos ames
au soleil de Voltaire et de Víctor Hugo.

No fue un vuelco artificial. Antes empleaba figuras míticas como adornos por sí mismas, pero ya son símbolos del Nuevo Mundo. Por ejemplo, Hércules como los hombres heroicos.

Hay tres partes del libro: 1) Cantos de vida y esperanza, 2) Los cisnes, y 3) Otros poemas. Emplea gran variedad de metros y moldes (hasta un "Soneto de trece versos"), pero sobre todo, el alejandrino, en que alcanza mayor libertad en las cesuras y el ritmo.

Saluda al sol, 4/ araña, 3/ no seas rencorosa. 7
Da tus gracias a Dios, 7/ oh sapo, 3/ pues que eres. 4
El peludo cangrejo 7/ tiene espinas de rosa 7
y los moluscos 5/ reminiscencias de mujeres. 9
Saber ser lo que sois, 7/ enigmas siendo formas; 7
deja la responsabilidad 10/ a las Normas, 4
que a su vez 4/ la enviarán al Todopoderoso 10
"Filosofía"

En "Salutación del optimista", se vale del exámetro—versos de diecisiete sílabas que Sinibaldo de Mas (1809-1868) llama exámetros en su "Sistema musical de la lengua castellana" (segunda edición, Barcelona, 1843). El vate suena su nota de esperanza por los hijos de España. Abomina "los ojos que ven sólo zodiacos funestos", y predica la gran alba futura de la latina estirpe:

Un continente y otro renovando las viajas prosapias,
en espíritu unidos, en espíritu y ansias y lengua,
ven llegar el momento en que habrán de cantar nuevos
himnos.

En la "Historia de mis libros", Darío dice: "Elegí el hexámetro por ser de tradición greco-latina, y porque yo creo, después de haber estudiado el asunto, que en nuestro idioma, malgré la opinión de tantos catedráticos, hay sílabas largas y breves, y que lo que ha faltado es un análisis más hondo y musical de nuestra prosodia." Sin embargo el empleo del exámetro en español no era una innovación. Según Max Henríquez Ureña "ya en el siglo XVII lo encontramos en la adaptación que Esteban Manuel de Ville-

² Según Arturo Marasso, esta tradición biográfica "viene de Garcilaso con la raíz en Petrarca", y "hace que el poeta se detenga un instante a mirar el camino por donde anduvo y asombrarse de cómo no ha caído." (p. 182)

gas hizo de la séptima égloga de Virgilio:

Lícidas y Coridón, Coridón, el amante de Filis,
pastor el uno de cabras, el otro de blancas ovejas,
ambos a dos tiernos, mozos ambos, árcaes ambos.

No obstante Darío lo dio una sonoridad no alcanzada antes en español. Dijo: "Lo que han hecho Voos y otros en alemán, Longfellow y tantos en inglés, Carducci, D'Annunzio y otros en Italia, Villegas, el Padre Martín y Eusebio Caro el colombiano, y todos los que cita Eugenio Mele en su trabajo sobre 'La poesía bárbara en España', bien podíamos continuarlo otros, aristocratizando así nuevos pensares. Y bello y prácticamente lo ha demostrado después un poeta del valer de Marquina." ("Historia de mis libros", serie de artículos publicados en "La Nación", 1912.)

En "Marcha triunfal" nos inunda con un diluvio de música a la José Asunción Silva. Emplea un metro elástico con un armazón de cláusulas fijas de tres sílabas. Esta precisión isosilábica da el efecto rítmico de una marcha. Lo raro es que usó un compás trisilábico, poco usual en marchas, en vez de un disilábico o un múltiple de dos. No obstante, por la sonoridad natural de la lengua española³ y por el mucho uso de la "o", los clarines agujerean el aire cada vez más claramente en este avance wagneriano, hasta que surgen las imágenes visibles de los vencedores pasando por el arco triunfal:

Los claros clarines de pronto levantan sus sonos
su canto sonoro,
su cálido coro,
que envuelve en un trueno de oro
la angusta soberbia de los pabellones.

Como esta pirotecnia verbal fue escrito en 1895, pertenece a la etapa de "Prosas profanas". Francamente, a mi modo de ver, no siempre resulta bien la sinalefa que forma la cláusula fija. Por ejemplo, en la primera línea: "Ya viene el / cortejo." Repetidas

³ Aparte de las vocales, que no se pueden obscurer como las de inglés y francés, hay que recordar que de los 19 fonemas consonánticos en español que 11 son sonoros y solamente 8 sordos. Y de éstos la "s" y la "x" se sonorizan antes de consonantes sonoras y la "p", "t", "k" se sonorizan en final de sílaba. Sólo la "ch", "f", y la "x" siempre se quedan sordas.

veces he sentido su modo de emplear la sinalefa para seguir la forma métrica propuesta (también en otros poemas) ha resultado un poco forzado. Generalmente sigue la forma escogida admirablemente y hay que esperar estas líneas menos ingeniosas. Usa la cláusula trisilábica también en su "Salutación a Leonardo", pero menos rígidamente.

Como en "Prosas profanas", sigue siendo metrolibrista como Eugenio de Castro y Walt Whitman, y uniendo versos de distintas medidas normalmente no casados. Ninguna convención ni tradición de forma se quedó sagrada frente a la pluma de Darío.

Sí, Darío respetaba y empleaba los moldes tradicionales. Pero sentía que otras formas valían también. Cada lectura le servía como otro modelo para imitar, otro camino para caminar, otra técnica para expresarse. Así resulta el sinnúmero de influencias evidentes en sus obras. En su turno cada forma se presentó como un desafío para crear dentro de sus restricciones, a la que inyecta su propia numen innovador.

Fue un rebelde, pero un rebelde con causa. Luchaba por la libertad poética y ganó la independencia intelectual y artística para hispanoamérica. Hacer esto es decir mucho de un hombre. Claro que él no lo hizo sólo. Pero él encabezaba el movimiento, y llamaba más la atención. Y aunque su poesía es una maravilla de formas, metros, colores, innovaciones, ideas y léxico, su mayor herencia es esta independencia de España.

Con Rubén Darío ya había llegado el león español en latinoamérica. La España, derrotada en alta mar (Cuba), encuentra refugio en la puerta de la apoteosis poética. Darío levanta a Don Quijote en la "Letanía de Nuestro Señor Don Quijote" una vez más para luchar lado a lado con El Campeador, símbolo de la victoria castellana ("Cosas de Cid"). Ruega al "señor de los tristes" que "por nos intercede", por una raza sin alma, sin vida. Hay más Américas ocultas para descubrir.

Mientras haya una viva pasión, un noble empeño,
un buscado imposible, una imposible hazaña,
una América oculta que hallar, vivirá España.

"Al Rey Oscar"

Otros don Quijotes, nietos de España vinculados por su habla común, escucharán "los áureos sonidos" que "anuncian el advenimiento triunfal de la Gloria", la "Marcha triunfal":

La latina estirpe verá la gran alba futura,
y en un trueno de música gloriosa, millones de labios
saludarán la espléndida luz que vendrá del Oriente,
Oriente augusto en donde todo lo cambia y renueva
la eternidad de Dios, la actividad infinita.
Y así sea esperanza la visión permanente en nosotros.
¡Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda!
"Salutación del optimista"

Esta actitud optimista prefigura el triunfo, y despierta en las entrañas de todos hablantes españoles un patriotismo supranacional, un lazo que trasciende las fronteras nacionales. El angelus, a bordo de las alas de campanas de provincia, vuela por los reflejos sombríos de las iglesias evocando los héroes, los patriotas de sacrificios de anteayer ("La dulzura del Angelus"⁴). Pasan los "Retratos" de los desaparecidos, pero no olvidados.

Embragado por este sueño dorado, el optimismo brota de su pluma:

Oh tierra de sol y de armonía,
aun guarda la Esperanza la caja de Pandora.
"Los cisnes"

Sonad, trompetas que anunciáis la victoria
de ese amado del Sol,
y que entre vuestro coro se oiga tocando a gloria
un clarín español.
"A Mistral" (del libro Canto del otoño)

Ahora el cisne canta de la esperanza y la gloria de España a través de las hazañas de sus nietos hispanoamericanos. No habla como poeta de Nicaragua, de Chile o de la Argentina, sino habla como poeta de la América hispánica, el Walt Whitman del Sur. El hálito de Walt había soplado en los oídos de los modernistas desde 1887 cuando Martí, después de haber leído su poema a Lincoln, escribió un jugoso artículo dedicado a él: "¿Por qué tendría yo celos de aquel de mis hermanos que haga lo que yo no puedo hacer?"

⁴ Según Arturo Marasso, el tema de las campanas del "Angelus" adquirió en las postrimerías del romanticismo, un íntimo contenido poético.

Rubén Darío le dedicó un soneto en 1890, y después escribió una semblanza literaria en "Los raros". Lo menciona de vez en cuando en su poesía:

Oh, Captain! Oh, my Captain!
clamaba Walt Whitman.

"Oda a Mitre"

A pesar de esto, aparte del uso del versolibrismo, es difícil encontrar influencias o paralelismos específicos. Como dice Fernando Alegría, profesor en la Universidad de California: "Estudiar a Walt Whitman en la poesía Hispanoamericana, es como buscar las huellas de un fantasma que se puede sentir en todas partes y ver en ninguna...." Se emplea su nombre en los renglones de sus poemas como una referencia clásica, una imagen representativa de un espíritu libre, y de un amor por la patria.

El tono optimista predomina en este libro a pesar de momentos de vacilación cuando cae en la hondura del pesimismo:

Ay, triste del que un día en su esfinge interior
pone los ojos e interroga, ¿Está perdido?

"Ay, triste del que un día"

En Darío, hay una cara negativa, que a veces en su vida tormentosa, se despliega con potencia. Ante la cuna de un hijo registra la amargura de vivir:

Tarda en venir a este dolor adonde vienes,
a este mundo terrible en duelos y en espantos;
duerme bajo los ángeles, sueña bajo los santos,
que ya tendrás la vida para que te envenenes.

.....
Sueña, hijo mío, todavía, y cuando crezcas,
perdóname el fatal don de darte la vida.

Parece que Darío lamentaba su existencia. Sería mejor que nunca hubiera nacido porque los poetas sufren más que los demás. Ni el amor le conduce a la felicidad. Más bien es un camino más al sufrimiento. Ya lo ha dicho en su libro Azul:

Deje Sansón de Dalila el regazo:
Dalila engaña y corta los cabellos.
No pierda el fuerte el de su brazo
por ser esclavo de unos ojos bellos. "A un poeta"

Lo reafirma en "Libranos, Señor" (Prosas profanas):

Oh, saber amar es saber sufrir,
amar y sufrir, sufrir y sentir,
y el hacha besar que nos ha de herir.

Ya se siente la melancolía otoñal en "Canción de otoño en primavera":

Juventud, divino tesoro.
¡ya te vas para no volver!
cuando quiero llorar, no lloro...⁵
y a veces lloro sin querer...

Su destino le perturbaba:

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido,
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!

"Nocturno"

Y la muerte lo perseguía como una pesadilla constante:

el horror
de ir a tientas, en intermitentes espantos,
hacia lo inevitable, desconocido, y la
pesadilla brutal de este dormir de llantos.

Otro "Nocturno"

Después canta un himno a la "Carne, celeste carne de la mujer:", porque en la dulzura de la mujer existe "el placer de vivir hasta la muerte." Lo canta con acentos robustos, pero se nota en el fondo más bien una resignación no completamente convencida.

En "Melancolía", dice que anda a tientas como un ciego buscando la luz celestial "en este titubeo de aliento y agonía, cargo lleno de penas lo que apenas soporto."

En "Lo fatal", vemos su inseguridad claramente desplegada en su preocupación con lo después:

Ser, y no saber nada y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
y el espanto seguro de estar mañana muerto
.....
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos....

En su "Canto de esperanza", pinta un cuadro de un mundo doloroso en que reina un Anticristo:

Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste.
Un soplo milenarío trae amagos de peste.
Se asesinan los hombres en el extremo Este.

¿Ha nacido el apocalíptico Anticristo?

⁵ Arturo Marasso dice que la "o" en el coro da el trémolo del tono menor de esta canción.

Sigue con un reflejo profético de los temores de su época de una conflagración mundial:

*En un pozo de sombra la humanidad se encierra
con los rudos molosos del odio y de la guerra.*

Darío buscaba una señal de socorro en su aflicción. Miró hacia arriba por una contestación, y no hubo. Solamente un silencio que le espantó. No obstante, a través de las vicisitudes, su especulación que va de un pensamiento a otro revela una luz inapagable, hasta que regresa al pecho de Dios. El arte le estimula y le conforta. En verdad, sólo cantaba un temor que todos nosotros hemos sentido una vez o otra. Nunca llegó a ser un apóstol de pesimismo, sino guardaba su fe en la humanidad.

El, como ser humano y como poeta, estaba buscando una clave a la enigma de la vida. Leconte de Lisle, también plagado por este hipersensibilidad al dolor de la vida, abrazaba cada día más el budismo para encontrar el sosiego espiritual. Este advoca una especie de aniquilación de los sentidos, es decir, narcotizar o entumecer las emociones y pasiones para romper nuestros lazos con el mundo. Puede ser por eso que adoptó el frío parnasianismo.

Antes, era muy devoto pero con el tiempo llegó al otro extremo de un Cain que niega a adorar a Dios porque sentía que Dios mismo es el autor del sufrimiento humano, del crimen de Eva, y que hace las torturas del Infierno para los descreídos. Creía que un día, el hombre tendrá su venganza, y Dios, al decir "¡Adorad!", los hombres dirán "¡No!".

Pero Darío, aunque abarcó el parnasianismo también, no podía cortar este nudo con sus prójimos. Apesar de su dolor sofocante que a veces desplegó con gritos desesperados y sollozos cargados con la tristeza abrumadora de la vida, pintaba lo trágico con ternura. El destino humano--una existencia bestial, sin tiempo para las letras, la cultura, y lo bello--parece engaño. En "Canto de esperanza", pide que Cristo vuelva para llevar la paz y tranquilidad a la humanidad:

*Oh, Señor Jesucristo! por qué tardas, qué esperas
para tender su mano de luz sobre las fieras
y hacer brillar al sol tus divinas banderas?*

Ven, Señor, para hacer la gloria de tí mismo,
ven con temblor de estrellas, y horror de cataclismo,
ven a traer amor y paz sobre el abismo.

Antes Darío había volado "entre la catedral y las ruinas paganas", y de las dos, andaba más en las ruinas. Pero en esta época, buscaba más la mano de Cristo. La crisis del mundo reflejada en su vida bohemia necesitaba alguien para salvarlo. En "Spes", se dirige a El, implorando su ayuda con palabras angustiosas que exponen su desesperación:

Jesús, incomparable perdonador de injurias,
oye; Sembrador de trigo, dame el tierno
pan de tus hostias; dame, contra el sañudo infierno,
una gracia lustral de iras y lujurias.

Dime que este espantoso horror de la agonía
que no obsede, es no más de mi culpa nefanda,
que al morir hallaré la luz de un nuevo día
y que entonces oiré mi ¡Levántate y anda!

Claro que el sabio de esta época fue una especie de filósofo que abarcaba todos los cultos del mundo. Sin embargo se nota un vuelco a la fe en esta etapa de Darío. Una de las fuentes principales de este libro es la Biblia. Arturo Marasso delinea estas influencias en su obra "Rubén Darío y su creación poética". El apocalíptico Anticristo, ya citado del "Canto de esperanza", fue inspirado por el "Apocalipsis" de Juan. En "Mientras tenéis, ¡oh negros corazones!", Pegaso sustituye por el caballo blanco del "Apocalipsis":

Un gran Apocalipsis horas futuras llena.
¡Ya surgirá vuestro Pegaso blanco!

En "Nocturna", dice: "Quiero expresar mi angustia" de su vida jobesca. Leemos de "Los Tres Reyes Magos". Oímos las frases: "Levántate y anda", y "Líbranos, Señor". Vemos las palabras: Belén, Babilonis, espinas sangrientas, Salome, Babel, Herodes, Juan el Bautista, etc. En fin, se siente en su poesía una nueva actitud hacia la religión, una nueva esperanza de sosiego para su vida atormentada.

Pero fue un cristianismo ideal, porque él mismo quería hablar con Dios, no por medio de otros. Por eso, le espantó cuando solamente encuentra el silencio como contestación. Sin embargo, en-

contró su contestación en este silencio, porque se dio cuenta que el hombre mismo tiene que librarse del mal que lo encadena. Pero el hombre no puede hacerlo por sí mismo. Necesita la ayuda del poeta para atravesar este hueco del entendimiento entre Dios y el hombre.

Parece que Dios abandonó el mundo después de crearlo:

Y por Tí, lo que buscamos
y no encontraremos nunca,
jamás.

"Por el influjo de la primavera"

Pero Darío, el filósofo, descubrió que Dios ha dado al hombre su propia fuerza y socorro, y que el poeta tiene que levantar el velo que oculta esta línea directa entre Dios y el hombre. Los poetas son los "Torres de Dios", hermanos de las cumbres que respiran el mismo aire limpio de los de Olimpo, y trae consigo al bajarse una canción inmortal que se puede oír sobre las tempestades de la vida.

Los demás han recibido sus riquezas e ignorancia, pero el poeta ha recibido el don de penetrar en lo incógnito. El hombre se queda confundido entre dos mundos--lo misterioso y la realidad. Sólo el poeta tiene el clave al puente entre los dos mundos, el poder de unir la idea a la palabra para iluminar el camino. Es un misionero laico, que sirve de guía por el puente donde la gente puede escaparse por un rato la miseria terrestre. Por Darío, el arte es un refugio, un asilo:

Y si hubo áspera hiel en mi existencia,
melificó toda acritud el arte.

"Yo soy aquel..."

El Arte es el glorioso vencedor. Es el Arte
el que vence el espacio y el tiempo, su estandarte,
pueblos, es del espíritu el azul oriflama.

"Cyrano en España"

Pero, al alcanzar estas alturas de Olimpo, al acercarse a la nube tonante, al ser conductor de esta chispa cósmica, el poeta mismo recibe el latigazo del rayo. El poeta llega a escribir su nombre en el templo de inmortalidad, pero lo escribe con sangre de sus propias venas. La gente, con cualquier pretexto, sacrifica a sus guías por veinte piezas de plata.

El bestial elemento se solaza
en el odio a la sacra poesía.

"Torres de Dios. ¡Poetas."

Por eso, como mártir de la humanidad, llevan una corona de espinas
en el corazón:

la tristeza inmortal de ser divino.

"Un soneto a Cervantes"

En un apoteosis de la poesía, Darío la considera como una
lámpara en la bóveda del cielo para iluminar las sombras de las
ideas, para guiar los "ciegos" terrestres. Monta "Pegaso", el
caballo alado de los poetas, para dejar lo cotidiano y volar so-
bre las cimas de la poesía divina, su refugio y su fuerza a la vez
y el sello inmortal de su genio.

Para Darío la naturaleza representa Dios, una especie de int-
pretación panteísta y idealista. Es una pantalla en que el Todo
Poderoso manifiesta sus perfecciones. La sagrada selva es el tem-
plo donde "vuela Psiquis", donde los soplos murmuran los secretos
de Dios, donde se puede huir de la tristeza. Los árboles miran
hacia arriba para bañarse en el reflejo de Dios y cada hoja lleva
dentro de sí la perfección. Allí, el poeta remonta el vuelo para
penetrar las nubes de las ideas, y desciende con nueva comprensión
Allí, en la perfección encuentra su inspiración:

peregrinó mi corazón y traje
de la sagrada selva la armonía.

¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh la profunda
emanación del corazón divino
de la sagrada selva!-----

Bosque ideal que lo real complica,
allí el cuerpo ardo y vive y Psiquis vuela.

"Yo soy aquel..."

El alma quiere entrar al bosque para regresar a Dios, pero
tiene que entrar desnuda, sin huellas de mal, y habiendo sufrido:

El alma que entra allí debe ir desnuda,
temblando de deseo y fiebre santa,
sobre cardo heridor y espina aguda.

"Yo soy aquel..."

Su alma quería librarse, porque era prisionero del cuerpo. Quería
regresar a "los brazos del Espíritu del que es una chispa." En el

cuerpo era esclava de sus sentidos y volaba "entre la catedral y las ruinas paganas":

*¡Divina Psiquis, dulce mariposa invisible
que desde los abismos has venido a ser todo
lo que en mi ser nervioso y en mi cuerpo sensible
forma la chispa sacra de la estatua de lodo!*

El hecho de emplear temas paganos para expresar sus pensamientos religiosos puede parecer contradictorio, pero no es. Para Darío, el horizonte no tenía límites, ni de tiempo ni de lugar. Podía fundir lo antiguo con lo moderno, lo anteayer con lo ahora, para crear una estética más eficaz de expresarse. Los dioses griegos personifican esta estética. Como dioses, despiertan lo ideal. Pero con sus características humanas, también despiertan lo real. Esta humanización los pone a nuestro alcance. Darío, como todos de nosotros tiene algo de pagano en su alma, y tal vez estos símbolos representan esta guerra de alma mejor que otros sistemas.

Así, Darío alcanza la estatua de un semi-dios porque él mismo es un símbolo doble. En su poesía es el águila fuerte que vuela a los cumbres máximos de su continente, es la flauta que toca la canción dentro del corazón hispanoamericano. Pero a la vez, es el sátiro buscando la carne y el argonauta navegando por tierras remotas buscando el placer. En Darío lo espiritual y lo físico, la fe y la duda andan mano en mano, quizá haciendo su cuadro poético más completo por su dualidad.

En las figuras de "Leonardo" Darío podía advertir el alma luminosa que se revela al través de "las vagas figuras del sueño". Podía ver Psiquis, cautiva en su descenso terrestre:

*Y el alma consigue su empeño
de ser advertida a través del carnal y divino cristal.*

Por su majestral empleo de la luminosidad, el gran pintor ha creado un mundo etéreo que pasa por los neblinosos límites de lo real y lo espiritual sin cuajarse.

En "Helios", Darío presenta un especie de teología solar en que el astro rey salva las almas del mar de la obscuridad y con la aurora vuelve a cruzar los cielos con sus caballos que "Al trotar forman música armoniosa". Invoca la dualidad de la luz y lo

oscuro cósmico, tema inmortal con que se preocupaba el hombre primitivo, y que ha dejado sus vestigios hasta en la sociedad moderna--lo bueno contrapuesto a lo malo; las virtudes en antítesis con los vicios; y el renacimiento de la aurora, victoriosa sobre la muerte de la noche.

En "Charitas", describe un viaje del alma por el Paraíso de Dante. Pero en vez de Dante acompañado por Virgilio, el alma de Vicente de Paul llega al coro de los serafines, conducida por Cristo. Qué remoto de los cuentos parisienses de "Azul". Con "Cantos de vida y esperanza", Darío amplió su criterio, que le dio una madurez no alcanzada en sus libros anteriores. Escribió: "Al escribir 'Cantos de vida y esperanza' yo había explorado no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también los cancioneros antiguos, la obra ya completa, ya fragmentaria de los primitivos de la poesía española, en los cuales encontré riquezas de expresión y de gracia que en vano se buscarán en harto celebrados autores de siglos más cercanos."

Como había empleado cada ritmo o combinación métrica que le ocurrió para explorar todas las posibilidades de los efectos rítmicos, aprovechaba cada lectura y cada artista para descubrir nuevas facetas de su alma. Pero a cada imitación llevó su propio genio y originalidad, reforjando el tema con su numen luminoso.

En "De otoño", admite:

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

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

Pero, ahora se hace más que el líder del refinamiento de la expresión poética hispanoamericana. Se convierte en un poeta que trasciende las fronteras políticas para expresar todos los temores, las pasiones, y las esperanzas de un continente, vinculado por su habla, religión y procedencia. Ya no es el poeta de Nicaragua, de Chile o La Argentina. Ya es el poeta de América, el "nieto de España", que siente la vitalidad de su raza cursando en sus venas. Habla en términos como "la América nuestra", "la América católica", "la América española".

En su "Canto a Roosevelt", cristalizó la inquietud continental ante la tendencia imperialista de los EE. UU. Fue un tipo de ataque sobre el comportamiento de los EE. UU. en la época del "big stick":

Los Estados Unidos son potentes y grandes.
Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
que pasa por las vértebras enormes de los Andes.
Si clamáis, se oye como el rugir del león...

Recordó a Roosevelt que en la América latina vive un pueblo unido por el vínculo indisoluble de una cultura común, y una tradición heroica. Le amonestó:

¡Tened cuidado. Vive la América española!
Hay mil cachorros sueltos del León Español.

E. Anderson Imbert⁶ describe el cambio así: "Bajan las luces de las lámparas preciosas encendidas en Francia y suben las llamas de un fuego interior. No hay rompimiento con el pasado, sino un cambio en la escala de valores. Es como un comienzo de otoño (un otoño visto por un pintor interesado en los colores, no por un botánico atento a la decadencia de los ciclos orgánicos): se ven las hojas verdes de la primavera pasada y también amarillos y rojos nuevos."

Es decir, guardaba su aristocracia de expresión, cosa que tanto impresiona a los poetas principiantes, y la mezclaba con una preocupación social y con una inquietud interior de entender qué es la vida, tonos más maduros y universales de la tarea poética. En su deseo de comprender su existencia, trata algunos de los temas más fundamentales de la vida: la muerte, el amor, la religión, el arte, el placer, el sufrimiento, y la misión de los poetas. De ahí el título "Cantos de vida...."

Para su preocupación social invoca su pájaro sagrado:

¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?

"Los cisnes"

⁶ Rubén Darío, Poesía--libros poéticos completos, p. xxvii. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert. Fondo de Cultura Económica. México, 1952.

Con la interrogación de su cuello interroga a la Esfinge:

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

Y los cisnes contestan:

...Y un Cisne negro dijo: "La noche anuncia el día."
Y uno blanco: "¡La aurora es inmortal, la aurora es inmortal!" ¡Oh tierras de sol y de armonía, aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!

Así, el cisne que antes fue un adorno exótico, una referencia elegante, un símbolo aristocrático de la belleza pura sin utilidad, se convierte en el mensajero de la esperanza que la aurora siempre trae consigo. Anuncia que la desesperación termina con la noche, y el día lleva nuevas aspiraciones, oportunidades y posibilidades. Tal vez mañana oirá el mundo hispánico la "Marcha triunfal". Don Quijote se levantará otra vez para conocer la gloria. Así mismo anuncia un cisne negro, símbolo de la desesperación. Así el cisne en sus grandes alas lleva el verso castellano a nuevas cumbres, y entra las aulas de los mitos sacros.

Según Arturo Marasso el cisne es un mito en el mundo poético de Darío: "Es el cisne olímpico que volvió a ver en las bellas páginas de Leda de Pierre Louys; el cisne de los mitos medievales que universalizaron la música de Wagner, la poesía y la erudición del siglo XIX; el cisne iniciador del arte del Renacimiento, de Leonardo; el tema eternamente renovado en la pintura del mito de Leda; el ave cantada por poetas antiguas, conductora de Apolo Hiperbóreo; el ave de la poesía en que creyó transformarse Horacio, el ave mitológica de Ovidio, el cisne celeste. La celebridad del cisne llena el Renacimiento; está en los versos de todos los poetas. El cisne personificó la luz y la armonía; es en los Emblemas de Alciato, Insignia Poetarum, ave de Apolo, como la canta Calímaco, que viene desde los primeros poetas griegos hasta los eruditos comentarios de Erasmo. Casi todos los poetas del siglo XIX glorificaron la belleza y mística del cisne; el cisne del Norte, del cisne helénico que parece la animación del mármol en la apoteosis de la armonía. Bien dice Darío: 'Es el cisne de estirpe sagrada.'"

Con "Cantos de vida y esperanza", Darío cumplió su manifiesto de "Prosas profanas", convirtiéndose en el poeta de la América hispánica. Empleando una estética americana, dio expresión elegante a los rumores de todo un continente para alcanzar un nuevo nivel y valor en la estética poética.

- - - - -
"EL CANTO ERRANTE"

"El cantor va por todo el mundo"

Dos subsiguientes libros caen dentro esta tercera etapa por no aportar nada nuevo en la evolución de su poesía: "El canto errante" (1907)⁷, y "Poema del otoño y otros poemas" (1910). En una especie de prólogo llamado "Dilucidaciones" en el primer tomo, alaba a Teodoro Roosevelt, "hombre insospechable de extraordinarias complacencias con las nueve Musas", por su actitud hacia los poetas. Después contesta a sus críticos: "Nunca he dicho: 'lo que yo hago es lo que se debe hacer'." Cita la frase de Wagner a su discípula Augusta Holmes: "Sobre todo, no imitar a nadie, y mucho menos, a mí." Niega ser iconoclasta, y defiende sus desviaciones por definir el arte no como "un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos." Muestra su vuelta a la fe: "He celebrado las conquistas humanas y he, cada día, afianzado más mi seguridad de Dios." Y proclama la inmortalidad de la poesía: "La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte."

Este tomo incluye varias composiciones escritas en otras etapas: "Tutecotzini" (1890), "A Colón" (1892), "A Francia" (1893), "Metempsícosis" (1893), y "Desde la pampa" (1898) entre otras más recientes. Cobra alguna unidad de sus distintos temas por su título. "El cantor va por todo el mundo / sonriente o meditabundo." (eneasílabos pareados) llevando su estética a otros países. En Egipto, vive su vida anterior ("Metempsícosis"). Canta del desti-

⁷ La "Oda a Mitre", publicada en un pequeño volumen el 1906 (París), fue incorporada a "El canto errante" el año siguiente (Madrid, 1907).

no del pueblo de Israel ("Israel"). Admira la potencia de los Estados Unidos ("Salutación al águila"). Saluda a los argentinos ("Desde la pampa"). Alerta Francia a los bárbaros ("A Francia"). También la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" resulta un itinerario en alejandrinos pareados por Anvers, Río de Janeiro, Buenos Aires, París y Mallorca.

Un soneto "Helda" está escrito en francés, mostrando bastante dominio de la lengua que le inspiró en las lecturas de su juventud. Pero más bien es un ejercicio, un desafío para él, como muchas de las esquemas métricas que empleaba. Así es "Eco y yo", un juego de rimas y ecos:

Tu acento es bravo, aunque seco.

Eco.

Sigo, pues, mi rumbo, errante,

ante

los ojos de las rosadas

Hadas.

Y en "Hondas", donde alterna versos de ocho sílabas con tetrasílabos agudos:

No tornó mi piedra al mundo.

Pero sin

vacilar vino a mí el ave-
querubín.

El modernismo prodigó la práctica del encabalgamiento,⁸ y muchos veces no resulta muy oportuno como aquí donde una partícula débil corta el verso.

Parece más bien ejercicio las quintillas octosilábicas de "Caso" (1890) que sueña un poco de la poesía popular, pero ni sirve por ésta tampoco. En general es un libro bastante mediocre en comparación con los anteriores.

⁸ El encabalgamiento está fundado en el desequilibrio entre verso y sintaxis. Bien empleado, sirve como blanda ligadura, pero fácilmente llega a ser artificial como aquí.

"POEMA DEL OTOÑO Y OTROS POEMAS"

"Vamos al reino de la Muerte
por el camino del Amor."

En el segundo tomo, volvió a la brillantez superficial de su primera etapa. La mayor parte de las poesías son mediocres, tienen una sensibilidad decadente, y tienen menos unidad que todos de sus libros. En la primera publicación, "Poema del otoño",⁹ en el cual combina el eneasílabo con el pentasílabo, fue el décimo poema, pero después, como es el mejor, lo puso como el primero. Despliega un tono hedonista, dionisiaca, a la Omar Kayam. Nos invita a saborear "el gusto de la manzana", porque mañana nos retornamos en polvo y cenizas. Recurramos a la hechicería de los placeres por un momento de alegría antes de acompañar la Pálida Muerte. A través del cristal de la copa podemos olvidar las tristezas por un rato. Disfrutemos hoy, porque mañana no seremos:

Tú que estás la barba en la mano
meditabundo,
¿has dejado pasar, hermano,
la flor del mundo?

Te lamentas de los ayeres
con quejas vanas:
¿aun hay promesas de placeres
en las mañanas?

- - - - -
¿Desventurado el que ha cogido
tarde la flor?
Y ¡ay de aquel que nunca ha sabido
lo que es amor!

Aun vencen muerte, tiempo y hado
las amorosas;
en las tumbas se han encontrado
mirtos y rosas.

⁹ "El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical", Madrid, Biblioteca Ateneo, 1909, es libro de prosas y versos. Los versos--"Intermezzo tropical"--se intercalan entre los capítulos V y VI del "Viaje". Darío los reprodujo--con una leve alteración en el orden--en "Poema del Otoño y otros poemas", Madrid, Biblioteca Ateneo, 1910. Agregó cuatro poemas: "Varia". Rubén Darío, Poesía--Libros poéticos completos, México (1952). Estudio preliminar de E. Anderson Imbert, p. xlii.

CUARTA ETAPA--"CANTO A LA ARGENTINA"

"Oíd, mortales, el grito sagrado"

Desde hace mucho Darío estaba colaborando de vez en cuando en el servicio exterior nicaragüense. Fue cónsul general en París. En 1906 fue miembro de la delegación a la Tercera Conferencia Internacional Americana, celebrada en Río de Janeiro. En el mismo año, al regresar a Europa fue nombrado miembro de la comisión de límites entre Nicaragua y Honduras. La comisión iba a reunirse en Madrid porque Alfonso XIII había aceptado ser el árbitro.

Después de una breve estancia en Nicaragua, regresó a Madrid en 1908 como ministro plenipotenciario en España. Este cargo duró poco tiempo porque el presidente que le había extendido las credenciales, José Santos Zelaya, tuvo que renunciar el poder en 1910 a causa de la grave agitación revolucionaria de esos tiempos dentro del país. El nuevo presidente, Dr. José Madriz, nombró a Darío para representar a Nicaragua en el centenario de la Independencia de México.

Mientras Darío estaba navegando a México, un movimiento revolucionario terminó el gobierno de Madriz. Al enterarse de los acontecimientos en La Habana, él pensaba que su misión no tenía nada que ver con la revuelta política y continuó su viaje. Pero al desembarcarse en Veracruz, le informaron que el nuevo gobierno del General Juan Estrada no había revalidado sus credenciales, por lo cual no podía ser recibido oficialmente por el gobierno de México.

La actitud de Estrada causó comentarios desfavorables y una repercusión continental. Hubo gente que decía que lo hizo para ganar el favor de los Estados Unidos, porque Darío había expresado sentimientos anti-yanquistas en su oda "A Roosevelt".¹

Max Henríquez Ureña lo atribuye al otro motivo: "La actitud del presidente Estrada puede atribuirse más bien a un estrecho y aldeano criterio político, en virtud del cual se quería eliminar

¹ Estrada también dejó sin efecto las credenciales de Santiago Argüello, otro enviado especial que también había exteriorizado ideas ant imperialistas.

de las funciones públicas a todos los que habían colaborado con Zelaya o con Madriz. Pensar en otros móviles, y singularmente en la oda A Roosevelt, equivaldría a suponer que Estrada no había tenido noticia del canto examétrico en que Rubén saluda al ave simbólica de la gran república del Norte y formula un voto de esperanza en el destino de toda la América unificada por lazos indisolubles de recíproca cooperación, paz y amistad:

Bien vengas, mágica Aguila de alas enormes y fuertes,
a extender sobre el Sur tu gran sombra continental,
a traer en tus garras, anilladas de rojos brillantes,
una palma de gloria del color de la inmensa esperanza,
y en tu pico la oliva de una vasta y fecunda paz.

No es admisible que Estrada desconociera no ya la composición misma, que bien podía no haber leído íntegra, como pasa a menudo con los que no tienen gran afición a la lectura, sino el escarceo que su publicación produjo. No pocos amigos de Rubén, entre ellos escritores de nombradía como Rufino Blanco-Fombona, censuraron acremente esa composición, que consideraban una claudicación del poeta ante la política imperialista. Unos atribuyeron a la Salutación móviles interesados, por lo menos el de 'quedar bien' en las esferas diplomáticas; otros hablaron de debilidad de carácter de timidez o falta de voluntad, y de sumisión a la voluntad ajena que bien podía ser la de su propio gobierno."

Hay que admitir estas posibilidades, pero hay otra que me parece mucho más probable. En toda su obra Darío había desplegado ideas contrapuestas sobre la religión, la vida, la muerte, el amor, el placer, etc. Entonces no me parece extraño que había presentado ideas semejantes sobre los Estados Unidos. Tal vez por ver los dos lados de estos problemas y tal vez por vacilación en sus actitudes. En un momento Darío espanta ante el miedo de la Muerte, en otro, la describe como dulce y hermosa.

Pedro Salinas lo analiza así (La poesía de Rubén Darío, 1941): "De lo que se culpa a Darío es, en realidad, de ser como era: hombre de paz, alma de concordia. Vivió el gran problema continental sincera y entrañablemente."

Sin embargo, resultó un verdadero escándalo en los círculos literarios, y muchos de los periódicos le censuraron por su "Sa-

lutación al águila", caso que no hubiera haber ignorado el presidente Estrada. No obstante, dejó a Darío sin credenciales.

Su aprieto provocó reacciones violentas entre los estudiantes y la juventud literaria, quienes fueron en masa para recibirlo a la estación del ferrocarril. Pero esperaban en vano, porque Darío no llegó. Al enterarse que iban a utilizar su nombre como bandera de escándalo, Darío fue a Jalapa donde pasaba unos días con Díaz Mirón. Por la influencia de Justo Sierra, entonces Ministro de Instrucción Pública, el gobierno de México mandó una comisión para acompañarle hasta La Habana, hasta que Darío decidiera regresar a Europa.

En el mismo año, Argentina celebró su primer Centenario de su independencia, al cual Darío consagró su poema de mayor extensión: "Canto a la Argentina", 1001 versos que fluctúan desde el hepta hasta el tredecasilabo.²

Este canto tiene un nuevo elemento: un tema ciudadano, o sea, una sociedad moderno con todas sus consecuencias. En vez de cosas pasadas, se ve una madurez de toda hispanoamérica.

El cisne lleva su universalidad a Argentina. Las estrofas como olas tocan a Argentina (la playa). Cada ola trata uno de los temas universales: la paz, el progreso, el trabajo, el liberalismo, la inmigración, etc. Empez a y termina con una parte del himno nacional. Hay muchas innovaciones de forma. Es un síntesis de modernismos. Es el verdadero poeta en su apogeo.

Según Arturo Marasso, este tema de "canto a" había sido renovado en la poesía moderna con los magníficos Laudi de Gabriele D'Annunzio (1863-1938), que influyó a los modernistas a fines del siglo XIX. Darío lo menciona en "Garconniere" (1896):

El verso de fuego de D'Annunzio era
como un son divino que en las saturnales
guirara las manchadas pieles de pantera
a fiestas soberbias y amores triunfales.

² Lo publicó primero en un volumen extraordinario editado por el diario "La Nación" de Buenos Aires, en 1910. Más tarde, en 1914, añadió once poemas más para formar el último libro que él publicó: "Canto a la Argentina y Otras Poemas". (Madrid, Biblioteca Corona).

"Los Laudi surgieron a Darío la amplitud de la oda, el arre-bato lírico y la modulación, el tono, que se eleva entre al rumor de las mil voces que entonan el Himno argentino." Sin embargo, Francisco Contreras afirma en su libro "Rubén Darío", que Darío debe sólo vagos reflejos en su canto a D'Annunzio, y Marasso lo reafirma.

Hay que suponer que México ha perdido algo parecido, si no en extensión, pero muy probablemente lo que hubiera haber sido una obra monumental. Todos los modernistas fueron poetas de ocasión, y escribieron versos por cualquier pretexto, para un banquete, un álbum, o lo que sea. A mí es inconcebible que Darío no estaba pensando en otra obra mayor para festejar el Centenario de la Independencia mexicana. Si no fuera por la revuelta política de su propio país, y si no fuera por la reacción violenta de la juventud de México, estoy seguro que México hubiera haber tenido su canto también porque la historia pintoresca de México ofrecía demasiado material para un poeta tan sensible e innovador como Darío, que no pudiera ignorarlo.

Hay que mencionar otro poema en este libro por su denuncia terrible de la sociedad. En "Los motivos del lobo", el lobo feroz descubre que el hombre es más bestia que él mismo:

Más 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.

El lobo ataca para comer, pero el hombre lleva a sus propios semejantes a la carnicería por placer. El poder y la fuerza saquean a todos que no pueden defender sus bienes. Y cuando no pueda hacerlo a sus hermanos se dirige al bosque para herir, atormentar y matar a los animales. Los celos y la envidia llenan los corazones de los seres bestiales que gritan contra los contentos: "¡Derribadlos! para que yo pueda subir." Y después escupen sobre las tumbas de los desafortunados.

En "La canción de los osos", repite esta estrofa entre cada parte del poema:

Osos,
osos misteriosos,
yo os diré la canción
de vuestra misteriosa evocación.

Esta repetición machacada llega a ser "resurrecciones de maneras de expresión, concreción inmemorial de fórmulas rituales o sibilinas." ³

Al regresar a Europa los hermanos Guido le propusieron la idea de una revista en español publicada en París para circular en hispanoamérica: Darío la llamó "Mundial", y el primer número en abril de 1911 fue bien recibido en América. El año siguiente hizo un vuelo de bumerang por los países de habla española para engrandecer el prestigio de la revista.

Recibió cálidos homenajes, pero su salud se hizo cada día peor. Darío mismo confesaba que su mayor vicio era su uso constante de alcohol. Ya tenía cirrosis del hígado. Al terminar el viaje, fue a Mallorca para descansar. En 1914, empezó la primera Guerra Mundial, ya vaticinada por él en su soneto "A Francia" (1893).

Se sentía deprimido: por su salud, por el terror de la guerra y por los apuros económicos. La revista "Mundial" ya había desaparecido. Ya no tenía los cargos oficiales. La vida, antes fácil, se hizo difícil.

Un compatriota, Alejandro Bermúdez, le propuso una excursión por América para usar su fama como poeta para propagar paz entre los hombres. En Nueva York recibió reiterados honores de diversas instituciones y escribió "Paz", en el que exhorta al Nuevo Mundo a huir del espectro de la guerra:

Ved el ejemplo amargo de la Europa deshecha:
ved las trincheras fúnebres, las tierras sanguinosas;
y la Piedad y el Duelo sollozando los dos.
No; no dejéis al odio que dispare su flecha;
llevad a los altares de la paz, miel y rosas.
Paz a la inmensa América, paz en nombre de Dios.

Fue la última vez que el Cisne habló al continente. Casi se

³ Darío al referirse en 1898 a las repeticiones de Mallarmé:
L'Azur. l'Azur. l'Azur. l'Azur.

murió allí en Nueva York de la pulmonia doble. Bermúdez desapareció. Todavía enfermo, Darío fue a Guatemala a la invitación del presidente Estrada Cabrera. Poco después se trasladó a su tierra natal, donde se murió el 6 de febrero de 1916.

Se publicó un libro más de Darío, una colección de su "Obra dispersa", poesías sueltas de periódicos, revistas, álbums, etc., que el poeta nunca incluyó en sus libros. Estas poesías forman una síntesis es escalonado de las etapas del Cisne.

CONCLUSION

Según E. Anderson Imbert, en la lengua español el nombre de Rubén Darío divide la historia literaria en un "antes" y un "después". Claro está que Darío dejó la poesía diferente de como la había encontrado. Durante los siglos la versificación española se había cuajado en unos pocos tipos. Darío le dio la instrumentación de una orquesta sinfónica, para que la lengua española pudiera alcanzar nuevos tonos de elegancia y nuevas cumbres de técnica verbal.

Esta ansia de refinamiento, los malabarismos con los colores y las gemas, los símbolos elegantes, los adornos exóticos, el pretérito desenterrado, los juguetes de palabras que hieran los sentidos--todo dio una nueva dimensión de riqueza a la lengua. Pero esta búsqueda de la aristocracia de la forma llegó a ser un refinamiento artificioso, un amaneramiento preciosista, y hubo un momento en que el modernismo parecía quedarse con este fin.

Darío no se quedaba en esta tónica, sino la empleaba para alcanzar una expresión artística genuinamente latinoamericana, para traducir los ideales, las esperanzas, y las inquietudes de la gente. Así, alcanzó nuevas cumbres en la poesía, transformándose en el vocedero de todo un continente. Desde las emociones más personales del amor, la muerte, la vida, el sufrimiento, el pesimismo, etc., hasta las pulsaciones de toda una raza, el Cisne cantó todo con su flauta mágica, convirtiéndolo en ese misterioso ritmo interior de la poesía que toca el alma de todos que oigan su canción.

La obra de Darío resume cada etapa del modernismo. El fue el teorizador del movimiento, pero tan particular que sólo sirvió para sí mismo. El modernismo, ya habiendo cumplido su misión--la libertad del poeta tanto en pensamiento como en forma--murió con él. Y ya el péndulo empezó a dirigirse a otra dirección, o sea, la poesía, ya bastante desorganizada, fue a buscar nuevas reglas y normas otra vez. Aunque el modernismo había evolucionado en su esencia, hubo una reacción contra su falso amaneramiento que se

había generalizado entre los modernistas. En 1910, Enrique González Martínez levantó la bandera de la guerra en un soneto:

¡Tuércele el cuello al cisne!...
¡Mira el sapiente buho!

Poco después, el cisne entonaba su última canción y se murió. Pero los grandes poetas entran al aula de los inmortales. En la historia de la literatura española, Darío ya tiene su lugar apartado. Causó una revolución dentro del lenguaje. Una revolución que le dio su libertad para aprovechar nuevos moldes, y recorrer nuevos senderos del pensamiento.

En la historia de la literatura hispanoamericana, también tiene su lugar apartado porque ganó la independencia intelectual para los pueblos hispanoamericanos. Así dijo Leopoldo Lugones que el modernismo era "la conquista de la independencia intelectual." Nunca antes se había atrevido la América hispánica a seguir su propio camino sin ver lo que estaba haciendo España. De una vez, Darío rompió este nudo, estas guarniciones que inmovilizaban por tanto tiempo este nuevo potro de España.

Pero hay más. El también tiene su lugar entre los demás grandes poetas. Es verdad que ha escrito juegos poéticos, cosas amañadas, cosas superficiales, etc. También ha escrito algunas cosas que no tendrán valor fuera de su época. Pero también ha escrito poemas que perdurarán con el tiempo, trascenderán el momento y seguir tocando a las almas de las generaciones que vienen. El ha cantado virilmente el gozo de vivir, ha dudado de Dios como todos nosotros, y ha rascado los nervios con el terror de la muerte--temas universales que tocan a cada generación de cualquier época.

Hubo una reacción contra la poesía decorativa después de su muerte, y por consiguiente Darío todavía no ha recibido su debido lugar. Pero, como tantos grandes poetas, con el tiempo la gente va a ir descubriéndolo, y una vez más el Cisne va a entonar su canto mágico para todos, mientras entra la aula reservada para los inmortales.

El cisne

A Rubén Darío

*Surgió la voz del Cisne sobre el lago de oro.
Reinaba un gran silencio cuando alzó su canción,
y fue un murmullo insólito de cien liras en coro
el canto del divino pájaro de ilusión.*

*De Céfiro en las alas subió el áureo tesoro
en un deslumbramiento de ensueño y de visión;
y a poco de escucharle, vibró el bosque, sonoro,
loando la presencia de aquella aparición.*

*El Cisne boga y surca los mares de la vida.
hoy dice de Versalles la pompa fenecida;
mañana, los misterios de Atlanta y Estambul.*

*O a veces, en prodigios de una extraña belleza,
los sollozos que exhala su incurable tristeza
bajo el fulgor irónico de la bóveda azul.*

Eugenio Díaz Romero

Apéndice A

Influencia del modernismo en España

Con el tiempo el modernismo iba infiltrándose en España y ya en 1900 se había descubierto a América por segunda vez. Los libros publicados en América sólo eran leídos por un pequeño grupo, pero fue un grupo selecto y que se aumentaba cada día más. Más tarde, por el empeño de Rufino Blanco Fombona, llegaban al alcance del público por medio de la Editorial América. Los viajes de Darío a Madrid aceleraban ese proceso. Y en 1899, Luis Ruiz Contreras inició la "Revista Nueva", en Madrid, en la cual colaboraba Darío.

Simultáneamente, según Max Henríquez Ureña, "el movimiento que bajo la inspiración de Rusiñol se había iniciado años antes en Cataluña con idéntico nombre en las 'festes modernistes' de Sitges y se había manifestado principalmente en la pintura, la música y el teatro dejaba también sentir su ascendiente y servía de estímulo a la nueva generación literaria española."

En su otro lado, España estaba expuesta a las traducciones de los parnasistas y los simbolistas franceses. Y de adentro muchos rimadores jóvenes oían la flauta griega y utilizaban los adornos preciosistas del modernismo. Ya en 1899, Juan Ramón Jiménez usaba la misma cláusula tetrasilábica de Silva en "Las amantes del miserable":

Hace un frío tan horrible
que hasta el cielo se ha vestido con la ropa más
compacta...

Los periódicos y revistas se llenaban de polémicas de lo que el modernismo, y ataques violentas contra este tipo de poesía.

En sí mismo, el modernismo produjo un choque fundamental con el temperamento español. Dice Max Henríquez Ureña: "El empeño modernista de 'trabajar el idioma con arte' rompía con ese hábito de sobriedad y chocaba con otros rasgos primordiales que de él se derivan, como la espontaneidad y la improvisación, la parquedad o lo maravilloso o lo fantástico, y la tendencia a un arte de mayorías por contraste con un arte aristocrático de minorías. El impulso inicial del modernismo, la renovación de la ideología y de

la expresión literarias, chocaba con otro rasgo que predomina en la literatura española al través del tiempo: el tradicionalismo, la persistencia de los temas y de las ideas poéticas."

Vieron los españoles una crisis en su literatura: disconformismo, europeización, revisión de valores, etc. La combatieron en varias maneras. Algunos, como Juan Ramón Jiménez, reaccionaron hacia la poesía pura y desnuda; otros buscaron un retorno a la tradición clásica. Cada uno escogió su propio camino, pero todos reaccionaron contra una forma literaria caduca.

Ramón del Valle-Inclán (1869-1936), que según Max Henríquez Ureña fue en España "el supremo innovador de la prosa", profesó su fe modernista en el prefacio de "Corte de Amor" en 1903, y desplegaba esta tendencia a través de su obra.

También Manuel Machado (1874-1947) recibió esta influencia moderna y en "La guerra literaria" (1913) describe la lucha en España al aparecer el modernismo.

En cambio, el profesor imaginario de Antonio Machado (1875-1939) aconsejó: "Huid del preciosismo literario que es el mayor enemigo de la originalidad." ("Juan de Mairena", 1936). Sin embargo, como los modernistas, sentía la necesidad de renovar el lenguaje. Aun Miguel de Unamuno (1864-1936), que seguía su propio camino independiente y original tuvo este enlace de renovación con el modernismo.

El modernismo llevaba un peligro en su esencia: el ansia de trabajar la lengua con arte podía producir una selección cuidadoso de los vocablos en la cual cada palabra es insustituible, o podía producir una afectación o un rebuscamiento que llega a ser amaneamiento. Y en efecto había desplegado los dos lados aunque Darío denunció los excesos.

Pedro Salinas, en su ensayo "El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus", dice que hubo "una profunda diferencia de propósito y de tono" entre el modernismo y "el noventa y ocho". Dice: "Muy pronto los auténticos representantes del espíritu del '98 percibieron que aquel lenguaje, por muy bello y seductor que fuese, no servía fielmente a su propósito

y que en sus moldes no podría nunca fundirse su anhelo espiritual."

En cambio, Guillermo Díaz-Plaja, en su libro "Modernismo frente a noventa y ocho" (1951), propone dos grupos: uno, la "generación de 98" constituida por Unamuno, Azorín, Baroja, Maeztu y Antonio Machado; y el otro la "generación modernista", integrada por Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa, Benavente, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, y Manuel Machado. Lo malo de esta idea parece ser llamar los dos grupos "generaciones", porque aparecieron simultáneamente, y no se pueden dividir cronológicamente.

Como observa Max Henríquez Ureña en página 528 de su admirable "Breve historia del Modernismo" (Segunda edición, 1962), al tratar de clasificar los poetas de España de esa época, es bueno tomar en cuenta la observación de Federico de Onís, que "el subjetivismo extremo, la ansia de libertad ilimitada y el propósito de innovación y singularidad--que son las consecuencias del individualismo propio de este momento--na podían llevar a resultados uniformes y duraderos. Por eso es equivocada y parcial toda interpretación de la literatura de esta época que trate de identificarla con cualquiera de los modos literarios que en ella prevalecieron. A menudo se cae en este error cuando la denominación de modernismo se aplica exclusivamente al tipo de poesía caracterizado por ciertas formas y espíritu que puso en circulación Rubén Darío, sin pensar que no son características ni exclusivas de este autor siquiera. Rubén Darío, como Unamuno, Benavente, Azorín, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y los demás grandes escritores modernistas, lleva hondas contradicciones dentro de sí mismo, se rectifica constantemente a través de sus varias obras y sólo puede ser definido por la unidad de su propia individualidad."

Apéndice B

Historia de la palabra "Modernismo"

En la segunda mitad del siglo XIX surgieron varias tendencias innovadoras en la literatura y en el arte del mundo occidental. Cada una cogió su propio nombre: simbolismo, impresionismo, parnasianismo, prerrafaelismo, etc. La palabra modernismo fue la que tocó al movimiento de la América española, y según Max Henríquez Ureña, fue Rubén Darío quien le dio su carta de naturaleza.

En 1888, la empleó en un artículo "La literatura en Centro-América", que fue publicado en la "Revista de Arte y Letras" de Santiago de Chile. Al nombrar las características del escritor mexicano Ricardo Contreras, incluye: "...su pureza en el decir al par que el absoluto modernismo en la expresión...." Aquí el vocablo es equivalente a modernidad, nada más.

Pero en 1890 Darío utilizó la palabra para referirse al "espíritu nuevo" en un artículo ("Fotograbado") sobre la visita de Ricardo Palma (1833-1919) en Lima en febrero de 1888: "Pero comprende y admira el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño, pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo."

Este artículo alcanzó mayor circulación cuando Palma decidió incluirlo junto con otros "juicios literarios" como una especie de introducción a sus "Tradiciones peruanas", publicada en 1893.

No obstante la palabra acogió un sentido despectivo por la erupción del amaneramiento preciosista después de la publicación de "Azul". En la décimatercia edición del "Diccionario de la lengua" (1899) de la Real Academia Española definió modernismo como "la afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura."

Siguió una especie de guerra literaria. Los amaneramientos y el estilo modernista se prestaron fácilmente a sátiras y parodias. Por ejemplo, en el "Tenorio modernista" (1906) de Pablo Parellada y Molas (1855-1944), vemos un procedimiento burlesco de flexión:

Luis: Horas no dilapidemos,
y a contar las fechorieces.

Juan: Antes, unas preludieces
de vermut.

Luis: Vermuticemos.

La batalla se extendió hasta las cámaras más solemnes. Se puede imaginar la mortificación del nuevo académico, Emilio Ferrari, en el salón de actos de la Academia Española, cuando, después de presentar su ampuloso discurso de ingreso "La poesía en la crisis literaria actual" contra el modernismo, otro miembro, José Echegaray, le contestó con algunos versos de Ferrari escritos en una medida bien modernista: dieciséis sílabas.

Otros, como José Enrique Rodó en su estudio de "Rubén Darío" (1899) y Ramón del Valle-Inclán en su "Corte de amor" (1902), admitieron su fe modernista orgullosamente, dando más dignidad a la palabra.

Darío se burló de esta disputa en sus humorísticos "Versos de año nuevo" (1911):

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

Y yo soy el introductor
de esa literatura aftosa.
Mi verso exige un disector,
y un desinfectante, mi prosa.

Lo cierto es que ellos que sólo atribuyeron al modernismo estos excesos preciosistas, por fijarse en las gotas, no vieron las olas de toda una revolución en un lenguaje.

Bibliografía seleccionada

Anderson Imbert, Enrique.

Historia de la literatura hispanoamericana. México, Bre-
viarios del Fondo de Cultura Económica (segunda edición),
1961.

Argüello, Santiago.

Modernismo y modernistas. Guatemala, 1935.

Darío, Rubén.

Autobiografía. Madrid, vol. XV de las obras completas,
Editorial "Mundo latino", 1920.

Azul. Guatemala (segunda edición), 1890.

Poesía (Libros poéticos completos). México, Fondo de Cul-
tura Económica (edición de Ernesto Mejía Sánchez), 1952.

Los raros. Buenos Aires, 1896.

Díaz Plaza, Guillermo.

Modernismo contra Noventa y ocho. Madrid, 1951.

Gómez Carrillo, Enrique.

El modernismo. Madrid, 1908.

Henríquez Ureña, Max.

Breve historia del modernismo. México, Fondo de Cultura
Económica (segunda edición), 1962.

Marasso, Arturo.

Rubén Darío y su creación poética. Buenos Aires, Editorial
Kapelusz, 1954.

Mejía Sánchez, Ernesto.

Los primeros cuentos de Rubén Darío. México, Ediciones
Studium, 1951.

Monner Sans, José María.

Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano. México,
El Colegio de México, 1952.

Onís, Federico de.

España en América. Universidad de Puerto Rico, 1955.

Rodó, José Enrique.

Rubén Darío. Montevideo, 1899.

Salinas, Pedro.

La poesía de Rubén Darío. Madrid, 1948.

Torres Rioseco, Arturo.

Precursores del modernismo. Madrid, 1925.

ESTE LIBRO
NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS