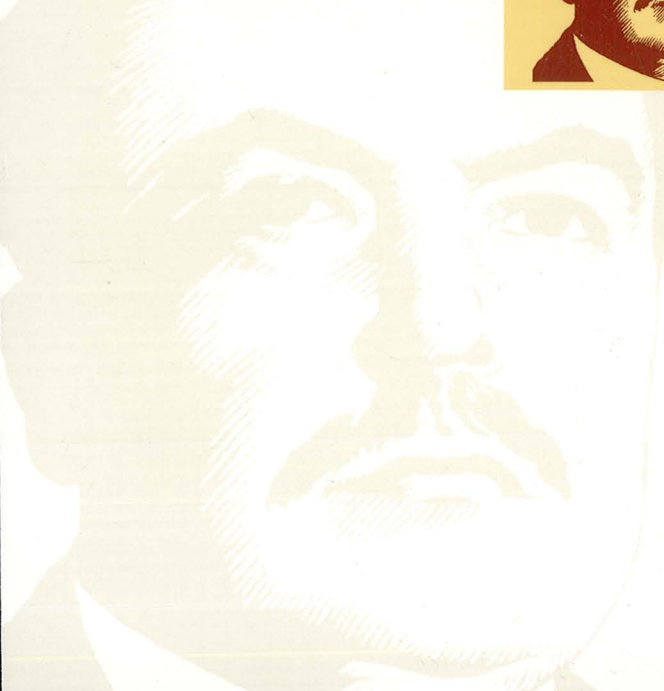
EDICIÓN DIRIGIDA POR CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA

RUBÉN DARÍO Y EL ARTE DE LA PROSA

ENSAYO, RETRATOS Y ALEGORÍAS



congreso de literatura española contemporánea

CONGRESO DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Congresos celebrados

José Moreno Villa.
En el contexto del 27 (1987)

La novela del medio siglo en España.
Tradición, renovación y experimentalismo (1988)

El teatro de Buero Vallejo.
Texto y espectáculo (1989)

Juan Ramón Jiménez.
Poesía total y obra en marcha (1990)

Miguel Delibes.
El escritor, la obra y el lector (1991)

Jardiel Poncela.
Teatro, vanguardia y humor (1992)

Bécquer.
Origen y estética de la modernidad (1993)

Juan Valera.
Creación y crítica (1994)

El teatro de Lorca.
Tragedia, drama y farsa (1995)

El Universo creador del 27.
Literatura, pintura, música y cine (1996)

Rubén Darío y el arte de la prosa.
Ensayo, retratos y alegorías (1997)

RUBÉN DARÍO Y EL ARTE DE LA PROSA. ENSAYO, RETRATOS Y ALEGORÍAS

BIBLIOTECA DEL CONGRESO
DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

10

RUBÉN DARÍO
Y EL ARTE DE LA PROSA.
ENSAYO, RETRATOS Y ALEGORÍAS

Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García
y coordinada por Enrique Baena

Organización del Congreso:
Ana Gómez Torres, Antonio A. Gómez Yebra, Susana Guerrero Salazar, M. Isabel Jiménez Morales, Salvador Montesa, Amparo Quiles Faz, Miguel Romero Esteo, M. Victoria Utrera Torremocha y Cecilia Vega Martín

Esta edición se ha realizado con la ayuda de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Educación y Cultura

PUBLICACIONES DEL CONGRESO DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Actas del XI Congreso de Literatura Española Contemporánea
Universidad de Málaga, 10, 11, 12, 13 y 14 de noviembre de 1997

Organización del Congreso:
Director: Cristóbal Cuevas García
Comisión Organizadora: Enrique Baena, Ana Gómez Torres, Antonio A. Gómez Yebra, Susana Guerrero Salazar, M. Isabel Jiménez Morales, Salvador Montesa, Amparo Quiles Faz, Miguel Romero Esteo, M. Victoria Utrera Torremocha y Cecilia Vega Martín.

Primera edición: noviembre 1998

© Congreso de Literatura Española Contemporánea

Edita: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea
ISBN: 84-920951-9-9
Depósito legal: MA-1.337-98
Impresión: Imagraf impresores. Tel. 95 232 85 97

Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del Congreso.

ÍNDICE

Palabras liminares, *por Cristóbal Cuevas García* 7

PONENCIAS

Darío y el rapto de América, *por Iris Zavala* 15
Rubén Darío ante la crisis europea de su tiempo, *por Luis Sainz de Mendrano* 31
Los Raros de Rubén Darío y los médicos chiflados finiseculares, *por Richard A. Cardwell* 55
La crítica literaria de Rubén Darío, *por Mª Victoria Utrera Torremocha* 79
Transtextualidad y enseñanza de la comunicación literaria: a propósito de los *Cuentos en prosa* de Rubén Darío, *por Elena Barroso Villar* 103
Ut pictura poesis. La descripción de la obra de arte en la prosa de Rubén Darío, *por Lily Litvak* 133
Rubén Darío, viajero por Europa, *por Francisco López Estrada* 155

HOMENAJE

Rubén Darío, siempre, *por Manuel Alcántara* 187
Los cuentos de *Azul...*, *por Ricardo Llopesa* 195

COMUNICACIONES

Rubén Darío y la novela, *por Dolores Philipps-López* 211
Oro de Mallorca de Rubén Darío: Necesidad y fracaso de la ficción, *por Matías Barchino* 227
Interferencias en la prosa de Darío: El periodismo en sus cuentos, *por Juana Martínez Gómez* 245
"Berta" y "Matilde": Modalidades estilísticas en el cuento modernista, *por Paola Ambrosi* 257
Lectura marroquí de *Tierras solares* o el encuentro de Rubén Darío con el Tánger pintoresco, *por Ahmed Benremdane* 269
Pasajes de alcohol y bohemia en Rubén Darío, a través de los libros de memorias de Melchor Almagro, Rafael Cansinos-Asséns y Felipe Sassone, *por Amelina Correa Ramón* 283
Poesía al borde del abismo: "Lo fatal" de Rubén Darío, *por Niall Binns* 293
A. de Gilbert (1890): ¿biografía o autobiografía?, *por Luis Miguel Fernández Ripoll* 303
Composición y fuentes de *La princesa Psiquia* de Rubén Darío, *por Enrique Rull* 323
Nota prosaica según la primera acepción del término, *por Antonio Garrido* 337
La España de fin de siglo en Rubén Darío (*España Contemporánea*), *por Ana Suárez* 345
De princesas, rosas e historias sobrenaturales: El arte del cuento en Rubén Darío, *por Carlos Mata Induráin* 359

PALABRAS LIMINARES

Cristóbal Cuevas
(Universidad de Málaga)

Que Rubén Darío es un poeta genial nadie lo pone en duda. Que su prosa tiene una calidad comparable a la de su verso lo ignoran muchos, aunque ninguna objeción seria pueda oponerse a esa opinión. Por lo demás, defender la superioridad del uno sobre la otra, como hacen ciertos críticos, es cuando menos inútil. *De gustibus nihil est disputandum*, decía la vieja Escolástica. Recuérdese, por lo demás, que el propio Rubén, refiriéndose a Moréas, defendió un principio apoyado en la experiencia: "Como todo verdadero poeta, [Moréas] es un excelente prosador".

Hasta ahora, sin embargo, la investigación literaria ha privilegiado el estudio de la poesía de Darío en detrimento de su prosa. *Azul...* y *Los raros* han disfrutado siempre de atención sostenida. Pero no sucede lo mismo con *Castelar*, *Peregrinaciones*, *España contemporánea*, *Tierras solares*, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* o *El oro de Mallorca*. Es verdad que existen trabajos monográficos, principalmente artículos y comunicaciones congresuales, dedicados a esas obras. Pero son más esporádicos. En cuanto a los manuales y diccionarios de literatura, que son los que en última instancia dan y quitan popularidad, despachan el tema con unas líneas que apenas recogen los títulos mencionados. Urge, pues, dedicar una atención más profunda a esas páginas inolvidables, aunque paradójicamente algo olvidadas. Tal es el propósito generador de este volumen.

Hay muchas prosas en la prosa de Rubén. Tenemos, ante todo, el magnífico corpus de sus más de ochenta cuentos –lógicamente, no incluyo entre ellos los escritos en verso–. Nuestro escritor se inicia en este género literario –*A las orillas del Rhin*, *Las albóndigas del coronel*, *Mis primeros versos*– cuando aún no ha cumplido los veinte años (1885-1886). Por argumento, forma y técnica, los relatos de Darío son de una gran complejidad, y cubren un abanico narrativo de difícil deslinde, que va, como propuso Raimundo Lida, desde los de acción casi embrionaria, hasta las "romanzas en prosa" que vertebran algunas de las mejores páginas de *Azul...* A lo largo de su vida, Darío escribió cuentos realistas, humorísticos, folclóricos o fantásticos. Entre estos últimos, los hay de milagros, vampiros, pesadillas, demonios o fenómenos esotéricos. Ningún aficionado al relato modernista puede desconocer títulos como *Thanathopia*, *El caso de la señorita Amelia*, *El Salomón negro*, *La larva* o *Edgar Alan Poe y los sueños*, cuya escasa popularidad debe atribuirse a lo disperso de su publicación inicial, la irrelevancia de los papeles en que aparecieron, el deslumbramiento excluyente logrado por la poesía, la desatención de los críticos, etc. Sólo más tarde, al reunirse en colección y publicarse en editoriales prestigiosas, la crítica los valoró como era justo, y los lectores los fueron incorporando al canon de los textos difícilmente prescindibles.

Rubén Darío cultivó también la prosa poética, escribiendo algunos de los mejores "poemas en prosa" de que dispone nuestra literatura. En ellos culmina, en opinión de la hispanista norteamericana Leonore V. Gale, el ideal prosístico modernista, que se esfuerza en elaborar el discurso con rigurosos criterios de arte. Acortando distancias con el verso, estos textos –o fragmentos de texto– potencian el ritmo, las cadencias internas, las correlaciones estructurales, las reiteraciones, los resortes connotativos y la retórica, con especial atención a la metáfora. Así nacen páginas esencialmente líricas por su perfil imaginativo, belleza de expresión, emotividad y hasta cadencia formal. Recordemos, entre otros, *El rey burgués*, *El velo de la reina Mab*, *La canción del oro*, o ese admirable "pequeño poema en prosa" a la reina Victoria de Inglaterra, incluido en *Autobiografía*, en que sólo el lirismo ennoblece un panegírico que de otra manera fri-

saría con el ditirambo: *Reina y emperatriz, adorada de tu inmenso pueblo, madre de reyes, Victoria favorecida por la influencia de Nile; solemne viuda vestida de negro, adorada del príncipe amado; Señora del mar, Señora del país de los elefantes...: ¡Dios te salve!*

Un tercer bloque prosístico sería el de las crónicas de viaje, aparecidas primero en periódicos de América y Europa, y luego recogidas en libro. Aquí hemos de situar títulos tan representativos como *Tierras solares*, *Peregrinaciones*, y –al menos, parcialmente– *Parisiana*. Son páginas de un viajero de enorme sensibilidad y espíritu de observación, muy pre-orientado por lecturas selectas, que busca penetrar el espíritu de los lugares visitados –Málaga, Venecia, París o las riberas del Rhin–, y escudriña las huellas de su pasado, sus leyendas, monumentos y tradiciones, impregnándolo todo de lirismo. ¿Por qué esta prosa, muchas veces genial, sigue siendo ignorada de tantos lectores? Tal vez porque nació como material periodístico, y por lo mismo presuntamente efímero. Pensemos que Juan Ramón Jiménez, respondiendo a una objeción de Rufino Blanco-Fombona, reivindicará las crónicas de Rubén aceptando implícitamente que su condicion periodística les resta quilates literarios: "[Hay en *Peregrinaciones*] –dice en una reseña de 1903 (*Helios*, 1 de abril)– la cuerda de un periodismo lírico llena de líneas brillantes y aromadas, sin pompa ni exuberancia, ni extravío". ¿Que hay periodismo en ellas? "A ratos. Pero, ¿y la carta sobre Krüger, y las estrofas sobre Oscar Wilde, y el estudio sobre Rodin, y las admirables páginas sobre las flores en la Exposición de París? Creo que más bien, y a pesar de su periodismo, [*Peregrinaciones*] es el libro de horas de un poeta". *A pesar de su periodismo*: he ahí el prejuicio que en mi opinión ha impedido –en parte y hasta hace poco– que se haga justicia a esta porción esencial de la obra literaria del nicaragüense.

Otro bloque prosístico importante es el integrado por los artículos de crítica literaria y artística. Aquí entran libros como *Los raros*, *Crónica literaria*, *Semblanzas*, *Opiniones*, etc. Darío es un catador de literatura y arte –pintura, escultura, arquitectura, música, danza...– lleno de talento, y un admirable comunicador. Su curiosidad le lleva a interesarse por los creadores más dispares, sean franceses, ingleses, yanquis, alemanes, italianos, españoles o hispanoamericanos.

Redacta críticas y autocríticas, sabiendo encontrar el lado vivo de la obra de arte, y destacando en ella lo más poético, expresivo e inusual. Lo humano se alía aquí con lo estético, y lo ideológico con lo sentimental. Sus ensayos, prólogos, reseñas y semblanzas son un deslumbramiento de intuiciones. En ellos se nos dice, por ejemplo, que Santiago Rusiñol es un "pintor de ensoñaciones, maestro de melancolías, el cual en todas sus obras pone algo de la tristeza que ha aprendido en las partes dolorosas y misteriosas de la vida"; que el escultor Irultia "no quiere hacer literatura de mármol o de bronce: ha encarnado simplemente y humanamente el problema de la vida"; que en Antonio Machado "la música de su verso va en su pensamiento"; que Juan Ramón Jiménez no ofrece en sus poemas "salud gozosa ni rosas de risa; cuando más, a veces, una sonrisa, una sonrisa de convaleciente"; y que la bailarina Isadora Duncan es "una filósofa danzante... [que] a la actitud fija de las figuras escultóricas ha agregado el gesto anterior y el gesto posterior, completando así el poema de la forma, por el movimiento armonioso que cambia bellamente las líneas". Como se ve, la crítica rubeniana no viene dictada por la academia, sino por una inteligencia dionisíacamente ilustrada, un exquisito buen gusto y un infalible instinto de lo inesperado. De vez en cuando, una nota intencionada, un rasgo de ingenio o un toque irónico dan amenidad a sus juicios, como cuando dice del profesor Byvanck, citando a Anatole France, que "con todo y ser filólogo, se interesa por el movimiento intelectual...".

Añadamos, como quinto bloque de la prosa de Rubén, el de sus páginas autobiográficas. En ellas, el epistolario, todavía sin completar ni estudiar, rebosa intención, humor, cautela y expresividad cuasi coloquial. Luego está *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1912), reeditada en 1914 por Maucci con una "Postdata en España", y –sin ella– en 1918 por la Editorial Mundo Latino bajo el título de *Autobiografía*. Y los tres artículos de 1913 en *La Nación* de Buenos Aires, más tarde reunidos bajo el título *Historia de mis libros* (1916). Y *El oro de Mallorca*, novela autobiográfica en que el protagonista, Benjamín Itaspes, es un *alter ego* del nicaragüense. Aun admitiendo que Rubén fue siempre reacio a las confidencias, y que pocas veces abrió su corazón –nunca de par en par– a nadie, estos

escritos no dejan de ser reveladores. La *Historia de mis libros*, en efecto, es una fuente importante para conocer aspectos recónditos de la personalidad y de la obra del escritor. *El oro de Mallorca* desvela las claves de muchas de sus opiniones, afectos y modos de proceder. En cuanto a *Autobiografía*, creo que viene pesando demasiado la crítica de Anderson Imbert, cuando dice que no es un buen libro de memorias, que tiene escaso lirismo, que equivoca fechas, que es parcial y poco sincero, y que presenta al protagonista como un personaje de novela. Pienso que tales juicios tienen un fondo de razón, pero exageran. Es verdad que su estilo no es el de *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín, *La novela de un novelista* de Palacio Valdés, los *Recuerdos de niñez y mocedad* de Unamuno, o *La rosa* de Camilo José Cela. Pero no cabe duda de que, como ellos, abunda en anécdotas significativas, explicaciones reveladoras, recuerdos inéditos, intencionalidad –no siempre desinteresada–, gracia y perspectivismo.

Podríamos agregar a esos bloques otros igualmente interesantes, como el de la prosa política, tan connatural a un escritor que desempeñó importantes cargos diplomáticos y representativos, y que desde su adolescencia había venido redactando trabajos de esa índole. Baste para probarlo una semiolvidada página de *Autobiografía*: "Se publicaba en León [de Nicaragua] –recuerda Darío– un periódico político llamado *La Verdad*. Se me llamó a la redacción –tenía a la sazón cerca de catorce años–, se me hizo escribir artículos de combate que yo redactaba a la manera de un escritor ecuatoriano famoso, violento, castizo e ilustre, llamado Juan Montalvo... Como el periódico *La Verdad* era de oposición, mis estilados denuestos iban contra el gobierno...". A lo largo de su obra, el tema político está presente en muchas otras páginas, desde *Castelar* a *Tierras solares*, *Parisiana*, *Peregrinaciones*, etc.

¿A qué seguir? La prosa de Darío ofrece aún otros posibles bloques temáticos, algunos tan importantes como los religiosos, herméticos o "de ocasión", que todavía no cuentan con una bibliografía adecuada. El tema religioso –último que vamos a comentar– genera una prosa patética de honda impronta existencial. Dispersa a lo largo de muchos de sus escritos, refleja un alma a medio camino entre el cristianismo popular de su familia, la temerosidad supersticiosa heredada

de sus antepasados precolombinos, el panteísmo esteticista aprendido en la Europa de entresiglos, y el escepticismo que deriva del conflicto entre su mente y su sensualidad. Como el Itaspes de *El oro de Mallorca*, Darío notaba que "hasta en el mismo templo y en el instante de la plegaria llegaban a perturbarle y a hacerle sufrir ideas de negación y de pecado... ¿Mas cómo aportar el don de raciocinio y la necesidad de examen? Tantas lecturas y tantos buceos de pensamiento le habían hecho claudicante e indeciso. Pedía, no obstante, siempre la fe".

Como es lógico, Rubén no forjó de un golpe la magistral prosa de sus libros mejores. A esa cima llegó por grados. Su genio expresivo, su brillantez y originalidad llamaron, sin embargo, desde un principio la atención de los críticos más atentos. Recuérdese que don Juan Valera, hablando de *Azul...*, equipara en calidad su verso y su prosa, dando a ésta un valor semejante al de aquel: "En *Azul...* –decía–, hay cuentos en prosa y seis composiciones en verso. En los cuentos y en las poesías todo está cuidado, burilado, hecho para que dure, con primor y esmero, como pudiera haberlo hecho Flaubert o el parnasiano más atildado". Ya desde entonces, el autor de *Pepita Jiménez* veía en la prosa rubeniana una seductora complejidad, que él atribuía a atavismos ancestrales y abundante lectura de españoles, americanos y franceses. Curiosamente, el propio Darío declara en *Autobiografía* que lo que le inició en los secretos de ese camino fueron sus colaboraciones periodísticas: "He de manifestar [que fue en *La Nación* de Buenos Aires] donde comprendí a mi manera el manejo del estilo y que en ese momento fueron *mis maestros de prosa* dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago Estrada, además de José Martí. Seguramente en uno y otro existía espíritu de Francia". En cualquier caso, luego enriquecerá sus recursos con la frecuentación crítica de todo tipo de lecturas, antiguas y modernas, españolas y foráneas, narrativas, filosóficas, ensayísticas o poéticas. Y con muchas horas de trabajo perseverante y experimentación reflexiva. Y, sobre todo, con su genio personal que, como el de Víctor Hugo, poseía "una potencia verbal inaudita, puesta al servicio de una imaginación incomparable", y como Leconte de Lisle, sólo aceptaba la disciplina de "la veneración del arte y el desdén de los triunfos fáciles", sin reprimir jamás el vuelo a las inspiraciones más audaces.

PONENCIAS

DARÍO Y EL RAPTO DE AMÉRICA

Iris Zavala
(Universidad de Utrecht)

el lenguaje en tanto que elegido
por el sujeto será la palabra
Lacan

En *Edipo en Colona* Sófocles enuncia singulares palabras: "El engaño al que responde el engaño no puede sino acarrear una tragedia". El carácter engañoso de los dioses para fundar el orden del universo, sus artimañas y dobleces nos dibujan un Olimpo plagado de trampas y ardides urdidos para hacer caer a los adversarios, en un juego de leyes y desorden, donde finalmente la violencia de la demostración ponía al objeto del deseo en la posición de víctima. Zeus, el "primer transformista", aprendió que se obtenía más simulando o "engañando" que por la fuerza. Engaño, trampa, juego o ardid, con los dioses, el rapto y el mito son vocablos que nos conducen a algo escrito en el cuerpo, algo que se presenta como enigma. Pero no perdamos el ritmo.

Y hemos de comenzar con un juego de permutación, e intentar ver las funciones, los elementos representativos, figurativos, que nos aportan esos relatos tan articulados que son los mitos antiguos. Leídos en una determinada dirección, ordenándolos no en una sola línea, sino en una superposición de líneas dispuestas como en una partitura, podremos ver cómo se establecen una serie de sucesiones legibles. El mito se lee en un sentido, pero su comprensión aparece con la superposición de los elementos analógicos que reaparecen bajo formas diversas, transformadas. Esta noción global de lo que se llama mito, si la implicamos aquí es a modo de metáfora. Para que se

aprecie el alcance de nuestro planteamiento, le damos un valor para establecer un cierto número de aproximaciones a la coyuntura específica de 1898 cuando surge un elemento nuevo e incómodo, que amenaza con hacer saltar todo por los aires. Es un elemento de perturbación y turbador, dramatiza un rincón oscuro, la fisura de la cultura moderna en lo Real. Vamos a reconstruir el camino de lo que conduce a esta singular proposición: lo que está ahí, lo que siempre vuelve. Pero, de paso, encontraremos el significante que siempre vuelve: el temor a otra ley simbólica, un Real que amenaza destruir el vínculo social establecido por un lenguaje común. Si el ser humano es, como nos recuerda Heidegger, no un "animal racional", sino un "ser que tiene lenguaje"–en su traducción de la clásica definición aristotélica– el acontecimiento se vive como un estrechamiento del mundo simbólico. Sobre el fondo del lenguaje la palabra va a elegir.

Los elementos del mito del rapto de Europa que tienen su orden de realidad, nos servirán como elementos necesarios en nuestro juego de transformaciones. Volveremos al significante de este mito retomando una puntual enseñanza lacaniana: que el juego fundamental del significante es la permutación (1994, 282). Este orden está en juego en lo que construiremos, y la función del mito nos llevará a destacar la angustia que atraviesa el fin de siglo, y la certeza del engaño. Ese momento en que el sujeto se encuentra despegado de su existencia, cuando se ve a sí mismo a punto de quedar capturado en algo que podemos llamar la imagen del otro. Es el momento de suspensión del sujeto, con el temor de ser algo en lo que ya nunca podrá reconocerse. Y hemos entonces de comenzar con la mitología griega recordando el relato del rapto paradigmático de Europa.

Hija de Agenor y Telefasa (a veces se la hace hija de Fénix), estaba Europa jugando con sus compañeras en la playa de Sidón, o de Tiro, donde reinaba su padre, cuando la vio Zeus. Inflamado de deseo por su belleza –nos cuenta el mito– se metamorfoseó en un toro de resplandeciente blancura (como la ballena de Moby Dick) y cuernos semejantes a un creciente lunar (como los toros de Picasso), y con ese semblante fue a tumbarse a los pies de la doncella. Asustada al principio, esta va cobrando ánimo, acaricia al animal y se sienta a su espalda. Ni corto ni perezoso, el toro se levanta y se lanza

hacia el mar. Pese a los gritos de la princesa, que se aferra a sus cuernos, se adentra en las olas y se aleja de la orilla. Llegan así a Creta. En Gortina, Zeus se une con la joven junto a una fuente. Europa dio tres hijos a Zeus: Minos, Sarpadón y Radamantis. Hasta aquí el mito de Europa.

Desde el futuro, retorna este clásico rapto, para recordarnos que el destino del sujeto es el círculo en que está atrapado, y que para progresar hay que volver siempre sobre las cosas. El mito pone al descubierto que todo pasa por la repetición, que como la circularidad kierkegardiana puede leerse retroactivamente. El rapto pertenece a la sincronía del significante, y esta designa una situación paradójica en la coincidencia entre el presente y el pasado, un circuito temporal mediante el cual, al avanzar hacia adelante, regresamos donde ya estábamos. Nuestro recorrido no ha de limitarse a una repetición de los mitos en que el ser humano envuelve su búsqueda; hemos de perseguir en este recorrido la dialéctica que nos permitirá encontrar las llamas del deseo modernista. Veremos cómo se va estableciendo poco a poco un paralelo entre el mito del rapto de Europa y la crisis del 98, y podremos comparar las vías, por las cuales, en uno y otro caso, se aborda el detonante de lo simbólico. Encontraremos estructuras que intervienen en una especie de movimiento rotatorio de esos instrumentos lógicos que se completan los unos a los otros, describiendo una especie de círculo por medio del cual se va en la dirección de una construcción mítica colectiva, aunque no llega a serlo. Conviene entonces delimitar este importante mito para poner de manifiesto la equivalencia de la función del rapto de Europa que nos conducirá al orden simbólico.

El mito va a servir de apólogo; funciona en mi lectura como el significante básico de transformaciones. En suma, para centrar el valor exacto de algunos acontecimientos, hemos de referirnos a la noción de mito para abordar el tema de la vida y la muerte, y muy especialmente de su instrumento significante. En el conjunto de los elementos significantes, "América" y "Europa" operan como significantes sintomáticos, que debemos abordar estableciendo conexiones indispensables para orientarnos. En el largo siglo XVI, las palabras "Europa" y "europeo" cobraron pleno sentido y amplia acep-

tación hacia 1450. La madre Europa es el único continente unido a la mitología griega; cuando Zeus (Júpiter) se la lleva de Asia a Creta, la progenie son los europeos, de cuyo continente Europa se convierte en divinidad tutelar. No he de relatar las permutaciones y contaminaciones que llevan a la princesa asiática cautiva de su anhelante montura a desvanecerse y convertirse en una Europa triunfalista, revitalizada por los cartógrafos en mapas y atlas. Ya en la portada del atlas de Abraham Ortelio de 1572, la figura de Europa está sentada con aire severo en un trono, mientras Asia se representa ricamente vestida, Africa semidesnuda y la desnuda América, levanta una cabeza humana como signo de canibalismo (Hale, 1996, 22). En este largo siglo XVI América ha sido reservada por Dios para ser convertida a la civilidad cristiana.

Pero, retomemos nuestro marco. Hemos dado toda su importancia al mito de Europa, que tiene un valor simbólico en el sistema significante. ¿De qué se trata? Dejemos de lado lo que sigue y reflexionemos. Se trata de establecer un paralelismo entre una organización de lo imaginario como mito, y el valor simbólico de este rapto, estableciendo analogías con el fin de siglo. El rapto de América que narramos a partir de los trazos significantes asociados con la joven Europa nos permitirá perseguir los signos y los significantes propios de su lógica. Tomemos ahora el concepto de "América", que no ha querido decir lo mismo en todas las épocas. El nombre y el nombrar desempeñan ciertamente un papel peculiar.

Como bien saben los lectores, América no entra en la mitología y la iconografía como la quinta parte del mundo hasta después de la famosa carta colombina en 1492, y la carta vespuciana *Mundus Novus* de 1503; en el mapamundi de Martin Waldeseemüller de 1507, por error histórico las nuevas tierras adquieren un nombre derivado de Vespucio. Mientras que Colón seguía convencido, ya todos sabían que sus "Indias" no eran Oriente. En 1589, en un grabado de la Europa del Norte, aparece el fabulador Américo Vespucio descubriendo "América"; dándole gran relieve al tema que se asociaba con las personificaciones de América: el canibalismo. "Indias" o "América" son consecuencias perversas de esta primera modernidad, desde el principio: rapto de América, que se transforma en el mundo ajeno donde

se bifurcan el orden y el caos, la civilización y la barbarie. Es ese algo en estado "virgen", algo a ser subordinado, dominado, rehecho, reajustado, puesto en jaque, refrenado y contenido con destreza y fuerza. En el misterio del nombre se encierra algo de invocación y de enigmática presencia.

Esta apelación y apóstrofe nos proporciona la oportunidad de establecer determinadas conexiones entre el mito del rapto de Europa y ese Real que en 1898 abarca el destino humano en su conjunto, y que hemos de llamar por analogía y permutación "el rapto de América". Llegamos pues con Europa al mito. ¿Para qué sirve el mito? En este registro podemos introducir infinidad de elementos, pues no hay ejemplo de actividad humana que prescinda de él. Lo que se llama mito se presenta siempre como un relato (aquí me apoyo ampliamente en Lacan (1994, 252-54), que en sus formas estructurales es atemporal, y en su forma literaria tiene un parentesco sorprendente con la creación poética, si bien es muy distinto, porque muestra ciertas constancias en absoluto sometidas a la invención subjetiva. Tiene a su vez un carácter de ficción, con una estabilidad que no la hace nada maleable para las modificaciones, pues toda modificación engendra siempre otra, sugiriendo así la noción de una estructura. Esa ficción, a su vez, mantiene una singular relación con algo que siempre se encuentra implicado, que contiene incluso su mensaje formalmente indicado: se trata de la verdad. Esta no se puede separar del mito.

La categoría mítica es un molde de cierto tipo de verdad que ya dijimos relaciona al ser humano con la vida y la muerte, la existencia y la no existencia, especialmente con el nacimiento-la aparición de lo que todavía no existe. La potencia del mito apunta a la creación del ser humano, a la génesis de sus relaciones nutricias fundamentales, la invención de los grandes recursos humanos, y la relación con una fuerza secreta maléfica o benéfica, pero esencialmente caracterizada por lo que tiene de sagrado. Se trata de la potencia que hace introducir en la naturaleza la conjugación de lo próximo y lo lejano como el ser humano y el universo. En el mito se trata del poder de realizar la pura y simple introducción del instrumento significante en la cadena de las cosas naturales. La relación de contigüidad entre los mitos y la creación mítica en la poesía queda suficientemente indicada.

El motivo de que hayamos concentrado nuestra atención en el significante del rapto va orientado a desenmarañar las relaciones fundamentales. El rapto de Europa y lo que he llamado el rapto de América suponen cautiverio y prisión y, como estableceremos por analogía, su significante principal es la violencia. Y el significante que perseguimos son el de rapto y conquista; el drama imaginario de ser sorprendidos, y no sentir sorpresa. Hablamos del *automaton* del destino de la tradición aristotélica. El *automaton* que aparece en nuestro mito inicial como regalo de Zeus a Europa, y que en mi permutación del mito identifico con la causalidad aristotélica: *tyche* y *automaton*. Hablamos de la "suerte" o de la "fortuna", y del "accidente" o "resultado del azar". Siguiendo la audaz definición lacaniana la *tyche* es el "encuentro con lo Real" y el *automaton* la "red de significantes", o "el retorno, el regreso, la insistencia de los signos" (1992a, 60-62).

Que nada ocurre por casualidad es algo que sabemos desde Aristóteles, y también que la suerte, el azar y la fortuna forman parte de la investigación ética. Si el mito nos permite interesarnos por la verdad, una empresa de interpretación nos permitirá desentrañar en los textos darianos el espesor de presentes y las intenciones que hubieran determinado la fortuna del hecho histórico, si se hubieran podido reconocer como tales. El audaz enfoque es freudiano; la paradoja estratégica aparece en *Más allá del principio del placer*, cuando reflexiona sobre la triste suerte de aquellos individuos que parecen inexorablemente presas de un destino maligno. En la elaboración teórica de este *fatum* Freud la aborda como consecuencia del efecto acumulativo de la repetición, que en *Más allá del principio del placer* adquiere el rostro de un demonio que interviene (Forrester, 1995, 259). La culminación de esta idea en Aristóteles y Freud es que lo demoníaco forma parte del campo de lo accidental. Parece justa la expresión que propone Lacan (1992a), que tradujo *tyche* como "encuentro con lo Real". Pero esta "búsqueda de lo Real" no puede abordarse directamente, siempre está velada, es inasimilable.

Esta *tyche* o lo Real como encuentro que aparece en forma de destino, en su mutua articulación con la temporalidad de la repetición es lo que está en juego en el discurso poscolonial del primer modernismo: el rapto de América que suplanta la hermosa doncella

Europa en las espaldas deseantes de Zeus. En mi permutación metafórica del mito clásico, se repite el mismo gesto. Los modernistas finiseculares ponen énfasis en este trauma y se vuelven hacia los sueños en busca de lo Real, en busca de algo así como la causa cósmica, el significado de esos movimientos por los mares del Pacífico que iban llevando a cabo los *yanquis*: que encarnan la *tyche*... lo Real como encuentro. Lo Real y lo "otro" aparecen en forma de destino en aquel fin de siglo, casi como mal radical. Este "destino manifiesto" suscita una cuestión ética decisiva en Darío, que invita a su modo a reflexionar sobre la dimensión de este Real al entonarle un canto a la "india histérica" que va montada en las espaldas del nuevo dios del oro y de la razón instrumental. Lo que escucha Darío en este acontecimiento es el "encuentro con lo Real", con "La Cosa"; con el desemejante esencial, la imagen misma de la dislocación y el desgarramiento, el otro absoluto más allá de toda intersubjetividad.

Cada uno de los poemas de *Cantos de vida y esperanza* (1905) y de *El canto errante* (1907) dedicados a la Guerra Hispanoamericana, así como muchas de sus prosas periódisticas, son el deseo que anima a triunfar sobre la realidad. Darío rodea la esfinge como figura de pesadilla y al mismo tiempo una figura cuestionadora (Lacan, Sem. 10, 35). El cisne tiene la forma de un gran signo de interrogación; aquí, el signo, anterior a la constitución del sujeto en el significante, aquello que según Lacan representa algo para alguien, es el enigma que le interroga en la pesadilla. El cuello del cisne y el cuerpo de la "india histérica" cumplen la función de interrogaciones, con el aura de lo siniestro; signos impregnados de la pesadilla. Son la exhibición desnuda de una realidad intolerable, aquel Real imposible de soportar que le incita a delatarlo. En mi lectura analógica, la "india histérica" –por metonimia Hispanoamérica– alcanza aquello que Freud y Lacan demominan lo *Unterlegt*, lo *Untertragen*, es decir, lo Real. Hablamos de lo Real en forma de destino.

Al principio habíamos tomado como una especie de brújula la angustia, lo que no engaña, como nos recuerda Lacan en el seminario 10. El carácter inquietante y contingente de "la Cosa" está en la presencia de lo reconocible, de lo motivado, de lo que ya tiene su historia, y se va imponiendo cada vez mas como lo familiar a lo largo

de ese fin de siglo. En esa línea de separación entre el adentro y el afuera del sujeto se da el hecho opaco y fecundo de la angustia, que en el acontecimiento de 1898 se vive como un acto vandálico, que viola y destruye. Ese extraño ser de lo Real cobra entonces su valor de destino en la figura cuestionadora de la esfinge que metonímicamente representa el cisne. La pregunta enigmática del cisne-esfinge articula una demanda. En estos poemas y prosas Darío fija la mueca y la obscenidad de lo Real, la muerte, el sufrimiento, presentando estos hechos bajo esa nueva luz que se llama arte moderno.

¿Quién se sorprenderá de encontrar los ritmos de la crisis en este momento traumático que Darío sujeta en estos poemas? El mito de Europa, con el cual comenzamos nuestro viaje, se calca sobre la nueva parte del mundo –América– como cada una de las otras figuras antropomórficas tan difundidas en la iconografía renacentista: Africa, Asia, Europa (la más pequeña), Oceanía, con la quinta América. Cada una de estas figuras entraña un mito sembrado de los significantes de rapto, engaño y conquista. Algo semejante al rapto de América ya estaba escrito y fue vaticinado por la pregunta del cisne: "¿Y tantos millones de hombres, hablaremos inglés?". Pero como la reorganización del pasado y del futuro van de la mano, su articulación dependerá de la función transferencial, mediante la cual el pasado se disuelve en el presente, de modo que el futuro se vuelve una cuestión abierta. Hablamos, claro, de la pregunta de la esfinge como cuestionamiento dialógico.

Pero, retomemos por unos instantes el mito, y veamos si hay algo escrito allí para el futuro. Europa dio tres hijos a Zeus: Minos, Sarpadón y Radamantis. La estirpe del rapto, que sintetizado, pero es de todos conocida, conduce a la pederastia, la militarización, el engaño.

Y ¿cuál es entonces la rearticulación de este mito clásico y su repetición fantasmática en 1898? La imposición de otra ley, de otro mundo simbólico, basado en la violencia, el militarismo y la opresión. Esa parece ser la progenie de todo rapto en el mito. En la modernidad, el rapto, esta vez, de América, y no por un toro, sino por *búfalos con dientes de plata*, en la gran metonimia del Darío prosista, adquiere cuerpo en uno de esos artículos que debiera tener

hoy –a un siglo de distancia, y entrando en un nuevo milenio– por derecho propio el impacto de biblia en nuestro mundo actual. En "El triunfo de Calibán" (1898) y en "¿Por qué" (1892), Darío toca los elementos misteriosos en textos visionarios, y con extraña luminosidad ilumina la experiencia característica de la alienación y la dislocación de la vida urbana desde finales de siglo XIX. Todas sus prosas y versos apuntan a esa Babel, donde "gritan, mugen, resuenan, braman, conmueven la Bolsa" (Zavala, 1989,159-166), los *yanquis*, que hacen que prevalezcan el oro y el dinero, los que no comprenden a Poe, "su gran Poe, pobre cisne borracho de pena y de alcohol". En "El triunfo de Calibán" Darío funda otro mito, apoyándose en Shakespeare, que fue el grito del primer modernismo: Ariel y Caliban. Los calibanes son los bárbaros:

> Y los he visto a esos *yanqees*, en sus abrumadoras ciudades de hierro y piedra, y las horas que entre ellos he vivido las he pasado con una vaga angustia. Parecíame sentir la opresión de una montaña, sentía respirar en un país de cíclopes, comedores de carne cruda, herreros bestiales, habitadores de casas de mastodontes. Colorados, pesados, groseros, van por sus calles empujándose y rozándose animalmente, a la caza del dóllar. El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica. [...] Enemigos de toda idealidad, son en su progreso apoplético, perpetuos espejos de aumento...(en Zavala, 1989, 161)

Ya Marx–otro gran moderno–había aludido a los Estados Unidos en su fase imperialista como al nuevo dios Moloch (Zavala, 1992), que convierte a los humanos en instrumento del capital. Darío dibuja en el corazón de ese sujeto una incomprensible y virtual perversidad, casi radical. Nuestro moderno se sitúa aquí como uno de los críticos del mal, que articula en el registro de la "Cosa" como goce horroroso. Es lo que Martí llama el "monstruo", una subjetividad capaz de acoger en sí lo infinito, un infinito que sobrepasa toda ley, todo valor y toda conciencia. En la médula del "monstruo", la "Cosa", hay una barbarie radical, y la figura del poeta, como la figura romántica del rebelde (y remito a Sichère, 1996) es sujeto del destino. Los textos de ambos modernos se hacen cargo del enigma del mal en el vínculo

social. Ambos se entregan de una manera compleja y densa a este tema como *tyche*, del caos, del horror, de lo inconcebible y del cuestionamiento del orden establecido en nombre de un nuevo principio de lo moderno.

En sus *Nocturnos* Darío da cuenta de ese deseo errante y de la malignidad y del horror de un nuevo mundo simbólico que ha terminado con la palabra cristiana. Allí nos dibuja esa temblorosa línea que separa el corazón humano y la "Cosa"; los poemas y prosas que comentamos y los magníficos *Nocturnos* nos figuran el mal radical que surge paradójicamente en el sujeto desde el interior, y lo quebranta hasta el punto de arrancarlo de su propia cohesión. El mal es "ese corazón de las tinieblas" del que habla su coétaneo Joseph Conrad en 1902, pero también esa "Cosa" que amenaza la cohesión psíquica del sujeto desde el exterior.

Los modernistas sienten que la vida, comenzando por la cohesión de la intersubjetividad creada por el lenguaje común del castellano está mortificada por otra palabra –el inglés. Es el Otro de un orden simbólico con su pulsión de muerte para los "ideales" lingüísticos y discursivos, sociales y políticos. El peso de lo simbólico está aquí acentuado en el carácter intersubjetivo del propio lenguaje, y de los estados morales, afectivos y cognoscitivos que ese nuevo lenguaje que el modernismo está inaugurando entraña. Es una cuestión de ideas que en esta coyuntura crítica enfrenta lo que Freud llama en *El malestar en la cultura* (1930) la lucha eterna entre la pulsión de muerte y la pulsión de vida. Si ya Heidegger había descrito la historia como el resultado de la *diké* y la *tekné*, lo que Darío teme es la *tekné*, esa actividad disolvente en el ser humano, que se sitúa en el dominio histórico. En estos textos maestros del primer modernismo se nos figura qué clase de otro es el que describe como invasor.

Tanto Marx cuanto Darío y los primeros modernistas finiseculares desmontan, a través del acontecimiento, el suceso futuro: *Das Ding*, "La Cosa": el elemento paradójico de todo rapto. Poco antes, Martí, otro gran modernista, alrededor de 1880, época del imperialismo y momento de impulso de liberación, había definido el impulso moderno. Si seguimos sus palabras en 1881: "No habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica", solo se puede en-

tender el modernismo como parte del ingreso de los países americanos en el mundo moderno, y como la última etapa del capitalismo, que Lenin designó con precisión en 1898. Para estas fechas, medio siglo después de la independencia política del continente hispanoamericano, Cuba y Puerto Rico (y Filipinas) continuaban siendo colonia española.

El discurso poscolonial nos obliga a introducir signos suplementarios y distinguir entre las palabras fundantes y las palabras engañosas. La diferencia que establece Lacan al analizar la psicosis (1992b, 58) precisa que la paranoia no siempre debe identificarse con la psicosis, sino que es una forma de descubrimiento. Si el discurso es el intercambio constitutivo de la sociedad humana, y la verdad surge de la dimensión de la mentira y el engaño, la ambiguedad omnipresente en los textos que comento permite que algo nuevo se torne consciente. Aquí, la diferencia entre el otro y el Otro toma su peso. No he de proseguir en esta ocasión por esos caminos tortuosos de la paranoia, pero este Otro que Darío y Martí figuran es el Otro lado, el de lo "siniestro", lo traumático, lo innombrable. Estos poemas y prosas intentan llamar la atención a una colectividad intersubjetiva de las fronteras frágiles que circunscriben toda realidad social. Libera las fuerzas del lenguaje en amplias metáforas y metonimias, carnavalizadas algunas –como en el artículo "El triunfo de Calibán"–, al mismo tiempo lúcidamente consciente que sus figuras son efectos del lenguaje. Y que fuera de estos límites está ese Real indiferenciado cercano a la pulsión de muerte. Darío nombra lo Otro "siniestro", fundando a la misma vez, en simultaneidad, una nueva lengua poética moderna, como diciéndonos, que no es posible crear sin enfrentarse al enigma.

Darío está atento a los "accidentes", su campo de acción –como el de Martí, sin ir más lejos– es lo azaroso dentro de lo repetitivo del destino. A nosotros, sus herederos, nos incumbe el funcionamiento del destino accidental, del destino y del azar. No *uno u otro*, sino el *con/y* de la dialogía.

He mencionado varios hitos, todos alrededor de 1880 y 1890. Si ya había visto la luz la gran obra de Dostoievski –el gran dialógico moderno del capitalismo, para Bajtin– en esta misma década de 1880

publica Robert Louis Stevenson su famoso caso de *Dr Jekyll and Mr. Hyde* (1886), y aparece poco después *El corazón de las tinieblas* (1902) de Conrad, que navega ese río que no lleva a ninguna parte excepto a perderse en lo Real. Nuestros modernos dan forma a la dualidad inherente al ser humano, y voz al goce y a los síntomas históricos de ese goce. Narran fábulas y mitos, historias del mal; lo que Freud denominó mucho después *El malestar en la cultura* (1930), y nuestros románticos "el problema social" y la angustia.

Es esta una puesta en escena inquietante de ese nuevo sujeto moderno que se produce como singularidad a partir de las fuerzas históricas y según las leyes de la cultura. Y estas paradojas sobre el Otro, son sin duda uno de los más importantes como fenómeno de la modernidad capitalista, y fenómeno importante de estudio de los antagonismos. El Otro, está ligado a la alienación, a los colonialismos e imperialismos, a las diferencias, a la xenofobia, a los nacionalismos y fundamentalismos. Resume el carácter antagónico de la totalidad social y cada una de las luchas particulares. Podríamos decir que estos primeros modernos poscoloniales, de las zonas más endebles y más torturadas en este fin de siglo –Centro América y las Antillas– intentan desenmascarar sus efectos. Son discursos que nos interpelan y que establecen el vínculo entre discurso y valor.

Si siempre se dice más de lo que se quiere decir, y la labor de la interpretación se sostiene sacando lo "no dicho", en los textos mencionados se nos ofrece la experiencia dramática del dolor. Se derrumba aquello que ya vieron con toda claridad los románticos idealistas alemanes: "lo que hemos amado tanto", que decía Schelling: el lenguaje. En el poema "A Colón" y en "Los Cisnes" se sodomizan las palabras. Lo moderno se construye sobre una escisión.

El Otro no es un concepto cualquiera, responde a una tarea teórica indisociable de una aplicación política, y plantea el problema del lenguaje, del orden simbólico. Desde el bíblico Otro –"Llevad la carga del otro"– al otro imaginario, el prójimo, o el otro alienado de la relación narcisista; el otro simbólico de la ley insensible del lenguaje; y el Real – que nos figuran Freud y sobre todo Lacan–, el Otro nos conduce por las metáforas del sujeto. El "otro" puede ser destinatario o interlocutor, equivalente intersubjetivo, aquel que en el yo

se separa de sí mismo, el semejante, el prójimo, el ideal del yo; en suma, es un complejo de reflexión continua sobre el lenguaje.

Nuestro Otro es un regreso al futuro, y está situado en la dialéctica del síntoma. Toda la tradición literaria de los textos maestros modernistas está ligada al tema de "reconocimiento" –*Anerkennung* hegeliano–, y a una de las figuras de la conciencia de la *Fenomenología*. La rivalidad constitutiva del yo y el otro en el deseo del objeto anuncia el reconocimiento; Lacan establece en su seminario sobre el yo (1983) que un objeto aprehendido, deseado, crea la rivalidad, y el reconocimiento supone el tercero. El "deseo" quiere decir justamente el reconocimiento del deseo en el otro. Hegel desarrolló los conceptos de "amo y "esclavo", de dominio y servidumbre, que traslada integra con el concepto de "reconocimiento", transformando así los temas de alienación, dominio y reconciliación. El amo está constituido por una lucha a muerte, en un frente a frente, enfrentamiento, a no ser con los demás amos en el interior de las posiciones de poder, que son conquistadas por asesinato o traición. El amo hegeliano nace en el discurso y se mantiene en él.

Pero hay que señalar que aunque Hegel puso a la luz de manera notable el carácter de antagonismo en lo social, y la más enérgica afirmación de diferencia y de contingencia, la triste y sórdida relación amo y esclavo es una forma deficiente de reconocimiento. El que retroceda ante el riesgo de la búsqueda de la libertad es el esclavo: aquel que acepta el riesgo de la muerte dialéctica, es el amo exponiéndose para conservar su condición. Marx comprendió esta dialéctica del bien y del mal, trasladándola al capitalismo, en su relectura y traducción hegeliana, partiendo del *Fausto* y *Timón de Atenas*. No se podría enunciar de manera más clara. ¿Será ese el mensaje modernista, y el enigma problématico y parádojico de todo rapto como trauma de lo Real?

Si los miramos de cerca, los textos darianos y del primer modernismo son el reconocimiento trágico de este Otro hegeliano. Nos reacentúan esa historia de manera retroactiva, narrándola, a una sociedad histórica que se reconoce a sí misma a través de este relato. Para nosotros, sus herederos, se ha aclarado considerablemente el problema político-económico de esta relación. Si Marx tradujo este

Otro como división o lucha de clases, alienación y comunismo, Freud lo persiguió en sus paradojas: la dinámica de la transferencia, la ilusión religiosa y el malestar en la cultura.

Así, he aquí a nuestro Darío a fin de siglo, cuando hace presencia este Otro, este núcleo traumático de antagonismo como Real. Es esa nuestra lectura retroactiva del mito de Europa, que retorna desde el futuro. Y si recordamos que el mito dota de forma épica a aquello que trabaja desde la esctructura (Lacan, 1980), hemos de aceptar que cada ruptura histórica, cada advenimiento lejano en el tiempo –el Barroco, las Guerras de Independencia, el Romanticismo– cambia retroactivamente el significado de toda la tradición, reestructura la narración del pasado, la hace legible de otra forma. Con la fecha coyuntural de 1898 se está reescribiendo la historia, y dándo retroactivamente su peso simbólico. Lo que conocemos como artículos políticos darianos y muchos de sus poemas mencionados vienen a cumplir su función sobre el fondo de la angustia. Pero en el plano imaginario, nada impide concebir que el salto poético lo conduzca a plantear esa pregunta, que nos deja a sus lectores en el plano de la profunda insuficiencia.

Si el rapto de Europa que hemos utilizado como palimpsesto rebosa de todas sus consecuencias, es en razón de la vivencia central de ese peligro en el plano imaginario. Bajo la pluma de Darío y los modernistas, es un punto en que la historia se cruza con la angustia y produce terror. Lo ineludible del diálogo hegeliano Amo/Esclavo, lucha a muerte por el reconocimiento, surge ahora en toda su descarnada verdad: si la víctima –el esclavo– no aparece en Sade como alteridad, pues se le ha vedado el lenguaje, se le ha arrojado fuera de lo simbólico, el momento es de gran dramatismo. Darío encara a la esfinge –que siempre responde en enigma– y centra sus prosas en mostrar el goce del Otro, que proyecta como una degradación de la vida social. Subraya muy bien el hecho de que bajo las ropas del progreso, y el libre comercio lo que hay son excrementos. Un Real, que, en definitiva, supone la pérdida de todo sentido, la catástrofe y la muerte. Nos alerta que el rapto –esa *tyche* o encuentro con lo Real– nos debiera impedir esa posibilidad –tan humana– del olvido.

REFERENCIAS

FORRESTER, John: *Seducciones del psicoanálisis:Freud, Lacan y Derrida*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

HALE, John: *La civilización del Renacimiento en Europa 1450-1620*, Barcelona, Crítica, 1996.

LACAN, Jacques: *La angustia. Seminario 10* (Inédito). Copia mecanografiada de la Biblioteca Freudiana, Barcelona.

—: *Radiofonía & television*, Barcelona, Anagrama, 1980.

—: *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1989.

—: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario 11*, Argentina, Paidós, 1992a.

—: *Las psicosis. Seminario 3,* Buenos Aires, Paidós, 1992b.

—: *La relación de objeto. Seminario 4*, Buenos Aires, Paidós, 1994.

SICHÈRE, Bernard: *Historias del mal,* Barcelona, Paidós, 1996.

ZAVALA, Iris M., ed.: *Rubén Darío. El modernismo y otros ensayos*, Madrid; Alianza, 1989.

—: *Colonialism and Culture. Hispanic Modernisms and the Social Imaginary,* Indiana University Press, 1992.

RUBÉN DARÍO ANTE LA CRISIS EUROPEA DE SU TIEMPO

Luis Sainz de Medrano
(Universidad Complutense de Madrid)

Cuando Darío llega a España el 1° de enero de 1899, aparte del "desastre" español encuentra una serie de perturbaciones en el resto de Europa que en buena parte habían sido reseñadas por Castelar en un artículo publicado en *Le Temps* de París, poco antes de su muerte y que el nicaragüense resume al referirse extensamente al fallecimiento del político ocurrido pocos meses después (*C*, II, 1070-1072)[1]: son sobre todo los enfrentamientos y temores suscitados por las apetencias imperialistas de todas las potencias, insatisfechas con la conferencia de Berlín (1884), con proyecciones en los Balcanes, Siberia, China, Centroáfrica y Transvaal, que irían aumentando en los años inmediatos. A esto habría que añadir progresivamente el crecimiento de las corrientes de reivindicaciones sociales desde la reunión de la Segunda Internacional en París en 1899, auge de los partidos socialistas en todas partes, y también del movimiento anarquista, con las consiguientes represiones (Semana trágica de Barcelona (1909), la guerra ruso-japonesa con la derrota rusa de Port Arthur (1904), los

1. Todas las citas de textos en prosa de Darío proceden, a menos que se indique otra cosa, de la edición de *Obras completas* (tomos I-III) preparada por R. Sanmiguel Raimúndez, en Afrodisio Aguado, Madrid, 1950. Se señala entre paréntesis, como en este primer caso, acrónimo de la obra –si resulta necesario–, tomo y página [*Vid.* "Acrónimos" al final del artículo].

anuncios revolucionarios de Rusia –domingo rojo de San Petersburgo, (1905)), los asesinatos de Humberto de Italia (1900) y Carlos I de Portugal (1908), las guerras balcánicas (1912), amén de importantes cuestiones internas como las repercusiones del caso Dreyfus y las consecuencias del desarrollo del modernismo religioso en Francia. La culminación de todas estas fricciones en la Gran Guerra fue algo que ni el clarividente Castelar pudo imaginar.

Darío, bien concienciado con el tema español, llegaba a una Europa muy idealizada, que le iba a obligar a ser testigo involuntario de sus quebrantos. No nos cabe duda de la licitud de la distinción que él mismo estableció en el prólogo a *El canto errante* entre su condición de hombre, instalado en lo cotidiano, y poeta, habitante de lo eterno. Tal distinción, válida en principio, a mi entender, para cualquier artesano de la lírica, fue particularmente sentida por Darío, quien, aunque progresivamente comprendió el desmoronamiento de su empeño, difícilmente renunció a construir un mundo –refugio ajeno al real con la palabra poética, lo que justifica la afirmación de Françoise Perus de que "la experiencia concreta *–no libresca–* no penetra sino muy subrepticiamente, y siempre *travestida*, en la poesía modernista"[2]. (El último subrayado es mío). Al poeta correspondió sublimar las experiencias de la insoslayable realidad. El ciudadano, el periodista obligado a informar a los lectores de *La Nación* de Buenos Aires y el diplomático no podían escabullirse de ella. Recuérdese, a titulo ilustrativo, que al referirse a sus conversaciones con Alfonso XIII, Darío recordó que el pragmático monarca nunca le había preguntado al pragmático ministro de Nicaragua "si la princesa está triste o si ríe la marquesa Eulalia" (*C*, II-1040). Por lo demás, los dos Daríos son, en fin, auténticos y es lógico que entre los sentires y las palabras de uno y otro hubiera ósmosis eventuales, fenómeno que Rama y Perus observan en los todos los escritores modernistas, debido en parte a su quehacer periodístico[3].

2. F. Perus, *Literatura y sociedad en América Latina. El modernismo*, México, Siglo XXI, México-Madrid-Buenos Aires, 1976, p. 80.

3. Sobre estas servidumbres hace interesantes observaciones Angel Rama en el capítulo "Los poetas modernistas en el mercado económico" de su libro *Rubén*

Al revisar los textos de esta naturaleza en Darío hay que decir, aunque sea obvio, que el resultado de su análisis no puede en ningún caso hacernos perder de vista que el legado esencial que Darío nos dejó concierne a la prodigiosa renovación de la palabra poética en nuestra lengua, y nada puede reducir su importancia. Juzgar a Darío por sus obras "intelectuales" (si se nos excusa la simplificación), cuando sabemos con Machado que "el intelecto no ha cantado jamás"[4], sería menguado propósito, pero también lo sería desconocer por principio al hombre que sostuvo al poeta.

Otra cosa es que, indiscutida la glorificación de éste, se haya buscado magnificar la dimensión social de su obra. En lo que respecta a sus versos la revisión de Pedro Salinas[5] nos excusa de volver sobre esta tarea. En contrapartida, otros analistas de la siempre gratificante línea desmitificadora –comenzando por Blanco Fombona, Gómez Carrillo, el propio Lugones, moderadamente,[6] y, en el aspecto más o menos técnico, Luis Cernuda[7]– partiendo de los juicios tempranos de Rodó, se han esforzado en mostrar a un Darío semi-reaccionario, un esteta a ultranza. En fechas más próximas, no conocemos un censor más enérgico que Carlos Blanco Aguinaga en un difundido artículo de

---

Darío y el modernismo (circunstancia socio-política de un arte americano), Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970. Añadiremos que Pedro Salinas fue muy drástico al afirmar que "el periodista que llevaba Rubén a su lado suena a extraño. Era su extraño" (*La poesía de Rubén Darío*, Losada, Buenos Aires, 1968, p. 22), pero hay razones y juicios del propio Darío más que sobrados para pensar que esa actividad, que cultivó casi siempre con felicidad literaria, no dejó de representar una carga opresiva. Recuérdese, entre muchos otros, este desahogo en la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" (*El canto errante*, 1907): "Muy bien. ¿Y La Nación?/ ¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal"?

4. Antonio Machado, "Poética", en *Poesía y prosa (1893-1936)*, tomo III, Espasa Calpe-Fundación A. Machado, Madrid 1989, p. 1802. No olvidamos, por supuesto, la validez de la 'poesía intelectual' de un Valéry y un Borges. No entraremos aquí en el debate que este tema merece y. desde luego, Machado propicia.

5. P. Salinas, "La poesía social", en *op. cit.*, pp. 213-279.

6. *Vid.* Antonio M. de la Torre, "Consideraciones sobre la actitud político-social de Rubén Darío", *Revista Iberoamericana*, I.I.L.I., XIX. abril-septiembre, 1954, nº 38, Pittsburgh, pp. 213-279.

7. L. Cernuda, "Experimento en Rubén Darío", *Papeles de Son Armadans*, XIX, abril-septiembre, 1954, nº 38, Palma de Mallorca, pp. 261-272.

1980[8]. Ni "El rey burgués" y otros cuentos significativos, ni la oda "A Roosevelt", ni sus artículos socioeconómicos, ni cosa alguna salva aquí a Darío de estar sometido al poder, a la prensa, a la oligarquía argentina, a un papado conservador, etc. etc. Darío, en definitiva, es alineado junto a otros modernistas de la misma ralea, frente a los que se resalta hasta la saciedad la figura excepcional de José Martí.

Simplificando inventarios, diremos que Ellen L. Banberger, en un libro perspicaz[9], revisó el estado de la cuestión precisando el entorno de ideas liberales que resultó determinante para el joven Darío, afortunado alumno, además, de José Leonard, el intelectual polaco que había tomado parte en la revolución del 68 en España y formado parte de la Institución Libre de Enseñanza[10]. Esto, sin duda no sólo justifica muchos de sus versos de "enfant terrible" sino la veta de rebeldía que afloró en muchos momentos de su vida. Darío, aunque obligado por su dedicación al periodismo a retirarse de la lizas políticas, no fue –opina Banberger– "un chantre"[11], como quiere Françoise Perus, de la clase detentadora del poder. Otra cosa es que ese liberalismo tuviera y provocara evidentes contradicciones: Darío, por seguir en la etapa pre-europea, atacó las actividades huelguistas en Chile, pero fue objeto de una calurosa despedida por los obreros portuarios de Valparaíso. De vuelta a Centroamérica escribió cosas muy duras contra banqueros y empresarios[12], pero también contribuyó a sostener una falsa imagen idílica del mundo rural, secundando a costum-

8. C. Blanco Aguinaga, "La ideología de la clase dominante en la obra de Rubén Darío", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX, 1980, nº 2, El Colegio de México, México, pp. 529-555.

9. E. L. Banberger, *Rubén Darío: la influencia de una época*, Banco Central de Nicaragua, Managua, 1992.

10. Sabido es que Leonard introdujo a Darío en la masonería, en la que ingresó en Managua en enero de 1908. *Vid.* Ramiro Lagos, "Rubén Darío masón", *Anales de Literatura hispanoamericana*, nº 4, Univ. Complutense de Madrid-ICH-CSIC, 1974, pp. 381-391. Asimismo, M. Mantero,"¿Era masón Rubén Darío?", *Anthropos*, 170/171, Barcelona, enero-abril, 1997, pp. 128-133.

11. F. Perus, *op. cit.*, p. 108.

12. De estas divergentes actitudes se encuentran buenos ejemplos, que excusamos reproducir, en *Crónica política*, tomo XI de la edición *Obras Completas* de Rubén Darío, preparada por Alberto Ghiraldo, Biblioteca Rubén Darío (Rubén Darío Sánchez), Imprenta de Hernández y Galo Sáenz, Madrid, 1923-1929.

bristas costarricenses como Manuel González Zeledón (Magón) o Aquileo Echevarría.

En la línea de Jorge Eduardo Arellano y Julio Valle Castillo, quienes, sin extremar la nota ni intentar convertir a Darío en otro Martí, trataron de romper "su falsa imagen de poeta desarraigado, evasivo y apolítico"[13], ni tratar de emular a Ernesto Cardenal en el esfuerzo por hacer de Darío un poeta revolucionario[14], creemos que vale la pena repasar sus relaciones más directas con un mundo, el europeo, que, a pesar de su estrecha vinculación cultural con él, Darío pudo contemplar sin grandes condicionamientos desde su condición de 'meteco', lo que le llevó a definir con sorprendente franqueza su entorno en la capital de Francia como "este ambiente en el que cada día me siento más extranjero" (*O*, I-389), condición que incluso en la España matricia algunos como Clarín, Cejador, Emilio Ferrari y el propio Unamuno se encargaron de no dejarle que olvidara.

Ante todo es indudable que Rubén tuvo desde muy pronto la evidencia de que el mundo europeo que él iba conociendo se encaminaba a una situación de estallido social. Y aún más, fue consciente de que en todo el sistema occidental en el que, aunque como advierte Rama no se cumplían las peores profecías de Marx sobre "la depauperación del proletariado que lo acicatearía a la insurrección"[15], era marcado el desasosiego de las masas desheredadas en función de las políticas conservadoras e imperialistas, causas, a la vez, las últimas, de tensiones entre estados poderosos. Recordemos que ya el poeta de "El rey burgués" se permitía advertir al deleznable Mecenas que "viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, todo agitación y potencia"[16]. En una crónica de 1892 recogida

13. E. Banberger, *op. cit.*, p. 85. Se refiere a J. E. Arellano y J. Valle Castillo, "Criterio de esta edición", en Rubén Darío, *Prosas políticas*, Managua, Ministerio de Cultura, 1982.

14. E. Cardenal, "Rubén Darío revolucionario", en *Hacia una política cultural de la Revolución Popular Sandinista*, Ministerio de de Cultura, Managua, 1982.

15. A. Rama, *op. cit.*, p. 21.

16. R. Darío, "El rey burgués", en *Cuentos completos*, ed. de E. Mejía Sánchez y Julio Valle Castillo, estudio preliminar de Raimundo Lida, Nueva Nicaragua, Managua, 1990, p. 129.

por Iris Zavala, Darío hablaba de un futuro en el que "el incendio alumbrará las ruinas. El cuchillo popular cortará cuellos y vientres odiados"[17]. Es el anuncio explicitado también en la "Salutación del optimista" de *Cantos de vida y esperanza*, con la alusión a los "sordos ímpetus" y al "vasto social cataclismo" que se adivinan "en las entrañas del mundo", mientras "fuertes colosos caen, se desbandan bicéfalas águilas". No se trata sólo de un pronunciamiento retórico como pretexto para predicar un voluntarista vigoroso despertar de España y sus vástagos americanos: detrás están los ya citados acontecimientos de Rusia y Japón.

Apenas llegado a España, a pesar de hacerlo por la Barcelona que tan grata impresión le produjo, no dejó de detectar "la sorda agitación del terremoto social, que más tarde habría de estallar en rojas explosiones" (*A*, I-140). Enseguida detectó igualmente en el aparentemente despreocupado Madrid, en marzo del 99, "el hervor del fermento social" (*EC*, III-117). Y en octubre recoge de Núñez de Arce la información sobre las "rojas flores" –"socialismo, anarquismo, nihilismo"– (*EC*, III-268), que brotaban en la desarticulada sociedad. Tras la visita al papa León XIII en octubre del 900, sin ocultar su emoción de católico, no duda en preguntar al pontífice si ha advertido los signos que anuncian "el sol en su alba roja el día de mañana" (*DI*, III-577). En el año nuevo parisino, 1901, vaticina ante los afrentosos espectáculos de pobreza y riqueza de la gran urbe, lo ineluctable de "aquel movimiento que presentía Enrique Heine, ante el cual la Revolución francesa será un dulce idilio" (*P*, III-495). Renunciamos a aportar más ejemplos.

Ahora bien, a pesar de esto, descontando la valoración como "escapismo", muy bello, eso sí, de una parte de su poesía en la que se ha tardado en descubrir un atormentado esfuerzo humanista, han operado contra Darío sus numerosas manifestaciones hechas en contra de la participación del escritor en la vida pública, su escandalosa, por mal entendida, abominación de "la democracia, nefasta a los poetas" (*HL*, I-206), sin considerar que, por ejemplo, no se suele reprochar a Montaigne que en la breve introducción a sus muy fruc-

17. I. Zavala, *Rubén Darío y el modernismo*, Madrid, Alianza Ed., p. 159.

tíferos *Ensayos* se dirigiera al lector asegurándole con arrogancia: "No trato de prestarte nigún servicio"[18]. Todo esto, más su temprano deseo de "tener una buena posición social" (*A*, I-46), explicitado ante el presidente Zaldívar de El Salvador siendo un adolescente, sus gustos burgueses declarados con franqueza, entre otros lugares, en la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" ("yo no ahorro ni en seda ni en champaña ni en flores", etc., *El canto errante*, 1907), su aceptación de la protección de semidictadores –Zelaya de Nicaragua– o dictadores –Estrada Cabrera de Guatemala–, su obsecuencia ante Estados Unidos en la "Salutación al águila" (a pesar del poema "A Roosevelt"), su desagrado ante las muchedumbres, aunque compensada por el convencimiento de que "indefectiblemente tengo que ir a ellas" ("Prefacio" a *Cantos de vida y esperanza*), todo esto, decimos, más su pasatismo –comparable al curioso carlismo estético de Valle Inclán– y algunas otras cosas, hay que entenderlo a la luz de su devoción por el arte, sus conflictos personales con la historia, con esa historia de la que inútilmente quiso huir, con los avatares de una vida tan llena de éxitos literarios como de dificultades materiales de supervivencia, sobrellevadas merced a su colaboración con un periódico altamente conservador, y por último, con el legítimo hecho de no sentirse llamado a ejercer lo que él denominó "la pistonuda carrera de apóstol" (*O*, I-412). Reconozcamos, además, que estamos por cierto ante un escritor a quien, se le ha exigido como a muy pocos otros un comportamiento social estrictamente 'correcto'[19].

Ya en la España del 92, Darío, a pesar de la complacencia con que se adentró en los ambientes de la burguesía –¿cómo no hacerlo si ella era la poseedora o usufructuaria del arte y de la cultura en general?– dio muestras de una insumisión, que es preciso valorar en aquella atmósfera, al actuar como aguafiestas o, por decirlo con pa-

18. M. de Montaigne, *Ensayos*, Madrid, EDAF, 1971, p. 28.

19. No está de más tampoco recordar que la permanencia en Europa de Darío entre el 1 de enero de 1899 y el 25 de octubre de 1914 en que abandonó el continente sufrió varias interrupciones que, lógicamente, le eximieron de hacerse portavoz de ciertos asuntos europeos (1906: viaje a Brasil, y Argentina; 1907, a Nicaragua, vía Nueva York como en el caso anterior –prolongado desde octubre de ese año hasta abril de 1908–; 1910: a Cuba y México; 1912, a Brasil, Uruguay y Argentina).

labras francesas que él mismo usó más de una vez, como ese "quelqu'un (qui) troubla la fête" (*P*, III-483), al leer en medio de los fastos del IV Centenario el explosivo poema "A Colón", una más de las "demostraciones revolucionarias" (I-88) que en su *Autobiografía* declara no haber ocultado.

En *España contemporánea*, Darío, fiel a su declarado propósito de informar con absoluta sinceridad a los lectores de *La Nación*, se manifiesta como un auténtico regeneracionista español. Por eso, pero no sólo por eso, Azorín pudo situar con normalidad a Rubén en la Generación del 98, que "se esfuerza, (...) en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo"[20], dos actitudes que conciernen sin duda al nicaragüense. Igualmente, mucho tiempo después, escribió Julián Marías: "Si Rubén Darío hubiera nacido en España (...), no habría duda: sería de la Generación del 98"[21]. También conviene a Darío la razón que da Fernández Retamar para defender la identidad entre literatura modernista y 98: esta fecha "señala el acontecimiento histórico clave que hace ya visible la nueva unidad de los países hispánicos, conjuntamente marginales ante la presencia del imperialismo moderno en el mundo"[22]. No está en nuestro ánimo, de todos modos, entrar en profundidad en un tema sobre el que ha llovido copiosa bibliografía[23].

Charles D. Watland establece como punto clave en la asunción de españolidad por Darío el marcado por el uso del pronombre *Nosotros* en el poema "Cyrano en España" de *Cantos de vida y esperanza*, poema ya transcrito en un artículo de *España contemporánea* de 20 de enero del 99 ("Nosotros exprimimos las uvas de champaña/

20. Azorín, "La Generación del 98", en *Clásicos modernos, Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1947, p. 911.

21. J. Marías, "Rubén Darío: un nivel y un temple literario", *Cuadernos universitarios, Homenaje a Rubén Darío en el primer centenario de su nacimiento*, Managua, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1967, p. 33.

22. R. Fernández Retamar, "Modernismo, 98, subdesarrollo", en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1995, p. 151.

23. Una buena síntesis del estado de la cuestión puede verse en Ignacio Zuleta, "Modernismo y 98", capítulo III (pp. 89-102) de *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar (1898-1907)*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988.

para brindar por Francia en un cristal de España"[24]). El dato es expresivo aunque no sea necesario marcar drásticas fronteras ante un sentimiento que venía de antiguo.

Darío refleja no sólo una extraordinaria sensibilidad sino un profundo conocimiento de la realidad española después de los penosos acontecimientos que desembocaron en el tratado de París, firmado el 10 de diciembre del 98, siete días después de que él se embarcara en Buenos Aires rumbo a España. Cierto que la guerra había terminado meses antes y el tratado era previsible, pero aun así llama la atención la oportunidad con que se organizó el viaje de Darío. Hasta cabría pensar que tal vez su designación no fue tan improvisada como él dice en su *Autobiografía*, dos días apenas antes de la salida del vapor el 3 de diciembre. Decimos esto porque la familiaridad con las cosas de España que muestra Darío nada más llegar a Barcelona nos sugiere que probablemente llevaba algún tiempo documentándose ampliamente sobre este país –aunque además haya que atribuir buena parte de sus conocimientos a las lecturas hechas en los largos días de navegación– documentación que, de creerle, incluiría hasta un cierto conocimiento del catalán[25].

Resulta asombroso, de cualquier forma, su dominio del mundo cultural barcelonés y de las actitudes y tensiones sociales, incluida la cuestión nacionalista, junto a otros datos de mayor alcance. Uno de estos es el que se desprende de la conversación a la que hemos aludido en la última nota. El informante comunica al recién llegado que "Castelar se está muriendo". El verbo hace 'pendant' con el que le antecede ("los soldados parecen muertos" (*EC*, III-26), y todo avala la sospecha de que Darío ha inventado, recurriendo a un uso periodístico común, tal diálogo, que incluye la alusión a la persistente

24. Ch. D. Watland, "Los primeros encuentros de Darío con los hombres del 98", en E. Mejía Sanchez (ed.), *Estudios sobre Rubén Darío*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 361.

25. Aunque no tanta como da a entender Darío cuando reproduce –supuestamente, creemos– un diálogo que lamenta "no poder darlo en catalán, como lo oí" (*EC*, III-26), lo que contrasta con su confesión ante el espectáculo de títeres contemplado en Els Quatre Gats, de que "hablan en catalán y apenas me pude dar cuenta de lo que se trata en escena"(*EC*, III-88).

miseria, la de los repatriados de Cuba y una imprecación a la estatua de Colón que nos retrotrae al mencionado poema dariano del 92. La invención, en nuestra opinión, de ese aspecto de la escena recoge en realidad la impresión preconcebida (y no infundada, desde luego) que Darío traía de lo que iba a encontrar en la ex-metrópoli. Sus percepción inmediata al pasear por las ramblas y entrar a un café, junto a datos pintorescos, de "la energía del alma catalana", el "tradicional orgullo duro de este país", el triunfo de "un viento moderno que trae algo del porvenir", el soplo de "lo Social", la dignidad de un obrero paradigmático (*EC*, III-30), lo mismo que sus contactos con "un catedrático de universidad", "ricos industriales", "artistas" y "obreros" de los que recibe cumplida información sobre la realidad catalana, en una breve permanencia en Barcelona[26], se nos antojan asimismo, al menos en parte, un producto de su estrategia periodística.

Dicho esto, no, por cierto, en detrimento sino en pro del fervor y, bien mirado, del rigor con que el corresponsal de *La Nación* asumió su compromiso al venir a este país, puede afirmarse que en *España Contemporánea* Darío desarrolló un discurso regeneracionista en el que podrían encontrarse reverberaciones del Unamuno (calificado, por otra parte, de modernista por Juan Ramón Jiménez[27]) de *En torno al casticismo* (1895), al que ya se refiere en un artículo de febrero

26. Edelberto Torres da la fecha de 22 de diciembre como la de llegada de Rubén a Barcelona (*La dramática vida de Rubén Darío*, Editorial Universitaria Centroamericana, San José, 1980, p. 432). Si en *España contemporánea* el nicaragüense afirmaba estar el 21 de dicho mes "a la vista de Las Palmas" (III-25), no es posible que el vapor se encontrara en Barcelona sólo un día después, aun sin hacer escala en Gran Canaria, lo que no es probable. La actividad de Darío en la ciudad condal fue realmente intensa. Y de frenética puede calificarse la de sus primeros días en Madrid, adonde declara haber llegado el 1 de enero del 99 y donde fecha su primer artículo el 4 del mismo mes. Tan escasos días en la capital le habían permitido asistir varias noches al Teatro Español, a un café-concert, ir del Teatro Real a un Music-hall, mantener reuniones en Fornos, entrevistarse "en un mismo día" (III-51) con un académico, un militar llegado de Filipinas, un actor, un torero, y, en una sola noche, con un noble, un escritor, un tal Pinedo y un periodista.

27. *Vid.* Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Taurus, Madrid, 1958, pp. 49-50.

del 99[28]; del *Idearium español* (1897) de Ganivet[29] y, posiblemente, del pensamiento de Joaquín Costa –tan proyectado, por lo demás, sobre Unamuno– aunque no hayamos encontrado menciones expresas a él en Darío. Éste no sólo exaltó los mitos del Cid y don Quijote, "arquetipos de la regeneración"[30], sino que compartió con éstos la condición de "arbitrista"[31], como puede verse en varios artículos de *España contemporánea*[32].

La gran opción de Darío por la España progresista no se materializa en torno a ningún personaje de los que actúan en la España de los albores del siglo XX sino que se proyecta sobre un gran hombre del pasado inmediato cuyo nombre ya hemos dado: Emilio Castelar, con quien tuvo una excelente relación en el 92, persona, por lo demás, altamente apreciada en Hispanoamérica, hasta el punto de que, según revela el propio Darío, en la sala de redacción de *La Nación* existía un espléndido retrato del mismo. Volviendo sobre lo dicho respecto a la llegada de Darío a Barcelona en enero del 99, nos parece particularmente improbable que el diálogo entre un pasajero "de tercera" (*EC*, III-26) y uno de los que rodean al barco en modestos botes incluya la información por parte de éste de la situación terminal de este político. Esto responde más bien al especial interés de Darío por él, refrendado por la visita que se apresuró a hacerle el 10 de enero. Como es previsible, la impresión no puede ser más encomiástica ante el patriotismo del famoso tribuno que había rehusado colaborar en la prensa norteamericana, con renuncia a pingües beneficios, desde que se produjo "la iniquidad" (*C*, III-1102). El artículo dedicado a su entierro, pocos meses después, encierra proba-

28. "Cyrano en casa de Lope", *EC*, III-73. A propósito del "Muera don Quijote" unamuniano.

29. Darío manifestó especial inclinación por el "pobre suicida", muerto en 1898. A él, a Unamuno y a Rusiñol les llamó "diamantes intelectuales" (*EC*, III-91), además de dedicarle en 1904 un poema necrológico. *Vid. PC*, II, 1009.

30. Rafael Pérez de la Dehesa, *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, Sociedad de Estudios y publicaciones, Madrid, 1966, p. 173.

31. Precisión de Laín Entralgo en *España como problema*, Madrid, 1956, que hace suya Pérez de la Dehesa, *op. cit.*, p. 169.

32. Pensamos, sobre todo, pero no únicamente en "La España negra", "La joven aristocracia", "La enseñanza" y "Congreso social y económico Iberoamericano".

blemente el mayor elogio que Darío hiciera nunca a un político, después de Mitre. Castelar es definido como "el hombre noble que fue en su siglo lengua y gesto de su raza" (*C*, II-1070), comparable a Garibaldi, a Gladstone, a Bismarck y a Hugo, figura "la más alta de España entre las altas de la tierra" (II-1071); quijotesco, liberador de la esclavitud de los negros antillanos, encarnación de la democracia, fiel a su republicanismo y caballeroso ante la reina regente, religioso hasta inspirar a Darío posteriormente una hermosa fabulación en la que lo transforma en un fraile predicador en San Pedro de Roma (*PA*, I-671, 675), amado por humildes e intelectuales, sagaz analista, como vimos al principio, de los problemas de Europa. Esta inequívoca posición de Darío al lado de quien fue esencialmente un humanista de pensamiento avanzado, aunque las circunstancias le obligaron a representar el lado conservador de la Primera República, refleja a nuestro entender la actitud progresista del nicaragüense.

Los detractores de Darío podrán advertir que su inclinación conservadora le llevaba también a admirar la suntuosidad de los salones de don Emilio, en los que, como en los de "El rey burgués" tenía su asiento ese gran desiderátum: el arte, como pasaba en los del honesto y malogrado presidente Balmaseda de Chile que el nicaragüense pudo frecuentar. La objeción no se sostiene.

Otras pueden ser más serias. Por ejemplo, resulta extraño que Darío no entendiera la significación y la huella dejada por la Institución Libre de Enseñanza, que, en el general marasmo de la pedagogía española, considera que "fracasó por completo" (*EC*, III-287), y, como bien señala Teodosio Fernández, desconociera "las críticas al sistema político que desde 1876 habían realizado los intelectuales ligados" a esa Institución, "conscientes del atraso cultural y de otros males que padecía el país"[33]. No es extraño así el desdén de Darío por el krausismo, sin percibir que la ética krausista incluía algo que

33. T. Fernández, "Rubén Darío y el regeneracionismo modernista", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 500, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, febrero, 1992, p. 204. La relevancia de la Institución Libre de Enseñanza, tan conectada al krausismo, ha quedado rigurosamente evidenciada en la monumental obra de ese título, de la que es autor Antonio Jiménez Landín (Ministerio de Educación y Cultura, Universidades de Madrid, Barcelona, Castilla la Mancha, 1996).

para él era muy querido: "la fuerza regeneradora del arte", en términos que precisó bien, muy tempranamente, Azorín. Nos preguntamos cómo pudo Darío desinteresarse de un pensamiento que había prendido en América, especialmente en su mentor, Rodó, mucho más de lo que él hizo ver[34]

Otra piedra de toque para apreciar lo que ya podemos llamar indecisiones darianas es su postura ante Cánovas del Castillo. Una figura tan controvertida, al margen de su indudable capacidad para poner "orden" (las comillas son nuestras) en la difícil España de la Restauración –como puede apreciarse por las polémicas hoy suscitadas en el aniversario de su muerte–, cruza por las páginas de Darío como objeto de una veneración indiscriminada y acrítica. "Aquel admirable Cánovas", "el gran ministro conservador" (*C*, II-1051, 1052). Un artículo anterior a él dedicado en exclusiva (*C*, II-1061, 1065), que puede fecharse en 1892, recoge expresivamente las razones de esa admiración: Darío fue invitado a la opulenta mesa del exgobernante[35], disfrutó del lujo de su mansión y se sintió fascinado por la belleza de doña Joaquina de Osma, la esposa, "hermosa y

34. Entre otras aportaciones al tema krausismo/modernismo puede verse: Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963: Juan López Morillas, *Krausismo: estética y literatura*, Lumen, Barcelona, 1973; José Luis Gómez Martínez, "Krausismo, modernismo y ensayo", en Ivan A. Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 210-234; Dereck Flitter, "La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause", en R.A. Cardwell, *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Society of Spanish and Spanish American Studies, University of Colorado, Boulder, 1933; Belén Castro Morales, "Rodó y el krasusismo. Estética de la conducta y estética de la creación", en *J. E. Rodó modernista. Utopía y regeneración*, Universidad de La Laguna, s/f., pp. 83-120; Thomas Butler Ward. "El concepto krausista de la belleza en el *Ariel* de José Enrique Rodó", en J. Marco (ed), *Actas. XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Universitat de Barcelona, PPU, tomo II, v. 1, Barcelona, 1994, pp. 545-558. El tema aparece muy claro en Rocío Oviedo Pérez de Tudela: "El krausismo que orienta el pensamiento español se cohesiona con el modernismo, puesto que ambos consideran como fin del artista la belleza" ("Rubén Darío en el eje del 98: España entre la crónica y el viaje", *Compás de Letras*, nº 7, Universidad Complutense, Madrid, 1995, p. 182).

35. Todo hay que decirlo: Darío puntualiza que la mesa de Cánovas es "de primer orden, aunque no iguale a la luculeana mesa de Castelar" (II-1065), mesa a la que, por cierto, el nicaragüense se sentó durante su primera visita a España.

culta que habla el español con la *erre* parisiense" (II-1063) y a quien se le atribuyó una muerte romancesca digna, a juicio de Darío, de una heroína de Tennyson, Bécquer o Barbey d'Aurevilly. En la *Autobiografía*, Darío manifiesta haber frecuentado, en efecto, a Cánovas en aquellos días del Centenario, e incluso que éste, a pedido de Núñez de Arce, se interesó por que el joven poeta se quedara en España con un empleo en la Compañía Transatlántica. (Sospechamos que tal vez la gestión, ante el marqués de Comillas, fue sólo para cubrir las formas, pero el nicaragüense quedó impactado con un noble agradecimiento eterno, que le llevaría a aplicar el mismo criterio que en la *Autobiografía* mantiene respecto al controvertido presidente Zaldívar de El Salvador, "a quien, habiendo sido mi benefactor y no siendo yo juez de historia en este mundo, no debo sino alabanzas y agradecimientos" (I-45)).

Entrando en el segundo de los territorios europeos con los que Darío mantuvo una relación privilegiada, Francia, hay que decir que la posición del Darío periodista ante este país no fue, como sería lícito esperar de la absoluta obsecuencia que ante él mantuvo como poeta, la de un acólito que se mueve con permanente reverencia en una hierofanía. Esto ocurrió, sin duda, en su primera y breve visita del año 93 en la que se le cumplieron quimeras arraigadas desde la infancia[36], con el apoyo de dos impagables lazarillos, Enrique Gómez Carrillo y, en menor medida, Alejandro Sawa, quienes le aproximaron entonces a algunos ídolos del panteón del arte: Verlaine y Jean Moreas, sobre todo.

Esta permanencia, a pesar de su exigüidad, o tal vez, también por esa razón, se configuró como un referente con todos los atributos para ser idealizado, algo que, apoyándonos en Bachelard podríamos llamar una especie de "centro de ensueño"[37]. Ahora bien, de este modo, cuando Darío se convirtió en un *boulevardier*, siete años más

36. "Yo soñaba con París desde niño, a punto de que, cuando hacía mis oraciones, rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París (...) Cuando en la estación de Saint-Lazare pisé tierra parisiense, creí hollar suelo sagrado" (*Autobiografía*, I, 102).

37. G. Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, p. 47.

tarde, ya tenía detrás un pasado parisino, que irá recreando en su memoria, de modo que podrá permitirse hablar de los buenos viejos tiempos que conoció, como una coartada para contemplar con mirada crítica muchos de los aspectos de la Ciudad-luz, la ciudad que, a pesar de su nombre, ya ha dejado de ser una ráfaga fulgurante para convertirse en la sede no sólo de los goces sino, y principalmente, de las preocupaciones de todos los días. Ese París que definirá en la mencionada "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" como "enemigo/ terrible, centro de la neurosis, ombligo/ de la locura (...)" etc., etc.– En el viejo París de Mimís y Rodolfos "no había corrupción de costumbres ni multiplicidad de asechanzas" (*IS*, I-821), dice, autoconvencido, Darío. Claro que se trata de las impresiones del turista feliz para quien el entorno femenino estaba representado por "la gallarda Marion Delorme, (...) la cortesana de los más bellos hombros" (*A*, I-107). Ahora le acompaña Francisca Sánchez y con ella el hermoso pero rutinario y vigilante amor doméstico, los infinitos "cuidados pequeños" de los que habló en *Cantos de vida y esperanza*[38]. Remitir la historia a "un cielo artístico", según precisó Angel Rama[39], fue para Darío un empeño nunca del todo abandonado en la poesía, pero el periodista difícilmente podía acometerlo[40]. Como dice José María Martínez, frente a la idealización de lo francés en lo literario, las apariciones del "espacio concreto de la ciudad parisina entremezclan la óptica idealizada con la más cruda y realista que recoge nuevamente la incompleta adaptación de Rubén a la vida urbana"[41]. En el mismo sentido se pronuncia Alvaro Salvador al referirse a un

38. V, "Nocturno".

39. A. Rama, *op. cit.*, p. 108.

40. Aún se sigue sosteniendo que Darío tuvo una visión más bien arcádica de París. Así dice Mihai Grünfeld, "En su prosa periodística, Rubén Darío descubre a menudo París, casi siempre de una manera legendaria (...). El propósito que se perfila detrás de este proceso que deforma mitificando es el de deslumbrar al crear una realidad casi maravillosa (...) Todo está cubierto por el velo de la reina Mab" ("De viaje con los modernistas", *Revista Iberoamericana*, I.I.L.I. Pittsburgh, nº 75, abril-junio 1996. Las litotes: "a menudo", "casi", "casi" no ocultan una interpretación que parece atenerse a lo que el poeta Darío, no el periodista, vio en la capital de Francia.

41. J. Mª Martínez Domingo, *Los espacios poéticos de Rubén Darío*, Peter Lang, New York (...), París, 1995, p. 33.

Darío "desencantado en su relación con la ciudad de París", que "no se corresponde con la ciudad ideal modernista que él había imaginado en sus sueños librescos y ultramarinos"[42]. Sueños –insistimos– que había prolongado a fortiori en su visita primera.

Nos interesa subrayar que la relación inicial que el periodista Darío tuvo con Francia en esta segunda ocasión se plantea frente a un hecho religioso: Lourdes.

No es materia parva la que concierne a la posición de Darío ante una Europa seriamente afectada por crisis religiosas. Ya en uno de los artículos de *España Contemporánea*, "La España negra", apoyándose en libros declarados (Emile Verhaeren, Darío de Regoyos, Maurice Barrés, Yves Guyot, Georges Lainé) mostraba sus observaciones sobre las luces y sombras de la religiosidad española en la que pugnan integrismo y antiintegrismo. No dejó de denunciar la superficialidad del catolicismo español (III-117, III-122), el contraste de sus bellas ceremonias (lavado de pies por la reina a los pobres en Palacio) con la indigna situación social (III-117, 122), así como la disparatada exhibición de reliquias en la catedral de Oviedo (*O*, I-421).

Sin tomar en cuenta sus 'boutades' de 'enfant terrible', ni siquiera, en otro nivel, su mencionado ingreso en la masonería (*vid.* nota 10), debido seguramente a conveniencias sociales, durante su visita a Nicaragua, pero sí, entre otras cosas, la forma decidida con que polemizó con el reaccionarismo eclesial costarricense al defender enérgicamente la *Mercurial eclesiástica* del ecuatoriano Juan Montalvo en 1891, situación paralela a su desenfadado elogio, en sus últimos años, del libro de Gómez Carrillo *Jerusalén y la Tierra Santa* (1914) (II-994), que motivó la excomunión de su autor por un obispo colombiano, este Darío, decimos, sin mengua de su esencial catolicismo[43] que arranca de una infancia marcada por el sonido de las

42. A. Salvador, "Rubén Darío y la ciudad modernista", en J.Issorel, *Once estudios sobre Rubén Darío*, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, p. 180.

43. *Vid.* C. Tomás McNamee, *El pensamiento católico de Rubén Darío*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1967. Se trata de un estudio prototípico que muestra la íntima religiosidad de Darío. Religiosidad, añadimos, querida y

"ingenuas campanas provinciales"[44], y al que siempre se acogió, fue muy consciente de la crisis que la religión católica atravesaba en Europa. ¿Cómo no iba a serlo si era también "su crisis"?

No es, por tanto, casual, que, a pesar de la natural avidez que debió de sentir por regresar a París, cuando *La Nación* le instó a trasladarse a la capital francesa para informar sobre la Exposición Universal en 1900, el disponer de algún tiempo antes de la inauguración de ese acontecimiento le indujera precisamente a conocer Lourdes y no cualquier otro lugar entre los muchos cargados de destacado interés cultural que posee Francia. Nada dice de esta visita en su *Autobiografía*, porque seguramente en 1912, año en que la dictó en Buenos Aires, no era cosa que conviniera a su imagen de hombre mundano, pero creemos que la razón para ella sería su inquietud personal ante lo religioso, apoyada en el hecho de que Zola, escritor muy admirado por él, hubiera "prestigiado" ese centro de milagros –como Hugo al Momotombo– con su conflictivo libro *Lourdes* (1894), al que siguió una copiosa bibliografía[45].

Lourdes, lugar de adoración, era también un punto desazonante para la Europa racionalista. Darío debió permanecer allí fascinado y perturbado por su propia lucha mental entre razón y fe. Además, naturalmente, había en torno a esa prodigiosa gruta un interesante reportaje periodístico en potencia. Darío, sin embargo, utilizó un subterfugio al elaborarlo: escamoteó sus propias opiniones a cambio de darnos, en *La caravana pasa*, las de un swedenborguiano, "un ocultista cristiano" y "un hombre sincero" (III-655, 656), llamado G. Núñez. Este personaje, tras analizar con erudición y cierto rigor las contradicciones que sugiere el limitado porcentaje en la producción de milagros, llega a la alarmante conclusión de que éstos son pro-

---

defendida, que no impide que Darío, se sintiera llamado al examen y la racionalización de la crisis religiosa en la sociedad que le tocó vivir.

44. El verso pertenece a "La dulzura del Angelus", poema de *Cantos de vida y esperanza.*

45. Darío la ofrece en "El conde de las Navas" (I-593), artículo recogido en *Letras*, 1911, en el que menciona, sin querer apurar la lista, los trabajos de Laserre, Zola, Archelet, Baraduc, Camboné, Huysmans, Gourmont y el propio conde, Juan Gualberto López Valdemoro.

ducto "del inicuo invisible". Darío, devoto del ocultismo pero replegado –entendemos– como cristiano en sus propias perplejidades, no hace sino manifestar "una cierta inquietud" (III-676) tras escuchar y transcribir, sin responsabilidad personal, tan perturbador aserto.

Posteriormente Darío mostró desenvoltura al juzgar en sus artículos la situación religiosa en Francia. Puede servirnos de ejemplo otro apartado del libro recién citado en el que se solidariza con las ideas de Ernest Lavisse sobre el significado de ser laico, frente al "estrecho clericalismo", a la vez que considera injustificado el anticristianismo de "una parte del joven pensamiento francés" (III-791). No recogió, sin embargo el tremendo episodio de la ruptura de relaciones diplomáticas entre Francia y la Iglesia de Pío X (19 de julio 1904), ni la ley de separación de las iglesias y el Estado de 6 de diciembre de 1905.

Pero sí se ocupó de la gran disidencia religiosa que conmocionó a buena parte de la catolicidad europea, el "modernismo", movimiento emergido dentro de la iglesia, cuyo máximo representante en Francia fue el teólogo Alfred Loisy. Darío dedicó a este tema un artículo, "Un cisma en Francia" en el que, con buen juicio, y apelando a un texto de Renán, lamenta los males que "el snobismo" (*O*, I-276) ha ocasionado a la religión, para considerar enseguida la arriesgada situación de Loisy, cuyos libros confiesa no haber leído pero de los que cita algunos fragmentos significativos. Darío, por supuesto, no toma partido, si bien no deja de señalar que estamos ante un nuevo capítulo de "la incompatibilidad entre el progreso y la fe" (I-280). El escepticismo y, por otro lado, la innecesariedad de solidarizarse con un hereje y con el último "descubridor de absoluto" (I-285), llevan a Darío a no pronunciarse sobre una rebeldía cuya condenación por Pío X ya era cosa hecha (1903) y sería refrendada en 1907 y 1908. Un renanismo de estirpe arielista desemboca en una comprensible cautela, no exenta, eso sí, de ironía.

Por lo demás, sin entrar en continuas puntualizaciones sobre la macropolítica francesa, algo que ni un periodista extranjero y menos un diplomático podían hacer, Darío somete a censura muchos aspectos de la vida cotidiana del país: el ambiente literario, calificado de "venenoso" (*O*, I-236), la manipulación de "los pobres artistas" (*O*,

I-394), lo artificioso de la producción intelectual (*O*, I-249), el dominio de la corrupción (*IS*, I-821), lo escandaloso del caso Dreyfus, con total apoyo a Zola y a su fe "en la perfectibilidad de la máquina social" (*O*, I-242), la degradación de cierta prensa de París (*O*, I,338-340), de la que ya hablaba en un artículo fechado en Guatemala en 1890 (*TVA*, II.123), el aplastamiento de los humildes por "la burguesía ostentosa" (*O*, I-401), la crueldad de las prisiones militares (*O*, I-345), etc. El París que emerge de los artículos de Darío es muchas veces un reducto de "miseria y hambre" (*IS*, I-818), de lamentable prostitución (*CP*, III-635), de insultantes dispendios en Maxim's (*CP*, III-638), etc.

Hubo además algunas cuestiones puntuales en la alta política, ya de rango continental, ante las que Darío no se mostró tampoco indiferente. Por ejemplo, las agresiones de los países europeos entre sí, como resultado de las mutuas apetencias expansionistas o específicamente colonialistas en el caso de los territorios africanos, como Madagascar (*CP*, III-622) o asiáticos. Después del congreso de La Haya, se abrieron puertas a nuevas fricciones que, en general, fueron documentadas por Darío: se intensificó la agresión inglesa a los boers de Africa del Sur, tras la importante victoria de aquéllos; reforzó Alemania su ocupación de Alsacia y Lorena; creció el armamentismo francés; "la China fue castigada por la pacífica y civilizadora Europa" (*CV*, III-706) y el transiberiano del zar Nicolas II llevó al oriente el expansionismo de Moscú. "Los perros de la destrucción y la muerte (en otro lugar los llamó 'molosos')[46] están mejor amaestrados que nunca (...) –escribió Darío–. Rusia, Francia, Alemania, Inglaterra, los amenazantes yanquis, el entero mundo civil está listo para la matanza y para la rapiña" (*CV*, III-708).

Con todo, Darío se mostró reticente ante el gran tema del crecimiento del socialismo europeo. Hay bastantes textos en los que, junto a la defensa de los oprimidos, manifiesta su desconfianza, incluso

46. Cf. el poema "Canto de esperanza" de *Cantos de vida y esperanza*, donde leemos: "En un pozo de sombra la humanidad se encierra/ con los rudos molosos del odio y de la guerra". Se trata de una raza de perros de Molosia, ciudad del Epiro, Grecia.

desdeñosa, o su temor por las corrientes consideradas revolucionarias, y aquí incluiríamos al propio republicanismo español sobre el que se pronunció irónicamente en *España contemporánea*, con motivo de su asistencia a un mitin de esta corriente, en un artículo en que, para empezar, declara sin ambages (y con ingenuidad política): "La muchedumbre me es poco grata con su rudeza y con su higiene" (III-259). En junio de 1900, afirmaba, mezclando su visión simplista del tema con su evidente germanofobia, que "preciso es ser un pesado bebedor de cerveza de ultra Rhin, discípulo de Marx, un pesado socialista servidor del Vientre, para renegar de la patria" (*P*, III-411). Al referirse a Eduardo Marquina no puede por menos de mostrar cierta causticidad ante la creencia en "el sueño del consabido social paraíso futuro" (*S*, III-804).

Otra corriente que recorre Europa desde Inglaterra, el movimiento feminista en exigencia de derechos civiles para las mujeres, encontró en Darío una reacción injusta y unilateral, seguramente por una mal entendida sublimación de lo femenino. Darío que vio en el Ibsen de *Casa de muñecas* (1879), un nuevo redentor, habló en 1902 con displicencia de "los pantalones del feminismo" (*O*, I-301) –defendiendo de estas inclinaciones a la condesa de Noailles–, y también, en el mismo artículo de "las sonoras viragos del feminismo militante" (I-303), para extender ahora su diatriba incluso a "la doctora escandinava ibseniana" (I-305). Pero su momento menos glorioso como misógino social se dio en el artículo "¡Estas mujeres!" en el que describe a las sufragistas francesas, émulas de las inglesas. "Como lo podréis adivinar, –advierte a sus lectores argentinos– todas son feas"(*TV*, II-549). Salva, desde luego, a las mujeres geniales, como Sara Bernardt, Madame Curie y otras, igual que antes a la Noailles, pero está claro que sus posiciones ante este tema fueron reaccionarias. Digamos en su descargo que no más que las de otros sesudos varones progresistas de la época.

Inexcusable es, por supuesto, recordar la postura de Darío ante la otra gran crisis que conmocionó a Europa en el plano de la cultura: la vanguardia, cuyo centro neurálgico estuvo en Francia. Después de haber protagonizado como nadie el impulso de la modernidad en nuestro idioma, Darío no dio el siguiente paso. Habría sido exigirse

y exigirle demasiado. Ante los rupturistas de las nuevas generaciones Darío mantuvo una actitud de enfado, como en sus comentarios a la Exposición de pintura de Madrid de mayo de 1899 donde censuró "las obscenidades del color, los ostentosos mamarrachos que aquí un jurado complaciente dejó pasar" (*EC*, III-175), llegando a poner serios reparos incluso en esa oportunidad a Sorolla[47], o bien mostró una paternal displicencia, un tanto melancólica –como lo muestra su conocido artículo "Marinetti y el futurismo" (*L*, I-616)–. Incluso en cierta ocasión –sucedió a propósito del Salón de los Independientes de París, algo después– se unió a los sarcasmos que los antivanguardistas produjeron al presentar, previo manifiesto de corte marinettiano, un cuadro pintado por la cola de un burro, alinéadose así con los denostadores de "los embadurnadores" y los "geómetras dementes" (*TV*, II-556) (que es casi decir los "fauvistas" y los cubistas)[48] de la pintura moderna. Concluyamos este breve apunte señalando que Darío desconoció la significación de Matisse y el "fauvismo", acrisolado en el "Salón de Otoño" de 1905, y la de "Les demoiselles de Avignon" (1907), lo mismo que a Apollinaire y los poetas cubistas. La eclosión de los "ismos" con los que coincidió –los que acabamos de mencionar y el expresionismo alemán– le desconcertaron o le irritaron.

Las limitaciones de esta comunicación nos llevan a resumir su visión de otros países y otros problemas europeos. De su relación con Italia apenas dejó las sensaciones de un esteta, algo ya anunciado cuando al emprender su viaje por ese país en septiembre de 1900 anunció: "Recorreré la divina península en un vuelo artístico" (*DI*,

47. "Sus figuras, muy bien hechas, tienen ojos que no miran, gestos que no dicen nada; es un mundo de verdad epidérmica, de realidad por encima" (III-178). En una oportunidad posterior (abril del 900) se refirió a "su vasto dominio de la pintura y su indigente comprensión del arte", III-372.

48. Atando algunos cabos, creemos que los comentarios de Darío se refieren al "Salon des Independants" de 1911, donde constituyó un verdadero escándalo la amplia presencia de pintores cubistas en su, desde entonces famosa, "sala 41". Aquí se consolidó esta tendencia y su propia denominación. Figuraba en el "Salon", entre otros cuadros la 'Torre Eiffel' de Robert Delaunay, verdadera exaltación de la geometría, y cabe recordar, para entender aun mejor la actitud de Darío, el ningún aprecio que sentía por este monumento.

III-503)[49]. Nada dijo de las tensiones que habían motivado el asesinato de Humberto I el 29 de julio de ese año, a no ser que quedarán asumidas en la reacción ya señalada ante el papa León XIII. Inglaterra fue para él una conmovida apología de la reina Victoria (recuérdese el "God save the Queen" (*A*, I-113), curioso texto de los grandes días argentinos); la evocación de los viejos y adorados maestros, John Ruskin, Burne-Jones, William Morris y por supuesto, Rossetti. También algunas ráfagas censoriales para la guerra de los boers y la intervención en China (*LCP*, III-693). La Alemania del férreo Guillermo II, salvados sus pensadores y creadores –Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, Heine– le parecía un país "pesado, duro, (...) patria de césares de hierro y de enemigos netos de la civilización latina" (*LCP*, III-832). Un poema de 1893, publicado en *El canto errante* ("¡Los bárbaros, Francia...!") revela bien sus prevenciones ante la siempre posible nueva agresión germana a Francia, después de la capitulación del 70. En Austria (1904) vio Darío, en una Viena muy idealizada, "una hermana de París" (*TS*, III-1003); le interesó la libertad del estilo "secesión", que ya había conocido en Francia, y se apresuró a comparar su belleza con las extravagancias de la pintura francesa[50]. Sobre la visita que a continuación hizo a Hungría no dejó ninguna información comprometida, tan sólo el sentimiento solidario ante el entierro de gran escritor y patriota Jikai y una alusión al odio de las gentes a la dominadora Austria. Respecto al zar Nicolás de Rusia, multiplicó el apelativo de "autócrata" cuando aquél visitó Francia. Su adhesión a Gorki (*O*, I-243) le llevó a graves consideraciones sobre el esclavizado pueblo ruso. Ya hemos aludido a otros temas de ese país que le inquietaron. Apenas nada relevante dijo sobre Bélgica y Holanda, países que también visitó, exceptuando los reiterados comentarios sobre la Conferencia de Paz de La Haya de 1899 (¿se refirió tal vez a alguna posterior?), generadora de nuevas

49. Su visita al pabellón de Italia en junio de 1900 en la Exposición de París (*P*, II-407,415), que constituyó una 'iniciación' a ese viaje, le suscitó ya un cúmulo de emociones líricas.

50. Visto lo dicho en la nota anterior, es patente la temprana fobia de Darío ante la que podemos llamar prevanguardia pictórica, que, año tras año, encontraba asiento en el Salon des Independants.

turbulencias[51]. Portugal fue apenas el deslumbramiento ante Eugenio de Castro. Y en cuanto a Turquía, aludió con superficialidad a la revolución de los jóvenes turcos ("esos niños y ancianos terribles"), antecedente de la que cambiaría años después la faz del "enfermo de Europa" (*L*, I-584).

La última gran crisis europea que Darío pudo conocer, la Gran Guerra, coincidió con uno de sus momentos más desvalidos. Vendrían otros, pero para él, era el definitivo "vasto social cataclismo". Europa parecía caminar a su fin, y Darío, al encuentro del suyo, se fue –al decir de V. García Calderón– "ululando como los antiguos profetas, con las manos en alto y los cabellos cenicientos, porque los hombres son lobos"[52]. Antes del definitivo reposo en su Nicaragua natal, fue a hablar de paz en Nueva York, donde la Hispanic Society le dio una humillante medalla de plata. Mediocre premio de consolación al poeta y al hombre que sin duda compartían ya un mismo desconsuelo y que, por muchas que fueran las omisiones y las flaquezas del segundo, juntos vivieron más intensamente que ningún otro modernista los 98 de Europa y juntos se constituyeron además en el noventayochista que renovó como ningún otro la lengua española.

Acrónimos

(Los tomos indicados corresponden a la edición de *Obras completas* de R. Darío preparada por M. Sanmiguel Raimúndez, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-1953. Los utilizados se fechan en 1950).

Se señala el año de aparición de cada uno de los libros mencionados en dicha edición, añadiendo, eventualmente algunas precisiones a ese respecto.

A: *Autobiografía* (1915. Fue redactada en 1912). Título original: La vida de Rubén Darío contada por él mismo). Tomo I.

51. Todavía en el poema "Agencia", publicado en *El canto errante*, dice Darío: "¿Qué hay de nuevo?...Tiembla la tierra./ En La Haya incuba la guerra".

52. Cit. por A. Tamayo Vargas, "La muerte de Darío y el modernismo. Del preciosismo a la melancolía", *Homenaje a Rubén Darío (1867-1967), Memoria del XIII Congreso del I.I.L.I.* Centro latinoamericano, Universidad de California, Los Ángeles, 1967, p. 200.

C: *Cabezas* (1916). Tomo II. Este libro contiene artículos que en parte fueron publicados en la revista *Mundial* en 1911. En la edición original en libro no constaban, entre otros, los artículos dedicados a Castelar (que fue editado aparte en 1899); a Cánovas, escrito en 1892, y a Alfonso XIII, que fue publicado como un pequeño libro en 1909.

DI: *Diario de Italia*. Tomo III. No consta fecha de edición en Afrodisio Aguado y no hemos considerado imprescindible comprobar este dato, sabiendo que Darío escribió este texto durante el primero de sus tres viajes a Italia, en septiembre-octubre de 1900.

EC: *España contemporánea* (1901). Tomo III.

HL: *Historia de mis libros*. Es errónea la fecha (1909) que figura en A. Aguado. La publicación de esta "historia", nombre que no le dio Darío, se hizo, en tres artículos, en *La Nación* de Buenos Aires en julio de 1913.

IS: *Impresiones y sensaciones* (1925). Tomo I. Se trata de artículos recogidos por Alberto Ghiraldo en el vol. XII de su edición de *Obras completas* de R. Darío, Madrid, abril 1925.

L: *Letras* (1911).

LCP: *La caravana pasa* (1902) (En Afrodisio Aguado, por error, 1903).

O: *Opiniones* (1906). Tomo I.

PA: *Páginas de arte*. Tomo I. (Artículos recogidos y publicados por Andrés González Blanco y Alberto Ghiraldo en el vol. IV de su edición de Obras completas de Rubén Darío, Biblioteca Rubén Darío Madrid, s/f. Los 22 volúmenes de esta edición aparecieron entre 1921-1929).

P: *Peregrinaciones* (1901). Tomo III.

S: *Semblanzas* (1912). Tomo II. (Artículos recogidos y publicados por Alberto Ghiraldo, ed, cit. vol XV, 1927)

TS: *Tierras solares* (1904). Tomo III.

TV: *Todo al vuelo*. (1912) Tomo II.

TVA: *Temas varios* (s/f).

VN: *El viaje a Nicaragua* (1909), Tomo III.

LOS RAROS DE RUBÉN DARÍO Y LOS MÉDICOS CHIFLADOS FINISECULARES

Richard A. Cardwell
(Universidad de Nottingham, Gran Bretaña)

En tanto que la literatura investiga y se deja arrastrar por el impulso científico, la medicina penetra al reino de las letras.
Rubén Darío

I

Los raros de Rubén Darío representa una de sus obras claves que expresó y fomentó gran parte de lo que serían las estéticas de la decadencia simbolista hispánica (léase el modernismo). Es un libro que revela la profunda y ancha cultura, la riqueza y la extensión de las lecturas artísticas del autor. El libro ha suscitado, desde su aparición en 1896, una heterogénea recepción crítica. Laura Rosana Scarano lo considera positivamente: Darío "delínea una serie de características que expresan implícitamente su concepción personal sobre el rol del poeta y la función de la poesía. [...] Podemos entonces inferir un pensamiento reflexivo explícito sobre el arte poético, que se desarrollará con mayor amplitud a través de la totalidad de su obra. Creemos necesario insistir en la coherencia consciente y explícita de la teoría estética dariana".[1] Por el contrario, Ludwig Shrader tergiversó su opinión al afirmar que "*Los raros* no es [...] un sistema coherente, sino una colección de ensayos escritos en una prosa de admirable belleza."[2] También Emilio Carilla advierte que esta serie

1. Laura Rosana Scarano, "La función de la poesía en *Los raros* de Rubén Darío", *Revista de crítica literaria latino-americana*, XI, 1986, 23, pp. 117-25 (p. 124).

2. Ludwig Shrader, "Rubén Darío, crítico literario en *Los raros*", en *El ensayo y la crítica en Iberoamérica, Memoria del XIV° Congreso Internacional de literatura iberoamericana* , ed. de Kurt L. Levy y Keith Ellis, Universidad de Toronto, Toronto, 1997, p. 99.

de ensayos no se caracteriza por su homogeneidad.[3] Más tajante es la opinión de Carlos Martín. "Como labor crítico", agrega, " tales trabajos carecen de profundidad, son ocasionales, sin norma preconcebida, sin una construcción coherente, escritos al calor de las simpatías por sus poetas predilectos, la mayoría de ellos parnasianos y simbolistas franceses. Prima en ellos la emoción del momento, muchas veces de conformidad con oportunidades periodísticas o con motivo de conmemoraciones. [...] Son páginas que no dan lugar al análisis literario."[4] Ángel Rama, en 1985, matizó esta opinión al señalar la "verdadera campaña proselitista" que representa la serie de artículos, y añade este criterio: "si se revisa la colección de *Los raros*, se comprobará que con alguna excepción puramente exotista [...] el único rasgo que unifica esta galería es la exacerbación del yo."[5] Pedro Lastra, dos años más tarde, de mala gana admite que *Los raros* es "una obra que no carece en absoluto de coherencia, rasgo al que el propio Darío pareció atender de manera cada vez más consciente."[6] La coherencia, según este estudioso, viene de "la oposición escritor/medio social que [...] *Los raros* declara desde su título" (p. 203). Estas opiniones, con la posible excepción del excelente estudio de Scarano, no ofrecen criterios adecuados para interpretar el sentido inconsciente o consciente psicológico escondido bajo el complejo e invertido libro que representa *Los raros*.

II

La edición de 1896 se ocupa de dieciocho retratos de escritores europeos decimonónicos y un sólo artista hispánico (José Martí). Comprende diecisiete escritores y una escritora (Rachilde). En 1905, en la segunda edición, añadió dos más: Camille Mauclair y Paul Adam. El ensayo sobre éste enfatiza el tema escondido psicológico

3. Emilio Carilla, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 55-66.

4. Carlos Martín, *América en Rubén Darío, aproximación al concepto de literatura latinoamericana*, Gredos, Madrid, 1972, p. 191.

5. Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil, Caracas/Barcelona, 1985, p. 13.

6. Pedro Lastra, "Relectura de *Los raros*", en *Nuevos asedios al modernismo*, ed. de I. Schulman, Taurus, Madrid, 1987, pp. 198-209 (pp. 198-99).

el cual este ensayo tratará de analizar. Con las posibles excepciones de Poe, Leconte de Lisle, Verlaine Ibsen, la gran parte son hoy en día completamente olvidados. En otros libros posteriores –*Opiniones* (1906), *Letras* (1911), *Semblanzas* (1912) y *Cabezas* (1916)– ofrece Darío otras figuras representativas del arte moderno, arte que merece la atención de un nuevo público. Es decir, que una de las intenciones de estos libros fue el introducir a sus lectores a los artistas más importantes e influyentes del momento. Como *Sensaciones de arte* (¿1889?), *Esquisses (siluetas de escritores y artistas)* (1892) y *Almas y cerebros* (1895) de su amigo Enrique Gómez Carrrillo, *Los raros* representó lo que denominó Rama una "verdadera campaña proselitista" (p.13). Su fin, como lo fue para Gómez Carrillo, era educar al público hispánico, hacerle salir del estrecho marco de la cultura y literatura imperialistas restauradoras, ofrecerle horizontes amplios de un nuevo arte cosmopolita europeo. En el ensayo "Los colores del estandarte", de 1897, Darío hace específica mención a la resistencia española frente a la cultura francesa cuando comenta que "España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo" (IV, 875)[7]. Por eso, admite, "publiqué el pequeño libro [*Los raros*] que iniciaría el actual movimiento literario americano" (IV, 875).

Como ha señalado K. Ellis,[8] el método biográfico iniciado por Sainte-Beuve a principios del siglo de incluir al lado de la crítica literaria la vida del autor se hizo una de las fuerzas-guía biográficas a través del siglo XIX. No obstante, queda una gran distancia de intenciones entre el Gómez Carrillo, "propagandístico francófilo" (según J. Kronik)[9] y Rubén Darío. Los ensayos de Darío se ubican en un mundo utópico cosmopolita, son inmensamente subjetivos antes que informativos y son, antes que nada, autobiográficos como ha sugerido Rama al notar "la exacerbación del yo". Este hecho merece

7. Siempre cito de la edición de las *Obras completas*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950, por tomo y por página.

8. Keith Ellis, *Critical Approaches to Rubén Darío*, Universidad de Toronto, Toronto, 1974, p. 4.

9. J. Kronik, "Enrique Gómez Carrillo, Francophile Propagandist", *Symposium*, 21, 1957, pp. 50-60.

nuestra atención. Cuando Raúl Rodríguez-Hernández insiste en que "Los *raros* son ejemplos estimulantes e insólitos de escritores que Darío admiraba porque ellos poseían cualidades que él deseaba para sí mismo como opciones frente al mundo social poco atractivo",[10] nos ofrece este crítico unas pautas que merecen un análisis más detallado. Para Rama "*Los raros* de Darío funciona como íconos o símbolos de la utopía perdida que el autor nicaragüense trata de evocar en cada uno de los artículos dedicados a sus hermanos espirituales". Nota también "el estilo impresionista usado por Darío que tiende a borrar cualquier rasgo de objetividad [y] las licencias poéticas que Darío se toma [*sic*] para mezclar magistralmente la personalidad y vida literaria de los *raros* con la suya" (p. 55). Y cuando Rama sugiere que la visita a París fue "un viaje espiritual" (p. 13) y Enrique Anderson-Imbert describe los ensayos como un "mapa en relieve de la cultura tal como la entendió entre 1893 y 1896"[11], es posible interpretar una de las funciones de *Los raros* como una pantalla o espejo en los cuales se contempla el propio Darío. Es decir, que el libro sirve como representación de un estado psicológico o un estado de alma personal antes que una serie de retratos críticos e informativos. Lo mismo ocurre con las descripciones del atractivo de la Ciudad de la Luces como centro artístico y meca espiritual. "Mi adoración por Francia", escribió un año después de *Los raros*, "fue desde mis primeros pasos espirituales honda e inmensa" (IV, 874). Es decir, que *Los raros* significa una autobiografía antes que una biografía y, por eso, hace falta vincularlo con *Autobiografía* (1912), *La vida de Rubén Darío escrita por sí mismo* (1912) e *Historia de mis libros* (1913). También, como he demostrado en otro lugar,[12] el viaje espiritual com-

10. Raúl Rodríguez-Hernández, "*Los raros*: la otra estética modernista de Rubén Darío", *Texto Crítico*, XIV, 1988, 38, pp. 51-58 (p. 55).

11. Enrique Anderson-Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 69.

12. Ver los siguientes artículos míos: "Darío and *El arte puro*: The Enigma of Life and the Beguilement of Art", *Bulletin of Hispanic Studies*, 48, 1970, pp. 37-51; "Salvador Rueda y Rubén Darío: Dos versiones del modernismo", *Revista de Literatura*, Tomo XLV, núm. 89, 1983, pp. 55-72, reimpreso en la edición revisada de *Historia y crítica de la literatura española*, ed. V. García de la Concha, vol. VI/1, *Modernismo y 98*, ed. J-C Mainer, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1994,

bina siempre momentos de enorme iluminación alternados con profundos abismos de angustia espiritual. Si lo es para varios de los artistas descritos en *Los raros*, lo es para el mismo autor. Cuando Darío nos pregunta de forma retórica "Pero el soñador, ¿no sabía, acaso, que París, que es la cumbre, y el canto, y el lauro, y el triunfo de la aurora, es también el maelstrom y la gehenna?" (II, 391-2), su yuxtaposición del ideal y del *spleen* es nada más que una reafirmación de lo que había afirmado en el ensayo sobre Poe algunos años antes.

Era un sublime apasionado, un nervioso, unos de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz. Nació con la adorada llama de la poesía, y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio...(II, 267-78).[13]

Hallamos la misma unión de iluminación espiritual e imaginaria con el desengaño y la angustia metafísica en toda una cáfila de escritores presentados a través de las páginas de *Los raros*. Encontramos también el mismo contraste de los peligros del destino artístico en el "Frontispicio del libro *Los raros*" de 1895 nunca recogido en ninguna de las ediciones de su libro. Allí presenta al "caminante joven" que viene a la sagrada "Montaña de las visiones" de las "tierras del Amor". El narrador le avisa de esta manera:

> *Oh, joven caminante, vuelve; vas equivocado; este camino, tenlo por cierto, no te lleva a la península de las gracias desnudas, de los frescos amores, de las puras y dulces estrellas; vas equivocado: éste es el camino de la Montaña de las visiones, en donde tu hermosa cabellera se tornará blanca, y tus mejillas marchitas, y tus brazos cansados; porque allí está el Pan espectral, al son de cuya siringa temblarás delante de los enigmas vislumbrados, delante de los misterios entrevistos...* (IV, 779)

---

pp. 153-8; "La belleza interior y la hermosura exterior: Alma y carne en *Azul...*", *Ibero-amerikanisches Archiv*, XIV, 1988, 3, pp. 307-27 y *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship (1895-1900)*, Biblioteca Ibero-americana, Colloquium Verlag, Berlín, 1977.

13. Para un análisis más completo de esta idea ver mi *Juan R. Jiménez*, *op.cit.*

Darío crea un contraste entre el poeta inocente e ilusionado que busca su Ideal y el poeta maduro que ya ha contemplado los arcanos misteriosos. Es un tema obsesionante a través de su obra tanto como en los poetas de la primera promoción modernista española. Darío se refiere, mediante los escondidos símbolos del nuevo Cristo del Arte, a la mitología griega y la trasferencia de los discursos de la religión y la medicina al discurso de las estéticas –"divinos semilocos"–, a la búsqueda de los poetas modernos por el Ideal en el mundo interior de los sueños, es decir, en el pozo auto-reflexivo de la imaginación. Por eso insiste Darío a través de toda su obra sobre el elemento psicológico interior, sobre la mente y la cordura que se pone en peligro en el contacto con los últimos misterios existenciales y cuando se enfrenta con la Belleza suprema. Es decir, que la creación artística y el papel del poeta puede conducir a la locura y a trastornos cerebrales. Representa esta tema una obsesión también en las obras de gran parte del modernismo español. Bien sea los paisajes simbólicos de los mitos, bien sea París, bien sea los poetas franceses o sus sendas obras y biografías, éstos siempre sirven como espejos para la propia autobiografía psicológica y simbólica del poeta. Al notar Raúl Rodríguez-Hernández, "Las licencias poéticas que se toma para mezclar magistralmente la personalidad y la vida literaria de los *raros* con la suya" (p. 55), su criterio nos ofrece un hilo conductor y una característica que da estructura al texto, estructura que denominaría yo la estructura "psicológica" del texto.

Quisiera sostener, entonces, que, a través de la formulación de una estética moderna que serviría como patrón para la nueva cultura modernista en ciernes, a través de la introducción a los más recientes logros literarios franceses y europeos a su público hispánico, a través de un nostálgico viaje por la bohemia parisiense, es posible adivinar un discurso privado, quizás inconsciente, una autointerrogación, que nos dará una vía para comprender los móviles darianos y un aspecto importante y posible lectura de *Los raros* que, hasta ahora, ha quedado desatendido.

III

El primer ensayo de *Los raros* en la segunda edición parisiense de 1905 glosa y comenta al célebre libro de Camille Mauclair

(pseudónimo de Séverin Faust), *L'Art en silence* de 1901. Este libro que se publicó en tres ediciones en el mismo año de 1901 fue, en su momento, un fenómeno. Darío, claro, estaba al tanto del clima literario finisecular. Al expresar su comentario de este libro tan influyente en primera fila Darío efectuó, casi una década después de la primera edición y en el mismo año que *Cantos de vida y esperanza*, su estética final, un acto premeditado, el de reformular, consolidar y enfocar su estética reformadora y su credo poético. Al enfatizar y glosar la estética de Mauclair en 1905, Darío vinculó estrechamente su propia estética y la de sus hermanos españoles con Francia. Fue un acto que marcó la victoria de la gente nueva sobre la gente vieja[14] y un avance mas allá de lo que había conseguido en 1895. En la larga cita que abre el ensayo Darío emplea al escritor francés como otro espejo a sus obsesiones. La cita de Mauclair reza así:

> Creo en la vanidad de las prerrogativas sociales de mi profesión y del talento por sí mismo. Creo en la misión difícil, agotador y casi siempre ingrata del hombre de letras, del artista, del circulador de ideas; creo en el hombre que en nombre del talento que Dios le ha prestado descuida su carácter y se juzga exonerado de los deberes urgentes de la existencia humana, desobedece a la humanidad y es castigo. Creo ... etc, etc. (II, 248-49)

Es una cita con no menos de seis "creos", cita que representa un espejo idóneo al *credo* del propio Rubén, especialmente con respecto al elemento transgresivo que contienen las últimas palabras de la cita mauclairiana: "exonerar","desobedecer", "castigo". Se trata del discurso de la moral, la justicia y la ley antes que la esperada nueva fe y religión de la Belleza y del Arte Puro. Las palabras de Mauclair le ofrecieron a Darío la oportunidad de reafirmar y enfocar sus propias ideas sobre el poeta-genio, su destino y su papel. Sugiere que el viaje del "joven caminante" es prohibido, transgresivo, que será cas-

14. Ver Patricia McDermott, "The Triumph of *Modernismo*: The *Helios* Campaign (1903-1904)", en *Juan Ramón Jiménez: First Centenary (1881-1981)*, ed. Richard A. Cardwell, número especial de *Renaissance and Modern Studies* (Universidad de Nottingham), 25, 1981, pp. 40-57.

tigado. El rol del poeta no es sencillamente estético. Está marcado y sombreado por el discurso de la Ley Divina y Patriarcal, del Pecado Original. El poeta va en contra de las leyes aceptadas, es un nuevo Adán a punto de ser expulsado del Jardín del Edén. Pero, con el enfático "creo" Darío, como Mauclair, invierte el discurso de prohibición. Se hace rebelde, transgresivo al volcar tanto las normas de conducta como las de la lengua. El tenor enfático se repite a través del ensayo de una manera sorprendente. Como testimonio leamos algunos renglones, destacando el efecto de la inversión positiva de sus palabras. Darío empieza ubicando su arte dentro de un discurso que dista mucho de ser estético o crítico. Es decir, que el primer énfasis no es artístico en absoluto. Pregunta: "¿quiénes habrían podido prever ... este rumbo hacia un ideal de *moral absoluta*, en las regiones *verdaderamente* intelectuales donde no hay ninguna necesidad de hacer ruido para ser escuchado?" (II, 249) (El énfasis siempre es mío). Más tarde, comentando la opinión mauclairiana sobre Félicien Rops, afirma su credo en estos términos: "La *honorabilidad* artística, el carácter en lo *ideal, la santidad*, si es posible decir, del *sacerdocio, o misión* de la belleza, facultad inaudita que halló su singular representación en el maravilloso maestro, que a través del silencio fue hacia la inmortalidad" (II, 252). Notemos primero la frase irresoluta y vacilante –"si es posible decir"– que revela la tensión y la dificultad, quizás el sentido de peligro que Darío se encuentra al formular su valoración. Combina, en su descripción del papel del poeta ideal, el discurso estético con el discurso religioso, especialmente respecto a la vida de Cristo y sus Apóstoles. Esta afirmación, extraordinaria en su construcción por la falta de verbo principal –quizás otro indicio de otras presiones inconscientes en el proceso expresivo–, junto con la anterior nos ofrece una posible pista analítica. Darío ha impuesto encima de su sistema estético un discurso idealista de la moral además de teológico, cuyo efecto es recolocar al artista dentro de un contexto de deberes y obligaciones, de virtud y de rectitud, de santidad. El artista se ha convertido en sacerdote y modelo de la virtud. Sin embargo, en el contexto de las palabras de Mauclair –el artista "se juzga exonerado de los deberes urgentes de la existencia humana, desobedece a la humanidad"– lo que ofrece

Darío es una moral alternativa que contradice e invierte la moral aceptada por la ausente (por no ser mencionada) sociedad burguesa en general. Crea, en efecto, una contra-cultura o contra-moral. También enfatiza el elemento intelectual al afirmarlo con una palabra que sugiere la virtud: "verdaderamente". No trata sólo de definir el arte por el arte ruskiniano o pateriano, ni lo que, por el año de 1897, había descrito como "el amor absoluto de la belleza" (IV, 880). Afirma también un reto y una actitud afirmativa frente a un ausente binario. Lo que ofrece Darío (y Mauclair) es una moral y una verdad intelectual frente a una masa no definida que, por el efecto del implícito binario, resulta "inmoral" y "falsa". En la glosa de la descripción de Rops encontramos otra inversión, un discurso de la teología cuando Rubén aplica al arte y al artista el papel que "naturalmente" pertenece a otro centro y discurso del poder: la Iglesia Romana Católica. Aquí Rops se convierte, como Darío lo había convertido a Poe en 1896, en la figura de Cristo, en sacerdote, en misionero, en inmortal. Encontramos en este ensayo y a través de muchos otros ensayos de *Los raros*, un sistema de binarios expresados o sugeridos. En un próximo párrafo Darío escribe:

> Él (Mauclair) ha agrupado en este *sano* volumen a varios artistas aislados, cuya existencia y cuya obra pueden servir de *estimulantes ejemplos* en *la lucha de las ideas* y de las *aspiraciones mentales*." (II, 249-50)

En otros artículos encontramos un proceso parecido con una repetición constante de los epítetos "sano" y sus sinónimos. En el ensayo sobre George D'Esparbés escribe: "Este libro es una obra de bien. Es fruto de un *espíritu sano*, de un poeta *sanguíneo y fuerte*..."(II, 387). En el ensayo sobre Paul Adam dice: "un hombre fuerte, sano, honesto, franco y noble" (II, 443). De nuevo percibimos un sistema de binarios inconscientes que privilegia a Mauclair y otros artistas similares, binarios que marginan a un no-expresado grupo antagonista: los que no aprecian al arte y la misión del poeta nuevo. Notemos la insistencia sobre "sano", "fuerte", etc. Establece Darío un sistema de binarios. Sano/insano; fuerte/débil; bien/mal; acciones o actitudes que fomentan el estímulo, el ejemplo, la lucha, las aspiraciones mentales/ acciones que los denuncian o los desmienten. He-

mos visto que Darío emplea toda una serie de discursos que, normalmente, no se emplean en el discurso de la crítica literaria: discursos del derecho, la religión, la moral, etc, discursos que provenían del lenguaje de las autoridades que rigen la sociedad y que establecen las pautas y normas del vivir.

IV

Como demuestra Michel Foucault en *Folie et deraison* (1961) y *Les mots et les choses* (1966),[15] una cultura dominante mantiene su estatus primero por relegar diferencias a oposiciones y, luego, por "un rito de división" y "exclusión", a la fuerza condena una parte del contraste binario al silencio en una sociedad carcelera. El éxito magistral de tal sistema es que asigna un estado natural a los que se encuentran dentro de sus sistemas y versiones de la verdad, y un estado anormal a los que quedan fuera. La forzada exclusión de lo "anormal" permite que las élites culturales dominantes se apropien para sí mismas la verdad poética, científica, religiosa, la racionalidad, la salud mental, el valor social, la conducta correcta, etc., etc. Así que, al examinar el derecho de un grupo de formular su punto de vista tal y como él lo hace, es decir, cuando cuestionamos su autoridad y su derecho de aprovechar el valor positivo de cualquier binario para ejercer el poder sobre los que quedan al lado opuesto, Foucault nos ha demostrado la existencia de entrelazadas instituciones inexpugnables que impulsan la expresión del discurso dentro de camisas de fuerza de la permisibilidad, dentro de espacios de control y de encierro. No obstante el aparente absoluto control de este sistema de divisiones, Foucault admite la presencia de un doble efecto: negativo en cuanto solidifica la asimetría fondo/cima en un gesto congelado de dominación y sumisión; pero, a la vez, y puesto que esto lleva inevitablemente a arbitrar estrategias de evasión y subversión, resulta, a fin de cuentas, necesariamente productiva.

Porque si es cierto que en el fondo de las relaciones de poder, y como una condición permanente de su existencia, hay cierta insu-

15. Michel Foucault, *Folie et deraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, París, 1961; *Les Mots el les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, París, 1966.

bordinación y esencial obstinación de los principios de libertad, no existe, entonces, ninguna relación de poder que no proporcione al mismo tiempo, los medios de escape o huída. Toda relación de poder implica, al menos potencialmente, una estrategia de confrontación en la que las dos fuerzas no se superponen, ni pierden su naturaleza específica para fundirse finalmente. Cada una constituye frente a la otra un límite permanente, un punto de posible inversión.[16]

En otras palabras, puesto que toda voluntad de poder (disimulada como voluntad de conocimiento: médico, teológico, artístico, etc.) se encuentra siempre con la oposición de otras voluntades, la opresión abre, necesariamente, las vías de su propia subversión. Lo marginal está en situación de dependencia con el centro y es, por ello, inseparable de él; inmersos ambos en la formación discursiva, están inevitablemente unidos, aún cuando pueda existir un punto de discontinuidad o ruptura. Los márgenes siempre pueden abrir grietas en el monolítico discurso centralizador con el fin de invertir las normas vigentes. Esto es lo que hace Darío en *Los raros*. La crítica de la gente vieja imperialista restauradora trató de suprimir y marginar a Darío y sus secuaces. Exactamente como reaccionó la crítica academicista francesa frente a los simbolistas y los decadentes, tachándoles de "degenerados", "perversos" o "neuróticos", así hicieron los críticos de la gente vieja frente a la nueva estética en España e incluso hasta muy recientemente en las historias de la literatura finisecular.[17] Así la gente vieja se tacha de materialista, rastracueros,

16. Michel Foucault, "The Subject and Power", *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, ed. Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, Harvester Bress, Brighton, 1982, p. 225. La traducción es mía.

17. Para un análisis más detallado de este fenómeno ver: Richard A. Cardwell, "Degeneration, Discourse and Differentiation: *Modernismo frente a noventayocho* Reconsidered", *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Anejo *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Society for Spanish and Spanish American Studies, University of Colorado at Boulder, Boulder, 1991, pp. 29-46, reimpreso en la edición revisada de *Historia crítica de la literatura española*, ed. V. García de la Concha, vol. VI/1, *Modernismo y 98*, ed. J-C Mainer, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1994, pp. 82-95; "Cómo se escribe una historia literaria: Rubén Darío y el modernismo en España", en *El cisne y la paloma*, ed. J. Issorel, *Marges*, 13, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan,

sociedad corrompida, falsa, viciosa, gente que no comprende la nueva religión de la Belleza. Por ello Darío siempre presenta su credo en términos visiblemente positivos. Por eso, no es coincidencia ninguna que empiece el artículo "El arte en silencio" estableciendo un binario implícito. Escribe: "No se ha hecho mucho comentario sobre *L'Art en silence* de Camilo Mauclair como era natural". Establece su término "natural" como concepto nuclear gobernante. El gran público de la gente vieja aparece como una ausente presencia, público que desconoce y que hubiera despreciado el libro de Mauclair. Por eso serían "anormales". No obstante, este "natural", como los frecuentes epítetos "sano" o "noble", ubica y localiza a Darío en el centro. También a Mauclair y los poetas que ambos escritores comentan y ensalzan. La gran masa queda borrada (aunque presente) en el implícito binario: natural/anormal. Tenemos, en efecto, otro proceso que la crítica postestructuralista ha identificado como un discurso del poder dirigido por preocupaciones ideológicas, otro proceso que también rechaza la metafísica de la presencia y la noción de calidades esenciales y absolutas. Jacques Derrida ha demostrado cómo el signo denota una presencia ausente.[18] Antes que presentar el objeto empleamos el signo. Postergamos o diferimos la producción del referente. La estructura de la demora y la configuración de la diferencia (entre significante, significado y referente) que es característica de la *différance*, rompe las éticas de la presencia. No existe ni sustancia ni presencia en el signo, sólo tenemos un juego de diferencias. La *différance* invade el signo y esto permite su operación como *traza* - el no-presente signo. Al destacar el juego disintegrador de las diferencias, que rompen el sitio de origen y los centros de significación trascendental, Derrida pone en tela de juicio el arte tradicional de la interpretación que siempre producía la verdad como estable y presente. Derrida se concentra sobre los espacios ocultos para que, al abrirlos, el propio acto de diferirlos se oponga y rompa la estabilidad, la presencia y la verdad. En lugar de la ilusión consoladora de

1995, pp. 19-46; y "Modernismo frente a noventayocho: Relectura de una historia literaria", *Cuadernos Interdisciplinarios de estudios Literarios*, 6, 1995, 1, pp. 11-24.

18. Jacques Derrida, *Of Grammatology,* Johns Hopkins Press, Baltimore, 1976.

la metafísica de la presencia, estabilidad, historia, valor, verdad, Derrida emplea la intertextualidad como un arma en la lucha contra la estabilidad, el sentido y la verdad de un texto. La intertextualidad es la dependencia de un texto sobre otros textos anteriores y la infiltración de códigos previos, conceptos, convenciones, prácticas inconscientes. La intertextualidad subvierte contexto. Donde Foucault produjo "discontinuidades" para hacer "efectiva" la historia, Derrida nos dice que el juego del contexto no tiene límite, se ofrece a una deconstrucción infinita. Para demostrar el funcionamiento de su proyecto deconstructor Derrida aisla y traza las operaciones de lo que llama el *suplemento.* En el constante juego del suplemento se arraiga el sentido; o, por lo menos, todo el sentido que le es permitido deducir al lector. Los significados que nos son disponibles existen en el nivel de los desplazamientos, los aplazamientos y los suplementos. El suplemento, descrito en el ensayo de Derrida sobre Rousseau en *De la grammatologie* (1967) puede definirse como una reiteración de un término dentro de un texto. Dicha reiteración tiene como resultado la constitución de relaciones ambiguas e informativas con otros términos y, por fin, concluye al revelar una historia que es diferente de lo que el autor pretendió. También el suplemento se revela por oposiciones binarias. Tomemos como ejemplo el binario sano/insano. Tradicionalmente aquél se privilegia sobre éste. Pero la cordura no tiene un valor verdadero inherente: no existe una cordura original, sin mancha, sin suplemento, sólo el deseo de ella o un mito que la crea. Como observa Darío al enfrentarse a los discursos de la moderna medicina: "Recordaremos que ciertos casos de locura que hoy la ciencia clasifica con nombres técnicos en el catálogo de las enfermedades nerviosas, eran y son vistos por la Santa Madre Iglesia como casos de posesión para los cuales se hace preciso el exorcismo" (II, 436). No puede existir una locura fija, ni mucho menos por un discurso del poder de la medicina. La demencia suple la cordura al añadir elementos y, finalmente, la sustituye. Derrida invierte la oposición cordura/demencia y, así, derroca la idea pura y metafísica para revelar un concepto indeciso, el *suplemento.* El efecto es borrar la cordura (ponerla *"sous rature"*). La cordura borrada (cordura) es ya siempre suplementada y trazada; como lo es la demencia.

Ahora, ya que los términos "cordura" y "demencia" quedan en tela de juicio podemos guardarlos o borrarlos, procesos qúe indican un estatus equivocado. Así que cualquier concepto metafísico, por sencillo que parezca, siempre lleva un suplemento inherente, es trazado y trazable y, por eso, es susceptible de ser deconstruido.

La lengua simbolista dariana, como demuestra el "Frontispicio del libro *Los raros*", se basa en mitos, símbolos, equivocaciones, en significados dobles o múltiples, en la ambigüedad y la ambivalencia. De ahí que la lengua de la poesía en prosa se muestre muy susceptible de ser sometida a un análisis deconstructivo por su juego constante de diferencias y su diseminación que esconden sentidos, biografías, historias y metafísicas que ya siempre están escritas, escritas a partir del (inter)texto. El escritor simbolista, entonces, trabaja en un sistema cultural y lingüístico que no puede dominar enteramente. Hasta cierto punto puede armonizar con códigos constituidos, códigos identificados por la academia y los centros regentes del poder en su análisis crítico, y reconocidos en la tradición humanística de la lectura. En el presente contexto es posible que demostremos un sistema regularizado de contradicciones, líneas de pensamiento sin desarrollar, espacios ciegos, poner en tela de juicio y desmoronar verdades aparentes en una producción activa de sentidos no resueltos y enigmáticos. ¿Cómo explicar, entonces, las reiteradas expresiones científicas cuando no psicopatológicas que se diseminan a través de *Los raros*: "autopsia", "análisis psicológico", "cráneo", "cordaje de nervios", "cordura", "curiosidad patológica", "desorden intelectual", "enfermedades nerviosas", "epilepsia", "fantasía", "genio", "insano", "locura", "manicomio", "sano", "semiloco", "teratología psíquica", etc. etc., que parecen sugerir trazas y suplementos de una intertextualidad inconsciente o consciente?

V

Entre los muchos *raros* en nuestro libro destaca el nombre de Max Nordau. No es poeta, ni artista, con la excepción de varias novelas de tesis. ¿Cómo justificar, entonces, su presencia? Y no es la única referencia a Max Simon Südfeld, el eminente judeohúngaro, doctor de medicina y novelista plumífero, mejor conocido por su pseudónimo de Max Nordau. En "Los colores del estandarte" (1897),

una respuesta a una reseña crítica de *Los raros* por Paul Groussac, Darío comenta un artículo que trata de un debate en Viena, capital del Imperio Austro-Húngaro, sobre la naturaleza del artista o genio y de cómo definirlos. Darío rechaza la sencilla calificación de "decadentes" y ensalza a un grupo que denomina "grandes almas geniales": Ibsen, Nietzsche, Max Stirner, Wagner, Poe, Swinburne y los prerrafaelitas. Darío se refiere aquí a la preocupación por la cuestión del genio en la época post-darwinista, los efectos del determinismo, la evolución y la degeneración de las especies, tópicos que se hicieron un fenómeno a partir de los años 1860. También cita a los artistas que frecuentemente aparecieron en los estudios que investigaron la naturaleza del genio. Estos estudios sobre la decadencia y la degeneración, especialmente sobre la degeneración mental, durante los últimos cuatro lustros del siglo XIX, fueron comentados y citados en libros, revistas e incluso en libros de literatura. El propio Darío, en su artículo sobre Max Nordau, el año anterior de 1896, notó que

> En tanto que la literatura investiga y se deja arrastrar por el impulso científico, la medicina penetra al reino de las letras; se escriben libros de clínica tan amenos como una novela. La psiquiatría pone su lente práctico en regiones donde solamente antes había visto claro la pupila ideal de la poesía. [...] Y en el terreno crítico, cierta crítica tiene por base estudios recientes sobre el genio y la locura; Lombroso y sus seguidores.
>
> (II, 453).

Seguramente estaba pensando en el tipo de artículo escrito por su amigo guatamalteco, Enrique Gómez Carrillo, publicado muy poco antes en 1894 con el título de "Notas sobre las enfermedades de la sensación, desde el punto de vista de la literatura", entre varios.[19] Groussac, amigo y protector de Darío, también se interesó en estos debates como demuestra su libro *El viaje intelectual; impresiones de naturaleza y arte. Primera serie*.[20] Una sección de este estudio se

19. Enrique Gómez Carrillo, "Notas sobre las enfermedades de la sensación, desde el punto de vista de la literatura" (1894), *Obras completas*, 20 vols, Editorial Mundo Latino, Madrid, n.d. [1920?]), XI, pp. 83-145.

20. Paul Groussac, *El viaje intelectual; impresiones de naturaleza y arte. Primera serie*, Editorial M. V. Suárez, Madrid, 1904.

dedica a estos temas: "Telepatía. Estigmas físicos del genio. La degeneración hereditaria. Enfermedades de la voluntad."

Hemos visto ya la referencia de Darío al doctor "Lombroso y sus seguidores". En las primeras páginas del ensayo sobre Nordau escribe Darío:

> Recuerdo que una vez, al acabar de leer uno de los libros de Lombroso, quedé con la obsesión de una locura poco menos de [*sic*] universal. A cada persona de mi conocimiento le aplicaba la observación del doctor italiano, y resultábame que, uno por fas, otros por nefas, todos mis prójimos eran candidatos al manicomio. (II, 451)

No es la única ocasión cuando Darío cita al médico italiano y queda claro que conoce sus obras. En "Los colores del estandarte" Darío escribe: "Y he aquí que voy a hacer una confesión: el autor del *Problema del genio*, ha estado a punto de aparecer entre los *raros* de mi último libro..." (IV, 879). En el contexto no queda claro a quién refiere Darío. No es Groussac porque nunca escribió un libro con este título. Es muy posible que sea un referencia escondida a Lombroso en el contexto de una serie de referencias a artistas que éste atacó en sus estudios médicos. Quizás Darío quiso incluir un artículo sobre el italiano al lado del artículo sobre Nordau. Debemos concluir que decidió no incluirlo para no revelar tan desnudamente sus intenciones. No es de dudar, no obstante, que los muchos estudios y tratados sobre degeneración, decadencia, herencia, genios, trastornos mentales, locura, etc., se ofrecieron como una fuente en el análisis del papel del artista y la naturaleza del genio o *raro*. Es interesante notar que en la última parte del ensayo sobre Nordau Darío emplea el mismo sistema de detallado análisis en forma de diagnosis, prognosis y terapia que emplea el doctor judeohúngaro en los tres primeros capítulos de su libro *Entartung* (1893) y, como hemos visto, cita también a los artistas que analiza Nordau.

VI

Una de las principales fuentes para descripciones de estados psicopatológicos en la novela española en las últimas décadas del siglo y, especialmente, en la novela naturalista fue, sin duda, la obra

de Cesare Lombroso. Autor de *Genio i follia* (1864), ampliado y publicado bajo el título de *L'uomo di genio* en 1888, *L'uomo delinquente* (1876) y *Genio e degenerazione* (1897); fueron sus libros más conocidos y citados entre muchos y punto de partida, creo, del estudio de Nordau, dedicado a Lombroso. Sus obras tuvieron un éxito extraordinario y sus prolíficos trabajos conocieron numerosas ediciones en las principales lenguas europeas, incluyendo el español.[21] Lombroso fue uno de los primeros en aplicar la terminología psicológica y científica a la crítica literaria y al estudio de los artistas creadores.[22] Su principal objeto fue Charles Baudelaire, cuya obra es utilizada como un verdadero *vademecum* de síntomas de desorden mental. De hecho, hay algo de siniestro en la forma en la que Lombroso utiliza el lenguaje científico para controlar, aislar, diferenciar y en algunas, muy pocas, ocasiones destacar positivamente sus objetos de estudio. La literatura se utiliza simplemente como evidencia documental de enfermedad y degeneración en vez de experimentar con el escritor en sí mismo, en su materialidad corporal. En los años treinta del pasado siglo el escritor romántico fue considerado un visionario, un miembro de lo que Eugenio de Ochoa llamó en 1835 "la aristocracia de la sensibilidad". En 1838, Campoamor consideraba al poeta como aquél que se orienta "a conmover las pasiones del hombre para hacerle virtuoso", y Salas y Quiroga, en

21. Cesare Lombroso (1836-1909), *Aplicaciones judiciales y médicas de la antropología criminal* (Madrid, 1893); *Medicina legal*, traducido por P. Dorado (Madrid, 1902); *El delito, sus causas y sus remedios*, traducción de Bernardo de Quirós (Madrid, 1902); *Los criminales*, traducción del Centro Editorial Prensa (Madrid, 1911). Para un estudio del impacto hondo de Lombroso ver: Luis Maristany, *El gabinete del Doctor Lombroso (Delincuencia y fin de siglo en España)*, Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1973 y "Lombroso y España: Nuevas consideraciones", *Anales de Literatura Española*, 2, 1983, pp. 361-81.

22. Ver mi "Médicos chiflados: Medicina y literatura en la España de fin de siglo", *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, Valladolid, 1, 1995, pp. 91-116 y "Belief and Unbelief: After Nietzsche...? Madness...", eds. Helen Wing y John Jones, *Belief and unbelief in Hispanic Literature*, Aris & Phillips, Ltd., Warminster, 1996, pp. 124-33. Ver también el interesante estudio de Gayana Jurkevich, "*Abulia*, Nineteenth-Century Psychology and the Generation of 1898", *Hispanic Review*, 60, 1992, pp.181-94.

sintonía con el poeta inglés, Shelley, autor de la *Defensa de la poesía*, identificaba al poeta con un ingeniero social.[23] Sin embargo, tanto la literatura como el artista, fueron caracterizados igualmente como seres capaces de curar las heridas, de consolar a los enfermos (mayormente espirituales), y de proporcionar, según Nicomedes-Pastor Díaz, "el bálsamo celestial que la Providencia derrama sobre las sociedades moribundas e infestadas para infundirles nuevas fuerzas, para cicatrizar sus heridas, purificar la sangre de sus venas, y para restituir la alegría y el consuelo al seno de los pueblos afligidos y desesperanzados."[24] Muy pronto, en los círculos krausistas el artista fue identificado con un alto sacerdote y curadero, capaz de iniciar un proceso de regeneración social. Todas estas calidades las vemos arraigadas en la estética romántica de Darío, especialmente a través de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*.[25] El tema de fondo, no obstante, era, por supuesto, organicista, poniendo en evidencia una vez más la presencia constante de conceptos y discursos científicos en el siglo XIX. Y, sin embargo, apenas treinta años más tarde, en una revisión de esta marea del idealismo, Lombroso consideraba al genio en términos muy diferentes. Para él, el artista moderno se ha convertido en el objeto idóneo de la cirugía médica.

Puesto que manifiesta formas latentes de neurosis y locura, el escritor es, para Lombroso, un caso clásico de degeneración psicológica, e incluso psicopatológica. La inspiración en el hombre de genio está directamente relacionada con la enfermedad degenerativa.

"El poder creativo del genio", escribió, "puede ser una forma de psicosis que pertenece a la familia de las aflicciones epilépticas", "la sensibilidad efectiva (hipersensibilidad), la pérdida de sentido moral

23. Eugenio de Ochoa, "Introducción", *El artista*, I, 1830, p. 1; Ramón de Campoamor, *No me olvides*, 3-4, 1837, reproducido en Pablo Cabañas, *No me olvides (Madrid, 1837-1838)*, Colección de Índices de Publicaciones Periodísticas, CSIC, Madrid, 1946, pp. 46-47; Jacinto Salas y Quiroga, *No me olvides*, I, 1837, en Cabañas, p. 98.

24. Nicomedes-Pastor Díaz, *Obras completas de Don Nicomedes-Pastor Díaz*, Vol. I, ed. de José Castro y Calvo, Rivadeneyra, Atlas, Madrid, 1969, p. 103.

25. Ver los estudios citados en la nota 15.

[es] un rasgo que comparten todos los genios"[26]. Es este tipo de actitud que subyace en las afirmaciones que Valera expresaba en sus "Fines del arte fuera del arte"[27] en el mismo año que se publicó *Los raros*, y, menos abiertamente, en la famosa reseña de *Azul...* en 1888. Para evitar convertirse en "sospechoso" de parcialidad y de aplicar una metodología científica iconoclasta, Lombroso desarrolló su teoría como un "hecho" científico.

La relación entre el genio y la enfermedad mental, argumentaba, era un caso de biología evolutiva en tanto y en cuanto obedecía a las leyes de la compensación: "ha sido la pérdida de tales ventajas [de las formas animales] lo que ha permitido el desarrollo de una superioridad intelectual. [...] Así como los gigantes pagan un alto precio por su estatura con su esterilidad ... y debilidad mental, los gigantes del pensamiento expían la falta de su fuerza intelectual con la degeneración y la psicosis. Es así que los síntomas degenerativos son más frecuentes aún en los genios que en los locos." Podemos señalar, aunque sea de paso, la fuerza de ese "expiar" que proviene de un discurso religioso-moral. Tiene reminiscencias del discurso de la teología, del Pecado Original, otro tema que se insinúa en el discurso evolucionista del siglo XIX, y muy particularmente en los escritos de Charles Darwin y Francis Galton. Hemos visto cómo Darío también utilizó el mismo discurso. Cuando Lombroso continúa, unas páginas más adelante, afirmando que "el hombre *normal* no es el hombre de letras o de conocimientos, sino el hombre que trabaja y come" (el énfasis es mío), es posible comprobar hasta qué punto ha llegado el discurso del poder a marginar, aislar y dejar de lado a aquéllos que se dejan arrastrar por las actividades estéticas o literarias. El poder de contención es deudor de la autoridad de la medicina pero sus efectos son sociales y culturales.

El literato de inspiración, es decir, el que osa expresar pensamientos inaceptables para la autoridad central que dirige el consenso social, el *raro* dariano, ha sido puesto en cuarentena. De hecho, y a

26. C. Lombroso, *The Man of Genius*, traducción inglesa, W. Scott, Londres, 1891, pp. 336-37. La traducción es mía.

27. Juan Valera, "Fines del arte fuera del arte" (1896), *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1942, p. 1068.

lo largo de la argumentación de Lombroso, se puede observar cómo la "normalidad" deja de ser retratada en términos psicopatológicos y viene a ser identificada con las cualidades de conducta y virtudes intelectuales: lealtad, patriotismo, constancia, perseverancia, moderación, sobriedad, equilibrio, etc.; esto es, la encarnación, en términos de conducta, de los preceptos sociales y morales, y las aspiraciones, del *estatus quo* restaurador, del *establishment*.

La anormalidad es la ausencia, evidente o implícita, de ellas. El genio se convierte en un renegado moral incapaz de respetar los códigos morales. En palabras de Lombroso: "Los genios carecen de tacto, de moderación, del sentido práctico de la vida, de las solas virtudes que son reconocidas como reales y que son las únicas útiles en la vida social [los asuntos sociales]". Pero ¿quién sanciona ese reconocimiento? ¿Quién decide qué es "real" o qué es "útil"?

VI

Fue el libro *Entartung* (1893), de Max Nordau, traducido al francés el año siguiente con el título de *Dégénérescence* y ampliamente leído y citado en España mucho antes de que fuera traducido por Nicolás Salmerón en 1902 con el título de *Degeneración*, el que condicionó enormemente las formaciones discursivas de la época y el lenguaje del juicio literario. En esta obra reaparece una actitud anti-francesa. Baudelaire es, de nuevo, el *enfant terrible* de los escritores y sus obras sirven, una vez más, como datos experimentales para el análisis. Entre las muchas anormalidades que exhibe la personalidad de Baudelaire, Nordau destaca su egomanía y el efecto alienante que produce. Para Nordau, el genio-artista es un caso de desarrollo malogrado. La conciencia adecuada surge sólo en seres humanos sanos y es fundamental, si se quiere contribuir a que la humanidad culmine su destino científico y evolutivo, tanto en lo individual como en lo social, que el desarrollo psicológico pueda completar su curso natural. Así, afirma Nordau: "Hasta que el hombre no alcanza el altruísmo, no está en condiciones de sobrevivir en la sociedad y en la naturaleza."[28]

28. Max Nordau, *Degeneration*, Citado de la reimpresión de la traducción inglesa de 1895, H. Fertig, Nueva York, 1968, p. 243. La traducción es mía. Para

Una segunda consecuencia, más peligrosa, era la perversión de los instintos naturales –saludables–, y la pérdida del sentido moral, frecuentemente acompañada por una predisposición al mal: "el paciente se siente atraído, y se encuentra placer en actos que producirían en el hombre sano aversión y horror" (p. 260). El genio artístico es, para Nordau, un error evolutivo. El artista está "por encima de todas las constricciones de la ley y la moral" (pág. 265). Continúa citando más rasgos degenerativos señalando cada síntoma como prueba de anomalías y anormalidades de los nervios sexuales centrales o resultado de un sistema nervioso dañado. Por estas razones "científicas" los poetas franceses y sus obras fueron despreciados como anormalidades degeneradas. Lo que, en principio, era una investigación científica empírica, se transforma en una condena moral y en una propuesta de cuarentena social, además de proporcionar una muy sospechosa crítica literaria. La formación discursiva de una profesión, la medicina y la psicología, moldea los comentarios críticos y, gracias a ello, afirma la hegemonía del centro, ejerciendo su control, su autoridad, y confinando y marginando lo "otro". Es esto, sostengo, el fondo ideológico y cultural contra el cual pensó y escribió Rubén Darío su libro *Los raros*. Esto explicará el elaborado sistema de binarios y los suplementos que hemos subrayado.

Hemos visto cómo aparecen y reaparecen epítetos de los discursos de la moral, la teología, la medicina y la psicología, trazas y suplementos de una intertextualidad, la de la religión institucional y de los tratados sobre degeneración y las anormalidades mentales. *Los raros* está, por la presencia de estas trazas y suplementos, profundamente implicado en los estudios sobre la degeneración supuestamente médicos. Y, al mismo tiempo, con la constante inversión de los binarios, haciendo "sano", "noble", "fuerte" y "cuerdo" lo que Lombroso y Nordau, entre varios, habían diagnosticado como "enfermo", "degenerado", "débil", "loco", vemos que Darío ofrece una respuesta contundente a los médicos chiflados que habían margina-

---

un estudio general del impacto de Norday ver: Lisa E. Davis, "Max Nordau, *Degeneración* y la decadencia de España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 326-327, 1977, pp. 307-23.

do a los grandes artistas de su época y los habían encarcelado en la mazmorra de los discursos del poder del *establishment*. Darío era consciente de este proceso cuando comenta "la demostración *pseudocientífica* de que los modos estéticos contemporáneos son formas de descomposición intelectual" (II, 286). Al presentar a los grandes genios literarios de su día como *raros*, es decir, genios, al describirles tanto física como espiritualmente (o mentalmente) en términos positivos y ensalzando el producto de mentes decadentes que son, a la vez, proféticas y moralistas, vemos cómo Darío había rechazado, atacado e invertido los discursos regentes y poderosos del *status quo* burgués restaurador, cimentados, como estaban, en los discursos científicos de Lombroso y Nordau.

VIII

La respuesta de Darío se expresa seriamente a través de las inversiones y revisiones de los binarios de los discursos del poder. Se expresa consciente o inconscientemente a través de las trazas y suplementos que hemos analizado. A la vez, en el ensayo sobre Nordau, lo pone en ridículo al final remedando el estilo y el comentario efectuado por éste. Encontramos el mismo efecto en el ensayo sobre Jean Moréas cuando cita los comentarios críticos, de origen lombrosiano, describiendo al poeta en términos de "un innegable desorden intelectual", "un sujeto sospechoso de deseos crueles y bárbaros". Moréas y sus amigos decadentes son "enemigos de la salud, de la alegría, de la vida en fin" (II, 349). Al citar estas descripciones las pone en ridículo. Como contraste, Darío las contesta en el ensayo sobre Mauclair, empleando, por su propia expresión, el punto de vista centralizador del *establishment*. Describe el ensayo de Mauclair sobre Poe como "un bienhechor capítulo sobre *la psicología de la desventura*, que producirá en ciertas almas *el bien de una medicina*, la sensación de una onda cordial y vigorizante" (II, 250). También Darío era consciente del proceso que empleaba. En "Los colores del estandarte" escribe lo siguiente:

> No son los *raros* presentados como modelos; primero, porque lo *raro* es lo contrario de lo normal, y después, porque los cánones del arte moderno no nos señalan más derroteros que el amor absoluto a la belleza –clara, simbó-

> lica o arcana– y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad. [...] *Los raros* son presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales... (IV, 880)

Aunque "anormal" o *raro*, para Rubén Darío el genio es "el que crea y el que ahonda más en lo divino y misterioso" (II, 303). En toda la obra de nuestro poeta, o sea en prosa o en poesía, vemos el difícil y peligroso viaje hacia lo divino y hacia los últimos misterios que describió el nicaragüense en el nunca publicado "Frontispicio del libro *Los raros*". Es esto lo que le convierte en el gran poeta que hoy consideramos y celebramos.

LA CRÍTICA LITERARIA DE RUBÉN DARÍO

Mª Victoria Utrera Torremocha
(Universidad de Sevilla)

En 1899, cuando Rubén Darío escribe para *La Nación*, de Buenos Aires, su artículo sobre "La crítica" española de la época, luego incluido en las crónicas de *España contemporánea* (1901), se lamenta de la pobreza generalizada de la crítica, sometida a un público mediocre, sin la menor elevación intelectual y temeroso de cualquier innovación estética. Salvo algunos casos excepcionales, como Menéndez Pelayo, por ejemplo, a quien Rubén tuvo siempre especial simpatía y admiración, los pocos críticos que menciona han abandonado desencantados la crítica para volver a dedicarse a la literatura, como Valera, se han visto obligados a escribir un tipo de crítica literaria, como los *Paliques* de Clarín, asequible a los lectores de entonces, o, como en el caso de Balart, carecen absolutamente de todo sentido estético. El panorama que muestra es, pues, desolador[1]. Frente al crítico que censura y al que expresa simplemente su admiración, frente al crítico de estrechez formalista, cuyos valores se sustentan en reglas y categorías rígidas, Rubén Darío reivindica una crítica literaria nueva, valiente, entusiasta, capaz de presentar y defender ante el público la literatura innovadora de la época, capaz, en fin, de apreciar la belleza y el arte modernos. El espíritu de esta nue-

1 *Vid.* Rubén Darío, "La crítica", en *España contemporánea*; prólogo de A. Vilanova, Lumen, Barcelona, 1987, pp. 276-281.

va crítica no se deja arrastrar por las modas literarias, ni se somete a las presiones del entorno cultural, ni al gusto del público. Trasciende los límites de la mera exposición, del simple análisis, de la precisa pero limitada explicación. En opinión de Darío, los críticos oficiales suelen caer en el error del encasillamiento, de la fría clasificación que condena la obra a ser un eslabón más en la cadena de las relaciones literarias e impide descubrir su verdaderos valores artísticos:

> "Parece que los críticos no fueran a un espectáculo sino con el cerebro lleno de casillas, y a ver, no si la obra es bella, sino a qué escuela pertenece, o qué parecido tiene con la obra de este o aquel dramaturgo o comediógrafo, *ad usum Gallie*."[2]

El problema se agrava aún más cuando la obra es reducida a unos límites que claramente supera y rompe, porque es inclasificable, y queda, así, desvirtuada por este tipo de crítica, roma y engañosa:

> "He visto por ahí, en los periódicos que, con motivo de la muerte del poeta [Julián del Casal], se le discute y se le clasifica. (...) Casal no es de los que caben en las críticas elogiosas de los "maestros", o de los exégetas cubanos o hispanoamericanos. Los Huysmans, los Verlaine, los Hellos no tienen nada que ver con los Taine o con los Guyau. Es un mundo completamente aparte el de ellos. Son artistas de excepción y, por lo tanto, no pueden ser pesados en

2. Rubén Darío, "Ignacio Iglesias. El teatro catalán en París", en *Semblanzas* (1912), en *Obras completas*, Afrodisio Aguado, Madrid (en adelante, *OC*), 1950, II, p. 816. Sobre la inutilidad y la falta de eficacia de la crítica, y la falsedad e hipocresía del ámbito literario habla R. Darío en sus "Dilucidaciones" (1907) al *Canto errante*, *OC*, 1953, V, p. 949. Sus ataques contra los críticos profesionales y la crítica oficial no son escasos: "Gabriel D'Annunzio. El poeta" (en R. Gullón (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*, Labor-Guadarrama, Barcelona, 1980, pp. 259-260), "Alrededor del teatro", "Novelas y novelistas", "Los inmortales", "Una novela de Galdós" (en *España contemporánea*, ed. cit., pp. 168-169, 179-181, 195, 224, respectivamente), "Julián del Casal" (en *Páginas de arte*, *OC*, 1950, I, p. 693), "Melancólica sinfonía", "Graça Aranha" (en *Semblanzas*, *OC*, II, pp. 824, 904-905, respectivamente).

> las mismas romanas en que la crítica, sabia o indocta, pesa el montón de carne humana que compone el inmenso rebaño de los "hombres de letras", poetas y literatos."[3]

Estas palabras ilustran perfectamente qué concepto de crítica literaria ataca Rubén y, consecuentemente, qué tipo de crítica es la que él mismo quiere escribir. Rubén Darío no pretende explicar la obra de un poeta, aunque ocasionalmente lo haga, ni quiere tampoco enseñar nada, ni someter la belleza artística a un análisis empobrecedor. ¿Podría decirse entonces que el poeta nicaragüense niega no sólo la utilidad de la crítica, sino la crítica literaria misma? Desde una perspectiva moderna, la respuesta podría ser afirmativa, porque su crítica literaria desde luego no es ni analítica ni objetiva, aunque sí responde a una característica esencial del concepto de crítica: la determinación del *valor* de un texto. Fuera de ese hecho, evidente en todas sus reflexiones literarias y artísticas, su actividad crítica está marcada por el esteticismo y la subjetividad, valores que no se corresponden con la concepción contemporánea general sobre la crítica.

Uno de los autores citados por Darío como modelos de crítica literaria –Menéndez Pelayo respondería más bien a la imagen del erudito– es Arthur Symons. En la reseña que hace de los *Retratos ingleses* de Symons elogia su capacidad para transmitir y recrear la belleza y la personalidad de las obras creadas por los autores de sus *Retratos*. Aceptando el término *crítica* como un modo de expresión de las "opiniones y maneras de ver de un poeta", a falta de otra palabra mejor para la "comprensión de la generalidad", señala que los retratos de Symons demuestran una compenetración singular con los modelos elegidos y una intuición para descubrir lo esencial en sus obras. Pero la intensidad de los comentarios de Symons, que permite crear un tipo de crítica profunda e inteligente, no provendría ni del análisis objetivo ni de la clasificación erudita. Rubén Darío explica los *Retratos* desde la recreación y la identificación que Symons experimenta gracias a su *genio poético*:

3. Rubén Darío, "Julián del Casal", *op. cit.*, p. 693.

> "Los *Retratos Ingleses* están hechos con una intensidad que llama a la admiración, y que no recuerdan otras maneras e interpretaciones anteriores. Es que Symons, por la virtud de su genio poético, se compenetra con el alma de los modelos, y va a buscarles, él sabe en qué rincón de sus florestas mentales".[4]

Es evidente, si se tienen en cuenta, además, otras de sus opiniones en la misma línea, que Darío se inclina de modo claro y rotundo a favor de una clase de crítica en la que el aliento poético pueda recrear el estilo y la personalidad del autor comentado, aspecto que se relaciona con la idea de la crítica como arte desarrollada en el diálogo de Oscar Wilde titulado "The Critic as an Artist", donde el genial poeta y dramaturgo reivindica, en la línea de Gautier y Baudelaire, entre otros, la capacidad crítica del artista, ligando el espíritu crítico al espíritu creador en una unidad indisoluble que conlleva una visión subjetiva de carácter netamente impresionista. Sería ésta la crítica más profunda y, al mismo tiempo, la más elevada, ya que implicaría un nuevo modo de creación:

> "Sí; alguien (...) ha dicho que el fin de la crítica consiste en ver el "objeto" como es en realidad. Pero es éste un error gravísimo. (...) Porque la crítica superior se ocupa del arte no como expresión, sino como emoción pura. (...) Considera la obra como punto de partida para una nueva creación (....). El sentido de toda bella cosa creada está tanto, cuando menos, en el alma de quien la contempla como en el alma que la creó. (...) La obra de arte sirve al crítico simplemente para sugerirle una obra nueva o personal (...). La Belleza (...) hace del crítico (...) un creador".[5]

4. Rubén Darío, "Arthur Symons: *Retratos ingleses*", en *Letras* (1911), *OC*, I, p. 530. Una muestra más de la admiración de Darío por A. Symons es la reflexión que incluye en sus "Dilucidaciones" a *El canto errante*, *op. cit.*, p. 950.

5. O. Wilde, "El crítico artista", en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1943, pp. 933-935. Las alusiones de R. Darío a la obra y la personalidad de O. Wilde demuestran una profunda admiración. *Cf.* Rubén Darío, *Autobiografía*, *OC*, I, pp. 149-150, y "Purificaciones de la piedad", en *Peregrinaciones*, *OC*, 1950, III, pp. 468-474.

Desde esta perspectiva, la tarea crítica es un arte y se convierte, así, en parte integrante de la totalidad de la obra literaria de un autor. No sorprende que la crítica se transforme en literatura y, por tanto, en manera de autoexpresión del propio poeta. En efecto, buena parte de la crítica literaria de Rubén Darío está determinada por tales concepciones, de ahí el interés literario e ideológico de sus trabajos, que en muchas ocasiones poseen tal grado de intensidad poética que se alejan de las exigencias objetivas, analíticas, sistemáticas y racionalistas de la crítica actual. Así puede apreciarse en muchos artículos: los dedicados a Poe –con fragmentos casi de prosa rítmica–, Leconte de Lisle, Verlaine, V. de l'Isle Adam, J. Richepin, Martí. Véase, por ejemplo, su artículo sobre Leopoldo Lugones "Lo que encontré en las *Montañas del oro*" (1897), en el que despliega un lenguaje metafórico de tono claramente épico con una intensa carga poética. Su experiencia de lectura se traduce en un estilo hímnico capaz de retratar al poeta-profeta que ve en Lugones, a quien califica de "búfalo indocto y antigramatical", "compañero luminoso", poeta nuevo y visionario, cuya obra rebelde, rupturista, violenta, pero al mismo tiempo melodiosa, se recrea en la evocación dariana por medio de un lenguaje claramente literario.[6] Se trata, en realidad, de un cántico hímnico, en el que se aprecia una prosa rítmica, numerosa, cargada de recurrencias y paralelismos. La crítica literaria se entiende entonces como una recreación textual en la que es fácil percibir el deseo de apresar el lenguaje y la personalidad del escritor referido, al querer presentar al lector la impresión de la lectura propia y la riqueza y complejidad de la obra. De este modo, Darío adapta su estilo a la visión que tiene de los rasgos esenciales del texto que comenta. Frente al tono elevado, épico, altisonante que emplea para Lugones o para Martí, elige un estilo más hermético y abstracto a la hora de recrear a Mallarmé en la necrológica que le dedica en 1898, de acuerdo con las características fundamentales de la obra mallarmeana –idea pura, revelación, misterio, música, teoría de los silencios y melodía infinita.[7]

6. *Cf.* Rubén Darío, "Lo que encontré en *La Montañas del oro*", en *Juicios*, *OC*, 1955, IV, pp. 898-902.

7. *Cf.* Rubén Darío, "Stéphane Mallarmé", *ib.*, pp. 913-920.

La contaminación estilística por la que el lenguaje del crítico se asimila al de la obra evocada es frecuente en la prosa de Darío. La consecuencia inmediata es que su crítica se transforma en literatura, ya que sólo así puede contener algún eco de la belleza de la obra referida. El contagio estilístico asegura la auténtica transmisión de la belleza. Como señala R. Barthes en *El placer del texto*, "no se puede hablar "del" texto, sólo se puede hablar "en" él *a su manera*, entrar en un plagio desenfrenado, afirmar histéricamente el vacío del goce".[8] Este planteamiento aparentemente falto de seriedad desde los presupuestos academicistas y científicos no niega la crítica literaria, sino que la convierte en literatura. No toda la tarea crítica de Darío está marcada por ese afán de contaminación y recreación estilísticas, pero sí puede decirse que en la mayor parte de su prosa crítica se advierte un tono lírico que permite situarla en el ámbito literario. La diferencia, pues, entre crítica y literatura sería engañosa, ya que ambas compartirían un lenguaje que se concentra sobre sí mismo en un movimiento infinito de búsqueda de lo absoluto.

La identificación entre literatura y crítica literaria que recientemente han defendido, junto a R. Barthes, H. Bloom o Paul de Man, entre otros[9], formaba parte en el siglo pasado del credo teórico esteticista e impresionista y se manifestaba de modo habitual en la práctica crítica de ciertos poetas. El mismo Wilde, pero también Hazlitt, Lamb, Gautier, muy admirado por Darío, France, De Sanctis, Pater, Baudelaire o Symons llevan la crítica –algunos de ellos– más allá del mero impresionismo, al ámbito de la fantasía y el cuadro literarios.[10] En esta tradición se sitúa también Rubén Darío. A lo largo de su amplia tarea crítica puede comprobarse fácilmente el aliento poético y literario que la anima, hasta el punto de que los textos de *Los Raros* (1896, 1905²), por ejemplo, han sido considerados como

8. R. Barthes, *El placer del texto*, Siglo XXI, México, 1989, p. 36.

9. *Vid.* H. Bloom, *La Cábala y la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1979, pp. 121-124, y *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 26; P. de Man, *Visión y ceguera*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991, *passim*, y *Alegorías de la lectura*, Lumen, Barcelona, 1990, p. 33.

10. *Vid.* R. Wellek, *Historia de la crítica moderna*, Gredos, Madrid, 1972-1988, III-IV.

"ditirambos" en vez de como críticas.[11] La renovación literaria que Darío puso en marcha desde la publicación de su libro *Azul...* no se restringía al estricto ámbito literario, poético y de ficción; quiso hacer también de la prosa crítica una prosa literaria, vinculándose a una tradición ya existente.

Ligada a la crítica artística, la crítica impresionista es, asimismo, frecuente en muchos autores del siglo XIX y es característica igualmente en toda la obra de Rubén. El impresionismo crítico se une al estilo literario como único modo de recrear el proceso de recepción y de lectura de un texto literario de goce, cuya expresión sólo es posible, en la concepción barthesiana aludida, a través de otro texto de goce. El impresionismo se corresponde, así, con la teoría expresiva típicamente romántica, en virtud de la cual la poesía, la literatura, se conciben como expresión de sentimientos, sensaciones, etc., de la interioridad, del mundo oculto del escritor. En el caso de la crítica literaria, el impresionismo remite precisamente a las impresiones personales y subjetivas que la lectura de la obra en cuestión ha provocado en el crítico; de ahí el frecuente uso de recursos literarios que emplea y su peculiar fragmentarismo, ya que no implica en absoluto una visión analítica, ordenada ni sistemática, de reconocimiento de reglas fijas ni de valores establecidos. Así, se llega a concebir la crítica literaria como un simple estado de alma, en que la descripción de las impresiones del crítico es el verdadero objetivo. No es esto extraño en una crítica que se publica habitualmente en periódicos y que, por lo tanto, suele destacarse por su inmediatez y su deseo de informar y transmitir unas primeras impresiones sobre obras de actualidad. El mismo Darío, en el prólogo a *Opiniones* (1906), reconoce que no desea enseñar nada, sino exponer "mis opiniones y mis sentires (...). Todo expresado de la manera más noble"[12]. Y en el artículo que recoge en ese mismo libro sobre J. Moréas señala que fue en un París soñado donde "había recogido las impresiones espirituales que más tarde fueron *Los Raros*".[13] En esta línea, O. Wilde

11. *Cf.* E. Carilla, *Una etapa decisiva de Darío*, Gredos, Madrid, 1967, p. 65.
12. Rubén Darío, *Opiniones*, *OC*, I, p. 228.
13. Rubén Darío, "Algunas notas sobre Jean Moréas", *ib.*, p. 291.

vuelve a ser uno de los máximos defensores del subjetivismo impresionista cuando escribe que la crítica elevada "es esencialmente subjetiva e intenta revelar su propio secreto y no el secreto ajeno".[14] Rubén Darío no participa de forma absoluta de ideas tan radicales como las de Wilde, aunque su crítica revela sus gustos e impresiones personales. Atiende también, aunque de un modo impreciso y, desde luego, no sistemático, a la obra del autor en cuestión. En cualquier caso, puede asimilarse perfectamente a la línea de la crítica impresionista de todo el siglo XIX y los inicios del XX: Gautier, Lemaître, France, Pater, Wilde, etc; en España, Juan Ramón Jiménez, G. Martínez Sierra o R. Pérez de Ayala, entre otros.[15]

Rubén Darío es heredero también de otras corrientes críticas que recorren los estudios literarios del siglo XIX. Así, la atención que dedica al autor, a su biografía, a las anécdotas personales, etc., se enmarca en un tipo de crítica literaria cuyo máximo representante es Sainte-Beuve. Sus trabajos, sin especial interés por el análisis textual ni por el estudio sistemático, suelen confundir la personalidad y la vida del hombre con el arte y la obra; de ahí su teoría sobre los *tipos* psicológicos humanos, su defensa de la individualidad, su atención a los rasgos físicos, al medio, a la familia, etc., para explicar el carácter del autor y de su producción literaria. Parece evidente que este tipo de crítica literaria está presente en la obra dariana. Y si Sainte-Beuve evoluciona hacia presupuestos más objetivos, el caso de Darío es contrario, ya que mantiene el interés por la evocación personal, la anécdota y la reseña biográfica hasta sus últimos artículos literarios recogidos en *Semblanzas* y *Cabezas* (1916), libros que se caracterizan precisamente por un desmesurado interés hacia la *persona* del autor. En cualquier caso, es éste un rasgo habitual en toda la crítica dariana. En su primer libro, *A. de Gilbert* (1889), dedicado a su amigo, ya muerto, Pedro Balmaceda, demuestra Darío su interés por la biografía. *A. de Gilbert* se concibe más bien como en-

14. O. Wilde, *op. cit.*, p. 933.

15. *Vid.* R. Wellek, *op.cit.*, *passim*; I. Zuleta, *La polémica modernista: El modernismo de mar a mar (1898-1907)*, Caro y Cuervo, Bogotá, 1988, pp. 176, 214-215, 240-244.

sayo o crónica biográfica sin rigor científico ni análisis metodológico. Aparte de algunas referencias al estilo chispeante, de aire francés, de los cuentos de Balmaceda y a su caracterización ocasional como orfebre de la palabra, la mayor parte del libro está dedicada a retratar al amigo en el ambiente vital y literario del momento. Los recuerdos personales, las numerosas anécdotas, los inicios de la amistad entre ambos, el ambiente familiar detallado, sus gustos y aficiones, el relato de su infancia y su amor juvenil, junto a las referencias de Darío sobre sí mismo y sobre sus propios inicios literarios tienen su origen en un fuerte subjetivismo, intensificado por el tono de evocación literaria e impresionista.[16]

Desde este primer trabajo, el interés por los datos y las anécdotas biográficas es constante, de ahí la abundancia de términos como *retratos*, *semblanzas*, *cabezas*, etc., que remiten a la personalidad del autor. Incluso un libro tan literario como *Los Raros*, que puede clasificarse plenamente dentro de la crítica artística, contiene anécdotas y datos biográficos suficientes como para poder considerar los artículos que incluye como auténticos retratos líricos, a la manera de *Españoles de tres mundos*, de Juan Ramón Jiménez. Parece como si Darío quisiera, al modo de A. France, al que cita en alguna ocasión, inducir a la lectura con el atractivo de la personalidad del escritor y de su propia vivencia y experiencia en el proceso de encuentro, lectura y conocimiento del autor comentado. Al referirse a la anécdota personal o a la descripción física, sitúa en un mismo plano e identifica vida y obra. Así, por ejemplo, en las páginas sobre Moréas, ciertos rasgos de su físico –la frente alta y serena, el atuendo correcto, el cuerpo fuerte, las manos aristocráticas, la nariz soberbia y orgullosa, la gallardía de su porte, etc.– se corresponden con su linaje griego y heroico, con su genio altivo que se traduce consecuentemente en una literatura elegante e innovadora y de claro talante artístico, tanto en prosa como en verso.[17] Similares interrelaciones se establecen entre

16. *Vid.* Rubén Darío, *A. de Gilbert*, *OC*, II, pp. 149-244. *Cf.* M. Sanmiguel Raimúndez, "La crítica de Rubén Darío", *ib.*, pp. 8-9; R. Llopesa, "Introducción" a Rubén Darío, *A. de Gilbert*, Instituto de Estudios Modernistas, Valencia, 1996, pp. 23 ss.

17. *Vid.* Rubén Darío, "Jean Moréas", en *Los Raros*, *OC*, II, pp. 344-364.

vida y obra a la hora de caracterizar el estilo de cada uno de los autores de *Los Raros* y del resto de sus crónicas, reflexiones y semblanzas literarias. El enfoque anecdótico y biografista es el básico en su última recopilación de artículos: *Cabezas*, en la que, como indica su nombre, se centra en la personalidad de los escritores reseñados para referirse a sus obras. Con un tono más ligero y una extensión breve, como sucede también en *Todo al vuelo* y en *Semblanzas*, ambos de 1912, *Cabezas* se explica, asimismo, desde la perspectiva de la lectura del propio Rubén y responde, por tanto, a sus impresiones anímicas. Estos breves bocetos –hay algunos artículos extensos, como el homenaje a Menéndez Pelayo– muestran ya a un Rubén enfermo, con dificultades para escribir la crítica literaria de impresión lírica y profunda de años anteriores, por lo que su calidad literaria y su densidad teórica es mucho menor.

El estilo más o menos literario, impregnado de subjetivismo y referencias biográficas y vitales es general en todos los trabajos de Darío. Él mismo, interpretando de acuerdo con sus intereses la famosa frase de Buffon "el estilo es el hombre", afirma: "Quien dice el hombre dice el escritor. Porque convenceos de que la frase de Buffon –que generalmente se cita mal– se debe entender al revés: el hombre es el estilo".[18] Desde esta perspectiva, la interpretación de la obra literaria está fundamentada en la teoría expresiva de raigambre romántica. Así, por ejemplo, y a propósito de E. Marquina, afirma que la tarea del poeta consiste en "dar en su ceremonial su propia alma y

18. Rubén Darío, "Luis Bonafoux", en *Semblanzas, ib.*, p. 877. La misma reflexión puede leerse en "Luis Bonafoux.-*Bombos y palos*", en *Letras*, *OC*, I, p. 474. El interés por los aspectos biográficos se aprecia también en algunas reseñas críticas que escribió sobre libros de recuerdos, evocaciones personales y biografías publicadas en su época. Así, en 1894, en la reseña publicada en *La Nación* sobre las *Confidencias literarias*, de Martín García Merou, volumen de recuerdos íntimos, indica su atracción por este tipo de libros y cita a Oscar Wilde al referirse a la fascinación que sobre los lectores ejercen las referencias personales del autor sobre sí mismo y el despliegue en sus cartas, diarios, etc., de su egotismo, con una clara defensa de la crítica evocativa. También reseñó Darío la biografía de Amado Nervo sobre Sor Juana Inés de la Cruz, la de M. Edmond Lepelletier sobre su amigo Verlaine y otras obras de contenido biográfico, como la de M.H. D'Alméras o las memorias de Mme. Daudet.

exteriorizar un mundo de belleza".[19] No sorprende entonces que insista a lo largo de sus trabajos en la idea de la sinceridad como componente necesario de la creación poética. Como para Sainte-Beuve o Pater, la sinceridad se convierte casi en un ideal literario.

De la misma manera, Darío lleva la teoría de la expresión a parcelas más amplias, utilizando conceptos como *raza* o *alma* para grupos de escritores más o menos homogéneos. Es el caso de algunos de sus pocos artículos en que se refiere a un colectivo de escritores, de una misma nación o lengua. En "Un poeta príncipe", por ejemplo, menciona la inmensidad y el misterio del alma rusa, un alma mística y elevada que explica la personalidad literaria de escritores tan diversos y distantes entre sí como Dostoievski, Tolstoi, Kantemir, Pushkin, etc., marcados todos ellos por un especial sentimiento ante la naturaleza y el pueblo. Del mismo modo, en la crónica literaria malagueña incluida en *Tierras solares* (1904), afirma que los poetas de Málaga –Reyes, Díaz de Escovar, Urbano, Sánchez Rodríguez, etc.– cantan en consonancia con el "latir del corazón de su pueblo", dignos todos de su "raza solar", marcados en sus almas por "lejanos atavismos, de los cuales brota el canto como la rosa del rosal".[20] El ensayo de 1908 sobre "Poesía asturiana", de *Todo al vuelo*, parte también del concepto de alma popular anclada en un recóndito pasado que, unido a la tierra, determina el carácter de los distintos autores mencionados. En "Nuevos poetas de España" Darío presenta con orgullo el panorama literario español –transformado gracias a los aires modernistas introducidos por él mismo–, el nuevo movimiento intelectual que eleva los espíritus y que ha contribuido a la universalización del *alma* española.[21] Raza, espíritu, alma son conceptos intercambiables en la crítica dariana que aparecen ligados a la cultura de un pueblo. Es frecuente, asimismo, comprobar cómo utiliza estas palabras en un sentido general no sólo para caracterizar una literatu-

19. Rubén Darío, "Eduardo Marquina", en *Semblanzas*, *OC*, II, p. 806.

20. Rubén Darío, "Málaga", en *Tierras solares*, ed. de C. Cuevas, Universidad de Málaga-Ayuntamiento de Málaga, 1997, p. 45.

21. *Cf.* Rubén Darío, "Poesía asturiana", en *Algunos juicios*, *OC*, II, pp. 613-616; "Nuevos poetas de España", en *Opiniones*, *OC*, I, pp. 413-414.

ra determinada, sino también para oponer, por ejemplo, los temperamentos y modos de ser americano y español. Este planteamiento, claramente heredero del concepto de *raza* de Taine entendido como genio de un pueblo –*Volksgeist*–, es también empleado para caracterizar la personalidad artística del individuo en relación con su ambiente literario y cultural y responde igualmente al idealismo crítico que entronca con la teoría expresiva. Para el poeta nicaragüense, la obra viene determinada por el talento personal, la vida, la experiencia profunda del dolor y de la belleza, la raza, el alma, el pueblo al que pertenece el escritor.

Crítica artística, impresionista, subjetiva, basada en la biografía y en las anécdotas personales, en la evocación de los ambientes literarios filtrados por el recuerdo. Todos estos rasgos presentes en la crítica rubendariana se explican desde la idea de las personalidades creadoras del autor y del mismo crítico. El artículo "La tristeza andaluza", de *Tierras solares*, publicado originariamente en *La Nación*, de Buenos Aires, en marzo de 1904, está dedicado a *Arias tristes*, de Juan Ramón Jiménez. En él recoge Darío todos los tópicos de su crítica hasta ahora indicados. Los juicios más que favorables, que por sí mismos justifican ya la inclusión de este y otros artículos bajo la etiqueta de "crítica literaria", se conjugan con la exposición lírica de algunos rasgos de la poesía de Juan Ramón: novedad y originalidad, exquisitez, sutileza, aristocracia, influjos extranjeros –Verlaine a la cabeza–, cosmopolitismo, musicalidad y sencillez, dulzura, suavidad melancólica, etc. Comienza Darío con la evocación de la figura del *cantaor*: cita a J. Breva, se deleita en la descripción de la bella tristeza del flamenco, apasionado y trágico, del mar, del amor, aspectos todos que forman parte de un ideal andaluz cuya esencia se manifiesta en el cante. La raza solar de los artistas andaluces viene determinada por el dolor, el exceso, la fatalidad y la violencia. Dentro de tales parámetros, Darío descubre un poeta amado, no por el sol, sino por la luna, y pasa a narrar en un tono íntimo y suave su encuentro con este poeta nuevo, es decir, refiere su proceso de lectura para ofrecer sus impresiones e incitar con ellas a otros a la lectura de Juan Ramón:

> "En uno de estos crepúsculos de invierno, en que el Mediterráneo ensaya un aspecto gris que borrará la aurora del

> siguiente día, he comenzado a leer el libro de un poeta nuevo de tierra andaluza, el cual acaba de aparecer y es ya el más sutil y exquisito de todos los portaliras españoles. Al hojear su libro *Arias tristes*, lo juzgaríais de un poeta extranjero. Fijaos más; es un poeta completamente de su tierra, como su nombre. (...) Ha aprendido a ser él mismo (...) y dice su alma en versos sencillos como lirios y musicales como aguas de fuente. Este poeta está enfermo, vive en un sanatorio, allá en Madrid. Así, en su poesía no busquéis salud gozosa ni rosas de risa. (...) Un alma dice, como el ruiseñor, sus arias crepusculares o nocturnas. (...) Poesía de sinceridad y de reserva (...), la transparencia de un espíritu fino como un diamante y deliciosamente sensitivo".[22]

Obsérvese la suavidad y ligereza poéticas de estas palabras para caracterizar el estilo melancólico y triste de Juan Ramón. No evita Darío en este artículo ciertos recursos plenamente literarios –*rosas de risa*, por ejemplo–, ni tampoco el final de invocación y cántico ante el nacimiento de un verdadero poeta, muy frecuente en todas sus críticas.

Es evidente que Rubén trató de renovar el panorama general de la prosa crítica desde sus propios presupuestos teórico-literarios, adaptando la crítica a las exigencias personales y a las circunstancias pragmáticas de publicación. En numerosas ocasiones se lamenta de no dedicar más espacio al autor elegido o de no hacer un estudio más detallado sobre él. Sabía que sus artículos estaban destinados a periódicos y revistas, y, así, limitaba la información y la extensión de acuerdo con sus intereses. En vez de hacer una crítica periódica satírica o académica, separando, de este modo, tajantemente el texto crítico del texto literario, prefirió diluir en la medida de lo posible los límites genéricos que pudieran separar la crítica de la prosa artística y literaria, incluso de la misma poesía, y de otros géneros –crónicas de viajes, ensayos, notas, necrológicas, semblanzas y retratos–, para crear

22. Rubén Darío, "La tristeza andaluza", en *Tierras solares*, ed. cit., pp. 71-73. *Cf.* Rubén Darío, "Nuevos poetas de España", *op. cit.*, p. 419.

un tipo de reflexión literaria que aunara diversas categorías y que, al estar marcadas por el subjetivismo, se apartaban de la crítica "seria". Por ello resulta complicado en el caso de Darío sentar diferencias tajantes entre la crónica, la literatura, la semblanza o el retrato. Se plantea así el falso problema de discutir, por ejemplo, si un libro como *Los Raros* es o no crítica literaria. Desde luego, en una concepción academicista y actual, *Los Raros* se acerca más al retrato, a la semblanza literaria o incluso a la crónica[23] que a un estudio crítico. Y, por supuesto, mucho más a la literatura. Pero ése es el caso de la práctica totalidad de la obra crítica de Rubén, precisamente porque era el único tipo de crítica que le interesaba escribir.[24] Hay que recordar que el subtítulo de *España contemporánea* es *Crónicas y retratos literarios*, con unos límites que tampoco están claramente prefijados. Así, el periodista de crónica se hace ensayista sobre cuestiones que afectan al género de la novela española frente a otras tradiciones en el conocido artículo "Novelas y novelistas" de 1899.[25] También en *Tierras solares*, en *La caravana pasa* (1903) y *El viaje a Nicaragua* (1909), considerados como crónicas, se incluyen trabajos muy diversos que plantean problemas de delimitación genérica: es el caso del artículo ya citado sobre Juan Ramón Jiménez, o del dedicado a R. Blanco Fombona. La diversidad de los artículos agrupados en *Opiniones*, con crónicas literarias y sociales y reflexiones críticas sobre poetas españoles y franceses especialmente, aunque algo más ligeras y menos líricas que las de otros trabajos, dificulta la clasificación del libro. Sin embargo, el propio Rubén lo menciona en carta a Juan Ramón Jiménez del 13 de julio de 1904 como un "libro de crítica"[26], pues responde, en efecto, a su concepto de crítica litera-

23. *Vid.* G. de Torre, *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 91.

24. Así sucede con los artículos recogidas por E. K. Mapes (ed.), *Obras desconocidas de Rubén Darío*, Universidad de Chile, Santiago, 1934, y P. L. Barcia (ed.), *Escritos dispersos de Rubén Darío*, Universidad Nacional, La Plata, 1968.

25. *Cf.* A. R. Quintián, *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*, Gredos, Madrid, 1974, p. 95.

26. Carta recogida en Juan Ramón Jiménez, *Mi Rubén Darío (1900-1956)*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer, 1990, p. 113.

ria. Tampoco *Letras* o *Todo al vuelo* son libros que traten exclusivamente sobre literatura. Es evidente que Darío concibe la crítica literaria en relación a otros géneros afines y conscientemente, por su estilo y por la distribución de sus trabajos críticos junto a otros que se acercan más al ensayo, a la crónica, al mero retrato o a la nota, difumina los límites genéricos entre estas y otras modalidades.

Si Darío entiende la obra literaria como expresión del espíritu de su autor, paralelamente la crítica, basada, según se ha visto, en la experiencia del goce personal, supondrá una vía de expresión sincera de sus preferencias y gustos literarios, una manera de dar respuestas a sus propios planteamientos y dudas estéticos, un modo de descubrir e imponer su personalidad literaria. Dentro de la tipología que T.S. Eliot presenta en "To Criticize the Critic" (1961), se distingue al crítico que es también poeta y que es primordialmente conocido como poeta. Sin duda, puede afirmarse que la crítica de los poetas mencionados por Eliot –Johnson, Coleridge, Dryden, Racine, Arnold, el propio Eliot– es "un subproducto de su actividad creadora".[27] En el caso de Rubén Darío, ese subproducto está integrado plenamente en su obra y, como tal, se corresponde con las pretensiones del impresionismo crítico en lo que se refiere a la expresión de su subjetividad, los movimientos de su alma, la referencia, en definitiva, a sí mismo a través de los escritores elegidos.

Ya para Oscar Wilde la crítica que él llama crítica elevada, es decir, la crítica creadora, implicaba el relato del alma singular del crítico artista. De hecho es, según su memorable y repetida frase, "la única forma civilizada de autobiografía"[28]. En efecto, lo que nos interesa de la crítica de un poeta no es si sus afirmaciones son o no correctas, adecuadas o justas, sino su enfoque, sus planteamientos, sus implicaciones teóricas sobre literatura, etc. Es decir, la crítica de un poeta se lee muy a menudo como creación y como expresión de su personalidad. En esta misma línea se halla el interés de Darío por la crítica de Symons cuando señala que éste se compenetra con el

27. T. S. Eliot, "Criticar al crítico", en *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, p. 12.

28. O. Wilde, *op.cit.*, p. 933.

alma de los escritores. No sorprende entonces que, por su carácter poético y su poder persuasivo, las obras de crítica de Rubén Darío que pertenecen al nivel de la "crítica elevada" se reciban como obras plenamente literarias y se lean básicamente como expresión de sus ideas teóricas, al margen del interés sobre los autores tratados. En esta categoría se incluyen muchos de sus escritos críticos. Es especialmente en su primera etapa crítica, de 1893 a 1900 aproximadamente, es decir, a lo largo de la redacción de los artículos incluidos en *Los Raros* y de otros que se publicaron en distintos periódicos y revistas por las mismas fechas, algunos de ellos recogidos después en libro, cuando Darío se sirve de los escritos de crítica literaria para concentrarse en sí mismo y en el tipo de estética que quería imponer. Dado que se trataba de abrir el camino para una literatura que ponía en cuestión buena parte de los procedimientos y hábitos literarios tradicionales, el tono de su primera crítica tenía que ser persuasivo, de ahí su lenguaje plenamente literario y sus afirmaciones rotundas y sólidas. No se trataba tampoco de trabajar sobre un *corpus* literario aceptado y estudiado por la crítica académica, sino de presentarlo como lo que era: una novedad literaria a la que muchos se resistían. No podía, pues, escribir tratados extensos ni eruditos, sino breves artículos cuya finalidad fuera crear un nuevo público. Ello explica también que la mayor parte de su producción crítica se centre, salvo casos muy aislados, en la literatura de su época.

Tras el ensayo biográfico titulado *A. de Gilbert*, comienza a publicar en *La Nación*, de Buenos Aires, trabajos que presentaban a escritores nuevos. En estos primeros momentos, el entusiasmo que Darío demuestra, logrado muy a menudo por un estilo altamente literario y poético, es general, probablemente porque elige autores a los que admira de todo corazón y porque pretende, a partir de ellos y, claro está, a partir de sí mismo, poner las bases de una nueva literatura. La mejor manera de lograr este propósito era, una vez introducidos los nuevos modos literarios a través de la crítica periodística y de su propia literatura, reunir en un volumen los trabajos dedicados a los escritores más representativos de la nueva estética y crear, así, un nuevo *canon* literario que, como tal, fuera punto de partida y de referencia insoslayable para los autores mo-

dernos. El fundamento estético del nuevo *canon* iba a ser precisamente un concepto ligado a la literatura y la poesía del siglo XIX de raigambre romántica: el concepto de lo novedoso, de lo singular y lo único, de lo raro. La revolución literaria que propugna Darío gira alrededor del espíritu individual y busca nuevas formas para autoexpresarse, de ahí el gusto por buscar nuevos modos expresivos, por experimentar nuevas formas, por asimilar procedimientos extranjeros, poco frecuentes o inexistentes en la tradición propia. Por tanto, ni lo extraño, ni lo raro, ni lo misterioso, incluso cuando van unidos a lo feo, a lo cruel o a lo grotesco, son elementos ajenos a la estética modernista, como tampoco lo son a la estética romántica y simbolista.[29] El espíritu de la modernidad artística va ligado al gusto de lo raro: *Le beau est toujours bizarre*, según palabras de Baudelaire. El título de *Los Raros* implica, por tanto, una concepción estética de claras pretensiones modernas. Como hizo Paul Verlaine con *Les poètes maudits* (1884), y como A. Symons con su antología sobre la poesía simbolista *The Symbolist Mouvement in Literature* (1899), Rubén Darío quiso también seleccionar en libro una serie de autores unidos por el rasgo común de la rareza, lo que le permitía, además de presentar un *canon* original, erigirse como descubridor de toda una nueva tradición para la literatura en lengua española.

El *canon* dariano de *Los Raros* se corresponde en buena medida con las características que H. Bloom, siguiendo a W. Pater, señala para la estética predominante en la época moderna. La extrañeza caótica y la originalidad, el afán de novedad, la lucha contra la tradición serían los rasgos básicos para la canonización literaria desde el Romanticismo hasta nuestros días.[30] Darío buscó el fundamento filosófico de esta estética de lo raro en Nietzsche, autor a quien en un primer momento pensó incluir en el volumen. La semblanza sobre el filósofo fue publicada el 2 de abril de 1894 en *La Nación*, dentro de la serie allá dedicada a autores raros y curiosos. Desde la lectura de Nietzsche, Darío, en la línea ya señalada, propone lo extraño ligado

29. *Cf.* O. Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1986, pp. 110-111.
30. *Vid.* H. Bloom, *El canon occidental*, pp. 13-16.

al mal como principio teórico básico de su postura estética, no lejos del malditismo verleniano. En *Así habló Zarathustra*, Nietzsche proclamaba que el mal era "la mayor fuerza del hombre", necesario para la transformación de éste en superhombre, de ahí la tendencia de Zarathustra a alejarse de la normalidad en busca de extraños ámbitos: "Mi mente y mi anhelo me llevan hacia lo raro, hacia lo dilatado, hacia lo lejano".[31]

No sorprende que, desde estos planteamientos, Darío elija al dios Pan, primitivo, dionisíaco, pasional y salvaje, como figura simbólica de su lucha contra la tradición literaria fundamentada en la armonía y la belleza apolíneas. Así se constata en el "Frontispicio del libro de *Los Raros*", que apareció en la *Revue Illustrée du Río de la Plata* en 1895, un texto que no fue recogido finalmente en ninguna de las ediciones del volumen. De la flauta tocada por Pan "brotan desconocidos sones, extrañas músicas de sueños, melodías de misterios profundos."[32] La luna, la montaña, la naturaleza oscura y misteriosa esconden el sentido que sólo el joven poeta podrá desvelar, alejándose necesariamente del camino tradicional, claro, melodioso y nítido.[33]

Ya en uno de sus escritos teóricos, "Los colores del estandarte" –respuesta a la crítica que Groussac hizo de *Los Raros*–, Darío hacía referencia a la insoslayable búsqueda de lo único, de lo individual. En "Los colores del estandarte" se reiteran los principios teóricos que suelen aparecer en su crítica literaria, negando que *Los Raros* sean presentados como modelos por su extrema individualidad y de acuerdo con su concepción de la singularidad creadora que niega la imitación. Se trata de encontrar la personalidad original propia en la categoría estética de lo extraño, rasgo común de la poética defendida por Darío.[34] Quizá una de las imágenes que mejor retratan al poeta en su búsqueda solitaria de la extraña y recóndita belleza absoluta, ligada siempre al mundo de la naturaleza, sea la del águila. Como Nietzsche, cuando

31. F. Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, Planeta, Barcelona, 1992, p. 317.

32. Rubén Darío, "Frontispicio del libro de *Los Raros*" (1895), en *Juicios*, *OC*, IV, p. 778.

33. *Ib.*, pp. 778-779.

34. Rubén Darío, "Los colores del estandarte", *ib.*, pp. 872-882.

relaciona el valor sobrehumano del nuevo hombre solitario con el valor del águila, Darío afirma, en un artículo sobre Catulle Mendès de 1888, que la nueva literatura intenta "no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan".[35]

En lucha agónica contra la tradición propia, el escritor "fuerte" intenta, desde su angustia ante las influencias canónicas recibidas, crear su propia personalidad literaria.[36] En el caso de Darío, la manera de afirmar tal identidad –al tiempo que la de toda Hispanoamérica– frente a la tradición española era retomar y asimilar otra tradición ajena: la francesa fundamentalmente. La curiosa simbiosis entre ambas tradiciones, advertida ya por Valera en su Carta-prólogo a *Azul...*, hizo posible la creación de una literatura nueva y revolucionaria, y permitió la canonización del propio Darío. *Los Raros*, como señala Octavio Paz, se convirtió en el "*vademecum* de la nueva literatura",[37] y confirmó al poeta nicaragüense como maestro de una nueva estética basada en el principio del individualismo aristocrático. Así lo asume él mismo en el prólogo a la segunda edición del libro, de 1905. Consecuentemente, *Los Raros*, junto con los artículos que publicaba por esta época, contiene una fuerte carga teórica, de tono combativo, en defensa de los nuevos valores literarios, sociales y políticos. Los trabajos del volumen pueden ser considerados con toda propiedad verdaderos manifiestos teóricos, que recrean y repiten los principios de la moderna literatura, creando un nuevo horizonte de expectativas[38], hecho que sitúa a Darío a la cabeza de la primera vanguardia en lengua española, paralelamente a lo que sucede en la literatura francesa.[39] Desde ahora, la crítica se empleará entonces como manifiestos aparentemente asistemáticos y fragmentarios de los principios teóricos del modernismo, caso, por ejemplo,

35. Rubén Darío, "De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes", en *El modernismo y otros ensayos*, ed. de I. M. Zavala, Alianza, Madrid, 1989, p. 31.

36. *Cf.* H. Bloom, *La angustia de las influencias*, Monte Ávila, Caracas, 1977.

37. O. Paz, "El caracol y la sirena", en *Cuadrivio*, J. Mortiz, México, 1965, p. 36.

38. *Cf.* H. R. Jauss, *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976, pp. 169 ss. *Vid.* I. M. Zavala, "Introducción: Darío y el ensayo", en Rubén Darío, *El modernismo y otros ensayos*, pp. 16-20.

39. *Vid.* J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, París, 1974.

del paradigmático artículo titulado "De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes". En efecto, en la mayor parte de los escritos críticos darianos de estas fechas el lector puede encontrar las mismas bases teóricas expuestas en los prólogos de sus libros poéticos y en otros trabajos teóricos, como "Los colores del estandarte" o "*Pro domo mea*", por ejemplo. En este sentido, los autores elegidos suelen corresponder a los intereses renovadores darianos, especialmente en su crítica de poesía y de prosa. Sus referencias primeras exigen, de acuerdo con la idea ya expuesta sobre la angustia de las influencias y el deseo de crear una nueva tradición cosmopolita y aristocrática, la entrada en sus escritos críticos de autores extranjeros, principalmente franceses. La selección de los autores no viene regida, por tanto, por meras simpatías literarias, sino por el deseo de imponer una nueva tradición. Es por ello por lo que Darío habla de las semblanzas de *Los Raros* como "hagiografías literarias",[40] concepto que implica la canonicidad "modélica" de los autores elegidos.

Resulta extraño que la producción estrictamente teórica de Darío no sea demasiado abundante, hecho que se debe, sin duda, al rechazo del poeta nicaragüense hacia todo manifiesto programático que impusiera unas normas literarias colectivas. Darío prefirió difundir sus ideas teóricas de una manera más sutil. Simuló hablar de los otros cuando de hecho hablaba sobre sí mismo. El tono corporativista de su teoría literaria que se esconde en su crítica se advierte también en las crónicas de *España contemporánea*. Véase, por ejemplo, su trabajo "El modernismo", escrito en 1899, que respondía a los todavía duros ataques contra los nuevos poetas americanos. Frente a la anquilosada tradición española, reitera el principio, ya expuesto en otros escritos, de la anarquía y el individualismo aristocrático como base de la nueva estética. Los principios de libertad, revolución, lucha, creación, aristocracia, ruptura, belleza absoluta, negación de las reglas, acracia, renovación del verso y de la prosa, junto al interés hacia el futuro –de clara estirpe vanguardista–, la sinceridad, el vigor, la juventud, el cosmopolitismo y la atención a la literatura francesa se convierten en fórmulas salvadoras y liberadoras, ligadas al

40. Rubén Darío, "Los colores del estandarte", en *Juicios*, *OC*, IV, p. 873.

nuevo espíritu americano. Así sucede, por ejemplo, en el retrato de Ricardo Palma ("*Fotograbado*"), de 1890, en el dedicado a Leopoldo Díaz, de 1895, o a Lugones, de 1896, o en el significativo artículo colectivo "Letras dominicanas", recogido en *Letras*, entre otros. En su artículo sobre *Almafuerte*, de 1895, se aprecia bien no sólo la habitual declaración de principios, sino la altisonante violencia expresiva, tan cara a los manifiestos posteriores de la vanguardia.[41] El contenido teórico de su crítica explica, pues, que haya sido considerado como el verdadero crítico y teórico del modernismo.[42] A partir, aproximadamente, de su segundo viaje a España, Darío es ya reconocido como maestro indiscutible de los nuevos poetas españoles e hispanoamericanos. Es entonces cuando su crítica literaria pasa del tono defensivo a la plena afirmación de la validez de la nueva estética.

En su crítica de la literatura peninsular, Darío elige a los escritores afines al espíritu de renovación, especialmente a la renovación modernista. Alaba toda poesía que se separe de los cánones tradicionales: Alomar, Rusiñol, Marquina, Pérez de Ayala, Rueda en un primer momento (hacia 1892), Villaespesa, Valle-Inclán, entre otros. Es el caso de su artículo "Nuevos poetas de España" –en el que comenta la novedad de los Machado, Juan Ramón Jiménez, etc.–, pero también es el caso de su inteligente artículo sobre Unamuno. A Juan Ramón Jiménez y a Unamuno dedica varios trabajos, en los que manifiesta de nuevo sus intereses teóricos, destacando especialmente la sinceridad y altura de sus poesías, de acuerdo con la teoría expresiva.

41. "En resumen: juzgo que es digna de los que observan cultamente la evolución intelectual de nuestra América, la personalidad sincera y vigorosa de *Almafuerte*, su vuelo sobre la general mediocridad; la manifestación de su pensamiento libre y propia; tanto más, en este tiempo en que nuestra producción, con casos excepcionalísimos en contrario, se reduce a pastosas banalidades que chorrean el aguarchirle de la tradición castiza; o esponjados y chillantes globos oratorios; o ridículas eyaculaciones líricas de efebos poseídos de una incontenible brama de estilo"; Rubén Darío, "*Almafuerte*", *ib.*, p. 775.

42. *Cf.* E. Anderson Imbert, "Rubén Darío, poeta. Estudio preliminar" a Rubén Darío, *Poesía*, F.C.E., México, 19932, pp. XVI-XXI; O. Paz, "El caracol y la sirena", *op. cit.*, p. 30; G. de Torre, *op. cit.*, pp. 63-66; A. W. Phillips, "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo", en H. Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 122-125.

Quizás resulte, por la clara diferencia estética entre la obra dariana y la unamuniana, extraño el aprecio incondicional de Darío hacia Unamuno, admiración no siempre correspondida, que demostró en repetidas ocasiones, desde 1899 hasta su muerte, y que tiene como máximo exponente el trabajo titulado "Unamuno, poeta", de 1909, incluido en *Semblanzas*, en el que Darío demuestra su capacidad crítica más allá de sus propios intereses literarios de grupo. Sin negar la rigidez del ritmo unamuniano ni su descuido formal, elogia su poesía desde la defensa de la sinceridad, su búsqueda de lo desconocido y su individualidad inconfundible. Desarrolla aquí una imagen del poeta que bien podría aplicar a sí mismo, y que está fundamentada en el principio de la libertad y originalidad creadoras. El poeta se concibe como el buscador solitario de lo absoluto, de acuerdo con una poética trascendente cercana al misticismo. La teoría expresiva domina la caracterización de la poesía unamuniana, regida, pues, por la verdad, una verdad contra corriente, y por la música interior. No concede tanta importancia a la forma, sino que atiende al espíritu limpio, auténtico, sensible, sensitivo. Darío, cansado de los imitadores, de los infatigables y falsos organilleros literarios, aprecia la rudeza, la sinceridad y la fuerza unamunianas.[43]

Junto a la poesía, Rubén dedica buena parte de sus reflexiones literarias a la prosa, otra de sus grandes preocupaciones. Sus intereses en este campo también están dirigidos a los experimentos literarios renovadores. Sin olvidar su admiración por los franceses –Mendès, por ejemplo– y muy en especial por su maestro Martí, destaca dentro de la literatura española a Valle-Inclán, Alejandro Sawa, Blasco Ibáñez, Silverio Lanza, Unamuno, Azorín, Ganivet, Rusiñol, etc., autores de los que, junto a otros, trata en los artículos "Novelas y novelistas", "La joven literatura" y "En Barcelona", incluidos en *España contemporánea*.

Libros y artículos posteriores –*La caravana pasa*, *Tierras solares*, *Semblanzas*, *Cabezas*, etc.– reiteran los intereses darianos. Des-

43. *Vid.* Rubén Darío, "Miguel de Unamuno. Unamuno, poeta", en *Semblanzas*, *OC*, II, pp. 787-795. Para la relación entre Darío y Unamuno, *vid.* A. Quintián, *op. cit.*, pp. 181-197; A. Oliver Belmás, *Última vez con Rubén Darío*, Ediciones de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1978, pp. 107-131.

taca la atención de Rubén hacia los escritores del ámbito hispanoamericano. Así, por ejemplo, en *La caravana pasa* vuelve a incluir en sus reflexiones literarias a autores hispanoamericanos, junto a otros españoles, que pertenecen al modernismo o son afines a su aliento renovador: Amado Nervo, Blanco Fombona, Ángel Estrada, entre otros. El interés por la literatura latinoamericana ligada a la nueva tradición es lógicamente constante en toda la crítica dariana desde sus inicios hasta *Cabezas*.

Es ya un tópico, como lo era en vida del propio Darío, hablar de su crítica como un modelo de crítica generosa y, por tanto, con dudoso valor. Pero hay que plantearse esta generosidad de acuerdo con sus intereses literarios. Se cumple muy a menudo cuando se trata de autores afines a la renovación literaria o amigos más o menos personales. Sin embargo, es preciso revisar esta idea sobre la crítica dariana a la luz de algunas de sus reflexiones sobre la literatura española. En *España contemporánea*, en las crónicas "Los poetas" y "Novelas y novelistas", sus críticas son durísimas cuando comenta, por ejemplo, las obras de Fernández Grilo, Echegaray, Rueda, Pereda o, incluso, el último Galdós. El mismo Darío reconoció en varias ocasiones el carácter generoso de su crítica, que él justifica como manera de alentar los esfuerzos de la juventud literaria, al tiempo que aprovecha para asumir el papel de protector de esa nueva juventud.[44] La generosidad de Rubén se explica por el apoyo que quiso manifestar a cualquier autor que presentase una novedad cercana al nuevo espíritu moderno. Se trata, así, de lo que Albert Thibaudet calificó como *critique de soutien*, crítica de reconocimiento y apoyo que tenía que ser entusiasta para defenderse de la incomprensión generalizada ante el fenómeno modernista. En el ámbito general de la crítica modernista era común, de hecho, de-

44. "Sé –dice Darío– que hay quienes se extrañan por lo que llaman el exceso de mis alabanzas y de mi entusiasmo para con los jóvenes. ¿Y a quién alabar y por quién entusiasmarse sino por la juventud? Cuando el talento empieza a florecer es cuando necesita riegos de aliento. Maldito sea aquel mal sacerdote que engaña o descorazona al catecúmeno. (...) Los que supimos de dolorosos comienzos (...) comprendemos el valor de un empuje"; Rubén Darío, "Un poeta argentinófilo. Carrasquilla Mallarino", en *Algunos juicios*, *OC*, II, p. 641.

jarse arrastrar por el amiguismo y la difusión impresionista y fragmentaria de determinados valores literarios.[45]

Paralelamente a Walt Whitman, Rubén Darío quiso crear una poesía y una prosa del futuro y su crítica se convirtió en instrumento para tal fin. Su crítica más valiosa es precisamente la que se mueve por afinidades y simpatías literarias. Si A. Symons fue en su momento el principal crítico y difusor del movimiento simbolista francés en Inglaterra, Darío hizo lo propio en España e Hispanoamérica. Su crítica literaria es, pues, un epifenómeno de sus gustos y de sus principios teóricos, de ahí que esté integrada perfectamente en el resto de su obra. No pretende la crítica, como señalaba Croce en su *Breviario de Estética*, "invadir el arte, ni volver a descubrir la belleza de lo bello y la fealdad de lo feo, ni hacerse la pequeña y la insignificante frente al arte, sino hacerse grande frente al arte grande, siendo, en cierto sentido, superior al mismo arte. Que es, por ende, la crítica legítima y verdadera".[46] La crítica dariana, realizada a partir del impresionismo subjetivo, es clave en el despliegue teórico del modernismo de la época, pero, además, constituye, sin lugar a dudas, una parcela importante de su creación en prosa, que responde a su *visión* de la literatura, a sus gustos, sus intereses, su personalidad y, en definitiva, a su biografía estética.

45. *Cf.* R. Gullón, "Introducción", *op.cit.*, pp. 28-29.
46. B. Croce, *Breviario de Estética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1938, p. 80.

TRANSTEXTUALIDAD Y ENSEÑANZA DE LA COMUNICACIÓN LITERARIA: A PROPÓSITO DE LOS *CUENTOS EN PROSA* DE RUBÉN DARÍO

Elena Barroso Villar
(Universidad de Sevilla)

> *Habito, así, la continuidad de la cultura, el círculo que es la costumbre del infinito. No ser nadie en la cultura. Mejor no ser nadie. Una abeja más en la inmensa colmena de las palabras, un obrero anónimo en los telares del idioma. Toda la torrentera de una lengua ha pasado por mí, con sus clásicos, sus primitivos,sus anónimos y sus poetas. Trabajar en literatura es trabajar en un molino inmortal. Tomar contacto con el filo deslumbrante de lo eterno.*
>
> Francisco Umbral, *Mortal y rosa*

Que enseñar literatura no implica adoptar una perspectiva histórica es algo obvio que pido disculpas por recordar aquí. Sin embargo, como bien se sabe, durante muchas décadas el historicismo ha venido señoreando el planteamiento docente de esa materia en todos los estratos de la enseñanza y sigue prevaleciendo en la actualidad. Y ello a pesar de que sobre los inconvenientes de este predominio alertan muchos especialistas tanto desde el ámbito de los estudios literarios como desde el de la Pedagogía y la Didáctica, en particular al proyectarse éstas sobre los niveles académicos inicial y medio. De esta cuestión me ocupé ya hace tiempo en páginas cuyos argumentos no creo oportuno repetir, ahora que voces muy solventes los han formulado sin duda con más acierto.

Pero sí quiero subrayar que prescindir del enfoque historicista, o posponerlo, en modo alguno implica, a su vez, abordar la literatura como si ésta no fuera un objeto histórico, error que imposibilitaría una hermenéutica literaria mínimamente fiable, una comprensión cabal de la literatura. Recordemos que

Precisamente la obra literaria como tal, y como objeto de estudio se caracteriza, junto con todas las creaciones humanas, por su valor histórico, y, en consecuencia por su cambio en el tiempo y en el espacio, y se caracteriza frente a las demás creaciones funcionales (lenguaje, derecho, religión, etc...) por sus posibilidades de significación múltiple, por su polivalencia semántica (...) *Esto le permite seguir siendo válida aunque cambien los valores sociales, la sensibilidad de un tiempo, e incluso aunque cambien los signos y los sistemas de signos en que se manifestó y en los que encuentra su primer valor en el momento de su aparición* (Bobes y otros, 1974, 11-12).

Por otra parte, como también se conoce y según acontece en toda ciencia, la Didáctica de la literatura que se tenga por científica no puede ignorar los paradigmas especulativos más vigentes sobre el objeto de estudio, en este caso el hecho literario, entre la comunidad de teóricos en unas coordenadas espacio-temporales, y sus enunciados habrán de ser coherentes con aquéllos. Esa Didáctica ha de perseguir –lo señaló bien W. Mignolo (1983)– dos objetivos inexcusables o, si se prefiere, un propósito con dos dimensiones complementarias: la comprensión hermenéutica y la teórica.

De todo ello se deriva que el perfilar una enseñanza de la prosa de Rubén Darío, y más en concreto de los *Cuentos en prosa* que forman parte de *Azul*, ha de concebirse como un caso específico que se circunscribe en esferas de enseñanza-aprendizaje literarios en parte concéntricas e imposibles de abordar ahora en su totalidad. Las más obvias pertenecen al espacio teórico del arte y, por lo mismo, al de la literatura, incluyendo los problemas conexos a las nociones de prosa y de verso. De otro, propuestas de la Pedagogía y de la Didáctica generales, así como de la específica literaria, bien atenta, por lo regular y como no podía ser menos, al nivel educativo destinatario. Permítanme un inciso, muy breve, a propósito de este último punto, pues no quiero dejar de alertar aquí sobre la primacía, casi exclusividad, con que la Didáctica de la Literatura persiste en ocuparse de los estudios primarios y medios, desinteresándose prácticamente de los superiores, salvo alguna honrosa pero escasa excepción. A estos últimos niveles oriento con preferencia no excluyente las observaciones que aquí me permito formular

En nuestros días, la reflexión sobre la literatura viene esforzándose en superar el inmanentismo de enfoques formales y estructurales, por reduccionista. Aunque, obligado es advertirlo aquí, a veces, al proyectarse sobre el ejercicio crítico, de hecho cae en el otro peligro: desatender los sentidos que irradian de la compleja trabazón de signos que el enunciado literario es, pues si ya la lingüística advierte que un carácter de la sintaxis es el ser una construcción semántica, sin soporte correlativo y necesario en el plano de la forma de la expresión, la semiótica literaria, en particular la semiótica narrativa, cree que la sintaxis no está vacía de sentido, sino que es significante. Ya hace tiempo Roland Barthes (1971) advirtió que la ideología es la forma, criterio que inspirará luego estudios sobre objetos y conductas ajenos a lo literario, como , por ejemplo, la violencia política (Verón, 1976).

Pero, instalándose en una atalaya de observación más alta, convencidas de que es obligado contemplar el objeto de estudio en toda su extensión y profundidad, las perspectivas más actuales sobre lo literario prestan atención preferente a éste como proceso a la vez semiósico y comunicativo, incluido en la categoría artística. De ahí el amplio desarrollo de la Pragmática literaria, que enraíza en la lingüística y que, atenta más a los *sentidos* que a los *significados*, se preocupa por todas las dimensiones, factores y elementos de la comunicación artística verbal, no sólo por la codificación en que cristaliza esa red tupida de signos y relaciones que conforman cada enunciado particular. Por eso subraya la importancia de las conexiones de la obra con los sujetos de la significación –autor, lector–, siempre desde una circunstancia de emisión y de lectura –contextos, cotextos, paratextos, horizontes culturales de cada uno...– que los orientan dentro de unos límites. Con ello tiene que ver, por ejemplo, el éxito de la *semiótica de la cultura*, tal como la conciben Juri Lotman y la Escuela de Tartu, o el de la *estética de la recepción literaria*, por más variantes con que ésta se nos muestre desde sus pasos iniciales de la mano de Hans Robert Jauss y la Escuela de Constanza.

Persuadida de que la cultura es auténtico eje estructurante de la significación literaria, la reflexión sobre la literatura insiste hoy en

que es preciso analizar e interpretar el discurso de arte verbal viéndolo en su diálogo con los otros, no verbales. Puede hablarse de una auténtica polifonía de los textos artísticos y culturales todos, si aceptamos ensanchar el significado del término bajtiniano a un sistema de sistemas.

De ahí que abunden las propuestas orientadas a destacar ese imbricarse los textos entre sí en tejido compacto, sobrepasando de este modo la tadicional manera de entender la noción de "influencia" .

Recordemos que sobre ésta volvía a ironizar no hace mucho Harold Bloom, en *El canon occidental* (1995), ese polémico libro suyo, cuando insiste en llamar *angustia de las influencias* a la preocupación, muy frecuente, que como padecimiento sólo afecta a los artistas mediocres. Otros estudiosos venían intentando superar la "influencia" entendida como mera imitación de modelos, más que probable lastre para la originalidad. Y que, siendo importante antecedente de los planteamientos nuevos, no tenía instrumentos operativos para identificar los procesos transtextuales en el fluir de la cultura. Así, en 1989 Gérard Genette revisa, ampliándolo, el significado de *transtextualidad*, concepto que él mismo había definido antes como

> *lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos* (1989, 9- 10).

y que ahora llama *transcendencia textual del texto*. Y conviene recordar aquí que el concepto de texto ha experimentado cambios sustanciales, en especial desde las aportaciones de la Escuela de Tartu y de muchos seguidores de Bajtín, que lo entendieron como un "conjunto sígnico coherente". Luego, ensanchando más su horizonte, ha llegado a entenderse por texto toda comunicación que tiene lugar en un sistema de signos cualquiera. Así que cuantos de éstos se registran en una clase de arte son textos. No es casual que esta concepción coincida con la llamada crisis de la literariedad, con las teorías ónticas de la literatura.

Tanto la transtextualidad como la transcendencia textual, si se prefiere esta expresión última, remiten implícitamente a un lector que active las conexiones entre los textos, de ahí su cercanía a la concepción de *intertexto*, de Michel Riffaterre (1979), entendido como

las relaciones que quien lee percibe entre un texto y los demás, sean coetáneos, anteriores o posteriores a él. Creo, por fin, que cuando la noción bajtiniana de *dialogismo* se proyecta sobre la de *transtextualidad* en sus diversos matices la absorbe y hace más fecunda, especialmente en el campo del relato.

Pero, además, la reflexión sobre la transtextualidad se desliza por fuerza a otra muy vinculada a ella y que también renace, vigorosa, en las teorías estéticas actuales: la que versa sobre la universalidad de las artes. Como resume Antonio García Berrio (1989), verlas en su diversidad es consecuencia de atender a los objetos terminales de cada una (cuadros, poemas, esculturas, sinfonías...) y éste es el soporte teórico de la diferencia, tan repetida desde Lessing, entre artes espaciales y artes temporales. La perspectiva inversa, que enraíza en Aristóteles y, sobre todo, en Platón, se preocupa por el estatuto de universalidad artística y prefiere, por ello, fijarse en la capacidad de revelar algo y de conmover que el hecho de arte implica. Subraya, en suma, la condición de proceso comunicativo y expresivo del arte, por lo que presta atención preferente a la peculiaridad de las relaciones entre los sujetos productores de la significación: autor y receptor. Y ese atender al común denominador de la comunicación artística explica alguna agrupación como la de Prieto, quien distingue entre *"artes literarias", en las que la operación de base es ya por sí misma una operación comunicativa:literatura, artes plásticas figurativas –cine, teatro, cómics, etc*, *"arquitectónicas"* (arquitectura, diseño) y *"musicales"* (música, danza y artes plásticas no figurativas) (1977, 69-71).

Por todo ello, hoy la enseñanza de la literatura debe incluir entre sus propósitos generales:

- Fomentar y desarrollar la competencia del alumno ante la dimensión comunicativa de la literatura en el marco de una teoría de la comunicación artística.
- Fomentar, en consecuencia, sus competencias codificadora y descodificadora de literatura en tanto modeladas por una situación cultural.
- Fomentarar y desarrollar la competencia del alumno para establecer relaciones entre la comunicación literaria, la artística no verbal y la verbal no artística.

Si las diferentes maneras de entender la literatura suelen estar un tiempo aletargadas antes de proyectarse sobre los planteamientos de su enseñanza, o simplemente no llegan a incidir en ellos por más que sus postulados sintonicen con los de las tendencias didácticas, pedagógicas y psicológicas, ahora el letargo puede ser más hondo y sobrepasar al de las diferentes propuestas estructuralistas, que terminaron por calar tanto –no siempre con acierto– en los libros escolares de lengua, pero que no salpicaron la literatura en los niveles académicos inicial y medio. Las implicaciones escolares de la pragmática literaria apenas han irrumpido hasta el momento en las aulas no universitarias. Porque a menudo no hay ningún cambio epistemológico ni de método: sólo de terminología, inoperativa y hasta rémora docente por sí sola, tras la que permanece velada esa dicotomía engañosa que son el antiguo acercamiento extrínseco o intrínseco a lo literario.

Desde un enfoque lingüístico y alertando sobre el peligro de un verbalismo vacío, José Manuel González Calvo advertía en 1993 acerca de las *Dificultades en la aplicación didáctica de la pragmática*. Algunos argumentos suyos se pueden extrapolar bien a la literatura, donde se revelan más firmes, si cabe:

> *Es preciso superar la pirotecnia léxica, tan frecuente en cualquier ciencia cuando se renueva o amplía profundamente, para no caer, sobre todo a la hora de enseñar, en el estólido papanatismo que implica la verborrea pretendidamente exuberante enmascaradora de confusión e ignorancia. Es evidente que la aplicación de la Pragmática y de la Lingüística del Texto tanto a la Gramática científica como a la Enseñanza de la gramática acarreará una todavía increíble revisión de nuestra sintaxis oracional. De ahí nuestro nerviosismo, desasosiego y desconcierto ante lo que se nos puede avecinar* (1993, 161-162).

Con todo, más allá de las pautas que impone la que Amado Alonso llamó *venerable rutina*, varias razones explican esta vez la cautelar demora, pero me importa subrayar una: es la dificultad real de una "literatura del texto" y de una "pragmática literaria" aplicadas y de consistencia científica, sencillamente porque su soporte teórico co-

mienza a configurarse coherente todavía alrededor de 1970 y aún no ha recorrido la totalidad del camino. Y porque su objeto de estudio abarca un vasto dominio, verdadero campo sin puertas, por más también que se quiera compendiar, al formularlo, en las clásicas *intentio auctoris, intentio operis e intentio lectoris.*

"Cuentos en prosa", transtextualidad y enseñanza de la literatura

Esos y otros obstáculos son innegables. También lo es que la enseñanza literaria no puede permanecer anclada en enunciados teóricos obsoletos. Pues bien: los *Cuentos en prosa* de Rubén Darío ayudan en mucho a sortear los escollos antes dichos. Y lo hacen, en gran medida, por su rebosante permeabilidad transtextual. Es decir, por una dimensión de la *intentio operis* –por supuesto, nunca ajena a la del autor, aunque sólo colateralmente hablaré de ésta ahora, obligada como me veo a elegir–. Pero, en la medida en que detectar sus señales y descifrarlas compete a la actividad comprensiva y creadora de quien lee, tan rebosante, densa transtextualidad, que los recorre transversal, se convierte no ya en acicate, sino en exigencia de coautoría. Si, como dijo Kristeva, todo texto literario es un mosaico de citas, si voces y ecos pasados y coetáneos, del mismo o de otros géneros y categorías, atraviesan cada obra de arte, las de Rubén Darío encarnan uno de los más ricos alardes de ello. Y ese ostentar los nudos por que se entretejen en la cultura favorece que en las aulas se atienda a la inmersión de los textos en el magma de la *biosfera cultural*, como la llamó Lotman.

En efecto, las dificultades de aplicación docente endógenas a la pragmática se atenúan con textos cuyo lector implícito o, si se prefiere, cuyas estrategias de lectura e interpretación, contiene tantos guiños cómplices para el lector que lo orientan mucho en el percibir y producir sentido él mismo, a la vez que entrañan una gran densidad semántica que muy claramente irradia de una forma en donde se imbrica nítida. Por lo general es el caso de la literatura modernista, pero en la obra de Rubén Darío se potencia sobremanera. Por eso, prescindir de ella como vienen haciendo nuestros programas escolares en las últimas décadas no sólo es un atentado cultural sino, además, un lujo que la enseñanza de la literatura escrita en español no se debe permitir.

Como objetos a la vez históricos y literarios que son, los cuentos de *Azul* forman parte de un proceso semiótico comunicativo cuya manera específica de funcionar tiene que ver necesariamente con las significaciones. Proponen sentido, a modo de huella que encamina sin precisar la meta (Lotman), a un lector que habrá de actualizarlo dentro de unos límites, como señala Umberto Eco, y desde una situación concreta de lectura. Ésta es resultado de la cultura coetánea y del personal horizonte de expectativas del lector. También lo es de su conciencia de la simultaneidad de dos sistemas de relaciones: uno sistémico (material proveniente de la lengua natural) y otro extrasistémico (ideologías, códigos culturales, etc), aunque en modo alguno extraliterario.

En los *Cuentos en prosa* la dimensión transtextual cristaliza de diferentes maneras, con grado diverso de proyección docente, según los niveles educativos. En el fondo, todas son modalidades de un fenómeno solo: la *transgresión del género*, muy vinculada a la modernidad del autor.

Las maneras de entender los géneros son plurales, y hasta dispares, como bien se sabe. Podemos ver o no en ellos subcódigos literarios que condicionan la manera de modularse un discurso, tanto si el escritor sigue sus pautas dominantes en un corte sincrónico dado como si opta por modificarlas. Pero, a efectos docentes, importa mucho que en uno y otro caso el resultado formal del género tiene que ver con concepciones, actitudes y modos de representación del universo imaginario del autor, que serán o no análogos a los del lector.

Tan breves como son los cuentos de Rubén, tan abarcables como textos base de trabajo en el tiempo limitado de las clases, encarnan modelos de transposición de géneros –y no sólo literarios–, obligan a plantear desde ellos o a ilustrar con ellos las cuestiones de naturaleza pragmática que ese trasvase implica, enfocándolas con perspectiva transtextual.

Al rebasar los jalones que venían perfilando la forma del cuento, al modificarlos, Rubén desvela y, a la vez, propone de manera tácita visiones del mundo alternativas, lo que excluye el estigma de "escritor no comprometido" que le vino marcando, y ello con independencia de que en sus libros se hable o no de los temas y motivos catalogados convencionalmente entre los que sí lo son. Sólo podría hablar-

se de la naturaleza del compromiso. Y el de Darío, inmerso en la reacción esteticista del modernismo europeo finisecular frente a consecuencias sociales negativas del industrialismo, conecta también, entre otros aspectos, con la universalidad de la cultura. En especial, del arte, verdadero núcleo o estímulo semántico que espolea los diversos motivos del discurso rubeniano, cuya superficie moldea al emerger. Los *cuentos en prosa* evidencian que un texto significa menos por su inmanencia que por todo aquello que lo trasciende, incluidas las pautas del género, las cuales, abriéndonos ciertas expectativas, orientan actitudes lectoras determinadas.

La visión universalista, heredada de los parnasianos y de Verlaine, se formaliza en los cuentos rubenianos de tal modo que no sólo acerca entre sí los géneros literarios, por ejemplo al desdibujar las fronteras entre la prosa y el verso mediante la transposición mutua de elementos antes más peculiares de cada uno, sino que también aproxima la literatura a otras artes, porque adapta a su enunciado verbal, en este caso narrativo, técnicas propias de otros códigos, como el musical, el pictórico o el de la representación, incluido el cinematográfico. Lo que tiene que llevarnos a recordar aquí que la inmensa mayoría de los movimientos artísticos modernos entrañan una voluntad integradora de las artes. Aplicando el término que, afinando más, propone Vázquez Medel, podríamos decir que en los cuentos de Rubén Darío la transtextualidad es también, muchas veces, *transdiscursividad*. Y, por ello, un planteamiento de la enseñanza de la literatura que no pierda de vista el *continuum* artístico y cultural encuentra en estos breves relatos de Darío verdaderas piezas clave para la práctica docente, de los que puede servirse bien como textos base bien como textos de referencia.

Estas son algunas de las formas más destacadas de cristalizar en los cuentos de Rubén la transgresión del género:

1ª: Los "Cuentos en prosa" y la narración lírica

Por más que no pueda ni deba ser mi finalidad de ahora ahondar en cuestiones tan conocidas, con todo ruego me disculpen si menciono jalones del pensamiento sobre los géneros que me importa recordar. Como el de Emil Staiger, quien, transcendiendo la clásica

organización en épica, lírica y dramática, perseguía reconocer *lo épico, lo lírico* y *lo dramático* en cualquier obra donde se encontrasen; o algunas posiciones de enfoque pragmático- comunicativo, como la de K. Stierle (1977), para quien la "identidad" de un discurso se debe no a marcas formales sino a un

> *proceso de realización de un acto de lenguaje referido a un sujeto hablante* (1977, 425)

a la vez que considera la lírica un *antidiscurso*, pues implica un comportamiento transgresor que deroga la temporalidad y, mediante la metáfora, acrecienta los contextos. Pero, sobre todo, potencia la *función reflexiva* del discurso, discursiviza el texto. Así pues, estamos de nuevo ante la autorreferencialidad jakobsoniana, vista ahora como acto de habla. Sin embargo, según subraya Pozuelo Yvancos,

> *No podría explicarse este rasgo pragmático de discursivización del texto lírico si no nos refiriéramos a la poesía como "representación imaginaria", característica general de toda la literatura, es cierto, pero que adquiere en la lírica unas notas específicas* (1988, 218).

Por el camino de la reflexión teórica hoy se tiende también a destacar los elementos convergentes entre lírica y narrativa, viendo la condición de poema lírico subyacente en todo relato y la de relato subyacente al poema. En esta línea se inscriben los pareceres de escritores de la vanguardia narrativa, como Virginia Woolf (1963) cuando advierte que si el novelista, preocupado como debe estar por todas las dimensiones de una realidad poliédrica, quiere hablar de lo que importa al ser humano, está obligado a asumir alguna de las funciones del poeta, a hablar de intimidad, duda, contradicción, risa, dolor.

Entre nosotros, Salinas remarca la condición poética de toda la literatura española del siglo XX, advirtiendo que reviste la novela e incluso el ensayo.

> *Para mí el signo del siglo XX es el signo lírico; los autores más importantes de ese período adoptan una actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios. Ese lirismo básico, esencial (lirismo no de la letra* sino del espíritu*), se manifiesta en variadas formas, a veces en las me-*

nos esperadas y él es el que vierte sobre novela, ensayo, teatro, esa ardiente tonalidad poética que percibimos en la mayoría de las obras importantes de nuestros días (...) *El lirismo contemporáneo medra no sólo en las altas temperaturas de la poesía lírica, género tradicionalmente identificado con el lirismo, sino en las regiones mucho menos encendidas de la novela, y, victoria final, hasta en las generalmente frías del ensayo. Toda nuestra literatura está impregnada de lirismo* (1970, 34,40).

Así pues, nada tiene de extraño el amplio desarrollo de la llamada novela lírica durante el siglo XX, en especial a partir de su segunda década. Máxime si compartimos la opinión de Ramón Pérez de Ayala, formulada a propósito de sus *novelas poemáticas*:

> *Todo gran novelista ha sido –aunque no haya escrito versos– un gran poeta lírico, pues la única manera de otorgar vida psíquica a los personajes novelescos no puede ser otra sino exaltarlos, cuando llega el caso, hasta la más alta tensión poética y lírica, esto es, subjetiva* (1958, 24).

Quiero, por fin recalcar otras dos importantes opiniones, porque, aplicadas a los cuentos de Rubén, éstos pueden, espléndidos, ilustrarlas.

Una pertenece a Ricardo Gullón (1984), para quien, además de otras estrategias que contribuyen a configurar la novela lírica, a menudo ésta comparte algunas con el impresionismo pictórico. La otra es de Darío Villanueva (1983) cuando analiza las vías por las que el lirismo accede a la novela y señala, entre otras, un lenguaje que retenga la mirada, que llame la atención sobre sí mismo, autorreferencial. Idea sartriana y, por supuesto, formalista, de la poesía hecha de palabras-objeto que, a manera de vidriera, retienen la mirada sin consentir que ésta las atreviese.

Tales pareceres pueden extenderse analógicamente al cuento culto. El siglo XIX, como se sabe, está considerado el gran siglo de los cuentos de autor: Wilde, Poe, Hoffman, Maupassant, Chéjov, Pardo Bazán, Clarín, etc. Pero los *Cuentos en prosa* que Rubén Darío incluye en *Azul* (Santiago de Chile, 1888) y que con su mismo título avisan sobre la fusión de géneros al dar cabida al correlato "cuento

en verso" que el mismo autor cultivó, encarnan ya una concepción moderna del cuento en lengua española. Y uno de sus factores de modernidad es el lirismo de una prosa toda imagen, ritmo, sinestesia, recurrencia de todas clases que inundan la dimensión fónica, la sintáctica, el léxico y la semántica en ellas imbricada; que al "llamar la atención sobre sí misma" lo hace con verdadero alarde. Raimundo Lida, Anderson Imbert y Rudolph Kohler, entre tantos otros estudiosos de la prosa rubeniana, dejaron escritas páginas señeras sobre ello. Prosa que se nos hace emblemática de la equivalencia de Jakobson, del discurso reflexivo, o del antidiscurso de Stierle... En *Historia de mis libros* Rubén califica de "poemas en prosa" sólo dos de estos cuentos suyos: *El velo de la reina Mab*, del que dice ser el primero que, deslumbrado tras leer a Shakespeare, escribe con ese carácter, y *La canción del oro*, aunque la índole poematica de éste le parece distinta a la del anterior. Pero es claro que de tal naturaleza poética, entendida tal como acabo de decir, participan todos los demás, incluido *El fardo*, a pesar del realismo naturalista que tiñe su ficción. Y aunque no sea posible –ni necesario ante ustedes– ilustrarlo siquiera con las muestras más significativas, no me resisto a recordar al menos el comienzo del espléndido himno del poeta incluido en *La canción del oro*, donde la anáfora, insistente, cohesiona con fuerza todo el enunciado y donde un acento sarcástico que arraiga en el Romanticismo nos remite a significaciones en torno a lo social.

> *¡Cantemos el oro! Cantemos el oro, rey del mundo, que lleva dicha y luz por donde va, como los fragmentos de un sol despedazado.*
>
> *Cantemos el oro, que nace del vientre fecundo de la madre tierra; inmenso tesoro, leche rubia de esa ubre gigantesca.*
>
> *Cantemos el oro, rio caudaloso, fuente de la vida, que hace jóvenes y bellos a los que se bañan en sus corrientes maravillosas, y envejece a aquellos que no gozan de sus raudales.* (Cit. por Martínez, 1995, 187).

Por otra parte, los cuentos de Rubén con voz natrrativa en 1ª persona, como *La ninfa o Palomas blancas y garzas morenas*, acor-

tan aún más las distancias con aquel "específico acto de lenguaje referido a un sujeto hablante" al que se refería Stierle a propósito de la peculiaridad del proceso comunicativo de la lírica.

2ª: La espacialización del relato

Impregnar el relato de lirismo es una manera de espacializarlo, reduciendo la pertinencia de la temporalidad, porque la significación literaria del espacio, su sentido, queda realzado. Y la dimensión espacial se hace tan importante en algunos cuentos de *Azul* que llega a ser eje organizador de la narración, relegando la narratividad como forma del enunciado. Con ello se discursivizan, haciéndose esa palabra en el tiempo derivada de la sucesión inherente al lenguaje oral, formas más propias de discursos artísticos no necesariamente temporales, como es el caso de la arquitectura y, sobre todo, de la pintura.

La técnica pictórica es una de las dos formas principales de que se sirve Darío para acrecentar la dimensión espacial y disminuir la temporal en la superficie discursiva. La otra es, para mí, la cinematográfica y escénica.

No viene al caso desarrollar aquí la hermandad entre pintura y literatura o, más en concreto, entre pintura y poesía, de la que ya se ocupó Horacio en su conocido tratado *Ut pictura poesis* y que, con criterio bien distinto al suyo, merece la atención de corrientes estéticas actuales, muy interesadas por la unicidad del proceso creador que tan a menudo un mismo artista expresa mediante más de una clase de lenguaje. Pero he de precisar algo: hoy puede decirse que acudir a paralelismos con las artes plásticas y con la música para caracterizar el modernismo literario es ya casi un tópico. Pensemos, por ejemplo, en el estudio de Joseph Frank (1963) *The Widening Gyre; Crisis and Mastery in Modern Literature.* Ya en 1908 el alemán Wilhelm Worringer -*Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psichology of Style*, defiende la necesidad de establecer conexiones entre las distintas categorías de arte y en 1925 Ortega y Gasset señaló que un mismo estilo e inspiración late en todas las artes de una época determinada. A propósito de Rubén resulta obligado mencionar, otra vez, el trabajo de Rodolph Kohler sobre "la actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío", que establece

las semejanzas de la imagen y, sobre todo, de la sinestesia rubeniana, con ese movimiento pictórico y plantea la posibilidad de estudiar la estructura de *Azul* en tanto fruto de un sincretismo artístico. Pero, por mi parte, obligada como me veo a seleccionar, opto por no insistir en el impresionismo de la pintura verbal rubeniana. Me referiré sólo a cómo la palabra pictórica de Rubén se vertebra en el engranaje narrativo, configurando su cronotopo, esa pieza fundamental en la sintaxis del relato y de tanta proyección pragmática por la densidad de sus sentidos. También a alguno de sus motivos y al provecho docente de todo ello al verlo en relación transtextual, que lo incardina en ciertas tendencias del continuado fluir de la cultura, abriendo horizontes anchos para una enseñanza literaria integrada en la del texto artístico.

Como es usual, el hacerse enunciado la espacialización pictórica está unido a la forma descriptiva. Lo que puede darnos pie para plantear en niveles superiores de la enseñanza, de una parte los problemas relativos al estatuto teórico de la descripción espacial, topográfica, en sus conexiones no sólo con la narración, sino con otras artes y hasta con otros ámbitos del conocimiento, como la historia o la economía. De otro lado, obliga a abordar la espacialización descriptiva en Darío como expresión de una modernidad que, enraizando en el romanticismo –recordemos que es éste el que le confiere autonomía, pues deja de considerarla mera *"amplificatio" u* "ornamento" del discurso– progresará hasta quedar consagrada en la narrativa de vanguardia y en el poema en prosa. Los cuentos de Rubén implican un paso importantísimo hacia esta última , entre otras razones porque en ellos la descripción deja de estar formalmente subordinada. Así Darío se aparta incluso de Paul Valéry (1957), contrario a abusar de la descripción porque convierte al discurso en un listado de elementos yuxtapuestos y contradice, según él, la dimensión intelectual del arte. Darío, en cambio, la eleva a menudo al primer rango formal en el enunciado narrativo. Pensemos en *El rey burgués*, *El sátiro sordo*, *El Rubí, Palomas blancas y garzas azules*, *La canción del oro*, o *La reina Mab*, por ejemplo.

Esto nos lleva al conocido problema de hasta qué punto procede seguir planteando en la enseñanza la dualidad narración *versus* des-

cripción diferenciadas formal y funcionalmente, o bien es más oportuno entenderlas desde el principio como aspectos de un proceso único, que se dosifican y jerarquizan en grados distintos según las tendencias artísticas y los textos particulares. Verlas, en suma, más desde una perspectiva funcional que formal, dando cabida a estadios intermedios como la descripción dinámica o la narración estática. Pensemos, por ejemplo, en la llamada de los románticos al discurso híbrido.

El pensar sobre literatura en las últimas décadas avala distintas respuestas docentes a este problema. Hay quienes, aun reconociendo convergencias en los procesos comunicativos de la narración y de la descripción, estiman que es más significativo lo que las separa. Por ejemplo y respectivamente, lo cambiante frente a lo inmutable –F. Martínez Bonati (1960)–, la sucesión de acontecimientos frente a la yuxtaposición de objetos –R. Bourneuf y Ouellet (1972)–, o bien la sucesión que implica transformación y discontinuidad frente a la que entraña continuidad y duración, por lo que se trataría de dos clases distintas de lógica y de modos de representación del universo –Todorov (1967)–. Otros, en cambio, se decantan en favor de las convergencias, aunque reconozcan los principios no unificadores de una y otra. Con todo, sus razonamientos son a veces hasta dispares. Así, mientras Genette (1966) llega a ver la descripción como un *aspecto* de la narración –ésta implicaría aquélla– y cree que una y otra sólo se diferencian en el contenido, J. Ricardou (1978) entiende que no es posible descripción sin relato, porque siempre la primera implica un orden interno.

Pero, para mi propósito de ahora me importa subrayar el parecer de Ph. Hammon (1981), quien ve en la descripción una clase de actividad que implica una competencia global y singular, tanto en el emisor como en el receptor, con dos vertientes: la competencia léxica o conocimiento del código léxico del idioma, y la competencia enciclopédica o conocimiento del mundo. Es, por ello, una competencia de transtextualidad muy marcada, pues remite a materiales extraídos de otros discursos, artísticos o no y, dentro de los primeros, de la misma categoría o de otras –literatura, pintura, arquitectura, geografía–.

La espacialización pictórico-descriptiva de muchos cuentos de *Azul* es muy útil en la enseñanza literaria porque, como acontece en

todo relato donde está presente, dota a los enunciados de gran cohesión y fuerza conativa, ligada al efecto de realidad, que fomenta la memoria activa y estimula el proceso lector. Así lo reconoce Antonio Garrido Domínguez:

> *Acogido a la estética de la discontinuidad, el discurso descriptivo contribuye a crear -independientemente del tipo de texto, realista o fantástico, un poderoso efecto de realidad y, consiguientemente, puede verse como un texto argumentativo-persuasivo. La descripción, por otra parte, crea una memoria textual importante que facilita tanto el desarrollo de la trama como el éxito del proceso de lectura. Es, pues, un importante factor de cohesión textual* (1993, 222).

Así pues, en la medida en que los cuentos de Darío espacializan la narración al insertar un discurso descriptivo en el narrativo, o al sustituir éste por aquél en la superficie del relato, requieren del lector esa clase de competencia transtextual, a la vez que la estimulan, en un proceso circular y, simultáneamente, expansivo. Propuesta y exigencia transtextuales, sólo por el mero hecho de su densidad descriptiva, aparte de las alusiones o citas "cultistas" que contengan. Sin ir más lejos, es el caso del decorado modernista, tan recurrente, de raíz parnasiana y simbolista. Como expresión de lo contrario que el modernismo es a los resultados del industrialismo en los espacios urbanos, sus decoraciones predilectas, desde las artes "mayores" a otras que ahora se potencian –el mobiliario, por ejemplo–, realzan la presencia de lo vegetal de línea curva y ponen de moda arabescos, chinerías y japonerías, favorecidas estas últimas por la apertura comercial japonesa a consecuencia de la famosa acción del comodoro Perry en 1854. No está de más recordar aquí que Van Goh, Gauguin –desde 1986– y Lautrec buscaron en lo primitivo la salvación; reivindicaron la estampa japonesa, el arte negro; volvieron a la pintura plana, rechazando así la occidental de los cuatro últimos siglos.

El que esas versiones del espacio estén en los cuentos de Darío, enriquecidas al combinarse o yuxtaponerse con frecuencia a motivos de otros mundos, sobre todo el clásico, hace posible y obligada la referencia transtextual, la interpretación de sus sentidos sumer-

giéndolas en el dinámico conglomerado cultural. Así lo requiere, por ejemplo, este fragmento de *El rey burgués*:

> *¡Japonerías! ¡Chinerías! por lujo y nada más. Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt y de los millones de un Creso: Quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantástiacos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos in-fernales y con ojos como si fuesen vivos, partesanas de hojas antiquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembradas de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas.*
>
> *Por lo demás, había un salón griego, lleno de mármoles: diosas, ninfas, musas y sátiros* (*Ibid*, 157-158).

3ª: Un espacio mítico

Pero el espacio literario es, recordemos, una construción imaginaria de quien escribe y, en especial, de quien lee, con una función simbolizadora enorme. Lo cual conecta con la cuestión de la lógica de los mundos posibles, de los universos narrativos construidos según el modelo de espacio referencial. En la enseñanza de la literatura conduce a diferenciar lo ficcional realista de lo ficcional fantástico y nociones afines. En suma, a plantear los problemas que desembocan en la teoría del pacto comunicativo de la ficción. Cierto que, en principio, cualquier obra literaria puede servirnos como texto base o de apoyo para estos efectos. Cierto también que, por ello y por razones añadidas, los *Cuentos en prosa* son, todos, de enorme provecho como referencia permanente. Pero uno sobresale entre los demás porque tematiza uno de tales problemas, medular en la pragmática litararia. Es *La ninfa*, que versa sobre las fronteras de la realidad.

Así pues, estamos hablando de lo imaginario en literatura. Y el espacio imaginario se perfila muchas veces en los relatos de Darío como espacio mítico, entrecruzado por textos de muchas culturas. De ahí que sean muestras espléndidas del que se ha llamado *imaginario cultural*, entendido como

> *Actividad endogámica de la fabulación artística, en la que la poesía se autoalimenta de la imaginación poética cristalizada en momentos privilegiados del mito* (...)
>
> *El imaginario cultural descubre la etapa moderna de su integración en el esquema productivo de la emoción poética, afirmando la condición clásica de la* retractatio *y de la imitación de modelos; y sobre todo descubriendo en el "arte a la maniera" los objetos y creaciones logradas de la propia literatura como soportes míticos de la actividad imaginaria.*
>
> (...) *Desde el punto de vista del trabajo poético de la imaginación, se abre así una tercera vía de construcción de imágenes estéticas* (además de la expresivo-fantástica y de la universal antropológica). *El imaginario cultural profundiza los poderes de resonancia poética de los hallazgos literarios anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos; es por tanto una forma de poesía con absoluto arraigo en el sentimiento de la tradición estética y cultural* (García Barrio, 1989 1ª, 361- 362).

Entre las claves míticas de Darío, nacidas con preferencia de la tradición grecorromana, de la indígena de América, de la Biblia, del ocultismo y del personal gusto del autor por lo francés, creo que la visión de la figura femenina requiere ahora cierto detenimiento para destacar que, tal como se muestra en los cuentos de *Azul*, deviene parte, ella misma, del espacio: figura humana que es, a la vez, actante y decorado con el que se semiotiza miméticamente. También como ejemplo de dicho imaginario, pues su diseño en las narraciones se inscribe en tradición tanto ancestral como moderna que la traspasa de transtextualidad, haciendo muy denso su sentido.

Reviste dos modalidades en apariencia opuestas, pero que al semantizarse convergen, precisamente por dichas imbricaciones mítico-culturales. La primera muestra la mujer-cosificada, objeto de

belleza emblemáticamente rubia, de tez blanca y ojos claros, que, como en Baudelaire, connota sensualidad. En estos cuentos de Rubén aúna dos unidades significativas, conforme lo venía haciendo desde antiguo una arraigada tradición artística, que a fines de siglo pasado y durante las primeras décadas de éste pasará de la literatura a la pintura, afianzándose en una y otra diversas variantes de un mismo estereotipo. Será expresión también del antifeminismo declarado de ciertas vanguardias, entre las que el futurismo es todo un paradigma. Se trata de la mujer símbolo erótico y, a la vez, diosa. Estamos ante un discurso literario teñido de discurso mítico donde se funden unidades de sentido procedentes de un amplio, remoto universo cultural.

> *Ya Puck volaba afuera, en el abejeo del alba recién nacida, camino de una pradera en flor. Y murmuraba –¡siempre con su sonrisa sonrosada!– Tierra...Mujer...*
>
> *Porque tú, ¡oh madre Tierra!, eres grande, fecunda, de seno inextinguible y sacro; y de tu vientre moreno brota la savia de los troncos robustos, y el oro y el agua diamantina, y la casta flor de lis. Lo puro, lo fuerte, lo infalsificable! Y tú, ¡Mujer!, eres –espíritu y carne– toda amor (El rubí, ibid, 198)*

Es claro que sobre esa visión se proyectan valores arcanos acerca del sensualismo y de la fecundidad asociados a la figura femenina divinizada.

Y esos recurrentes motivos artísticos se integran también en los cuentos rubenianos bajo la variante, tan del gusto modernista, de la bella seductora desde una actitud indolente, recostada.

> *El pavimento de mi taller se asemejaba a los restos de un sol hecho trizas. La mujer amada descansaba a un lado, rosa de carne entre maceteros de zafir, emperatriz del oro, en un lecho de cristal de roca, toda desnuda y espléndida como una diosa (Ibid, 196).*

La otra modalidad conecta con los mitos que asocian la mujer con la perversidad y el mal o la muerte, por inductora al pecado de lujuria. Al irrumpir en la iconografía, anegándola, hermanan, inseparables, mujer y serpiente, mujer y esqueleto o calavera, etc., y a menudo la figura de mujer se animaliza adquiriendo formas de felino

o asociándose metonímicamente con ellas. Tales estereotipos iconográficos tienen una encarnación señera en el Romanticismo, en el arte fin de siglo y en el de entreguerras, que hacen de ella centro de significación de muchas obras: la prostituta. El caso de Baudelaire es paradigmático. Ello guarda relación con el importante papel de estas mujeres en la sociedad de la llamada doble moral burguesa, muy especialmente durante la época victoriana.

Esta dimensión maligna de lo femenino no podía faltar en Los cuentos de *Azul*, inundados de transtextualidad . Y la manera preferente con que asoma a la superficie discursiva es asociando mujer y felino:

> *Lesbia había vuelto a llenar su copa de menta, y humedecía la lengua en el licor verde como lo haría un animal felino* (...)
>
> *La contemplaron todos asombrados, y ella me miraba, me miraba como una gata, y se reía, como una chiquilla a quien le hiciesen cosquillas* (*La ninfa, Ibid,* 170,173).

Las dos visiones de la mujer sólo son dispares en apariencia. Porque la prostituta venía significando ya en el arte la cosificación de la figura femenina, el comerciar las pasiones e incluso, simbólicamente, el puesto del artista en el entorno social burgués. *Baudelaire y París*, de W. Benjamin, desarrolla ampliamente éstas y otras interpretaciones. Y pensemos que algunas vanguardias harán de la prostituta el correlato femenino del maniquí masculino, significando la anulación del individuo en la sociedad actual, en particular en las grandes metrópolis.

En suma: relato espacial, el de Darío, entre otras razones, porque está teñido de mito. Pues, como reconoce Ricardo Gullón,

> *La irrupción de la mitología* (...) *contribuye a ensanchar el espacio del poema* (1984, 29).

4ª: Espacio y tiempo narrativos: la mirada cinematográfica

Las tácticas por las que el espacio se hace enunciado tienen consecuencias necesarias en la manera de tratar el tiempo y en el ritmo narrativo concomitante, pues las dos configuran esa unidad global de significación que desde Bajtín solemos llamar cronotopo. La im-

portancia formal y semántica de éste en los cuentos de *Azul* se revela también en otras estrategias, además de la pictórica-descriptiva. Si ésta entraña una pausa ralentizadora a no ser que se narrativice, las otras contrarrestan el *tempo* lento llegando a neutralizarlo incluso. Al utilizar tales fórmulas en los cuentos de *Azul*, Darío se convierte en uno de sus más tempranos pioneros, si no el más. Son una nueva razón para que esos relatos, tan breves, tengan gran utilidad como soportes de una docencia de la literatura no constreñida por los límites de un historicismo reduccionista. Y también, como luego insistiré, para que se tenga muy en cuenta su virtual fecundidad en una enseñanza literaria que se sirva de los multimedia, si es que se opta por esta vía.

Genette comparó todo texto literario con un "bricolage". En *Azul* se ha visto, con mucha razón, un verdadero "collage compositivo". No hace mucho José Mª Martínez destacó que sus textos

> *no fueron concebidos* a priori *como integrantes de un mismo volumen ni tampoco ordenados según su cronología; si sacamos consecuencias del trabajo de Kohler, cada texto sería una pincelada suelta que sólo al final encuentra su lugar en el espacio del cuadro. Y de ahí que las posteriores modificaciones textuales a la primera edición no desdigan ni dañen la unidad estructural del libro. Si a esta técnica compositiva unimos la moral estética de* Azul..., *que toma la sinestesia como eje fundamental de su actuación y que, por ello, trata de acumular materiales pictóricos, arquitectónicos, esculturales y musicales* (...), *el resultado final no puede ser otro que el de un libro concebido como obra de arte total, es decir, una versión literaria de las ideas de Richard Wagner acerca de la ópera y que a Darío le resultaban ciertamente familiares en vísperas de la impresión de* Azul (1995, 53)

La huella del lenguaje musical y de los que convergen en la representación escénica es muy evidente en los *Cuentos en prosa*. La apuesta de Rubén por integrar todos los lenguajes artísticos, también. En el teatro, y más en particular en la ópera, reconocemos expresiones emblemáticas del imbricarse las artes en simbiosis estrecha. Otra la percibimos en el cine. Los vínculos de Rubén no sólo

con el mundo teatral y operístico, sino incluso con el del circo, son conocidos. Pero no debemos desatender los que mantuvo con la cinematografía, aun antes de que el cine se instaurase socialmente como una realidad; más todavía: antes de que fuera presentado durante aquella Navidad de 1895. Porque, si creemos a Juan Antonio Cabezas, hemos de aceptar que el bullir ambiental del contorno precinematográfico afectó a Darío, quien luego habría de mostrar su interés por el espectáculo nuevo, pues hasta 1916 pudo conocerlo en Francia, España o Sudamérica, si bien, tal como cree Rafael Utrera,

> *Una valoración intelectual del cine no empieza a hacerse más que a partir de esta época, cuando ya Rubén ha viajado a Nueva York, Guatemala y, posteriormente, a Nicaragua, donde muere. No pudo conocer Darío otras significaciones del cinema salvo las específicas de su esencia fotográfica y narrativa o, en todo caso, los resultados propios del* film de arte *francés, por los cuales las obras teatrales y otro material literario es el preferido para la filmación* (1981, 24).

Pero, por lo que atañe a la publicación de *Azul*, en 1888, cuando Rubén vuelve a Valparaíso desde Chile, tienen interés las palabras de Cabezas (1954), que reproduce el propio Utrera, por quien cito:

> *Rubén entra en un modesto taller de impresor. La visión real de los pájaros se le funde ahora con unas manos que se mueven con destreza. Con unos dedos en forma de pinza que picotean letras de plomo en los cuadrados cajetines. Las dos imágenes coexisten algún tiempo superpuestas en el celuloide de su retina. Las manos de los cajistas pican letras de plomo. Es antes de los Lumière. la imaginación del poeta se adelanta a la técnica cinematográfica* (cit. en Utrera, 1981, 22).

Así pues, mirada cinematográfica de Rubén Darío ya en el anterior inmediato y en los albores del cine. Mirada que en los cuentos se evidencia cuando el espacio narrativo se hace discurso y, en sincretismo hondo con éste, el tiempo, esa otra cara de la misma unidad sintáctica.

Decir que sobre la arquitectura conjunta de los cuentos de *Azul* irradia el lenguaje plural de la ópera y ver en la música una especie de dominante estética que vertebra la composición y, por tanto, los sentidos, no me parece ajustado. Porque relega la importancia de espacios y tiempos narrativos, troquelados en el caso particular que es cada cuento con la huella de las artes de la representación; huella marcada incluso en forma de acotaciones entre paréntesis y con tipografía diferenciada, en cursiva, como ésta de *La canción del oro*:

> *(Muere la tarde. Llega a las puertas del palacio un break flamante y charolado, negro y rojo. Baja una pareja y entra con tal soberbia en la mansión, que el mendigo piensa: decididamente, el aguilucho y su hembra van al nido. El tronco, ruidoso y azogado, a un golpe de fusta arrastra el carruaje haciendo relampaguear las piedras. Noche.)* (*Ibid;* 186)

Pero, sobre todo, pierde de vista que esos espacios y tiempos están enfocados, poco antes del cine, con visión cinematográfica. Como más tarde consagrarán las vanguardias narrativas. En consecuencia, a mi entender también desde este punto de vista los cuentos de Rubén Darío resultan muy útiles en la docencia. Siendo tan breves, además de que a menudo un ritmo musical los marca, permiten verificar o inducir, pues en ellos se compendian, engranajes de espacios y tiempos tanto propios de la tradición como de la modernidad literaria. Y, siempre, la fuerte referencia transtextual que articula los cuentos en la cultura.

Se convierten así en muestras excelentes de cómo el tiempo de la historia emerge al enunciado de diferentes maneras. Y, al enseñar literatura, aquellas modalidades preferentes con que cristaliza en el discurso de Rubén pueden plantearse como escalones de un proceso gradual que se entreteje, a su vez, en el problema de las fronteras entre la descripción y la narración.

Como era de esperar, en los cuentos de Darío abunda el resumen, tan generalizado en la trayectoria de la narración, que responde a la fórmula "tiempo de historia mayor que tiempo de discurso" (TH>TD). Pero este último puede ser mínimo: una sola palabra que de hecho funciona como otra clase de acotación teatral. Fijémonos en la que abre un episodio de *El rubí*, concebido según técnica de escena:

Pausa.

– Habéis comprendido?

Los gnomos muy graves se levantaron. Examinaron más de cerca la piedra falsa, hechura del sabio.

–¡Mirad, no tiene facetas!

–¡Brilla pálidamente!

–¡Impostura! (*Ibid;* 197).

Otras veces, al TH se le llega a privar de cualquier correlato verbal en el enunciado. Aunque suele entenderse que en tal caso el TD es 0 (Chatman, 1978), sin embargo cabe reconsiderar este criterio, porque el lector percibe el paso del tiempo, o su cambio, visualizado mediante espacios en blanco: éstos son también marcas discursivas, aunque no verbales. Como lo son el bajar y subir el telón; y el oscurecerse o iluminarse total e instantáneo de la pantalla cuando se proyecta una película. Lo que nos lleva de nuevo a lo interdiscursivo de los textos rubenianos. El espacio en blanco entrecorta, insistente, el discurso de todos los *Cuentos en prosa* sin excepción. Lo hace también, más de una década después, en la novela de vanguardia llamada cinematográfica. Entre nosotros cuenta con el magisterio de Francisco Ayala, cuyo relato corto *Cazador en el alba* se publica en 1930. El mismo autor insiste en esta técnica bastante después, con *El jardín de las delicias* (1971). Otro de los hitos más señeros de novela-cine en lengua española es *Pedro Páramo* (1953), de Juan Rulfo. Y ese entrecortado tiene que ver con una técnica de montaje –relatos cinematográficos antes del cine– por la que se compone no sólo el libro *Azul* como totalidad, sino también cada una de sus piezas narrativas. Visión fragmentada del universo muy propia de los tiempos modernos, tan arraigada en las vanguardias artísticas, tan consolidada por la posmodernidad. En los cuentos de Rubén no afecta sólo a la arquitectura compositiva: se proyecta incluso en las descripciones. Como en ésta de *El rubí*:

> *Brazos, espaldas, senos desnudos, azucenas, rosas, panecillos de marfil coronados de cerezas; ecos de risas áureas, festivas; y allá, entre las espumas, entre las linfas rotas, bajo las verdes ramas...*
>
> *–¿Ninfas?*
>
> *–No, mujeres.* (*Ibid;* 195).

Y el poeta de *La canción del oro* canta, sarcástico, este metal, portador de luz

como los fragmentos de un sol despedazado (*Ibid;* 187).

Por otra parte, si el resumen entraña ritmo narrativo rápido, la acotación lo acelera y la elipsis lo apresura más aún. Conjuntas las tres, pueden hacerlo vertiginoso, contrapesando así la espacialización descriptiva. Vértigo cinematográfico muy del gusto del relato durante las vanguardias. Vértigo de nuestro siglo, ya en los cuentos de Rubén, cuando faltaba más de una década para que finalizara el pasado. *El pájaro azul* es una de las mejores muestras de ello.

Los cuentos de Darío permiten abordar además otras dos transposiciones fundamentales del tiempo de la historia al del discurso: la pausa o predominio formal de este último (TD>TH), y la escena o adecuación de uno y otro (TH=TD). Al provecho docente de la primera desde un enfoque pragmático en la vertiente de transtextualidad hice referencia implícita cuando hablé de la descripción, porque entraña espacializar el relato. En cuanto a la segunda, no ampliaré lo apuntado ya sobre su dimensión "representativa" a la que remite el nombre mismo, ni tampoco me extenderé sobre la táctica rubeniana que implica reiterarla en las narraciones. Pero no quiero dejar de mencionar al menos otra de sus ventajas más evidentes para la enseñanza literaria: que permite abordar –y hacerlo inductivamente si se prefiere, dada la brevedad de las escenas-cuadro en los cuentos rubenianos– la literatura como proceso comunicativo peculiar, donde se activa el que propongo llamar, gráficamente, doble circuito de la comunicación literaria, pues lo conforman, de un lado, elementos que funcionan dentro del texto (narradores, narratarios) y, de otro, sujetos externos, pero no extraños a éste (autor y lector empírico). Dos circuitos que, al interseccionarse, configuran uno más complejo. Desde este enfoque global se comprenden mejor cuestiones derivadas como son los problemas inherentes a la oralidad del relato y a su focalización. Y los sentidos de todo ello se adensan más al interpretarlo desde las irradiaciones transtextuales de una cultura que lo explica y que, a su vez, contribuye a configurar.

De cuanto hasta el momento vengo diciendo se deriva que los cuentos de *Azul* exigen coautoría lectora. Y la de nuestros alumnos

será tanto más competente cuanto más puedan conocer las voces y los ecos que atraviesan los relatos, su honda polifonía. Ello tiene que ver casi siempre con que estos cuentos condensan e intensifican muchas de las más importantes tácticas narrativas de la modernidad. Importante y doble motivo para que la enseñanza de la literatura no siga permitiéndose prescindir de tan ventajoso instrumento de trabajo como ellos son.

5ª: Los Cuentos en prosa y los multimedia

En nuestro tiempo hablar de enseñanza de la literatura obliga a preguntarse cómo se vertebra ésta en una sociedad tecnológica, imperio de los multimedia. Omitirlo es pasar por alto que hoy el ser humano ya no es sólo *sapiens*, sino *digitalis* también, ciudadano de la que Marshall McLuhan y B.R. Powers llamaron *aldea global*. Tanto si lo recibimos con bienvenida entusiasta como si recelamos, hay que asumir el hecho irreversible de que las llamadas nuevas tecnologías han irrumpido en la literatura, como en toda actividad humana, incluïda la artística. Aunque no parece que vayan a sustituir al libro impreso, según pronostica el catastrofismo de Kernan (1990). Sin duda, los multimedia proporcionan soportes nuevos para el texto literario que, por cierto, no es la primera vez que lo cambia. Pero, sobre todo

> *influyen, en mayor o menor medida, en todo el proceso de la semiosis literaria: en la autoría, en el texto en sí mismo, en la difusión, estudio y enseñanza, así como en la recreación* (José Romera Castillo, 1997, 35).

Además, porque posibilitan la interactividad, que el sujeto manipule a su antojo los textos verbales, visuales y auditivos, haciendo móvil y permutable, una escritura antes más estática, permiten al receptor responder con más plenitud al reto de coautoría que el texto le lanza. Más aún: estimulan en mucho no sólo su competencia descodificadora de la literatura, sino incluso la de codificar. Por ello, de manera indirecta le instan a ser él quien tenga la iniciativa del contacto en el proceso comunicativo literario.

De hecho, por muy escaso que todavía sea, para la literatura en español empezamos a disponer ya de material interesante que nos

detallan y valoran José Romera Castillo y Fernando Fernández Fernández en sendos artículos publicados hace muy poco (1997). De ellos selecciono la referencia al CD-ROM *LETRA*, siglas de *Literatura Estudiada con Tecnología y Razonamiento Asistido*, orientado a Enseñanzas Medias y primer ciclo de la superior, sobre literatura del siglo XX española e iberoamericana. Y me importa subrayar que mediante técnica de hipertexto (se dice ya que, aunado éste a los multimedia, juntos configuran los *hipermedia*) se potencia y posibilita como nunca antes el contemplarla en tanto nudo del entretejido cultural: enhebrada en el arte, en la historia, en el pensamiento, en la ciencia, en la propia tecnología que por ella se entrecruzan.

Pero los textos literarios serán tanto más dúctiles para su enseñanza con ayuda de los multimedia cuanto más esté configurado como coautor su lector implícito, cuantas más indeterminaciones o vacíos de sentido entrañen. Y la llamada a la coautoría en los *Cuentos en prosa* es muy alta. En gran medida, por la transtextualidad, que desbordan ostentosos y que, como queda dicho, impone al lector alerta permanente, espoleando su imaginación con la sonoridad de la fonética, con la virtualidad de una palabra rica, nacida de encrucijada de culturas. Pero también por otras razones: evocadora indeterminación semántica del tiempo épico –*El velo de la reina Mab*, *El rey burgués*, *La canción del oro*–, los muchos cambios de expectativa de sentido, las suspensiones, la apelación que abre relato o epígrafe –*El palacio del sol*, *El rey burgués*–, etc. Leer esos cuentos es un continuo interpretar lo sugerido sólo, reconsiderar lo sospechado.

En consecuencia, si los multimedia y la literatura no están reñidos, puede pronosticarse la fecundidad docente que resultaría de articular tan espléndidos textos en vehículo tan sin fronteras. Compendios del hipertexto cultural, retan a los hipermedia a lucirse ante nosotros, mostrándonos de qué son capaces. Con certeza, éstos nos desvelarán a cada lector zonas de sombra que no podríamos iluminar sólo con los recursos de hasta ahora, mucho más limitados. Si ello es un acicate para que los estudiantes, para que todos, nos acerquemos más y mejor a la literatura, disfrutándola, estaremos endeudados de gratitud con los nuevos medios pero, sobre todo, con quien nos hizo posible tan honda y gozosa inmersión en la literatura y en la cultura

que la traspasa: con Rubén Darío. Mientras nos debatimos entre dudas, él, que apostó con ímpetu decidido por un arte nuevo, hecho de cruces de códigos distintos, con certeza hoy no se arredraría ni vería incierto el futuro de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland: *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.

BLOOM, Harold: *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.

BOBES NAVES, Mª del Carmen, y otros:*Crítica semiológica*, Universidad de Santiago de Compostela, 1974.

BOURNEUF, R.: *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975 (1972 1ª).

CABEZAS, Juan Antonio: *Rubén Darío*, Madrid, Espasa Calpe, 1954.

CHATMAN, S: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990 (1978 1ª).

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Fernando: "La enseñanza de la literatura a través de los sistemas multimedia", en Romera Castillo et al, eds., *Literatura y multimedia*, Madrid, Visor, 1997, pp. 349-355.

FRANK, Joseph: *The Widening Gyre; Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1963.

GARCÍA BERRIO, Antonio: *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

GENETTE, Gérard: *Figures*, París, Seuil, 1966.

– : *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

–: *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979.

GONZÁLEZ CALVO, José Manuel: "Dificultades en la aplicación didáctica de la pragmática", en González Calvo, José Manuel, y Terrón González, Jesús (eds.), *Actas III Jornadas de metodología y didáctica de la lengua y la literatura española. Lingüística del texto y pragmática*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993, pp. 161-184.

GULLÓN, Ricardo: *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.

–: (ed.), *Rubén Darío. Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra, 1984.

HAMMON, Ph.: *Introduction á l'analyse du descriptif*, París, Hachette, 1981.

KERNAN, Alvin: *The Death of Literature*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1990.

MARTÍNEZ, José María (ed.): *Rubén Darío. Azul...Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 1995.

MARTÍNEZ BONATI, F.: *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983 3ª.

MIGNOLO, W.D.: "Comprensión hermenéutica y comprensión teórica", en *Revista de Literatura*, XLV, 90, 1983.

PÉREZ DE AYALA, Ramón: "La novela psicológica, salto mortal de Richardson a Joyce", en *Principios y finales de la novela*, Madrid, Taurus, 1958.

POZUELO YVANCOS, José María: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988 1ª.

PRIETO, L. J: *Pertinencia y práctica. Ensayos de semiología.* Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

RICARDOU, J: *Nouveaux problèmes du roman*, París, Seuil, 1978.

RIFFATERRE, Michel: *La production du texte*, París, Seuil, 1979.

ROMERA CASTILLO, José: "Literatura y nuevas tecnologías", en Romera Castillo, José, y otros (eds.), *Literatura y multimedia,* Madrid, Visor, 1997, pp. 13- 82.

SALINAS, Pedro: "El signo de la literatura española del siglo XX", en *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970.

STAIGER, Emil: *Grunhegriffe der Poetik*, 1946.

STIERLE, K: "Identité du discours et transgression lyrique", en *Poétique*, 422-441.

TODOROV, T: *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971 (1967 1ª).

UTRERA, Rafael: *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo*, Sevilla, Universidad, 1981.

VALÉRY, P.: *Oeuvres*, París, La Pléyade, II, 1957, pp. 1219-1220.

VERÓN, E: "Ideología y violencia política", en *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, pp. 133-191.

VILLANUEVA, Darío (ed.): *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983.

WOOLF, Virginia: *L'art du roman*, París, Seuil, 1963.

UT PICTURA POESIS. LA DESCRIPCIÓN DE LA OBRA DE ARTE EN LA PROSA DE RUBÉN DARÍO

Lily Litvak
(Universidad de Texas, Austin)

El reencuentro de la pintura y la poesía debe a Horacio su fórmula canónica *ut pictura poesis*, pero el paralelismo o competencia entre las dos artes hermanas se había planteado ya antes. Posiblemente la primera tradición data de la literatura griega, y su ejemplo más ilustre es la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de *La Ilíada* (vv. 483-608) que prueba la supremacía del poeta, capaz de hacer *ver* tan bien como un pintor, y de reunir así los recursos de ambas artes. Ese párrafo de Homero es, desde luego, tan solo el equivalente virtual de una obra plástica, puesto que el escudo es imaginario. Sin embargo, la *ékfrasis*, desde este punto de partida, se convirtió en la descripción de una obra artística real como ejercicio en el arte de escribir.[1]

El tema figura notablemente en las preocupaciones de Rubén Darío. En su prosa hay muchas páginas consagradas expresamente a pintores; Velázquez, Boecklin, Fra Angelico, Puvis de Chavannes, a escultores como Rodin, a exposiciones y meditaciones estéticas. Ese deseo de exploración de formas influye en la capacidad expresiva de

1. Véase al respecto H. Piot, *Les Procédés littéraires de la seconde sophistique chez Lucien: l'ecphrasis*, Rennes, F. Simon, 1914, y J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, París, E. de Boccard, 1958. cap. 4, "L'Ecphrasis ou la synthèse de l'art et de la littérature", pp. 707-35.

su prosa, y es uno de los elementos más característicos de la escritura modernista. Además de estas referencias directas a la obra artística, Rubén lleva a cabo experimentos donde se plantea el problema teórico de *ut pictura poesis.*

La invención del objeto artístico ocupa un lugar privilegiado en la poética dariana.[2] Prefiere el escritor los objetos hechos por el hombre, aquellos que están allí fundamentalmente para ser contemplados y deslumbrar por su hermosura. La descripción es directa, analítica, utilizando un lenguaje a menudo tomado del arte con vocablos como gama, suave, esfumino, pinceladas, pigmentos, y abundantes comparaciones pictóricas: "países brotados del pincel de Corot"[3], "las flores extrañas, de jardineros simbolistas y decadentes, de señoritas Boticcelli."[4]

El escritor intenta reproducir los contrastes lumínicos de la pintura. "Aguafuerte" es un juego de distintas luces y sombras. Al resplandor de las llamas resaltan sobre las paredes negras de hollín las figuras de los forjadores. Los rayos de sol que entran por una ventanilla destacan la figura blanca de la muchacha iluminando "sus hombres desnudos, ... con un casi imperceptible tono dorado."[5]

El escritor logra efectos polícromos presentando colores en relación de oposición en torno a figuras delineadas, de tal manera que aparecen individualizados en una superficie como el aspecto dominante de la imagen."He aquí el cuadro" anuncia, "En primer término está la negrura de los coches ..." adentro, "las mujeres de cabelleras negras y rostros pálidos, en la calle, "el inflado globo rojo de goma, que pendiente de un hilo lleva un niño risueño."[6]

Otras veces concibe los colores integrados en la luz. En "La ninfa," el efecto polícromo se realza por la magnificencia de los mate-

2. Ver Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969; Pierre Francastel, "Métamorphose de l'objet," *Art et técyhnique au XIXe et XXe siècles*, París, Gallimard, 1988, pp. 97-144; *Los objetos. Comunicaciones*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1971, traduccion de Silvia Delpy de *Communications* nº. 13.

3. Citamos de Rubén Darío, *Obras Completas*, Madrid, Afrodisio Aguado,"El pájaro azul," *Azul*, v. 5, p. 681.

4. V. 3, p. 391, "En París".

5. *Ibid.*, p. 698.

6. "Acuarela," v. 5, pp. 701-3.

riales: "Se veía en los cristales de la mesa como una disolución de piedras preciosas, y la luz de los candelabros se descomponía en las copas medio vacías, donde quedaba algo de la púrpura del borgoña, del oro hirviente del champaña, de las líquidas esmeraldas de la menta."[7]

Para Darío, el valor del mundo natural es sobre todo ornamental. El agua del Nalón corre al mar, "azulada, argentada." El cielo de "cobalto" se ve "manchado de pincelazos de nieve."[8] Representa la naturaleza en estado artificial; jardines geométricos, con cisnes en los estanques y pavos reales en las alamedas.[9]

Los seres naturales son formas valoradas por el arte; joyas; mariposas llenas de polvo de oro, libélulas de alas cristalinas, donde lo ornamental adquiere función en el arte como parte integrante de lo bello. Otorga el escritor gran complejidad formal a animales y plantas. En "Palomas blancas y garzas morenas", las aves acuáticas se estilizan en diseños gráficos: una garza "sobre una pata, se alisaba con el pico las plumas o permanecía inmóvil, escultural y heiráticamente," otras "daban un corto vuelo, formando en el fondo de la ribera llena de verde, o en el cielo, caprichosos dibujos, como las bandadas de grullas de un parasol chino."[10]

El mundo femenino entra como contenido de un arte sutil, colorido, sensual, pictórico. La mujer es reificada con materiales preciosos, porcelana, oro, perlas, marfil, zafiros, rubíes. La refiere al mundo prestigioso de la cultura y el arte, la bailarina Cléo de Mérode le fascina, es una pagana con rostro de madona de primitivo, semejante a una virgen de Fra Angelico.[11]

El mundo de Rubén se conoce por rastros artísticos culturales que se expresan en alegorías y símbolos, animales emblemáticos, monumentos, estatuas bajorrelieves. El presente de la representación exhibe un retorno a las formas artistícas del pasado, expresado

7. *Ibid.*, p. 639.
8. *Opiniones,* v. I, "En Asturias, III, San Telmo," p. 435.
9. "Un cuento para Jeannette," *Cuentos,* v. 4, p. 197.
10. "Palomas blancas y garzas morenas," *Azul,* pp. 690-1.
11. "Cléo de Mérode," *Páginas de arte*, v. I, p. 724.

como historia del arte.[12] Por ejemplo, el cisne que reune condiciones artesanales, pico de ágata, cuerpo de alabastro, alude al mundo histórico del arte en la forma misma de su cuello: brazo de lira, asa de ánfora griega.[13]

La perspectiva desde la cual crea las imágenes visuales es diversa de la perspectiva heroica romántica. Se prefiere la imagen plana, donde se destaca la inmediatez del detalle, la organización de la imagen que reduce el objeto a la superficie plana ornamental de la pintura.

A menudo, las narraciones están formadas por una serie de cuadros enmarcados por frases introductorias, Con estricta linealidad se enlazan los cuadros de "Este es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina;" los personajes van apareciendo lentamente, uno a uno, presentados como si fueran retratos. En "El fardo" el marco narrativo circunscribe la descripción del anochecer en el puerto con una técnica pictórica que recuerda a los impresionistas. "Allá lejos, en la línea como trazada con un lápiz azul, que separa las aguas y los cielos, se iba hundiendo el sol, con sus polvos de oro y sus torbellinos de chispas purpuradas...el húmedo viento que sopla el mar afuera a la hora en que la noche sube, mantenía las lanchas cercanas en continuo cabeceo."[14]

La ékfrasis que Rubén hace de las obras de arte reales es diferente. No hay una descripción prolija, da más amplio espacio a sus impresiones sobre la obra que se extrapolan hacia postulados más amplios sobre la significación del arte o la belleza. Muchas veces el autor se restringe a enumeraciones o breves comentarios sobre artistas y obras prestigiosas, dando por hecho que el lector conoce los temas que se está tratando. Otras veces son solo expresiones líricas de admiración o de éxtasis ante la obra de arte: "!El seráfico Fra

12. Ver Wolfgang Iser, "Autonomous Art", *Walter Pater. The Aesthetic Moment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 15-67.

13. Muchos de estos temas los toma Darío del libro ilustrado de René Menard, *La Mythologie dans l'art ancien et moderne* de 1878, ver Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*,Buenos Aires, Ed. Kapeluz, 1954; también Alberto Julián Pérez, *La poética de Rubén Darío*, Madrid, Orígenes, 1992.

14. *Azul*, p. 645.

Angélico, aprisionador de éxtasis." La representacion naturalista desaparece de la imagen modernista y el método de composición artística se vuelve un fin. Para él, Fra Angelico, "canta toda la primitiva gracia, la ingenua virtud de la concepción y ejecución prerrafaelitas." Cuando trata más extensamente la obra, se acerca a una mímesis de las emociones profundas. En los muchos comentarios dedicados a Botticelli deja de lado el entretejido de imágenes compuestas que envolvían al objeto descrito en su etapa parnasiana y al comentar la pintura alude a la dimensión simbólica reforzando el plano de la connotación. "Es la pintura simple y al propio tiempo intensa y profunda, que habeis oído celebrar por tantos aedas del arte moderno". "Tiene el mismo expresivo amaneramiento de los gestos, la traducción del íntimo sentido por la remarca de las actitudes."[15] "Sandro Botticelli...el exquisito y raro" provoca en el alma "ese estremecimiento de angustia íntima que trae consigo el deletrear todas las aristocracias de ese pincel."[16]

Los comentarios que dedica a Turner son de extraordinario interés; utiliza el léxico luminista y preciosista del modernismo pero transforma los elementos figurativos. Esa pintura es "ríos de topacio entre rocas de carmín y arboledas brumosas y azuladas; y cien triunfios de color y cien rompimientos, y cien aguas de perla, de metal, de pedrería, se presentan a nuestra vista para cambiar enseguida, para transformarse como bajo el capricho de una luminosa fantasía, concluyendo que "el espectáculo está en nosotros y cada cual lo mira conforme a su poder ideal y su mayor o menor frecuencia del ensueño."[17]

Podemos ver con detalle un pequeño "Poema en prosa" dedicado a *La isla de los muertos*[18] del simbolista Boecklin. En unos párrafos describe Darío la imaginería del cuadro, el resto de la composición

15. *Diario de Italia*, v. 3, pp. 510-3.

16. *Ibid.*, p. 597.

17. *Mundo adelante*, "Los caprichos del sol," v. 4, p. 465.

18. *Poemas en prosa*, "Boeklin, La isla de los muertos," v. 4, pp. 447-9. La primera versión del cuadro data de 1880. En realidad fue un comerciante de arte quien le puso el nombre a esa obra, Boecklin la describió sólamente como "un paisaje propicio a la ensoñación. Robert Goldwater, *Symbolism*, New York, Harper and Row, 1979, pp. 56-9.

expresa la intensidad mística y simbólica de la visión. Para ello utiliza rasgos vívidamente descriptivos, y detiene la narración para fijarla en una pintura estática: "Cavadas en las volcánicas rocas, mordidas y rajadas por el tiempo, se ven, a modo de nichos oscuros, las bocas de las criptas, en donde, bajo el misterioso taciturno cielo, duermen los muertos." Rubén capta en el detallismo iconográfico la visión interiorizada del simbolismo. Su adjetivación es ornamental, densa y sugestiva e incluye el doble adjetivo suntuoso, inspirado por de l'Isle, Eça de Queiroz, y Hugo: "negros cipreses mortuorios", "misterioso taciturno cielo," "dolorosos maternales pechos." El uso de giros nominales unido a la abundancia de aposiciones y en general de frases coordinadas y subordinadas contribuye también a la fisonomía pictórica de ese estilo: "El agua no tiene una sola voz en su cristal, ni el viento en sus leves soplos, ni los negros árboles mortuorios en sus hojas: ni los negros cipreses mortuorios que semejan, agrupados y silenciosos, monjes-fantasmas." La aposición profusa y como subdividida en manchas de color llega a introducir paréntesis claramene nominales en medio de la oración verbal deteniendo el movimiento y fijando la imagen.

Pero la composición de Darío se centra en captar una imagen interior; las figuras unidas al paisaje y éste nacido de la contemplación de los elementos, impregnado del carácter particular de la atmósfera, es característica esencial en el paisaje del simbolismo, la proyección del mundo interior: "?En qué país de ensueño, en qué fúnebre país de ensueño está la isla sombría? Es en un lejano lugar donde reina el silencio...La lámina especular de abajo refleja los muros de ese solitario palacio de los desconocido." "Se acerca en su barca de duelo un mundo enterrador, como en el poema de Tennyson ¿Qué pálida princesa difunta es conducida a la isla de la muerte?" Esta obra es una pintura sintética, en el sentido simbolista. No describe la naturaleza tal como es sino trae varias impresiones recibidas de la mente del artista para crear un mundo nuevo y diferente gobernado por un pensamiento subjetivo: "Allí es donde comienza la posesión de Psiquis; en esa negrura es donde verás, quizá, brotar, pobre soñador, de la oscura larva las alas prestigiosas de Hipsipila..." En esta transcripción, la palabra poética como la traza material en la estruc-

tura plástica adquiere poderes de simbolización al ser tensada hasta el límite por el esfuerzo de una comunicación singular, translinguística, metarracional. Ésta se plasma en ecos afectivos, en una prosa emocional de sentimiento de zozobra. Así, la obra de arte engarzada con comentarios intertextuales, es arte dentro del arte al que sirve de marco.

Examen especial merecen las composiciones de la sección "En Chile", de *Azul,* con títulos tomados de la pintura: "Aguafuerte," "Al carbón," "Acuarela"... Según el propio Darío constituyen ensayos de color y dibujo que no tenían antecedentes en nuestra prosa. En esos textos, Rubén ofrece una meditada exposición de pintura, abriendo el texto a obras artísticas a menudo precisas y reconocibles. Siguiendo a Gautier, "La virgen de la paloma" parece ser una copia idealizada de un cuadro de Grosio. "Un retrato de Watteau" sugiere al gran pintor francés. "Aguafuerte"está inspirada en Leandro da Ponte di Bassano, que posiblemente Rubén conoció a través del *Catálogo descriptivo del Museo del Prado* (Madrid 1872), de don Pedro de Madrazo. Aquí se incorpora la moderna noción semiótica de que el medio, visual o verbal, es un campo heterogéneo de prácticas de representación.

La ékfrasis es considerada por Darío como principio universal de poética por la red de oposiciones ideológicas, semióticas, sensoriales y metafísicas que este género ofrece. Para él las relaciones entre poesía y pintura son tan estrechas que no se pueden investigar simplemente como "*mise en abyme*" de la obra de arte,[19] ni basta buscar los rasgos de tal o cual pintura o sus fuentes iconográficas. Se impone en este caso una verdadera investigación de cómo interpreta el adagio horaciano *ut pictura poesis.*

En la competencia entre las dos artes hermanas o *paragone,* algunos pintores como Leonardo y Delacroix proclamaron la superioridad de la pintura porque logra producir un efecto instantáneo mien-

19. Denominación original de Gide *mise en abyme* (en el sentido heráldico), *Journal 1893*, París, Pléiade, 1948, p. 41, Véase J. Paris, *L'Espace et le regard*, París, Seuil, p. 248. También ver L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, París, 1977.

tras el escritor está limitado por la secuencia lineal y la sucesión temporal. Una "transposición artística" de la serie "En Chile" incluída en *Azul*, es la respuesta de Rubén Darío al debate, y a la vez homenaje y desafío a un excepcional pintor. Se trata de "Un retrato de Watteau".[20]

> Estáis en los misterios de un tocador. Estáis viendo ese brazo de ninfa, esas manos diminutas que empolvan el haz de rizos rubios de la cabellera espléndida. La araña de luces opacas derrama la languidez de su girándula por todo el recinto. Y he aquí que al volverse ese rostro soñamos en los buenos tiempos pasados. Una marquesa contemporánea de dama de Maitenón, solitaria en su gabinete, da las últimas manos a su tocado.
>
> Todo está correcto: los cabellos, que tienen todo el oriente en sus hebras, empolvados y crespos; el cuello del corpiño, ancho y en forma de corazón, hasta dejar ver el principio del seno firme y pulido; las mangas abiertas que muestran blancuras incitantes, el talle ceñido que se balancea y el rico faldellín de largos vuelos, y el pie pequeño en el zapato de tacones rojos.
>
> Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge, quizá un recuerdo del amor galante, del madrigal recitado junto al tapiz de figuras pastoriles o mitológicas, o del beso a hurto, tras la estatua de algún silvano, en la penumbra.
>
> Vése la dama de pies a cabeza, entre dos grandes espejos; calcula el efecto de la mirada, del andar, de la sonrisa, del vello casi impalpable que agitará el viento de la danza en su nuca fragante y sonrosada. Y piensa, y suspira; y flota aquel suspiro en ese aire impregnado de aroma femenino que hay en un tocador de mujer.
>
> Entretanto la contempla con sus ojos de mármol una Diana que se alza irresistible y desnuda sobre su plinto; y le rie con audacia un sátiro de bronce, que sostiene entre los pámpanos de su cabeza un candelabro; y en el ansa de un jarrón de Rouen, lleno de agua perfumada, le tiende los

20. *Azul*, pp. 703-4.

brazos y los pechos una sirena con la cola corva y brillante de escamas argentinas, mientras en el plafón, en forma de óvalo, va por el fondo inmenso y azulado sobre el lomo de un toro robusto y divino la bella Europa, entre los delfines áureos y tritones corpulentos, que sobre el vasto ruido de las ondas hacen vibrar el ronco estrépito de sus resonantes caracolas.

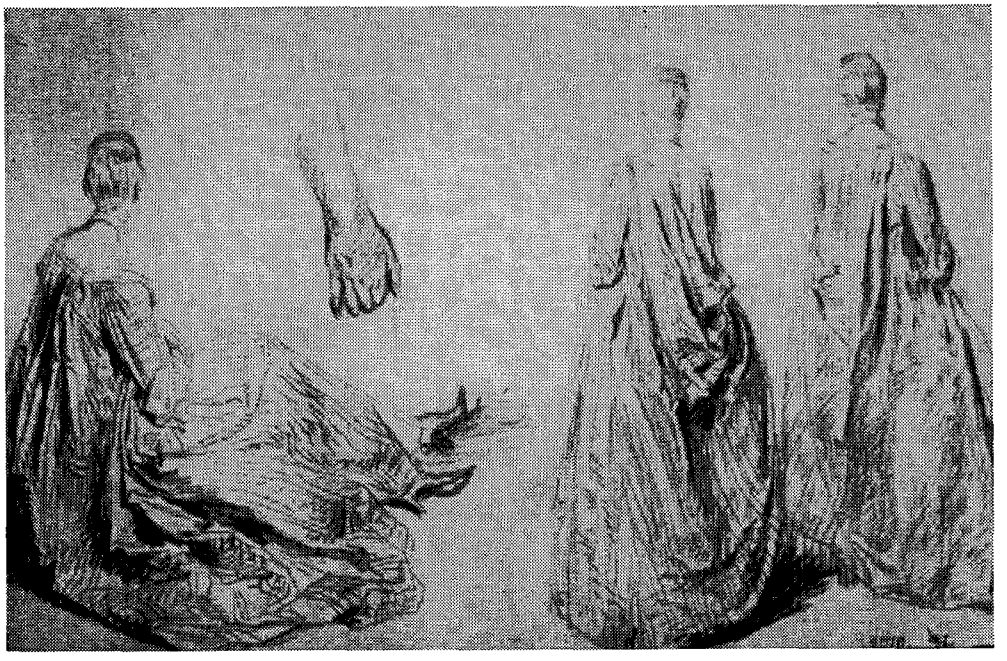
La hermosa está satisfecha; ya pone perlas en la garganta y calza las manos en seda; ya rápida se dirige a la puerta, donde el carruaje espera y el tronco piafa. Y hela aquí, vanidosa y gentil, a esa aristocrática santiaguesa, que se dirige a un baile de fantasía, de manera que el gran Watteau le dedicaría sus pinceles.

La composición de Darío, no se refiere a ninguna obra específica del gran pintor francés. Aunque tiene el mismo tema que el famoso cuadro de Watteau, *La Toilette* o *La Dame a la Toilette* (Wallace Col, Londres) –la apreciación de la belleza de una mujer en la intimidad de su cuarto–, ambas escenas son muy diferentes. La pintura de Watteau presenta a una mujer semidesnuda sentada en una cama; hacia ella convergen las miradas de su criada, de un perrito, y de un cupido tallado en la cabecera del lecho. Ella con un movimiento circular, tira de su camisa por sobre su cabeza para quitársela y mira de frente al espectador.[21]

Rubén Darío va a componer su propia escena de otra manera. Empieza por situar al espectador dentro de la habitación: "Estáis en los misterios del tocador", y desde la primera línea intenta producir la sensación de ver: "Estáis viendo...", a continuación nos hace percibir el espacio iluminado por la luz difusa de la araña, la decoración y la dama.

El trayecto visual para recorrer el decorado es a la vez escenográfico, arquitectónico y emblemático. Hay allí dos espejos, dos estatuas, un jarrón de porcelana y una pintura mitológica en un plafón. Bajo las formas ornamentales se puede inferir un juego de significados y alusiones a una batalla erótica entre el hombre y la mujer. Una

21. Se cree que el cuadro fue pintado hacia 1716-7. Véase el estudio de Donald Posner, *Watteau: A Lady at her Toilet*, Londres, Allen Lane, 1973.



Walteau, "Dibujo de mujer" (Museo de Estocolmo)

de las estatuas es Diana, la diosa virgen, temible y vengativa, es dueña de la naturaleza. Feroz contra los hombres, protege en cambio la vida femenina, y junto con Venus, su opuesto y complemento, "constituye el retrato integral de la mujer.[22] La diosa comparte el espacio con un sátiro de bronce, símbolo de la sexualidad masculina primordial.[23]

El jarrón lleno de agua perfumada y adornado con una sirena conjura la imagen de aquellos marinos que naufragan en alta mar, atraídos por el bello rostro y el melodioso canto de las sirenas. Estas divinidades infernales son imagen de la seducción y la muerte. Como nacen de los elementos, se cree que son creaciones del inconsciente. Simbolizan la autodestrucción del deseo, pues no son realidades, sino sueños insensatos e imposibles.[24]

El equivalente y contrapartida del jarrón es la escena del rapto de Europa pintada en el plafón. Júpiter juega aquí el papel que en el jarrón tiene la sirena, pues según el mito, el dios se enamoró de Europa cuando ésta se bañaba en el mar con sus doncellas. Para seducirla se transformó en un toro blanco y la llevó consigo huyendo hacia el mar.[25]

La pintura del plafón recuerda los paneles de Boucher o los techos de Tiépolo, obras características del rococó. Darío transcribe el rasgo esencial de esa pintura; eliminar toda huella de localización o referencia arquitectónica, y llenar el espacio con un misterioso fluído que se ve como nube o agua o vapor para rodear a las figuras.[26] Los espejos de la habitación son objetos donde confluye el gusto finisecular con el rococó. En este estilo continuaron los juegos barrocos entre el espacio pictórico y real que multiplicaron los espejos hasta llegar a cubrir el cuarto, como en Versalles, donde reduplican las paredes y ventanas.

22. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, p. 77.

23. Tervarent, p. 338.

24. Existe también el mito de la sirena con cuerpo de pájaro que nace del aire, *Dictionnaire...*, p. 888.

25. *De las Metamorfosis* de Ovidio, Satia and Robert Berner, *Myth and Religion in European Painting 1270-1700*, Londres, Constable, 1973, pp. 106-7. Júpiter llevo a Europa hasta Creta. son padres del rey Minos.

26. Wylie Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, Vintage Books, 1960.

Las dos estatuas y el jarrón que adornan el cuarto también son clave para la transición de formas visuales a formas literarias. Por una parte, promueven la conversión del pensamiento de objetos reales y tangibles a ideas más abstractas. Para entenderlas, el lector tiene que situarse en dos modos de percepción, el visual y el mental, lo cual resulta en una mutua iluminación entre arte y literatura. Además, su carácter tridimensional ofrece conceptos de espacio muy distintos de la pintura, porque comparten sus coordenadas tridimensionales directamente con el observador y son aprehendidas primeramente en términos de volumen y tacto.

En el cuadro de Darío como en el de Watteau, las miradas de los personajes complementarios guían la del espectador hacia el centro de atención: la dama. Indica el poeta que "la contempla con sus ojos de mármol la Diana", "le ríe con audacia" el sátiro, "le tiende los brazos y los pechos" la sirena. La dama a su vez se contempla en el espejo. Pero el espejo no es sólo el objeto donde la dama ve como luce su ropa, sino también su eslabón personal entre la figura humana y su representación. Quien se mira al espejo participa, no siempre conscientemente, en el acto imaginativo de hacer arte a partir de los hechos reales. El espejo por su mismo poder de reflexión parece tener poder generativo,[27] la superficie de vidrio enmarcada espera la pose que debe recrear, y toma los segmentos coloreados del mundo que refleja, los enmarca en su superficie y los duplica para devolverlos al espectador. La composición de Darío, tan cargada con juegos y combinaciones de la vista, tenía que terminar en el juego especular. El reflejo de la dama en el espejo es el retrato.

El tema del espejo como metáfora del cuadro tiene en pintura un abolengo tan antiguo como variado.[28] En casos así, el espejo no sólo es complementario temático, sino también comentario en la pintura

27. Umberto Eco, "Sugli specchi", en *Sugli specchi*, Milan, Bompiani, 1985.

28. Piere Georgel y Anne Marie Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Dijon, Musé de Beaux Arts, 1983; Julián Gallego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra,1978; André Chastel, *Fables, Formes, Figures*, París, Flammarion, 1978, II, pp. 75-98.

sobre la función de la pintura.[29] Velázquez pintó diez espejos, el más notable y discutido es el de *Las Meninas*, que se ha tomado como clave para descifrar un repertorio de perspectivas y de paradojas de representación.[30]

Darío va a utilizar la metáfora del espejo como cuadro para el retrato de una dama tal que "el gran Watteau le dedicaría sus pinceles". El pintor fue muy apreciado por los modernistas para quienes llegó a simbolizar el siglo XVIII. La persona que se asocia con él en estas evocaciones nunca lo conoció, Mme. de Pompadour nació seis meses después de la muerte del pintor en 1721, pero es bajo su reino que se crea una imagen de sus personajes y que ocurre la gran difusión de los temas wattescos. Desde entonces la fama del pintor fue en aumento y llegó a su máximo a fines del siglo XIX.

No fueron sólo los historiadores y críticos de arte sino los escritores y poetas quienes contribuyeron más a forjar una verdadera estética alrededor de sus pinturas.[31] En ellas, ciertos fondos estilizados de paisajes campestres o de arquitecturas suntuosas e irreales enmarcan escenas de galantería. Hombres y mujeres vestidos con estudiado refinamiento en sedas de delicados colores, flirtean, bailan, tocan instrumentos musicales o conversan. Las estatuas de Venus y Cupido aparecen constantemente entre los árboles. Son los únicos desnudos que pintó Watteau, y se ha señalado que la diosa parece de carne, viva y sensual bajo su superficie de piedra o de bronce.

Estos fueron los ingredientes de la *fete galante* que iría a tonalizar un cierto gusto desde mediados del siglo XIX. Pero a los escritores les intrigaba sobre todo la elusiva y sugerente expresión de los rostros de las figuras, que en contraste con esas alegres celebraciones

29. Erwin Panofsky, *Early Neetherlandish Painting* (New York, Harper and Row, 1971), pp. 195-204, y Svetlana Alpers, *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, Chicago University Press, 1983.

30. Véase al respecto Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, París, Gallimard, 1966; John R. Searle, "*Las Meninas* and the Paradoxes of Pictorial Representation", *Critical Inquiry*, 6, 3, Spring 1980, pp. 477-88; Joel Snyder "*Las Meninas* and the *Mirror of the Prince, Critical Inquiry*, I, 4, Junio 1985, pp. 539-72.

31. Marianne Roland Michel, *Watteau. An Artist of the Eighteenth Century*, Londres, Trefoil , 1984.

de la vida tienen un dejo de nostalgia o tristeza. ¿Quiénes eran estas figuras y qué es lo que representaban? ¿Porqué parecía que habían perdido toda aura de realidad al encontrarse juntos en el extraño arreglo del pintor? ¿Cuánto de esa *fete galante* era ficción o invento teatral? ¿De dónde tomó Watteau los modelos para pintar esas mujeres vestidas de seda y tafeta y esos hombres de peluca y capa que no tienen más ocupación que sus placeres y murmuran al oído de su pareja tiernas palabras de deseo?

Estos personajes siempre intrigaron a Darío, que menciona admirativamente al pintor varias veces y que además conoce la obra de Banville, de Arsène Houssaye, de los Goncourt, y de Verlaine, todos difusores del arte de Watteau.[32] Compara la pintura con la obra de Richepin en *Los raros*,[33] y en *La caravana pasa* evoca la fiesta galante. "La sola palabra Trianon evoca el espíritu y la vida de toda una época. Se acerca, en el tiempo, como un perfume antiguo; se oye un son de viola de amor, un minué en el clavicordio de la abuela; se mira, con los ojos entrecerrados de la memoria melancólica, un conjunto de suntuosidades y elegancias. Los arriegados ejercicios de la coquetería, las declaraciones de los caballeros y las sutiles conversaciones de los abates; horas de encaje y seda; embarques para Citeres".[34]

Darío responde al debate entre las artes hermanas haciendo del retrato el punto estratégico de la confrontación. Escoge así un género que naturalmente parece dar la victoria a los pintores, y para arrebatar esa ventaja aborda uno y otro arte a la vez.

Para oponer las dos artes, Darío sigue las posibles categorías. La primera y más frecuente, "color y palabra", implica de inmediato otras oposiciones: "ojos y "ánimo", interior y exterior, cuerpo y alma, lo visible de lo inteligible. Plantea este razonamiento dedicando al retrato dos párrafos, uno para emular a la pintura donde describe el rostro y cuerpo de la dama, y el otro para la literatura que penetra más allá de las apariencias y le permite descifrar la mirada y la sonrisa de la bella:

32. *Juicios*, "Arsenio Houssaye," v. 4, pp. 812-16, *Peregrinaciones*, "Noel parisiense," v. 3, p. 478.

33. *Los raros*, "Jean Richepin," v. 2, pp. 331-343.

34. *La caravana pasa*, v. 3, p. 724. Ver también sus comentarios a pintores rococó, *Peregrinaciones*, p. 410; *La caravana pasa*, pp. 724-729.

Pintura

Todo esta correcto: los cabellos, que tienen todo el oriente en sus hebras,
empolvados y crespos; el cuerpo del corpiño, ancho y en forma de corazón, hasta
dejar ver el principio del seno firme y pulido; las mangas abiertas que muestran
blancuras incitantes, el talle ceñido que se balancea y el rico faldellín de largos
vuelos, y el pie pequeño en el zapato de tacones rojos.

Poesía

Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso con una
sonrisa enigmática de esfinge, quizá un recuerdo del amor galante, del madrigal
recitado junto al tapiz de figuras pastoriles o mitológicas, o del beso a hurto,
tras la estatua de algún silvano.

Queda establecido así el terreno de cada arte: a la pintura lo visible y la supremacía de la descripción, a la poesía, las pasiones y la expresión de los sentimientos.

Pero no se trata tan sólo de imitar a la pintura sino de desafiarla en su propio terreno. Para compensar las desventajas de la escritura utiliza Darío dos tipos de discurso; uno basado en la enumeración y el otro en la comparación y la metáfora. Por medio del primero, pasa revista a las partes del cuerpo respetando la retórica tradicional que da primacía al rostro y valoriza las partes del cuerpo de arriba a abajo. Para no perderse en una exhaustividad enumerativa, utiliza frases cortas que sintetizan los rasgos esenciales de la dama en la detallada descripción del traje y peinado utilizando palabras y modas específicas: los cabellos, el cuello del corpiño, la forma de las mangas, el faldellín; logra una metamorfosis de *logos* a imagen visualmente percibida en los colores, en los pliegues de la ropa, y casi tangible en la textura y brillo de las telas.

El pincel del poeta es el epíteto, y al filo de la enumeración recoge un material diverso: "cabellos empolvados y crespos", "cuello

del corpiño ancho", "mangas abiertas", "pie pequeño". Reparte ciertos toques con la meticulosidad del colorista: "blancuras incitantes", ojos azules", "tacones rojos". Imparte una carga erótica al cuerpo escondido entre la ropa pero que libera detalles a la imaginación: el escote que revela "el principio del seno firme y pulido", las mangas que muestran "blancuras incitantes, " "el talle ceñido que se balancea", "el pie pequeño" que aporta las debidas asociaciones fetichistas.

Por medio del otro discurso, el escritor multiplica las comparaciones, alusiones y metáforas para compensar la inferioridad visual de la escritura. Los cabellos "tienen todo el oriente en sus hebras", la sonrisa enigmática "de esfinge" los ojos azules y la boca de dibujo maravilloso hacen recordar "el amor galante,... el beso hurtado bajo la estatua de algún silvano." Todo ello forma una red asociativa de connotaciones y sugerencias que traducen una presencia sensible.

El autor se detiene en ciertos detalles básicamente pictóricos; la cabellera, tan ricamentre arquitectónica como la ropa, cuyo peinado elaborado es casi una obra de orfebrería, lo cual se complementa con la alusión a las perlas; el "oriente". Desde allí, procura forzar la mirada del espectador a recorrer el cuadro en una red de correspondencias. *Así se descubren los mismos efectos del brillo en el "seno pulido," en* la blancura de los brazos que escapan de las mangas, y sobre todo en sus ojos azules, el color modernista, convertidos en piedra preciosa.

Otro razonamiento que apunta a la superioridad de la pintura es que solo ella puede mostrar globalmente su tema y revelar instantáneamente la belleza perfecta. La poesía, en cambio, es un arte en el tiempo, y obligada a detallar el cuadro en sucesión fragmentaria, es impotente para expresar la composición perfectamente equilibrada del conjunto. Para salvar este obstáculo, utiliza Darío un vocabulario de tiempo que altera la sucesión lineal de la descripción. Todo el pasaje está en un presente muy lento, demorando el tiempo que pasa por la detenida descripción de la dama que ocupa casi la mitad de la composición. El poeta intenta sincronizar esta relación con la del decorado de la habitación que incia con la palabra "entretanto". Al final, con el "ya," volvemos a la dama que termina el gesto iniciado al principio del retrato y da los útimos toques a su atuendo, poniéndose un collar de perlas que a la vez que cierra la

composición la relaciona con el principio en donde se ha aludido a su "oriente".

Por otra parte, la pintura de Watteau también tiende a la poesía. En sus cuadros, toda una estructura narrativa escondida insiste y a la vez retiene significaciones. Las figuras expresan más que lo que representan y estimulan la necesidad del espectador de buscar un texto psicológico equivalente a la imagen. La "*reverie*" es la forma típica de la literatura sobre Watteau desde Gautier hasta los modernistas. Y con ésto se implica no solo un estado mental, sino una actividad lingüística con rasgos distintivos. Los Goncourt son un ejemplo de ello: "una sonriente arcadia, un tierno decamerón, una meditación sentimental, un galanteo soñador y distraído, palabras que halagan el espíritu..."[35] Y Darío: "Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge, quizá un recuerdo del amor galante, del madrigal recitado junto al tapiz de figuras pastoriles o mitológicas, o del beso a hurto, tras la estatua de algún silvano, en la penumbra." Éste es un lenguaje amortiguado en el verbo y en la sintaxis, que no conecta, y que yuxtapone frases fragmentarias. El texto se convierte en otra forma de imagen; la imagen como texto y el texto encarnado en el discurso. La literatura proporciona a las imágenes de Watteau el único recurso para explicar esa música que no se oye, esa melancolia de las figuras, por medio del flujo de la *reverie* verbal.

Como hemos visto, el retrato es la imagen de la dama en el espejo, y en este objeto, el poeta también descubre el proceso pictórico de enfocar y multiplicar.

Se trata de dos espejos con dos imágenes cuya significación se puede explicar de diversas maneras. La primera y más sencilla es que la visión en el espejo está siempre afectada por el fenómeno que invierte la cara familiar; el lunar aparece en la otra mejilla, el pelo partido en la otra mitad, la sonrisa vuelta hacia el otro lado... Para tener una imagen verdadera de como la gente nos ve, son necesarios dos espejos.

Otra explicación se encuentra en los dibujos de Watteau, que se conservan en diversos museos. Son siempre figuras humanas, sin

35. Goncourt E. y J., *L'Art du dix huitiéme siécle*, París, 1856, p. 75.

escenario alrededor de ellas que nos dejan siempre con una sensación de misterio. Se sabe que Watteau dibujaba muy rápido, sin ningun otro propósito que el captar a la figura. Por ello, en la misma hoja se encuentra la imagen del mismo personaje, repetido con varias expresiones del rostro o diversos movimientos del cuerpo. Fascinaba al pintor el estudio de las manos, los juegos de los dedos. Algunos dibujos múltiples se concentran en el "comportamiento" de la ropa, especialmente en la disposición de los pliegues de un vestido o capa, y por ello se piensa que pedía a las modelos que ensayaran diversas poses hasta que encontraba la que estaba buscando. Esas figuras dobles o triples permiten imaginar a Watteau revisando y variando la silueta, reacomodando el brazo, las rodillas, los pies, enfatizando el perfil, el pelo o la ropa, acentuando uno u otro rasgo, o bien caminando alrededor de su modelo, pidiéndole que se mueva, que se siente, que cambie de posición. Se ve su interés por una pose graciosa, una actitud, un gesto en el rostro delicado, los pesados pliegues de algún vestido, un ademán de la mano al levantar la punta de una capa.

En una página que se conserva en el Museo Nacional de Estocolmo, muestra tres estudios de la misma mujer vista desde atrás, una vez sentada y dos veces de pie. Nunca se ve su rostro, sólo vemos su cuello y la nuca con el pelo recogido. Watteau estaba obviamente interesado en la ropa, y éste es un detenidísimo estudio de la manera como la capa cuelga de sus hombros y de los diferentes pliegues creados al cambiar de posición. En la misma página, las dos figuras de pie, una tornada hacia la izquierda, y la otra hacia la derecha, se unen en la parte de abajo de sus capas, lo cual sugiere una mujer mirando por la espalda su reflexión en un espejo. En otro dibujo doble el rostro de una dama sugiere el asomo de una sonrisa, en el otro tiene un aire serio, en el momento en que se vuelve al espejo para mirar a la figura que levanta la punta de su vestido, ella misma.

Para buscar otra explicación a los dos espejos, debemos revisar el desplazamiento en el tiempo que intenta Darío. No se trata solamente de aludir al siglo XVIII, el juego con el tiempo es constante. Menciona a Mme. de Maitenon, es decir, un período y una corte un poco anterior a la difusión de la temática wattesca. Allí resbalan y se confunden dos reyes y dos cortes, Luis XIV y Luis XV, Mme. de

Maitenon y la Pompadour. Al final de la composición, la dama es una hermosa santiaguesa moderna que va a un baile de máscaras.

Lo que busca Darío no es el pasado *per se*, sino una metáfora, para sugerir un arquetipo femenino fuera del tiempo, expresión de lo eterno femenino. La Mujer, cuya belleza reflejada en el espejo muestra el juego, el espacio poético de una *reverie* amorosa que se quiere hacer pasar por inocente y se define finalmente por lo que es, el signo de un sueño y de una esperanza imposible.

La intención de Watteau es idéntica, o por lo menos eso adivinaron sus admiradores. Se sabe que vestía a sus modelos con atuendos un poco teatrales o ligeramente pasados de moda, más bien pertenecientes al siglo XVII. En la representación femenina variadísima de sus pinturas, se reconoce a menudo la misma mujer rubia, sorprendida en actitudes de intimidad, de pie, diversamente sentada, se arregla los cabellos, se quita las ligas de las piernas, parece descorrer una cortina invisible, esboza un paso de baile, Se dice que no expresa pasión, pero que ella misma es la pasión. Un crítico comenta que "Solo Watteau tuvo la audacia y el genio de representar a Isolda, y Julieta, Elvira y Silvia, Eurídice, Psique, Helena, Salomé, como seres de carne y hueso que viven entre nosotros" aclarando que el pintor tenía "claramente la conciencia de estar representando un mito eterno."[36]

Para esta representación, dos retratos, uno de Darío y otro de Watteau; dos artes, pintura y poesía. A cada una de las dos artes corresponde uno de los dos espejos:

> Vése la dama de pies a cabeza entre dos grandes espejos; calcula el efecto
>
> de la mirada, del andar, de la sonrisa, del vello casi impalpable que agitará el viento
>
> de la danza en su nuca fragante y sonrosada. Y piensa, y suspira; y flota aquel suspiro
>
> en ese aire impregnado de aroma femenino que hay en un tocador de mujer..

La sonrisa extraña de la modelo, es el enigna que pone en equivalencia las dos artes. Así como el retrato pintado excede la simple

36. Jean Ferré, *Watteau*, Madrid, Athena, 1972.

representación, y a su manera lo celebra, el retrato literario celebra y se esfuerza en pintar. Cada una de las dos artes se esfuerza por rivalizar con la otra en su propio terreno. Pues si literatura y pintura se reparten el cuerpo y el sentimiento, Watteau llega a traducir en el rostro las pasiones de sus personajes, y Darío logra pintar los cabellos con el lustre de la perla y la piel de nieve de la dama.

Otro pintor admirado por Darío había estado siempre fascinado por los espejos. Según Leonardo, cuando acontece que dos espejos se colocan de manera que estén cara a cara uno del otro: "El primero que se refleja en el segundo toma la imagen de sí mismo con todas las imágenes allí representadas, entre las cuales está la imagen del segundo espejo, y así, imagen dentro de imagen, su número se multiplica hasta el infinito, porque cada espejo tiene dentro de sí otro espejo".[37]

Esta visión pictórica multiplicada hasta el infinito en el plano visual e ideal del espejo ilustra pictóricamente el tema de la dama convertida en figura icónica de la mujer, símbolo de la feminidad y presente en todos los tiempos. La visión también establece una relación entre el pasado y el presente y el presente y el futuro. Los espejos son así un eje tangible donde el poeta dirige la mirada del presente al futuro y del futuro al pasado por el mismo misterio de replicación de imágenes hasta el infinito que tanto intrigó a Leonardo.

¿Quién es esta mujer que se contempla eternamente en el espejo? Claramente esta imagen de la vanidad sólo no es vanidad cuando se trata de Venus que mira su imagen para redoblar su poder. Aparece así desde la antigüedad y la iconografía se encuentra muy frecuentemente desde el Renacimiento, en que el espejo se vuelve un accesorio indispensable del tema de *Venus à la toilette*.[38] Así, aparece en un fresco de Rosso, en cuadros de Bellini, Giorgione, Tiziano y Tintoreto; Rubens y Veronese la muestran mirando al

37. *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, ed. Jean Paul Richter, Londres, Oxford Univ Press, 1939, I, p. 138.

38. Para otros numerosos ejemplos de Venus ante el espejo ver *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* VI, 1929, pp. 167-99; *Jahrbuch Berlin*, LXII, 1941, pp. 191-200; *Art Bulletin*, XVI, 1934, pp. 358-84; Guy de Tervarent, pp. 272-3; también véase Gombrich, *Art and Illusion* (1960), Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (1939), Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958).

espectador, y Velázquez pensativa y ambigua. En la época de Darío aparece en los cuadros de Bonnard en baños con espejos que captan y desparraman la luz en forma tan majestuosa como en la galería de Versalles. Esa mujer ya sea que se llame así o no, parece ser siempre la imagen de Venus, en su aspecto peligroso, la que lleva a los hombres a la destrucción sólo con mirarse al espejo y tal vez arreglar su cabello. La Lorelei y la sirena con peine y espejo son otras versiones de la diosa.

El retrato de Darío está terminado. Antes de salir de la habitación hacia su carruaje, la dama ante el espejo se pone un collar de perlas. En un diccionario del simbolismo leemos:

> Perla: "Atributo de Afrodita ... Símbolo lunar, ligado al agua y a la mujer. La constancia de sus significaciones es tan notable como su universalidad, tal como lo muestra en diversos libros Mircea Eliade y numerosos etnólogos. Nacida de las aguas o nacida de la luna, encontrada en una concha, la perla representa el principio Yin: el símbolo esencial de la feminidad creadora. El simbolismo sexual de la concha le comunica toda su fuerza, y el parecido entre la perla y el feto le confiere propiedades genesíacas y obstétricas; de ese triple simbolismo: Luna-Agua-Mujer, derivan todas las propiedades mágicas de la perla: medicinales, ginecológicas, funerarias.[39]

Creo que muchos del modernismo se relacionan con las especulaciones sobre *ut pictura poesis*, puesto que de allí brota la concepción de que el lenguaje es un medio concreto, y que las palabras, como pigmento de color, o notas musicales, tienen substancia física e impacto sensorial, al igual que función como signos intelectuales. Es indiscutible el valor que Rubén otorga al poder de la palabra. Habla de "el mármol en que duermen la línea y la palabra". Opina que "tenemos en la lengua castellana, quizas más que en ninguna otra lengua, un mundo de sonoridades, de viveza, de coloración, de vigor, de amplitud, de dulzura;...," el vocabulario, posee "letras diamantinas" que pueden quebrarse y formar hiatos,

39. *Dictionnaire...*, pp. 741-44.

cacofonías, llega a ver "un orífice pintor, un músico que esculpe."[40]

Para el poeta en busca de cuadros la perfección de la belleza de las cosas se alcanza solo cuando éstas son dignas de traducirse en arte y el arte es la potenciación de la capacidad simbólica que está por encima de otras formas de concreción referencial. Pero el texto ekphrástico armoniza y combina la iconografía de la pintura con la semántica de la escritura creando nuevos moldes estéticos, plantea y resuelve una dinámica de medios diferentes tendiendo puentes de compensaciones espaciales y de mediaciones dialécticas.

Resulta evidente para Darío que el valor de la obra de arte no puede ser restringido a su mera significacion objetual, sino entendida como un principio abierto de comunicación simbólica. El texto ekfrástico representa un espacio privilegiado de propuestas lingüísticas que son tantas otras pistas de la expresividad subconsciente del autor. En gran medida para Darío la condición subyugante del arte consiste precisamente en esa potencia espacial de representar una topología esencial del ser humano que sólo el escritor puede expresar inteligiblemente. Esto va más allá de la iconografía, pues al igual que las palabras del texto, las formas materiales del cuadro sublime acaban siendo las peores aliadas de su voluntad de expresar el deslumbramiento de la experiencia. De ahí que los mejores momentos de Leonardo estuvieran según Darío en la inmaterialidad o el tenue misterio de las significaciones, y las tinieblas relampagueantes le revelaron el misterio de los abismos de Goya.

40. Marasso, p. 97.

RUBÉN DARÍO, VIAJERO POR EUROPA

Francisco López Estrada
(Universidad Complutense de Madrid)

1. Rubén Darío, escritor en prosa

Cuando recibí la noticia de que en este Congreso íbamos a tratar de Rubén Darío y el arte de la prosa, pensé en qué tema me convenía desarrollar que mejor concertase con mi preparación. Y se me ocurrió que, puesto que Rubén había sido un impenitente viajero (y sus biógrafos lo reiteran), podría tratar de inquirir si hay alguna parte de su obra que pudiera recibir la consideración propia de los libros de viajes o en qué grado este autor había participado en tal género literario. Por de pronto, he de comenzar con una afirmación de teoría literaria: creo en el género y en que es un instrumento necesario en la crítica literaria, acomodado siempre a las circunstancias de cada obra. Y en este caso he de decir que soy de los que más han batallado por asegurar este concepto en relación con los libros de viajes, hasta hace poco tenidos tan sólo como un capítulo menor de la documentación de la Historia. Cierto que lo que más sé de ellos se refiere a la literatura medieval, pero he de señalar que mi más amplia contribución al estudio de nuestro autor fue un libro sobre Rubén Darío y la Edad Media[1], y para escribirlo seguí los pasos del escritor por Italia de acuerdo con la narración de un libro al que me de referir.

1. F. López Estrada, *Rubén Darío y la Edad Media*, Planeta, Barcelona, 1971.

El libro de viajes requiere unas condiciones que Darío siguió, al menos en cierto grado, en las obras que he escogido para esta ponencia. Por de pronto, partimos del principio de que los libros de viajes se escriben en prosa. Y Rubén viene siendo considerado preferentemente como escritor que escogió el verso para la parte sustantiva de su obra. La mayor parte de estudios y antologías de Rubén se refieren a sus obras en verso[2], pero hay que reconocer que la crítica reciente se ha desviado de esta supremacía del verso y el estudio de la prosa se está abriendo paso. Así ocurre con el reciente libro de J.M. Martínez Domingo, quien en 1995 escribió esto, que apruebo:"[La prosa de Darío] constituye un complemento necesario para entender la continuidad entre su vida como hombre y su vida como artista"[3].

2. Los libros de viajes

Pero referirnos a prosa es insuficiente, pues se trata de un término muy general. R. Silva Castro, tratando de esto, estableció los siguientes grupos fundamentales: prosa periodística, poemas en prosa y prosa narrativa, al que añade otro de "prosa artística"[4]. El artículo se centra sobre todo en la época chilena del escritor y vale para una primera ordenación de lo que fuera su obra su prosa; y además Silva Castro destaca que en unas obras completas de Rubén Darío la prosa ocuparía mayor extensión que el verso[5].

En esta clasificación no se trata, como era de esperar, de los libros de viajes, ni tampoco en el artículo de G. de Torre precisamente sobre la prosa de Rubén[6]. Voy a referirme, pues, a un aspecto limitado de su prosa que puede ser examinado desde otros puntos de vista y que aquí limito de una manera intencionada. Fiándome, pues, de

2. Así se desprende de la revisión de las bibliografías de J. Saavedra Molina (1946), A.A. del Greco (1969), H.C. Woodbridge (1978) y otras más.

3. J.M. Martínez Domingo, *Los espacios poéticos de Rubén Darío*, Peter Lang, New York..., 1995, p.196.

4. E. Silva Castro, "Prosa periodística y artística en Rubén Darío", *Darío*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1968, pp.67-87; lo indicado está en p.69.

5. *Idem*, p.68.

6. G. de Torre, "El prosista" en *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Guadarrama, Madrid 1969, pp.71-93.

los géneros literarios, mi propósito es aplicar este concepto sólo a unas obras escogidas.

En lo libros de viajes existe un autor que ha de contar un viaje como contenido de la obra. El autor pretende que el lector perciba la experiencia del viaje que él hizo; y así un determinado "espacio" va siendo trasladado, mediante procedimientos literarios, al cuerpo de la obra. Este espacio es exterior al autor, y antes fue ajeno al que escribe y lo ha de convertir en propio, describiéndolo en primer lugar para que el lector participe de su cometido. Echo de menos en español el uso de la palabra "descriptor" con las connotaciones que implicaría en estos casos. En las viejas retóricas se enseñaba la figura de la *descriptio*, que tan útil fue en muchas ocasiones. Hoy hemos de estudiar cómo se consiguen efectos de una intensidad análoga o superior y con qué medios; al fin y al cabo es la lengua la que encauza y logra la intención de comunicar tales contenidos. Y evidentemente existe un grado de eficacia en este propósito que juzgo de orden literario y que es el que han incorporado los libros de viajes a la Literatura.

Ocurre que, a veces, el libro de viajes aparece implicado en la aventura personal del autor (o en su ficción), y entonces el énfasis de la acción se desplaza de lo que es, en más o en menos, estrictamente el itinerario, vertebración argumental, hacia la acción referida. En el caso que aquí me ocupa, el viajero es un poeta ya celebrado, una figura literaria que basta con su prestigio para que el lector se sienta predispuesto a la lectura y acepte sus intromisiones como un factor favorable. Por mi parte, pretendo reconocer de qué manera el libro de viajes puede encontrarse representado dentro de la variada obra de un escritor como Darío. Como la vida de Rubén fue tan movida, tengo que establecer una limitación en mi propósito. Y esto fue tan así que un libro sobre él, de orden biográfico, lo llama en el título el "poeta errante"[7] y, por cierto, que poco trata de los viajes del escritor. Los biógrafos de Darío han de referirse, en más o en menos, a su condición viajera, pero esto no es suficiente para nuestro propósito.

7. Ch. D. Watland, *Poet-errant: A Biography of Rubén Darío*, Philosophical Library, New York, 1965.

3. Límites: viajes por Europa

Dejo de lado sus desplazamientos por América y también los que hizo por España, pues en estos grandes espacios pienso que hubo de sentirse como en casa usando la misma lengua. A bordo del barco que lo llevaba de Buenos Aires a España, el 3 de diciembre de 1898 escribió: "De nuevo en marcha, y hacia el país maternal que el alma americana –americanoespañola [así, en una sola palabra]– ha de saludar siempre con respeto, ha de querer con cariño hondo" (*O.C.*, III, p.17). Me importan en concreto los desplazamientos que hizo más allá de los Pirineos por el espacio de Europa, en donde el viajero hubo de encontrar lugares diferentes de los suyos y de los que adopta como tales.

4. Rubén, periodista

En principio hay que reconocer que Rubén Darío no escribió intencionadamente ningún libro de viajes, en el sentido radical del género. Las obras de las que hablaré son el resultado de una suma de artículos, destinados primero a un periódico y que luego se recogieron en libro con sólo la relativa unidad que procede de su misma reunión. Si la fama de Darío se debió en el ámbito literario a la poesía, fue la prosa lo que extendió por las naciones de habla española su conocimiento por entre un público más amplio. Por este motivo he de entrarme en la consideración de la prosa de Rubén, y dentro de ella en la periodística. Dije antes como punto de partida que los críticos han tardado en reconocer la importancia y función de la prosa del escritor. En este sentido me parece importante el tomo I de las *Obras escogidas* de Rubén Darío (1909), aún en la primera década del siglo en la que me he de situar en forma predominante, que escribió A. González-Blanco[8]; acomodado el tomo a la retórica de la época, tiene aspectos certeros y otros, discutibles y anticuados. Certera es la confianza en la prosa de Darío, que expresa en términos usados con frecuencia por el mismo escritor: "...la prosa de Rubén Darío,

8. Rubén Darío, *Obras escogidas*, tomo I, Estudio preliminar de A. González-Blanco, Sucesores de Hernando, Madrid, 1909.

libre, con alas, pudo volar [...], Ante todo se hizo ágil, después armoniosa, finalmente mórbida y acariciante", es decir, artística[9]. Y González-Blanco tiene reparos en calificar de periodística esta obra de Darío: "...apenas un solo trabajo de Rubén Darío se resiente de la precipitación antiartística y del esfuerzo impotente del folicular io"[10]. Y establece una contraposición que hubo de superar la crítica posterior: "...el poeta de la altura de Rubén no desciende a ser repórter"[11]. Y la solución fue que "Rubén Darío ha resuelto el problema de escribir correspondencias para periódicos en un estilo pulido y harmónico"[12]. Y precisamente los libros "periodísticos" que prefiere en este orden son los mismos que he elegido para esta ponencia: *Peregrinaciones* y *Tierras solares*. Y esta opinión de González-Blanco es un indicio de la prevención con la que los primeros críticos, aun los favorables a su obra poética, consideraron esta prosa periodística de nuestro autor.

Y para que esto ocurriese, fue preciso que Darío se incorporase al cultivo del artículo destinado a los diarios. Primero Rubén fue esparciendo artículos sobre muy variados asuntos por diarios y revistas de América. Y uno de los periódicos más prestigiosos de la América del Sur, *La Nación* de Buenos Aires, lo incorporó al "grupo selecto de corresponsales" el 3 de febrero de 1889, es decir, de una manera profesional. Y esta labor dio carácter a lo que allí publicó, tanto en los contenidos como en el grado de la expresión requerida para el caso. Y dentro de este trabajo ocurrió el punto culminante para mi propósito: el mismo periódico *La Nación* lo anuncia así a sus lectores el día 8 de diciembre de 1898; "Tras varios años de residencia en Buenos Aires [...], parte hoy para España, enviado por este diario el señor Rubén Darío. Las simpatías que Darío ha mostrado por la madre patria, especialmente en sus días de duelo, así como el honroso concepto en que se ha tenido su obra literaria por los maestros de habla castellana [...] aseguran éxito brillante a la misión que

9. *Idem*, p. CCLXXXII. Para el estudio del autor, véase J.M. Martínez Cachero, *Andrés González-Blanco: una vida para la literatura*, Oviedo, 1963.

10. *Idem*, p. CCLXVII.

11. *Idem*, p. CCLXIX.

12. *Idem*, p. CCLXXVI.

hemos confiado al joven y ya célebre escritor americano"[13]. Este es el Rubén viajero con un cometido periodístico que nos importa considerar, cuyos artículos leyeron primero en el periódico los lectores de *La Nación* y después se recopilaron en libros.

5. Del periódico al libro

Para el paso de la impresión volandera del diario, que sólo se conserva (y difícilmente) en hemerotecas, al libro perdurable, existieron muchos motivos. Desde luego, contó el económico, lo que los libros pudieran aportar a la menguada hacienda doméstica de Rubén (aunque fuese poco), pero también el atractivo de la obra impresa con la que se crece la personalidad del escritor.

Cuando Rubén regresó en agosto de 1906 a Buenos Aires, *La Nación* lo acogió con otra nota, esta vez de salutación, publicada el 22 del mismo agosto; el anónimo redactor destaca sobre todo determinados contenidos de los diversos artículos publicados por su corresponsal: "...sus sensaciones artísticas y literarias de París, sus impresiones de viajes por Europa"[14]. He aquí el espacio que elegí y creo que el que redactó el suelto periodístico compartía mi criterio. Además ocurre que en la misma nota se señala la conversión de la suma de artículos en libro: "Muchas de esas correspondencias han formado ya volúmenes acogidos con aplauso por la prensa europea y argentina". Y allí se recoge la clave que nos convendrá recordar tantas veces: "Rubén Darío periodista es siempre Rubén Darío artista, escritor, poeta".

6. Darío, viajero sentimental por Europa

El mismo Rubén lo había anunciado en la primera crónica a la que antes me referí, enviada el 3 de diciembre de 1898: "...para un hombre de arte en todo viaje hay algo de *sentimental* [en cursiva por el mismo autor]" ¿Y por qué la cursiva? Se me ocurre que Rubén

13. *Escritos dispersos de Rubén Darío*, ed. de P.L. Barcia, Universidad de la Plata, 1968, I, p.61.

14. *Idem*, p. 65.

quiso con esto referirse a una obra que había dado un nuevo giro a los numerosos libros de viajes que se habían publicado en Europa, sobre todo en Inglaterra. Me refiero al titulado de manera abreviada *A Sentimental Journey*, escrito por Laurence Sterne (1713-1768); el adjetivo *sentimental* resulta clave en la obra inglesa, pues Sterne fue uno de los que más hizo para difundir el sentimiento en época temprana, en el siglo XVIII. Rubén se propuso también ser un viajero "sentimental", pero a su modo. Y esto es lo que tantas veces pudo perturbar su condición de autor de libros de viajes. Darío contempla y considera el espacio de sus viajes desde su movida y conmovida personalidad, y mezcla cuanto sabe y siente como artista, como escritor y como poeta, como lo señalaba el redactor de *La Nación.* Y todo ello con el mismo cometido, sea artículo o después, libro.

Por tanto, comienzo por decir que Darío no fue un viajero que descubriese Europa como hubiese ocurrido si se llega a cumplir lo que pudo haber sido su escondido deseo: "...yo iré mañana al Japón o a la India, si *La Nación* me envía, o si deseos me vienen de entenderme con la agencia Cook" escribía en *Letras* (*O.C.*, I, p.512) comentando el libro del portugués A. Osorio de Castro. Pero aquella inmersión en el mundo oriental, del que tanto gustaba, no tuvo efecto y nos privó de un libro de viajes, que esta vez cabía esperar que fuese original desde el principio.

En su visita a los países europeos, Rubén va preparado para encontrar lo que ya conoce por sus lecturas y considera también la condición diversa del público de *La Nación.* Pocas veces hay motivo para asombrarse ante lo inesperado. Y además hay que contar con que estas obras que comentaré, consideradas desde la perspectiva genérica de los libros de viajes, resulten faltas de la conveniente unidad de composición y sólo sean retazos discontinuos de lo que pudiera haber sido un progresivo testimonio. Y ya declaré el motivo: el libro es yuxtaposición de artículos que el escritor no reelaboró para darles unidad o ésta es muy relativa. Para mi cometido establezco el marco de Europa, y esto me importa doblemente: como límite espacial del viaje y qué es lo que el escritor pone de relieve en lo que contempla y describe, y cómo, al mismo tiempo, se testimonia la condición humana del viajero. Cierto que Darío no se propuso escri-

bir *sensu stricto* un libro de viajes, pero los libros a que me voy a referir se inclinan hacia el género que persigo. He escogido sobre todo dos de ellos, aunque me hubiera podido extender con el mismo propósito por otros varios.

7. "Peregrinaciones", (1908)

El primero de los libros que examinaré es el titulado *Peregrinaciones* y se publicó en París por la viuda de Ch. Bouret en 1901; contiene diez y siete crónicas escritas entre el 20 de abril de 1900 y el 8 de enero de 1901[15]. Por de pronto, el título ya denota cierta intención. La palabra "peregrinación" se relaciona sobre todo con los viajes de los peregrinos medievales a Santiago, Roma o Jerusalén; y Rubén la escogió para enlazar de algún modo sus viajes en el recién iniciado siglo XX con el propósito que había guiado a los peregrinos medievales. Quería él ser un peregrino a la moda del nuevo estilo con una intención que no era religiosa, pero que de algún modo, según la nueva época, participaba del impulso interior de una espiritualidad renovada, puesta al día desde las firmes bases antiguas, medievales y modernas, implicando en ello su fe artística.

En la primera parte del libro el objetivo es París, y en la segunda, Italia, ambos propios de un creyente en la cultura moderna y en la antigua. Creo también que conviene recordar que Darío escribió una poesía que lleva el mismo título[16]. Está entre las de fecha ignota, pero no importa; aquí recojo la noticia como testimonio de que en el léxico de Rubén (incluso en títulos) la misma palabra vale igual para la poesía que para el libro en prosa. La poesía se refiere a un confuso viaje de un grupo de peregrinos, entre los cuales se encuentra el poeta:

15. Otras ediciones en la misma imprenta, 1910 y 1915; en Mundo Latino, Madrid, 1918; y en las *Obras completa* de G. Hernández y G. Saez, 1922. Las referencias a este libro y otras que hice antes con la mención *O.C.*, envían a la edición: Rubén Darío, *Obras completas*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950, III; el paréntesis del fin de las citas indica la página o páginas de las mismas.

16. Pertenece al libro *Del chorro de la fuente*, poesías dispersas desde el viaje a Chile, 1886-1916, Rubén Darío, *Poesías completas*, Aguilar, Madrid, 10ª ed., 1967, p.1101-1103.

¿Hacia qué vaga Compostela
iba yo en peregrinación?

Si en la poesía aprovecha la connotación religiosa para cifrar el contenido, en el título del libro en prosa la misma palabra se pasa, convenientemente transformada en su intención, al viajero que visita París e Italia en los comienzos de un siglo, tiempo siempre esperanzador por el hechizo de la cifra centenaria.

La primera parte, la que corresponde a París, es la más fácil de limitar y de la que menos trataré. La visita que describe en este libro es la que hizo desde Madrid en febrero de 1900 como corresponsal de *La Nación,* esta vez para informar sobre la Exposición Universal de aquel año liminar. Darío se encontraba entonces en España, adonde había ido, como antes dije, para informar sobre el estado de la nación después de la derrota de 1898, y de esta intención salió la tanda de artículos que formó en parte el libro *La España Contemporánea,* también de 1901, que dejo de lado. En la primera parte de *Peregrinaciones* cuenta este viaje a París. Para él (y para los americanos de *La Nación* que fueron sus lectores), París verificaba con su Exposición el alarde más intenso del mundo moderno en la entrada del nuevo siglo. Rubén ya había entrevisto la capital francesa en julio de 1893; durante años estuvo modelando en su alma el París que era para él y para tantos escritores y pintores de la época la suma medida de la vida artística de la época.

Darío era, pues, el corresponsal más autorizado para llevar a cabo esta tarea de información. Sin embargo, no espere el lector encontrar en *Peregrinaciones* una ordenada sucesión de noticias sobre la Exposición. Rubén dice bien claro que él no escribe un Baedeker, término para él despectivo. El Baedeker le parecía un libro de viajes fosilizado, que apaga la iniciativa del viajero. Y en su libro no existe un orden en la sucesión de las visitas, sino la elección libre de motivos que le atraen y que cree que son adecuados para los lectores de su correspondencia periodística. Y luego vino la elección de las crónicas para formar el libro. Queda aún mucha tarea textual que realizar con este material prosístico, sobre todo en cuanto a la comparación entre artículos y libro.

Las fechas de las correspondencias se desgranan sucesivamente entre el 20 de abril de 1900 y el 1 de enero de 1901. Por medio

estuvo también el viaje a Italia al que me referiré después, desde el 11 de septiembre al 12 de octubre de 1900. Ambas partes del libro se interfieren en su cronología, aunque se separen en la secuencia del relato.

8. París

En esta parte de París Darío cuenta sobre todo el espectáculo que implicaba la Exposición; París había quedado sumergido en lo que él llama "la invasión del mundo" y a este fenómeno colectivo atiende Rubén. Los que quieran conocer el otro París de los artistas, el de la creación estética, tienen que leer otros libros del mismo autor y buscarlo en los capítulos de *La caravana pasa* (1903) y *Parisiana* (1907) y en otras colaboraciones del escritor. El París de *Peregrinaciones* se encuentra en el trance de tener que acoger gentes de otras naciones que acuden a admirar lo que grandes países exponen de la ciencia, la industria y las artes que cada uno muestra a los demás en el escaparate de la Exposición. Y esta es la información que esperan los lectores de *La Nación:* conocer las novedades que anuncian los progresos del siglo entrante.

¿Qué escogió Darío por entre esta abundancia de motivos? Lo dice en su sonora prosa: "Y el mundo vierte sobre París su vasta corriente como en la concavidad maravillosa de una gigantesca copa de oro" (*O.C.,* III, pp. 380-381). Rubén no alardea de cifras de visitantes ni de la grandeza de los edificios, sino que se vale de una imagen poética, la comparación deslumbrante. Y añade que en este caso: "La predisposición general es el admirar" (*Idem,* p. 349). Pero algo dice del otro París, y dedica una de las crónicas a "El viejo París" (*Idem,* pp. 394-399). Avisa que no es lugar para turistas con Baedeker, sino para los poetas "que hallarán allí campo libre para más de una *rêverie*" (*Idem,* p. 399). Prefiere decirlo en francés para que de esta manera el lector se sienta más partícipe con el poeta en la evocación de los barrios viejos de París. Mientras tanto, por la Exposición transitan muchedumbres espectaculares: "van los parisienses, desdeñosos de todo lo que no sea de su circunscripción; van el ruso gigantesco y el japonés pequeño; y la familia ineludible, *hélas* inglesa, guía y plano en mano; y el chino [...]; y los hombres de Marrue-

cos y de la India [...]; y los notables de Hispanoamérica y los negros de Haití..." (*Idem,* p. 386-387). Y Rubén propone dejarse llevar: "...a medida de lo fortuito, sin preconcebido plan, iremos viendo, lector, la serie de cosas bellas, enormes, grandiosas y curiosas" (*Idem,* p.388). Y esto señala el criterio de la elección del espacio de los sucesivos artículos, que aquí es decir del libro. Este "lector", así citado como tal, ha de seguir a Darío por donde quiera: por los pabellones de la Exposición, cuando cuenta las fiestas de la Navidad, acompañarlo a una fiesta anarquista en la Casa del Pueblo de París y por otras muchas partes.

Para mí es sintomático que Rubén dedique una crónica –la mejor de esta parte, a mi juicio– a la exposición de las obras de Augusto Rodin. Pronto se nota que algo une a los dos genios, aunque el americano sea aquí sólo un periodista. La diferencia es que uno labora con la piedra y el otro lo hace con el lenguaje, con el español que es común a los americanos y a los de España. De ahí el choque que Rubén percibe al entrar en el pabellón: "estoy desconcertado" (*Idem,* p. 435) escribe al principio. Y Darío trata de sobreponerse y ordenar su desconcierto; según él, hay un Rodin "maravilloso de fuerza y de gracia artística [...], maestro plástico y prometeico encendedor de vida"; y hay otro "cultivador de la fealdad [...], incomprensible, excesivo, ultraviolento" (*Idem,* p. 435). ¿No es esto un trasunto del mismo Rubén, desgarrado por el tirón elevador de la belleza por una parte, y por otra, acuciado por la violencia de un alma desmesurada? Y observa: "Lo que no se puede poner en duda es su sinceridad, su lealtad al arte" (*Idem,* p.438). Esto mismo es lo que quisiera que se dijese de él. Y en la obra del escultor nota también "la obsesión de los elementos sexuales" (*Idem,* p. 441) y su empeño en convertirlos en arte; y esto es un rango de la poesía de Darío. Y finalmente aprecia que "la belleza de ciertos trabajos rodinianos es para iniciados" (*Idem,* p.443), como él pensaría al escribir sus poemas más audaces. Y, apunte certero, añade que acaso en Rodin se encuentre "la fórmula de un arte futuro" (*Idem,* p.444). Magnífica intuición del Rubén visitante, sólo periodista para muchos, pero que siente vibrar en su alma la obra del escultor en la que encuentra un reflejo de sus propios tormentos creadores. Es cierto que Rubén escribe para sus lec-

tores de *La Nación* de Buenos Aires, pero en estos rasgos, dispersos por aquí y por allá de su obra en prosa tan amplia, se transparenta al poeta que redacta estas correspondencias con la conciencia de que su obra no va a ser volandera, sólo columna transitoria de un diario.

9. Italia

Si dejamos de lado la parte de París y de otras ciudades francesas, hemos de pasar al resto de Europa, sobre todo aquella con la que Darío había contado como fundamento cultural que exhibe en su obra y que era galardón de su vida. Y en esa parte encontramos a Italia en primer lugar. Y después, más lejos, el resto de la Europa continental e insular que envuelve en brumas, como ha de repetir, y que comentaré dentro de poco. En sus *Peregrinaciones* la visita a Italia aparece con el subtítulo de "Diario de Italia" (*Idem,* pp. 503-603). Propiamente es la parte del libro que más y mejor se acerca a la categoría de los libros de viajes. Sin embargo, la inclusión de la palabra "diario", tan propia de las obras que refieren la visita a Italia, indica la propensión de Rubén por considerar la redacción de este viaje como algo personal; la noticia periodística quiere que sea compatible con un cierto grado de intimidad y que él quiere que sea de la cultura que ha reunido, tal como él la siente. Por otra parte, hay que contar que Darío escribió también su *Diario,* poco preciso por cierto, pero aprovechable en algunos aspectos. Y fue en ese *Diario* en donde nos dejó las noticias básicas de esta excursión en forma resumida (*O.C.*, I, pp. 150-151), y allí envía a estas mismas *Peregrinaciones.* Los críticos italianos se han referido al entusiasmo con que Darío emprendió este viaje. G. Bellini lo resume así: "Cuando Darío realiza en 1900 su anhelado viaje a Italia, las primeras páginas de su diario revelan eficazmente la hondura de la presencia de este país en su formación cultural y en su espíritu"[17].

En el *Diario* reconoce que hizo este viaje no como hubiese querido, sino de una manera que para él era como pecado: su viaje a

17. G. Bellini, "Rubén Darío e Italia", *Revista iberoamericana,* 33, nº 64, 1967, pp.367-386; la cita en la p. 367. Añádase del mismo autor "Rubén Darío visto desde Italia", *Asomante,* 2, 1967, pp. 54-60, con noticias de los hispanistas italianos sobre el asunto.

Italia "fue una excursión rápida de turista" (*O.C.*, I, 150), y se aplica a sí mismo este, para él ominoso término. Pero confiesa que aquel viaje "era para mí un deseado sueño" *(Idem)*. De ahí que el ritmo descriptivo que aplica en esta ocasión favorezca, como dije, a la contextura de *Peregrinaciones* como libro de viajes. Era tanto lo que tenía que ver, tanto lo que le apretaba lo de fuera, que apenas tuvo tiempo para divagaciones.

El enlace de las noticias en el libro es por ciudades y por fechas que marcan la continuidad del viaje: del 11 de septiembre del 1900 al 12 de octubre del mismo año, más otra crónica sin fecha, desde Nápoles. No es mucho tiempo un mes, pero Rubén supo aprovecharlo. Y en el mismo principio declara sin ambages su estado de ánimo: "Italia ha sido para mi espíritu una innata adoración" (*O.C.*, III, p.505). "Adoración" es palabra propia de peregrino. Se trata, pues, de un viajero que va en busca de lo que ha conocido por las estampas y las lecturas y que ha introducido en su obra poética. De ahí la intensa referencia a escritores y artistas, italianos en especial, de todos los tiempos, antiguos, medievales y modernos; todos valen para acompañarle en la excursión en la que va encontrarse con la realidad que fue motivo de inspiración para las mismas obras.

El viajero avisa a los lectores: "No esperéis largos e inquietantes solos poéticos" (*Idem,* p.507). Y así ocurre que se abre a la consideración de cuestiones que pueden parecer ajenas a una valoración poética. Y un ejemplo lo constituye el mismo tren, sin el cual no sería posible un desplazamiento de esta clase. Por eso dice que siente la atracción del ferrocarril, y él, tan gustador de los ritmos, oye el "son de la música de hierro del tren" (*Idem,* p.507), y al arrullo metálico de ella se duerme para despertar en la frontera con Italia. El tren, protagonista también, atraviesa espacios y muchos túneles: "los Alpes nos hacen recordar los Andes" (*Idem,* p.508). No olvidemos que Darío es un americano en Europa.

Y Turín es la primera parada; nota que se encuentra en la "Italia práctica y vigorosa de trabajo y de esfuerzo, además de la Italia de los museos y de las músicas" (*Idem,* p. 509). Nos importa destacar en Rubén la Italia de los Museos que contempla durante el viaje, en algunos de los cuales incluso se excede. A una parte de lo que aquí

dice dediqué mi libro sobre Rubén y la Edad Media al que antes me referí[18]. Allí indiqué que "el viaje a Italia valió a Rubén para confirmar la unidad espiritual del Prerrafaelismo, establecida en el ámbito de Europa"[19]. Y por eso Rubén escribe en esta ocasión: "Yo os diré lo que me ha atraído, detenido o encantado en la rápida visita. Ante todo, los primitivos" (*Idem,* p. 510). Es una afirmación tajante que en la cronología estética tradicional de la América española y en la de España resultaba una novedad que desconcertaba los patrones comunes de una educación secular. Yo mismo seguí los pasos de Darío para documentar lo que escribía y esto me descubrió una faceta de su sensibilidad primero perceptiva y después creadora. Pero Rubén, que tanto encuentra para sí en los museos, no congenia con la ciudad de Turín: "paréceme que ha de ser triste siempre" (*Idem,* p. 521) diagnostica este catador de lugares.

De Turín sigue a Génova; pasea por la ciudad y recuerda el calificativo de Dante: Génova, soberbia. Y la ve por dentro y desde el mar; las mujeres le gustan: "son esbeltas, garbosas, gentiles, de grandes ojos que se han embriagado de mar y de cielo" (*Idem,* p. 524).

Y luego sigue a Pisa. Se queja del hotel y del cochero, pero permanece una semana. Allí encuentra la ocasión de vibrar con lo que tanto siente, con los que edificaron o pintaron antes de Rafael, cuyos nombres se complace en mencionar: "Traigo la mente llena de Benozzo Gozzoli, de los Pisanos, de Giotto [...]. Una primavera de formas" (*Idem,* p. 531). Y va de una parte a otra sintiendo vibrar todas las artes a un tiempo: "La fachada del Duomo es una página de piedra en la que la "música" del arquitecto seduce como la lectura de un armonioso poema" (*Idem,* p. 545); es una caótica mezcla de las artes (arquitectura, música y literatura), propia de este viajero sentimental y heterodoxo.

Prosigue por Livorno y Ardenza y acaba en Roma. Aquel año es santo y otra vez vuelve a encontrarse con muchedumbre de gentes que lo rodean como en la Exposición de París. Y allí, en San Pedro, escribe: "Una palabra vibra en vuestro interior: Renacimiento" (*Idem,*

18. Véase la nota primera.
19. F. López Estrada, *Rubén Darío y la Edad Media, op. cit.* p. 96.

p. 561). Y eso no es lo suyo, pues él prefería lo que había precedido a Rafael, el descubrimiento y la conversión de la Edad Media en una época de inspiración revivida. Y observa: "De allí empezó la fe a desfallecer" (*Idem,* p. 561). Y el 4 de octubre se acerca al Papa León XIII en una tanda de peregrinos argentinos. Y con ello compone una larga, tensa y elaborada crónica, la mejor manifestación del catolicismo del escritor. Todo vale para la descripción del espectáculo, la lenta y pormenorizada mención de la concurrencia y del ambiente, la imagen del pontífice sobre el que la emoción del poeta derrama un subidísimo elogio. Y el comienzo de la crónica es una elevada cifra poética en la que Rubén describe las manos del Papa: "¿Es una madeja de seda, es una flor, un lirio de cinco pétalos, un viviente lirio pálido o acaso una pequeña ave de fina pluma? No, ni madeja de seda, ni lirio, ni pájaro delicado: es la mano del Pontífice" (*Idem,* p. 563). Pero si así modula su palabra en este caso, no deja de consignar en otro lugar el desagrado que le produjo la simonía en cierto modo turística: "A la entrada de las Catacumbas, he asistido al repugnante espectáculo de un cambalache sagrado" (*Idem,* p. 586). Eran frailes que vendían cirios, específicos, medallas y recuerdos santos.

Y más allá de las cuestiones religiosas de Roma, el viajero se extiende describiendo la ciudad, e imagina la vieja Roma al compás del desfile de los monumentos que asocia con la literatura antigua y moderna, mientras recorre las calles y las plazas en una confusión en la que abundan los nombres de los escritores de todos los tiempos.

Y desde Roma, una asomada a Nápoles. Y otra vez el tren, que en esta ocasión penetra en el mismo relato y Darío lo evoca con estas palabras que son el principio de la crónica: "Rueda que rueda, con ruido de herramientas que se entrechocan y un resuello penoso, el tren sigue: un largo infierno que anda" (*Idem,* p. 594). No puede negarse la mano del poeta: las consonantes más estrepitosas, en este caso las –rr– múltiples, ponen de manifiesto el ritmo que el tren produce al rodar, y así la palabra implica una música acomodada al contenido; esto, que es propio del verso, aquí se pasa a la prosa. Y esto me parece intencionado, y él mismo lo había expuesto en teoría en un temprano artículo de 1888 sobre Catulle Mendès (1841-1909), su admirado maestro parnasiano; allí defiende que hay que convertir la

palabra en un refinado instrumento de expresión y, como escribe, utilizar las sonoridades de la lengua para exponer todas las claridades del espíritu. El maestro Mendès, escribe Rubén, tiene "el instinto de adivinar el valor hermoso de una consonante que martillea sonoramente una vocal"[20]. Esto, que Darío notó tempranamente en Mendès, es algo que aquí él mismo realiza en el curso de la prosa, cierto que no con frecuencia, pero sí cuando resulta oportuno como aquí. Y lo hace al mismo tiempo que recuerda su reciente experiencia romana tan variada, y se extiende en la impresión que le produjo la Capilla Sixtina. Y entonces piensa que en estos casos cuenta tanto la obra que contemplan los ojos de un visitante actual, como la consideración del tiempo que pasó, a través del cual fue vista por otras muchas gentes distintas. Filosofía del arte que se pone de manifiesto mientras el tren corre hacia Nápoles, y vuelve sobre esta observación, propia de un viajero: "Y el tren rueda con su desesperante machacar de herramientas, y mis reminiscencias le siguen jadeantes por el camino" (*Idem*, p. 596). Y esta armonía, aunque se refiera a elementos discordantes como es el ruido del tren y la reflexión estética, lo conduce a la enunciación de un arte propio del siglo que nace, y entonces siente que le duele el alma: "Todo heroísmo de arte lleva a una hipersensibilidad atormentadora. Acaso el arte no es una gran tranquilidad, sino una gran angustia" (*Idem*, p. 597). Rubén confiesa así el estado de su alma en el curso del viaje mientras el tren rueda. Y esto no le impide seguir con un elogio de Botticelli que he comentado en otra parte. Y todo lo piensa (y luego lo escribe) al compás rítmico del tren que, por fin llega a Nápoles.

Y Nápoles es el contrapunto del que gusta Rubén; después de la exaltación romana del catolicismo y la visita a las ruinas antiguas de la capital del Imperio, Darío encuentra el testimonio aún vivo del

20. La cita procede de J. Judicini, "Rubén Darío y la Renovación de la Prosa Castellana", *Revista Iberoamericana*, 30, 1964, pp. 51-70; se refiere a un artículo aparecido en *La Libertad Electoral*, 7 de abril de 1888, publicado en las *Obras desconocidas de Rubén Darío...*, ed. de R. Silva Castro, Santiago de Chile, 1934, pp.168-171. En las *O.C.*, I, pp. 572-581, hay un artículo necrológico de Darío sobre este autor.

paganismo que tanto le había sugestionado. La abundancia de las menciones a la Mitología que hay en su obra encuentran aquí justificación: los dioses y las otras figuras que los rodean reviven en esta tierra. Y escribe: "Nada recuerda aquí el madero del Nazareno" (*Idem,* p. 600). Y así describe pausadamente la bahía de Nápoles. En la hirviente ciudad se respira la gentilidad clásica, y se pregunta como gran pecador que se siente: "¿Los ángeles tienen acaso los inmensos ojos luminosos de estas mujeres doctoras en el amor?" (*Idem.* p. 602). Y la conclusión, fácil por el contraste, es ésta: "Nápoles está por Zeus contra el Cristo" (*Idem,* p. 603), y con estas palabras termina la parte del libro de su excursión por Italia. No cabe pedir más a quien se llamó a sí mismo "turista" para justificar la aventura de conocer a Italia en poco más de un mes.

Y diré unas pocas palabras sobre dos de las correspondencias acerca de lugares de Italia que fueron a parar al libro siguiente que comentaré: *Tierras solares.* Una de las crónicas trata de Venecia[21], a la que vuelve después de 1900. La ciudad le defrauda, no por ella misma, sino por sus adherències. Se queja "del dinero anglosajón y alemán que vulgariza los palacios y las costumbres, del turismo carneril que invade con sus tropillas todo rincón de meditaciones..." (*Idem,* p. 166). Y concluye que la profanación es inevitable: "Eso es nuestra vida actual" (*Idem,* p. 167). Pero al fin salva la ciudad en un rasgo de humor porque en ella no pueden circular los automóviles, a los que odia, y las mujeres son hermosas.

Florencia es otra ciudad agregada a *Tierras solares*, y es el artículo que menos corresponde a la condición viajera en el volumen. Rubén se sitúa en Florencia, cuenta que va a la ópera y escribe mucho sobre un libro de su amigo Blanco Fombona. Y acaba recomendado a los cansados, a los perezosos y a los neurasténicos la "italoterapia" como sistema de curación: "este sol, estas gentes, estos recuerdos, esta poesía, estas piedras viejas" (*Idem,* p. 181) que lo tuvieron en tensión perceptiva de la vida ajena y del arte que consideraba propio.

21. Cito por la edición de *Tierras solares,* 1991, que menciono en la siguiente nota, pp. 165-172.

10. Las tierras de la Europa brumosa

Y el otro libro que examinaré se titula *Tierras solares* y fue publicado en Madrid en 1904 en la Tipografía de la Revista de Archivos[22].

El proceso de la edición es un buen testimonio para entender hasta qué punto esta obra puede ser considerada como un libro de viajes. Es el primer libro que Darío publica en España (si dejamos de lado una edición fantasmal de Barcelona, 1904), y resultaba muy conveniente que su contenido fuese propiamente español, y así figurase junto a los otros iniciales de los escritores del 98 que también se referían a España. F. Sánchez Castañer[23] reunió las noticias del proceso de la edición y señaló que de la misma cuidó G. Martínez Sierra. Mientras se estaba publicando el libro, Martínez Sierra escribió a Rubén: "Acaban de traerme ajustado todo el original de *Tierras solares*: 160 páginas. Es muy poco volumen, y para que no parezca un folleto conviene añadir cuando menos tres crónicas nuevas"[24]. Darío había preparado el libro de acuerdo con su título; su contenido procede de una estancia en cierto modo destinada a curar los achaques del poeta: "me voy a pasar el invierno a Andalucía, a Málaga", había escrito a Juan Ramón Jiménez desde París el 30 de octubre de 1903. Y, en efecto, en las primeras líneas de *Tierras solares* insiste: "Salí en busca de sol y salud" (*Op. cit.*, p. 41). Pero al resultar el libro corto, hubo de ser ampliado a efectos editoriales. Las partes añadidas fueron, según F. Sánchez Castañer, las correspondientes a Barcelona (la entrada de Darío en España desde París) y Florencia y Venecia que poco tienen que ver con la intención inicial de la obra. Y luego se agregó una segunda parte que hubo de recibir un nuevo subtítulo: "De tierras solares a tierras de bruma", que quiere ser en cierto modo el contraste con la primera; esto es, del sol a la bruma,

22. Se ha impreso otras veces: en 1904, 1917, 1920, 1950 y en 1991. Cito por esta última edición: Rubén Darío, *Tierras solares*, Editorial Don Quijote. Los libros del Caballero Andante, Sevilla, 1991, ed. N. Rivas.

23. F. Sánchez Castañer, "Los complementos de *Tierras solares* y las *Tierras de brumas*", *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, pp.499-508.

24. *Cartas de Rubén Darío*, Taurus, Madrid, 1963, ed. D. Alvarez, p. 130; en la ed. 1991, p. 21.

del sur español al norte germánico. El énfasis de la obra estaba en la parte solar, y F. Sánchez Castañer la calificó como "modelo de literatura emocionada de viajes"[25]. Mi comentario se ha de limitar a la parte de las brumas. Parece que Rubén quería que la segunda parte hubiesen sido las páginas del "Diario de Italia" de las *Peregrinaciones,* pero no resultó bien al editor, que prefirió publicar la obra con estos otros añadidos. Con esta composición tan poco unitaria, el libro resulta falto de la continuidad requerida por un libro de viajes. Son fragmentos reunidos para lograr un volumen de 230 páginas, propio para la colección a la que se destinaba y no obedece al criterio inicial del autor, pero así es la entidad de este libro, y así ha seguido publicándose.

El libro aparece dedicado a F. Muñoz Negrete, un hacendado de México que había conocido a Darío en París y su generosidad hizo posible que viajasen juntos por Italia, Bélgica, Alemania y la entonces Austro-Hungría.

El viaje a las "tierras de bruma" (*bruma*, cultismo medieval. "invierno"; desde el siglo XVII, "niebla") comprende los siguientes lugares: el campo de Waterloo en Bélgica, el curso del Rin, la visita a las ciudades de Frankfurt, Hamburgo, Berlín y Viena, el monumento funerario de los Habsburgo en Innsbruck, el palacio de la Secesión o del Arte Moderno en Viena y Budapest.

El viaje acontece en mayo de 1904. Darío lo hizo, como dije, en compañía del potentado Muñoz Negrete, que contribuyó a los gastos de la excursión no sabemos hasta qué punto. Durante el trayecto gozó de la compañía del poeta y este le correspondió dedicándole el libro. Y esto vino bien a Darío porque siempre pedía compañía y alguien con quien hablar, y es posible que el amigo oyese de él bastante de lo que luego escribía en las crónicas.

La primera mención del libro es Waterloo, al sur de Bruselas. De Bélgica y los belgas Rubén escribe en *La caravana pasa* (*O.C.*, III, pp. 715-724), que está fuera del dominio acotado. En esta obra prefirió referirse a la sombra del coloso francés; le atrae la memoria de la derrota de Napoleón en 1815.

25. F. Sánchez Castañer, art. cit., p. 503.

Recuerda a Víctor Hugo, y entonces, refiriéndose al capítulo de *Los Miserables* que rememora, se le escapan estos dos casi versos: "Los sonoros clarines líricos" y "las terribles trompetas épicas"[26]. Pero allí de la historia sólo encuentra quincalla turística y acaba con una entrecortada descripción, lejos de épicas sugerencias: "Un campesino ara. Suena a lo lejos un mugido. Un pájaro pasa sobre mi cabeza como una flecha. Tranquilidad. Mayo. Paz" (*Idem,* p. 186). Es un apunte paisajístico que le salió redondo y que recuerda la precisión descriptiva del Azorín de estos mismos años.

Y luego los viajeros van, sin que se nos diga cómo, al corazón fluvial de Alemania: "Por el Rhin". Sólo los datos indispensables de lo que es el itinerario y sus medios: "El vaporcito, flamante y elegante, sale por el río hacia Maguncia"; "Y comienza el desfile de castillos" (*Idem,* p. 188). Y entonces Darío vuelve a buscar el apoyo de Víctor Hugo, que había escrito un libro de viajes que usa como patrón: *El Rhin. Cartas a un amigo,* (1848). Rubén, durante la travesía, se sumerge en el pasado a través de la literatura: el río para él es testimonio de "la prodigiosa Edad Media" "enorme y delicada" (*Idem,* p. 189), entre comillas, porque sabe que es un trozo de *Sagesse* de Verlaine que le tocó muy hondo y ahora entremete aquí en el curso de la prosa. Nombres de héroes y de leyendas que se suceden: "desfiles de castillos, desfiles de leyendas, revuelo de poesía y encanto lírico, en este viaje de horas por el río sereno" (*Idem,* p. 192). Y el gran enemigo, como en otras ocasiones, es para Darío el progreso. Pero ante la realidad del paisaje fluvial siente el poder de la tradición que le había llegado por los libros. El viaje es una suma de puntos de apoyo, de recordatorios de orden literario que subrayan esa misma realidad que entra por los ojos y que él reconoce al mismo tiempo de sus lecturas.

Frankfurt le merece comentarios despectivos: "ciudad seca, triste, honrada, judía" (*Idem,* p. 192); y el último adjetivo, de orden racial, vuelve otra vez a poner una nota peculiar en su percepción de las gentes. Y la ciudad resulta inconcebible para él: "De noche no hay lugar más triste. A las diez los teatros están cerrados. A las diez y media nadie anda por las calles" (*Idem,* p. 193). Y esto no va con su

26. *Tierras solares,* ed. de 1991, por la que seguiré citando.

aire noctámbulo por naturaleza. A Carlomagno, Schiller, Goethe y Lessing sólo los encuentra convertidos en estatua por las calles.

El capítulo siguiente implica un salto al norte de Alemania y se titula: "Hamburgo o el reino de los cisnes". Y en este caso la ciudad le cae bien. No le importa que su admirado J.K. Huysmans, que aún vivía entonces, hubiese hablado mal de ella; esta vez ve una ciudad alegre, "casi con alegría latina, en cuanto cabe en un centro sajón" (*Idem,* p. 194). No logra desprenderse en su visión de los tópicos que articulan su opinión: latinos frente a sajones. Hamburgo es ciudad que se divierte, se embellece y coquetea con el extranjero. Y, sobre todo, tiene algo que lo atrae sin remedio. En el parque de Henkeldorf hay "un poético paraje formado por un remanso del río, en el cual paraje una cantidad numerosa de cisnes es mantenida por el erario público" (*Idem,* p. 195). ¿Qué más puede pedir de una ciudad el poeta de los cisnes? I.M. Zavala ha profundizado en la significación poética del cisne en la poesía de Darío[27]. Y aquí encuentra Rubén lo insólito e inesperado: la realidad de unos cisnes alimentados por el municipio para que puedan ser contemplados por los paseantes de un parque público. Y el poeta viajero no puede contener el gozo que se le escapa en palabras que se levantan con el aire de la prosa poética: "Estos poetas [son los cisnes] no tienen otra obligación que consagrarse a la belleza" (*Idem,* p. 195); y lo dice con cierta envidia. Y un poco después los describe así: "los líricos habitantes de estos cristales que multiplican sus olímpicos aspectos gozan de la más dulce beatitud". Y a Rubén le duele que esto ocurra en la capital de mercaderes teutónicos, y al fin se le desmorona la buena impresión de Hamburgo: "No hay un solo cabaret, un solo poeta melenudo o sin melena..." (*Idem,* p. 195). No es lugar para Darío, aunque se dirija a Des Esseints, el personaje tan apreciado de Huysmans, y le diga esto: "Pero, ¡oh, Des Esseints! ¿Y los cisnes?" (*Idem,* p. 196). No puede darse, pues, mayor intromisión de Rubén como poeta en su condición de viajero por las tierras de brumas: el cisne, para él sumo sím-

27. I.M. Zavala, *Rubén Darío bajo el signo del cisne,* Universidad de Puerto Rico, 1989.

bolo en su poesía, aparece convertido en la realidad cotidiana y municipal de los jardines de Hamburgo.

Y de Hamburgo a Berlín. Darío en este caso se desborda en elogios al emperador Guillermo II; es "compatriota de Lohengrin" (*Idem,* p. 197); lo tiene por "príncipe de ideal sustentado por la realidad de la fuerza" (*Idem,* p. 197). Y Berlín es como su cifra y a la inversa; y entonces vuelve a aplicar otra vez la visión tópica que lo acompaña: "La luz de la Hélade alcanzó las brumas septentrionales" (*Idem,* p. 198). Y esto justifica el mismo título del libro. Y esta vez, persuadido por esta fuerza, mira hacia afuera y describe la ciudad: "Berlín: cuarteles, museos, estatuas, paseos con más estatuas, derroche de mármol [...]; almacenes llenos de tiendas de *bric-à-brac* [de lance], pomposas, cigarrerías, restaurantes de cervezas y restaurantes de vinos, grandes teatros, y un music-hall enorme" (*Idem,* p. 199). Y vuelve al acierto en la descripción: la suma de sustantivos acumula en un breve espacio de la prosa la múltiple realidad del Berlín urbano.

Conviene, sin embargo, notar que la presentación del Emperador y de la capital de la nación alemana es obra de Darío que escribe como corresponsal que pretende informar con cierta objetividad de lo que está viendo. En otras partes Darío expresa su opinión desde un punto de vista más personal y hasta lo hace tomando la representación del punto de vista de un hispanoamericano. En el libro cuarto de *La caravana pasa* (cap. IV) escribe (1904), refiriéndose a los alemanes: "no puede ser simpático para nuestro espíritu abierto y generoso, para nuestro sentir cosmopolita, ese país pesado, duro, ingenuamente opresor, patria de césares de hierro y de enemigos netos de la gloria y tradición latina" (*O.C.*, III, p. 833). Cuando Darío viaja y se sumerge en la realidad de la vida alemana, deja de lado estas opiniones personales y de conjunto y hace lo posible por lograr la información conveniente para lo que podría ser un libro de viajes[28] que muestra Alemania a los lectores de *La Nación.*

28. Sobre la actitud de Rubén Darío respecto de Alemania, hay un artículo que sólo aborda la cuestión en términos generales, escrito por D. Reichardt, "Rubén Darío y Alemania", *Papeles. Revista del Ateneo de Caracas,* nº 4, 1967, pp. 173-182.

Y curiosamente en Berlín el afán viajero de Darío puso su atención en un aquarium que también había mencionado su predilecto Huysmans; y con este motivo escribe una relación impresionante de bichos exóticos, en los que se regodea dándoles sus nombres científicos. Y sobre todo le atraen los peces "de visión diabólica o de locura" (*Idem,* p. 200). Mientras despachó en pocas palabras, con sólo una ristra de sustantivos, la mención de la ciudad, en esta otra parte se complace en la descripción de los animales que componen: "todo lo que la imaginación del hombre más torturado de visiones infernales puede imaginar, existe en los secretos misteriosos, en los profundos laboratorios de la naturaleza" (*Idem,* p. 201). En esto sí se detiene el Rubén al que atrae el abismo de las intuiciones del horror, acaso pesadillas de alcohólico. Para Darío Berlín se presenta como una contradicción: "ciudad fuerte, pecadora pero pecata; elegante pero dura; rica, banquera; de arte pero con cierto mal gusto común" (*Idem,* p. 201). Como siempre, puede más el poeta que el viajero que pretende descubrir un mundo que no conoce. El lo hace a su modo, pero por lo que nos relata, a veces sabemos más del mismo Rubén que de los lugares que visita.

Y de Berlín pasa a Viena, y allí se siente cómodo porque le recuerda París: "Es una hermana de París que tiene los ojos más azules de tanto mirarse en el espejo del Danubio" (*Idem,* p. 201). Ya está dicho lo que cabe esperar: "También como en París es este un país de arte" (*Idem,* p. 202). Y presiente algo que le resulta grato: "un invisible soplo que incita al placer" *(Idem).* Y la entrada de la crónica es el elogio del vals y de Johan Straus, y lo que espera cualquier lector de *La Nación,* la mención inevitable: "El Danubio azul", tocado por orquestas, pianos y organillos. ¡Azul, un color que tanto le atrajo a través de la poesía, aquí danzando a los acordes del vals! El lector encuentra lo que espera, y también la mención escueta de los monumentos y parques: "...en el Prater, que si no vale el Bois parisiense, tiene especiales atractivos" (*Idem,* p. 243), Es lo de siempre: Rubén no olvida su París con preferencia a las otras ciudades.

Y la crónica siguiente es una impresión de la visita a la Hofkirche o iglesia de los Franciscanos de Innsbruck. ¿Por qué este paréntesis en Innsbruck si antes y después el viajero se encuentra en Viena? Es

posible que el capítulo esté trastocado de lugar. El mismo título es equívoco: "La tumba de los nuevos Atridas". Rubén acude otra vez a la mitología y menciona la fama de la familia de Atreo y su hermano Tiestes y los horribles crímenes de los dos en su propia gente. Y cuenta la visita a la tumba donde yacen con gran aparato los primeros Habsburgos. Y allí se inventa una palabra de las que le gustaban: encuentra a los "porfirogénitos", acaso en relación con el latín *porphireticus,* pero no sólo hechos de piedra pórfido, sino nacidos en la misma piedra. ¿Es que en la renombrada Innsbruck no había que recordar más que "las grandezas desaparecidas entre la locura y la sangre" (*Idem,* p. 205)?

Y sigue luego con la visita a "La Secesión", un museo de Arte Moderno en Viena. Allí encuentra en las obras que contempla "una sinceridad y una noble dependencia y una consagración de la idea de la belleza, muy distante de los extravagantes *épateurs* apurados de arribismo que abundan en la capital francesa" (*Idem,* p. 206). Y antes se refirió a los buscadores de la "rareza" artística en Viena y los contrapuso a los que recordaba de París; y así encuentra que los vieneses trabajan "sin *blague* [broma, tomadura de pelo] bulevardera, sin esteticismos montmartrenses, sin los absurdos mamarrachos [del] Salón de los *Indépendents* parisienses" (*Idem,* p. 206). He aquí un precioso testimonio por el que un "modernista" como Rubén menosprecia y quiere ignorar los inicios de una vanguardia que pretende llevar la libertad artística a sus últimas consecuencias. Ésto son, según él, "modas vanas que no tienen que ver con la eternidad de la belleza" (*Idem,* p. 208). Confesión de parte que ocurre lejos de su París y a medida que crece su experiencia del arte nuevo por otras partes de Europa. Límites del Modernismo y un arte más nuevo.

Y acaba en Budapest, ciudad que le parece nueva y en la que predomina el que llama *art nouveau* o Secesión (*Idem,* p. 209). Y también admira –ay, el Rubén de siempre– a las mujeres que vio en los jardines de la ciudad: "una colección de beldades que habrían dejado meditabundo al mismo rey Salomón, que, como sabéis– [guiño al lector]– era de gusto exquisito" (*Idem,* p. 209). Es "la ciudad del amor y de la hermosura" como reconoce. Y allí tiene ocasión de arrojar un ramo de flores al paso del entierro del escritor húngaro Mór Jokais (1827-1904).

Breve noticia de la ciudad en la que calla la arriesgada aventura que corrió con Felipe López, su compañero de viaje, y que narra en su *Diario* (*O.C.*, I, p.159-163); allí insiste: Budapest es "región encantadora, si las hay" (*Idem*, p. 159). Y también confiesa algo que no menciona en *Tierras solares*: "Ni López ni yo hablábamos alemán" (*Idem*, p. 159). Es un dato importante, pues en las visitas por estas tierras de bruma (y más en Hungría) dependieron de traductores y guías.

El viaje por las tierras de más allá de la frontera francesa mantiene el fragmentismo al que antes me había referido. Darío lleva consigo la imagen de París, y las otras ciudades europeas son más un contraste con esta experiencia francesa que la exposición de una novedad. Y con esto monta un juego de tópicos a los que se atiene: París está en el fundamento de su alma latina (y en este término suma tanto la antigüedad griega y latina, como su propia América junto con la España renovadora), y en el viaje establece el contraste de esta latinidad, que él tiene por suya, con el alma sajona, es este caso germánica.

11. Los anglosajones

Queda por mencionar la otra rama de los sajones: los insulares o anglosajones. Para esto hay que acudir a otro libro, *La caravana pasa*, que contiene el relato de una visita a Londres[29]. Y ciertamente Rubén no estuvo inspirado en el relato. Del Londres propiamente dicho acaso no haya más que la impresión de la lluvia a la llegada a la Victoria Station. Y exclama: "¡Capital potente y misteriosa!" (*O.C.*, III, p. 677). Y la potencia se le va en una exhibición de cifras y el misterio no se insinúa apenas; esta nación: "Es dueña de Shakespeare y del Oceano" (*Idem.*, p. 680). Y reitera una imagen un tanto oída: "El sentimiento de la dignidad personal y el respeto a sí mismo son innatos en todo inglés. Esto obliga a la reserva. Cada inglés es una isla" (*Idem.*, p. 680). Y después de la imagen del inglés común sigue la de su Rey, Eduardo VII, al que elogia (*Idem*, p. 683) y sigue con noticias propias de un periodismo noticiero.

29. Se encuentra en el libro II, capítulo primero (*O.C.*,III, pp. 676-685), visita que, según E. Torres, (*Rubén Darío*, Grijalbo, Barcelona y México, 1996, p. 303) ocurrió en la primavera de 1903.

Mejores son, a mi juicio, las dos crónicas que en *Peregrinaciones* dedica a "Los anglosajones" (Idem, pp. 416-433) que encuentra visitando la Exposición de París; en la primera, trata de los ingleses. El pabellón de la Gran Bretaña lo situa bajo el signo de John Ruskin; los tapices de Burne Jones "atestiguan el triunfo del Prerrafaelismo" (*Idem,* p. 416). Cierto que hay de todo en el pabellón, pero Darío se vuelca en la cita y elogios de los artistas nuevos, como Gladstone, Ruskin, Mill, para él fervientes seguidores de la belleza. Esto son los ingleses que siente cerca y no los otros que encuentra por todas partes por donde viaja: "ineludibles andadores, doctores oxfordianos en Baedeker, compradores de pisapapeles de alabastro o *prigs* [pedantes, que presumen de lo que no tienen] que asedian a los primitivos" (*Idem,* p. 521).

12. Libros de viajes y prosa

Hacen falta estudios más precisos y detenidos sobre la prosa de Rubén. Cierto que sabemos que para Darío escribir los artículos periodísticos fue un trabajo que llegó a considerar como una "fatalidad". En sus biografías se repite lo que escribió en la "Epístola a la señora de Leopoldo de Lugones" en 1906; a los que le dicen que cuide su salud, les replica:

> ¿Y *La Nación*?
> ¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?[30]

Algunos hicieron caso de este desabrimiento y dedujeron que la prosa en él era obra de segundo grado[31]. Sin embargo, hay que matizar este desdén y considerar que el libro en prosa fue su legitimización culminante como escritor. *Azul,* escrito en 1888 a los veinte años, heraldo del Modernismo, había sido un libro mixto, de prosa y ver-

30. *O.C.*, p.748.

31. G. de Torre mencionó esta preterición refiriéndose al "menosprecio que el propio Darío mostró globalmente por sus escritos en prosa" ("El prosista", en *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas, op. cit.,* p. 72). M. Ugarte da como suyas estas palabras: "Me pagan por lo que no sé hacer, a lo que hago a regañadientes; pero por los versos, no me dan un centavo", citado por E. Silva de Castro, *Darío,* art. cit., p. 68.

so[32]. El ejemplo de las *Leyendas* de Bécquer quedaba cerca. Con todo, en el proceso de la maduración de su prosa periodística hubo de atenerse a la obligación del medio. Así lo reconocen los críticos: "La producción en prosa [en los años tratados] se robustece y hace más abundante y regular, para atender al compromiso con el diario, pero sin duda pierde calidad"[33]. Yo prefiero decir que reconoce nuevos objetivos y se adapta a ellos. Y si luego hizo de los artículos libros, fue porque confiaba en su prosa, por más que se hubiese quejado de la obligación profesional que hizo que las escribiese.

Y estimo que es sintomático que sobre *Peregrinaciones* hayan recaído en el punto mismo en que el libro salió juicios importantes. El primero está dentro de la obra; es el prólogo de J. Sierra (1848-1912), insigne historiador mexicano[34].

El maestro, a sus más de cincuenta años, asegura que Rubén es un gran poeta y lo justifica con firmes palabras. Y para prologar el libro, se dispuso "no a viajar con el poeta, sino a viajar por dentro de las impresiones del poeta"[35]. Y en contraste con el viaje por Europa, J. Sierra termina alabando la condición americana del autor frente a afirmaciones, como la de E. Rodó, de que Darío no era el poeta de América. Para J. Sierra, cumple con su condición de americano al contarnos su visita a Europa.

Y el otro caso corresponde a Juan Ramón Jiménez, que publicó una reseña del libro recién aparecido en *Helios* de Madrid, también en abril de 1903[36]. Juan Ramón tenía entonces veintidós años y reconocía en Rubén un maestro. Da noticias del contenido y dice de Darío

32. "El velo de la reina Mab" fue su primer poema en prosa, y los cuentos y bocetos participan en esta intención poética.

33. R. Castro Silva, *Diario*, art. cit., p. 80.

34. Fue el creador de la Universidad Nacional de México, poeta y prosista de calidad, periodista también. Este prólogo falta lamentablemente en la edición de las *Obras Completas* de Afrodisio Aguado, la más accesible. Figura en las pp. 1-19 de la edición de París 1901 y está firmada en París en abril del mismo año. Puede leerse en los *Estudios sobre Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, 1968, ed. E. Mejías Sánchez, pp. 136-145.

35. Ed. México, p. 140.

36. Juan Ramón Jiménez, *Prosas críticas*, Taurus, Madrid, 1981, ed. P. Gómez Bedate, pp. 43-46.

que es uno de los más grandes poetas españoles de todos los tiempos[37], y precisa que el libro pertenece a una cuerda de la lira del autor que no es la común, sino la del "su periodismo lírico, lleno de líneas brillantes y aromadas, sin pompa ni exuberancia ni estravío". De la mezcla del esfuerzo por mantenerse en ese tono y su calidad poética, "nace la prosa bella de sus cartas, matizada, ondulante, un poco desordenada"[38]. Y Juan Ramón lo defiende de las atrocidades que entonces se decían de él en España, y de los que objetaban que en el libro había un exceso de periodismo; la obra –precisa– se destinaba a un público vario, burgués y académico, y por eso puso al autor "la nota de arte un poco aligerada, pero muy bella"; y también "la palabra interior que no suena a muchos y dice misterios a los solitarios del valle de los nardos"[39]. Si el libro de Rubén fue "periodismo lírico", la reseña de Juan Ramón es de crítica también lírica.

13. Resumen final

Creo que cabe esbozar una poética declarada por el propio Darío para esta clase de obras. Sabiendo que escribe para los lectores de *La Nación,* opera con nociones convenientes para ellos: se manifiesta americano; luego se siente americanoespañol por vocación histórica; afirma su condición de latino, una conciencia que suma la tradición hispánica con la francesa renovadora apoyándose en los antiguos griegos y romanos. Y sigue siendo el insobornable poeta de siempre. Y todo esto apoya una poética que Darío confiesa sin darse cuenta en el mismo libro de *Peregrinaciones.* En los viajes, "rodeado de un mar de colores y de formas, mi espíritu no encuentra en dónde poner atención con fijeza". Ante la riqueza de esta variedad (aquí se refiere a la pintura, pero cabe generalizar), el escritor piensa "en la realización de muchos libros, en la meditación de muchas páginas". Y entonces viene el incendio de la imaginación poética: "mil nebulosas de poemas flotan en el firmamento oculto de vuestro cerebro;

37. *Idem,* p. 43.
38. Ambas citas en *Idem,* p. 43.
39. Las dos citas en *Idem,* p. 46.

mil gérmenes se despiertan en vuestra voluntad y en vuestra ansia artística". Pero la vía del poema que intenta cifrar esta dispersión ni es la que conviene, y entonces Darío se dice a sí mismo como periodista: "el útil del trabajador, vuestro oficio, vuestra obligación para con el público, os llaman a la realidad"[40]. Darío, como Bécquer, acepta una realidad condicionada por el carácter de la obra y su público. Y esto es lo que justifica el variado carácter de las crónicas, como es tanta mención de emperadores, reyes y señores, ajenos, por otra parte, a las repúblicas americanas, pero que resultan vistosos desde aquella perspectiva, cierto tono frívolo en algunas apreciaciones, el que busque los asuntos un tanto extremados y extremosos. Antes que la inteligencia, el sentimiento, y por eso él se tiene por un viajero "sentimental". Y entre estos asuntos cabe el de los viajes por Europa, que muchos de sus lectores sólo podrán hacer leyendo los libros de Rubén en prosa. La poesía es cuestión de unos pocos, pero estos otros libros pueden leerlos muchos más. Y este propósito he de recordar que no sólo es propio del americano que visita Europa. Los escritores españoles de principios de siglo también acudieron al periodismo "por necesidad", como escribe J. Acosta en su libro sobre este asunto[41]. En España se encuentra el caso paralelo de Unamuno, Azorín[42] y Baroja. Si sus artículos son básicos para entender el 98 español, igual ocurrió con el modernista americano, pues con los suyos atestiguamos qué cuestiones eran las propias del lector de un diario del otro lado del Atlántico. El periodista responde a la curiosidad del público (en este caso, del americano de Buenos Aires) y, a su vez, lo que escribe es indicio del estado de opinión que representa el diario que publica sus artículos, en conjunción con el juicio personal propio, aquí tan señalado como es el del poeta Rubén Darío.

Reunir luego las crónicas en libros que refieran la sucesión de un viaje implicaba una selección de textos. En el caso de Darío faltó la

40. Todas las citas, en *O.C.*, III, p. 406.

41. Véase el capítulo sobre este asunto en J. Acosta Montoro, *Periodismo y literatura*, Guadarrama, Madrid, 1973, tomo II.

42. Azorín fue enviado por J. Ortega y Munilla "para describir el itinerario de don Quijote en una serie de artículos", *Idem*, II, p. 171.

elaboración que las hubiese convertido más aún en un libro de viajes mejor organizado en los itinerarios. Cierto que este no fue el propósito del autor, pero eso lo he expuesto en la medida posible, limitándome a los viajes por la Europa transpirenaica. En los artículos y libros que he comentado, Rubén pone de manifiesto la Europa que llegó a conocer por sí mismo; era la misma Europa que había evocado en 1885, cuando tenía dieciocho años, en un grandilocuente poema titulado "El Porvenir". Allí el Angel del Señor describe los continentes, y dice de Europa:

De su antiguo esplendor la fama ostenta
Europa artista, Europa sabia, Europa
que crea, canta e inventa,
y bebe inspiración en áurea copa[43].

Hay una larga distancia de la Nicaragua de origen a la Europa que describe en estos viajes: es una aventura más de este impenitente nómada que Darío fue durante su vida.

Viajar guiado por Rubén Darío es una experiencia que conviene tener en cuenta en el estudio de otras muchas cuestiones de su vida y de su obra, sobre todo en el periodo de esta primera década del siglo XX[44]. Yo lo hice con una de ellas en el libro en el que exploro los datos para un juicio sobre el medievalismo artístico de Rubén, y en otras muchas cuestiones puede ocurrir igual. En el estudio de la prosa de nuestro autor queda aún mucho por hacer.

43. Rubén Darío, *Poesías Completas*, ed. cit., p. 385.

44. Para más datos y bibliografía sobre el Rubén viajero, véase T. Cirillo, "Rubén il Pellegrino", *Dai Modernismo alle Avanguardie*, Flaccovio Editore, Plermo, 1991, pp. 71-84.

HOMENAJE

RUBÉN DARÍO, SIEMPRE

Manuel Alcántara
(Escritor y Periodista)

Sin duda era un buen deseo: *que púberes canéforas te ofrenden el acanto*. Cuando leí eso por primera vez, yo era un niño de postguerra, algo desnutrido, cercado por los reverendos ágrafos de la Orden de San Agustín de aquel entonces. Si uno aspiraba a aprobar la Literatura de cuarto curso, debía saberse el libro de curso legal y decir que Góngora era "el príncipe de las tinieblas" y que ciertos pájaros malevos "anidaban en la peluca de Voltaire" y que Baroja era "el impío don Pío". *Que púberes canéforas te ofrenden el acanto*. ¿Cómo le sonaba eso a un niño al que le habían bombardeado la infancia, acostumbrado a hacer colas ante la tienda de comestibles para que le dieran, no sin antes cortar el cupón correspondiente, un poco de azúcar, un fragmento verde de jabón en lingotes o una bola amarilla de pan de maíz? La verdad es que el verso me sonaba a gloria. *Que púberes canéforas te ofrenden el acanto*. No sabía entonces qué significaba *púberes* a pesar de que transitaba la pubertad. Tampoco sabía el significado de la palabra *canéforas* y aún hoy creo que sigo ignorándolo. En cuanto al vocablo *acanto*, tarde bastante en informarme de que es una planta herbácea perenne, que ha logrado trepar a los más altos capiteles de orden corintio. ¿Por qué me deslumbraba ese verso enigmático?, ¿por qué me gustaba más el padre Rubén Darío que los padres agustinos?, ¿era sólo un halago fonético? Quizá en poesía no haga falta comprender, sino sentir. Del mismo modo

que para escribir no hace falta saber con exactitud lo que es un participio –Paul Valery dijo que la sintaxis es una de las potencias del alma–, para leer no es estrictamente necesario, sobre todo cuando se es un niño, dominar grandes parcelas de nuestro vasto y hermoso idioma. ¿Es la poesía *pintura de los oídos*, como dijo Lope de Vega? Yo no sabía entonces por qué la hipsipila dejó la crisálida, pero me gustaba que la hubiera dejado y que existieran princesas pálidas.

Andando el tiempo, que no sabe estarse quiero, supe por don Antonio Machado que la poesía, que también es eso, puede ser otras cosas:

Ni mármol duro y eterno,
ni música ni escultura,
sino palabra en el tiempo.

Ése fue mi primer contacto con Rubén Darío, "Un bardo rei", según tituló su libro Arturo Capdevilla. No sabían mucho de él aquellos enlutados pedagogos y sólo podían trasmitirnos su desconocimiento[1]. Me dí cuenta muy pronto, ya que en aquella época –año 40 o así– aún se llevaban los castigos corporales y a los niños de entonces nos solían castigar de rodillas, con los brazos en cruz y, según la cuantía de nuestros desmanes, con unos gruesos libros sostenidos en las palmas abiertas de las manos. Pues bien, entre aquellos volúmenes no había ninguno de poesía. El caso es que me pasé muchas horas de rodillas en mi infancia, ya "fábula de fuentes", que diría Jorge Guillén. Peor es lo de algunos políticos, que se pasan de rodillas la madurez.

Quiero hablar de mi Rubén, no del que puede encontrarse en las biografías. Vicente Aleixandre me dijo una vez que fue el descubrimiento de Rubén Darío el que le metió de bruces, de modo tardío, pero cierto, en eso que llamamos poesía. Antes no sólo no la había escrito, sino que casi no la había leído, pero su amigo Dámaso Alonso le regaló un libro, una antología de Rubén Darío, y entonces se le apareció, gloriosamente, el hecho poético.

Otro contacto con Rubén Darío, quiero decir con su sombra egregia y temulenta, fue hace unos treinta años, cuando fui en solitaria

1. La verdad es que después no me ha extrañado nada. El fundador de la empresa, San Agustín, dice que "la poesía es el vino del diablo".

peregrinación a Metapa, que antes se llamó Chocoyos, y ahora se llama Ciudad Darío, allá en el departamento nicaragüense de Matagalpa. Era la Nicaragua de la dinastía de dictadores Somoza y ese nombre estaba siempre presente, como en el poema de Ernesto Cardenal que relata cómo el presidente Somoza inaugura una estatua de Somoza en el Estadio Somoza. Su palacio estaba en un montículo, defendido por nidos de ametralladoras. En aquel tiempo, Nicaragua pertenecía a catorce familias, ni una más ni una menos. Todas somocistas, por supuesto, pero a lo que iba: la casa natal de Rubén Darío, que cuando nació se llamaba Félix García Sarmiento, era una casa como de peón caminero. Casi una choza. A su lado, las más humildes casas mata malagueñas son palacetes.

Me llevó hasta ella un niño que encontré en la calle y que parecía no tener nada que hacer.

—¿Sabes dónde está la casa donde nació Rubén Darío?

—¿Cómo no, licenciado?

—¿Cómo te llamas? —le pregunté, cuando caminábamos.

—"Escuelita", licenciado, para servirle.

—¿Cómo has dicho?

—"Escuelita", licenciado, para servirle.

El patronímico obedecía a que les habían explicado a sus padres la necesidad de la cultura y que las escuelas iban a llegar a todas partes. Era lo mejor. Al niño le pusieron "Escuela". Lo de "Escuelita" era un apreciativo.

Allí estaba la casucha donde vino al mundo el portentoso poeta. Con la cuna, no sé si verdadera, con la tabla para amasar el maíz y también con el uniforme de diplomático, un poco ajado, en una vitrina de una habitación minúscula. De allí salió aquel revelador del universo, aquel brujo sonoro del idioma, aquel "corazón asombrado de la música astral". Se lo inventó todo Rubén Darío. Desde el Mar de las Antillas divisó los cisnes unánimes en lagos de azur. Lo de Darío viene de su tatarabuelo, don Darío para todo el mundo. Sus hijos y sus hijas fueron conocidos como "los Daríos". El García se perdió solo, como él mismo dijo, y fue para siempre Rubén Darío. Un milagro en una aldea llamada Chocoyos, departamento entonces de Nueva Segovia. Luego hablan los psicólogos del determinismo

ambiental y de la influencia del medio, pero a quien Dios se la da, San Pedro no tiene más remedio que bendecírsela.

Los taurinos dicen que ser un torero de época es más difícil que ser Papa. También ser un poeta de época y no sólo marcarla, sino hacerla. Rubén era un genio, que no es lo mismo que ser un hombre de talento. Amiel explica la diferencia: una persona de talento es la que puede hacer cosas que no pueden hacer las personas normales y un genio es el que hace cosas que no pueden hacer las personas de talento". Luego vienen las modas, las adhesiones o los desvíos, y la variación de los gustos. Muchas veces, tanto los olvidos como las actualizaciones de los poetas se deben a misteriosas concordancias o disonancias con el tiempo en que se les juzga. Por eso hay entierros y resurrecciones. Un misterio más para añadir al misterio de la poesía. La grande, lleva razón Evtuchenko, siempre se mide por centímetros.

Insisto en que no quiero decir acerca de Darío lo que sabe cualquier estudioso o puede saber quien estudie. Lo que pretendo es un itinerario sentimental, un breve viaje al corazón del grandioso poeta. Mirarme en sus ojos de Buda entredormido, que dice Rafael de Penagos; rememorar lo que Juan Ramón llamó la linea oblicua de su sonrisa, los labios esféricos con que hablaba, el vago son veladamente agudo con que vibraban sus cuerdas vocales. Juan Ramón Jiménez, como siempre, supo ver hasta lo más hondo y se lo imaginó en uniforme blanco veraniego de capitán de navío. No como un lobo de mar, "sino como un raro monstruo humano marino, bárbaro y exquisito a la vez". Para Juan Ramón Jiménez, siempre fue "mucho más ente de mar que de tierra". Un mar de ilustres islas, desde las que modelaba el verso con plástica de ola.

Oceánico Rubén, príncipe de onomatopeyas. Sólo él ha conseguido que un tigre salte en un verso:

La tigre de Bengala
con su lustrosa piel manchada a trechos,
está alegre y gentil, está de gala.
Salta de los repechos
de un ribazo al tupido
carrizal de un bambú...

Sólo él ha logrado un desfile en un poema:

¡Honor al que trae cautiva la extraña bandera;
honor al herido y honor a los fieles
soldados que muerte encontraron por mano extranjera!

Todo está en Rubén. Es más: todo está en los trece versos del poema que tituló "Lo fatal".

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque ésta ya no siente...

¡Cómo me hubiera gustado venir aquí sólo para leer mi particular antología de Rubén! Pero esto es un trayecto sentimental y debo recordar a Pablo Neruda, a mi amigo Pablo Neruda, en la alta noche de Valparaíso, hablándome de "la mano titánica de Rubén Darío" y también debo recordar que, allá en Metapa, a la salida de un teatro, me presentaron a una señora mayor, gorda y enjoyada: doña Margarita de Bayle, me dijeron. Era la niña rubia y bonita a la que Rubén le había contado un cuento de un rey que tenía un palacio hecho del día y un rebaño de elefantes...

Humanísimo era el padre Rubén. En la última página del libro que tituló "Historia de mis libros", escribe estas palabras conmovedoras: "He sabido lo que son las crueldades y locuras de los hombres. He sido traicionado, pagado con ingratitudes, calumniado, desconocido en mis mejores intenciones por prójimos mal inspirados, atacado, vilipendiado. Y he sonreído con tristeza. Después de todo, todo es nada, la gloria comprendida... ante la mirada de la única Eternidad".

Una cabal prueba de su grandeza de alma la dió en la célebre carta a don Miguel de Unamuno. Vale la pena recordar la historia. Rubén había escrito un artículo para "La Nación" de Buenos Aires –como aquí se ha estudiado, también fue articulista y narrador de relatos breves– sobre Unamuno, encomiándole mucho. Se lo leyó a un grupo de amigos y, como en los grupos de amigos nunca falta un alma caritativa, uno de ellos le dijo:

– Tiene gracia. Usted le alaba y él dice de usted que por más princesas que traiga a cuento en sus versos jamás logrará disimular la pluma de indio que lleva debajo de la chistera.

Parece que Rubén se demudó. Separándose del grupo, escribió esta carta: "Maestro Unamuno: ya estoy enterado del juicio que le merezco; ya sé lo que usted ha dicho de mí. Ahora entérese de lo que yo debo decirle. Es esto: con esa pluma de indio que de modo alguno puedo disimular, aunque me ponga chistera, he escrito un artículo en alabanza de usted con destino a "La Nación". El conocer su opinión a mi respecto no es motivo para no enviar el artículo. Es de usted como siempre devotísimo admirador. Rubén Darío".

Se cuenta que a raíz de ese suceso se hicieron muy amigos y que muerto Rubén, don Miguel de Unamuno, que también era un alma grande, nunca pudo recordarle sin que acudiesen las lágrimas a sus ojos de buho miope y alerta.

Humanísimo Rubén. Se enamoraba mucho y bebía mucho. Estuvo siempre ebrio de algo, de amor o de whisky. Cuando se fue a vivir a Buenos Aires, a los veintisiete años, no era ya ni soltero, ni viudo, ni casado... Stella –él, que ya hemos dicho que se lo inventaba todo, se inventó ese nombre– fue una aparición fugaz. Luego amó a una prima suya, rubia y delicada, algo mayor que él. No había cumplido aún los trece años –Rubén Darío fue siempre un precoz, que sabía leer y escribir, aunque aún no como Rubén Darío, a los tres años–, no había cumplido los trece, decía, cuando quedó prendado de una chica titiritera...

"Plural ha sido la celeste historia de mi corazón", confiesa. Curiosa obsesión por la palabra "celeste" en Rubén. De ese color veía a la esperanza, no verde, como el común de los mortales. "La celeste esperanza", dice.

Al final, cercano a aquellos "cuarenta y nueve terribles años", que dijera Juan Ramón, olvidadas las muchachas de ojos verdes y las que querían ser una Margarita Gautier, se refugia en una mujer sencilla, simple y buena: Francisca Sánchez.

Seguramente Dios te ha conducido
para regar el árbol de mi fe;
hacia la fuente de noche y de olvido,
Francisca Sánchez, acompáñame.

Ya le acompañaba, la verdad es que desde siempre, lo que un biógrafo suyo ha llamado "el demonio del alcohol". Lo cierto es que

el autor de *Azul* se ponía morado. El inmortal las cogía mortales. Constantemente estaba en lo que Lugones, su buen amigo Leopoldo Lugones, llamaba sus "dolorosos novenarios de whisky". Era una esponja el padre Rubén, que quería ser "con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo" y al final no podía dormir. Sólo podía beber. Por los síntomas, un intento de suicidio, cuando se quiso arrojar por el balcón de aquel hotel de La Habana, todo hace suponer que sufrió varios ataques de "delirium tremens".

—¡He visto la rata!, ¡he visto la rata!— le dijo a Lugones.

La dipsomanía se había tornado frenética, como cuenta Osvaldo Bazil en sus "Vidas de iluminación". El alcohol no era para él *un compañero deleitoso, ni un risueño diosecillo*, sino un verdadero demonio. Cuando sufría esas crisis era indispensable la botella de whisky con el sifón de agua de seltz. Un litro, dos litros, tres litros de whisky llegó a beberse algunos días.

Pobre y grande Rubén, con uniforme de diplomático a vestido en Valldemosa con el hábito de cartujo. Su cristianismo básico:

Sentir la unción de la divina mano,
ver florecer de eterna luz mi anhelo,
y oír como un Pitágoras cristiano
la música teológica del cielo

Se conjuga con su paganismo, como si Chocoyos hubiera sido Atenas:

La vida se soporta,
tan doliente y tan corta,
solamente por eso:
roce, mordisco, beso.

Un gran poeta es siempre una persona, presente o muerta, que nos ayuda a vivir. Vívamente agradezco a la Universidad y de modo especialísimo al profesor Cuevas, que me haya dado ocasión para expresar mi gratitud a uno de mis grandes benefactores. Aquél indio borracho que está, para siempre, sentado a *la indecisa diestra de la inefable poesía.*

LOS CUENTOS DE *AZUL...*

Ricardo Llopesa
(Academia Nicaragüense de la Lengua)

El estudio de los cuentos de *Azul...* no puede abordarse sin una referencia a *Teatros*[1] de Rubén Darío, serie de diez artículos publicados en el diario chileno *La Época*, Santiago, entre el 10 de octubre y el 9 de noviembre de 1886, sobre las actuaciones teatrales de la compañía de Sarah Bernhardt, porque en estos artículos se encuentra en estado larvario la prosa que nos conducirá hasta *Azul...*

Teatros es el eslabón que une las crónicas del argentino Paul Groussac con los cuentos de *Azul...* Por otra parte, en Darío se acumula un saber de la literatura francesa que le permite acceder a la lectura de las últimas novedades publicadas en París y, a su vez, le aleja de la influencia romántica del Víctor Hugo de sus años de adolescencia.

A la hora de hacer un análisis de los cuentos de *Azul...* es necesario tener presente la diversidad de tendencias que convivieron en la prosa francesa. A partir de la publicación de *Avatar* de Théophile

1. Rubén Darío, *Teatros*. Edición de Ricardo Llopesa. Altea, Ediciones Aitana, 1993. También pueden consultarse: Jaime Siles, "Teatros", *Blanco y Negro,* nº 3.918, Madrid, 31 de julio de 1994, p. 12, y José Lupiáñez, "Rubén Darío y sus crónicas desconocidas sobre Sarah Barnhardt", *El Mono Gráfico,* nº 7-8, Valencia, diciembre de 1994, pp. 18-23; y luego en *Anthropos* nº 170/171, Barcelona, enero-abril, 1997, pp. 111-113.

Gautier, en 1856, novela escrita bajo la influencia musical de Wagner[2], revestida de cromatismo y ritmo, lujo y suntuosos decorados, donde la descripción de interiores cobra importancia, nacen una serie de tendencias literarias que caminan más o menos paralelas. *Avatar* simboliza el lujo de la época y el bienestar económico de la alta burguesía francesa. Es, a la vez, una novela moderna porque incorpora la ciudad al discurso narrativo, siendo por lo tanto una *novela urbana.* Un año después Baudelaire hará lo mismo, pero en poesía. Bajo estos signos de transformación, donde el símbolo lo constituye la urbe, la prosa francesa evoluciona aceleradamente y toma direcciones diferentes.

Así como la poesía dominó en Francia durante la primera mitad del siglo XIX, en la segunda será la novela y el cuento hasta más o menos 1890. Es una época brillante para la narrativa, producto de su extraordinaria fecundidad.

Todos los escritores de lengua castellana (de España e Hispanoamérica) vivieron, en mayor o menor medida, bajo la sombra de este esplendor literario. En España menos que en Hispanoamérica, por el puritanismo conservador de la lengua y el pasado. Por eso, cuando alguien se escapaba de la tradición siempre había un Clarín o un Juan Valera vigilando, que clamaba desde la tribuna de algún diario, acusando a los progresistas de afrancesados, que era algo así como defender la lengua castellana de una infección cargada de galicismo. En Hispanoamérica la situación fue muy distinta. Sobre todo, debido a tres razones: la independencia de las colonias, consumada hacia 1825, creó un distanciamiento con respecto de la península. En segundo lugar, la crisis literaria que pesaba sobre España desde el siglo XVIII fue un factor determinante que influyó para que los escritores hispanoamericanos mirasen hacia Francia. Y, finalmente, el espíritu liberal y renovador de muchos de sus hombres de letras hizo posible que la influencia francesa fuese asimilada y sirviese de modelo literario.

Es así que cuando Rubén Darío llega a Santiago de Chile encuentra una capital rica y próspera, en economía como en cultura,

2. Wagner había alcanzado celebridad debido a la revolución musical emprendida a través de obras como *Tannhauser* (1845) y *Lohengrín* (1850). Fue amigo personal de Gautier.

cuyos modelos son los franceses. El arte y la literatura siguen también derroteros galos.

Azul... podría servirnos de termómetro para conocer la pluralidad de tendencias literarias francesas, entonces de moda, que penetraron en Chile. Además de *Avatar,* la novela parnasiana de Gautier publicada en 1856, surge una literatura antagónica, el naturalismo, que en 1857 dio una gran obra: *Madame Bovary* de Flaubert, aunque su origen se remonta más atrás, a los hermanos Goncourt y Zola. Este naturalismo lo encontramos reflejado en *El fardo.* La novela de bohemia parisiense está en *El pájaro azul.* El poema en prosa experimentado, después de Baudelarie, por Catulle Mendès lo encontramos en varios cuentos de Darío, como *El palacio del sol, El velo de la reina Mab* y *La canción del oro.* El denominado "cuadro", por franceses y el propio Darío, aparece en el cuento *En Chile,* y se remonta a Rimbaud, pero tuvo su precursor más directo en la descripción fragmentada, plástica y breve, de las páginas de *La maison de l'artist* (1881) de Edmond de Goncourt. El *conte parisien,* ligero y licencioso, cultivado entre otros por Mendès, Armand Silvestre y Maizeroy aparece en *La ninfa.* El orientalismo, que invade la literatura francesa, como es el caso de Judith Gautier, Loti o los hermanos Goncourt, quienes introdujeron en Francia el japonismo, lo hallamos en cuentos como *El rey burgués y La muerte de la emperatriz de la China.* Los Goncourt ejercieron una poderosa influencia en Francia. Ellos son artífices del naturalismo –con sus novelas *Renée Mauperin* (1864) y *Germinie Lacerteux* (1865)– por el gran estilo artístico y laborioso de reflejar la realidad. Por otra parte, desde la publicación de los *Poèmes antiques* (1852) de Leconte de Lisle se impone la moda del clasicismo griego que encontramos en *El sátiro sordo,* con influencia del *Satyre* del Víctor Hugo de *La leyenda de los siglos.* También es la época en que alcanza popularidad la poesía apócrifa atribuida a Ossián, escrita de la mano del británico Macpherson, y que encontramos reflejada en la romanza *A una estrella,* donde desparece, como en el citado "cuadro", la estructura tradicional del cuento, para convertirse en un texto que sólo describe fragmentos de la realidad. Este proceso habría que entenderlo como un

acercamientos a los cambios que pronto iban a producirse a través de la sensibilidad del simbolismo.

Al margen de *Azul...* podemos nombrar los temas rusos, otra corriente de moda, que aparece en el cuento *La Matuschka* de Darío.

Desde esta perspectiva, *Azul...* no puede interpretarse como una obra unitaria ni uniforme, como ha querido verse. Su genialidad reside en la diversidad de modelos literarios que rompe con el lenguaje convencional y caduco del castellano. No sólo por la diferencia que existe entre *El fardo* –debido a su prosaísmo– y los demás cuentos de Azul...[3], sino porque cada uno refleja un modelo diferente con respecto a los demás. Hay que tener en cuenta que cada cuento de *Azul...* puede remitirnos a un autor determinado, y siguiendo el camino trazado por Darío podemos aproximarnos a sus lecturas y su pensamiento. Por otra parte, conocemos la diversidad de lecturas de Darío, autores que pertenecían a corrientes distintas, lo que nos permite conocer, tras un análisis, la dirección estética de los cuentos de *Azul...*

Es de suponer que Darío era consciente de lo que hacía, en cuanto a inspirarse y seguir modelos de autores de quienes tomaba, además de ideas, giros y vocablos propios de un escritor. Pero lo que ignoraba, lo que desconocía, era la repercusión que estos cuentos tendrían una vez publicados. Y en este sentido *Azul...* es un texto experimental, con muchos discursos, con unidad en cuanto que estos dicursos son coherentes y reflejan una experiencia epocal nada común con la literatura castellana de su tiempo.

¿Por qué Darío, siendo poeta, inició antes lo que nosotros entendemos como la revolución de la prosa?, es una pregunta que flota todavía en el pensamiento de la crítica. Pero tiene la respuesta en la avalancha de escritores franceses que desde *Avatar* (1856) llevaron la narrativa a los niveles más elevados de la literatura. No se trata, por tanto, que incursionase antes en la aventura cuentística porque le

3. Para Noël Salomón: "*El fardo* es un cuento coherente y armónico con respecto a los restantes de *Azul...*" ("América Latina y el conspolitismo de algunos cuentos de *Azul*", en *Actas del Simpósium Internacional de Estudios Hispánicos*. Budapest, *Akademiai Kiadó*, 1978). Véase también Hugo Achugar, "*El fardo*, de Rubén Darío: Receptor armonioso y receptor heterogéneo", *Revista Iberoamericana*, 137, Pittsburgh, octubre-diciembre, 1986.

importase menos que la poesía, sino porque la poesía carecía por entonces de arquetipos renovadores como para tomarlos de modelo. La poesía española vivía del pasado y la francesa había dado lo mejor durante la primera mitad del siglo XIX. En la segunda mitad del XIX la prosa de Gautier *(Avatar)* estaba por encima de sus célebres *Esmaltes y camafeos* (1852). Lo mismo ocurría con Mendès, otro de sus modelos predilectos desde los años nicaragüenses. Una excepción fue Armand Silvestre, por la musicalidad y armonía de su poesía, que deslumbró a Darío, además de Banville por la originalidad de la rima. Esto hizo que Darío, que se sentía por encima de todo poeta, se nutriese, durante su época de aprendizaje y conocimiento, de la mejor literatura, y esa literatura, por supuesto, fue la novela y el cuento. Además, muchos de sus mejores amigos chilenos leían y escribían cuentos. Darío, incapaz de escribir novelas[4], encontró en el cuento una expresión poemática, la más aproximada al poema, en cuanto que ambos géneros son los únicos que comparten vecindad en coherencia y economía de lenguaje, unicidad y temporalidad, así como atmósfera.

El éxito de la primera edición de *Azul...*, gracias al prólogo de Eduardo de la Barra y la crítica favorable de Juan Valera, centró su atención en los cuentos, y esto haría suponer que estábamos ante un escritor dotado para la narrativa corta. Pero no es así. Darío agotó en *Azul...* todos los recursos de novedad, al agotar, a su vez, la fuentes de las diferentes corrientes literarias francesas. Todo lo que hizo después no puede compararse, salvo alguna excepción, con los cuentos de *Azul...*

Su formación literaria en Nicaragua (Víctor Hugo, Gautier, Mendès, entre otros) fue fundamental y decisiva hasta su llegada a Chile, donde se rodeó de un grupo de amigos intelectuales, donde pudo profundizar en el conocimiento de la más reciente literatura francesa. Además, fue testigo de la prosa de escritores modernos, como Santiago Estrada, Paul Groussac y José Martí, y pudo vivir la modernidad de una sociedad nueva y floreciente, como la chilena, edificada con todo el lujo y esplendor de la parisiense. Algo que no

4. Con Eduardo Poirier había publicado en Valparaíso, en 1887, la novela *Emelina*, que es una novela folletinesca con pinceladas modernas.

podía darle su León de Nicaragua, anclada en el pasado colonial. Lo que nos lleva a la conclusión de que si Darío no sale de Nicaragua a Chile no habría existido el modernismo, tal como lo conocemos hoy, enriquecido por Darío. Habría sido tan sólo una sombra pálida de la corriente francesa, a la manera de la prosa de Groussac, Martí, Gutiérrez Nájera y tantos otros, que es el momento en que Darío retoma la palabra para iluminarla.

Un recorrido por las lecturas de Darío

El primer cuento de *Azul...* escrito por Darío es *El pájaro azul.* Fue publicado en *La Época,* Santiado de Chile, 7 de diciembre de 1886. Si tenemos en cuenta que los artículos titulados *Teatros* aparecieron en el mismo diario y año entre el 10 de octubre y el 9 de noviembre, apenas los separa un mes escaso. Tanto en su *Autobiografía*[5], como en el artículo *Los colores del estandarte*[6], Darío reconoce haber descubierto el encanto de la prosa en las crónicas de Groussac publicadas en *La Nación* de Buenos Aires. Esta influencia queda reflejada en los diez artículos de *Teatros,* a través de prosa rítmica y cromática, galicismo y giros propios del francés manejados por Groussac.

Darío, conocedor de la riqueza de contenidos y variedad de la narrativa francesa, de donde podía extraer nuevos temas o una temática distinta, leyó por aquellos días la novela *Escenas de la vida bohemia* (1848) de Enrique Murguer, porque la atmósfera de la novela, sus descripciones de París y hasta los personajes están reflejados en *El pájaro azul.*

En este cuento predominan los recursos de moda en la narrativa francesa, como frases y párrafos cortos, rica adjetivación, cromatismo, ritmo y musicalidad, neologismos, galicismos y giros sintácticos. Ambos relatos tienen en común la historia que cuentan sobre la vida de unos artistas bohemios en París. La importancia de *El pájaro azul,* que todavía no alcanza la perfección artística que encontraremos a

5. R. Darío, *Autobiografía.* Barcelona, *Maucci,* 1915, XVI.
6. *La Nación,* Buenos Aires, 27 de noviembre de 1896.

partir de *El velo de la reina Mab,* reside en haber encontrado Darío, a través del relato corto galo, la mágica fuente de su inspiración, donde tienen cabida sus penas y sus alegrías.

Cuatro meses y ocho días después publica su segundo cuento, titulado *El fardo.* Fue publicado en *La Época,* Santiago, 15 de abril de 1887. Es un cuento que no fue de su total agrado, porque no respondía a su concepción del arte. *El fardo* es cuento naturalista y fue resultado de sus lecturas de Zola, además del desencanto económico que lo llevó a ocupar el cargo de inspector de aduanas en el puerto de Valparaíso, por medio de las gestiones de su amigo Pedro Balmaceda Toro.

Darío conoció a Balmaceda el 10 de diciembre de 1886, tres días después de haber publicado *El pájaro azul.* La amistad con Balmaceda –hijo del presidente de la República– fue muy beneficiosa para Darío en varios aspectos. Balmaceda, joven de gran inteligencia, dotado para la literatura, recibía directamente desde París las últimas novedades en libros y revistas. Por su situación social estaba en contacto con la élite literaria de la capital, y su conocimiento de varias literaturas europeas, antes de cumplir los veinte años, era muy amplia. Fue gran admirador del naturalismo francés. Esta influencia llevó a Darío, a través de la influencia de su amigo y las lecturas, a escribir *El fardo.*

Muy pronto llegó a sus manos el libro de cuentos *Les trois chansons* de Catulle Mendès, publicado en 1886, porque exactamente un mes después publica *El palacio del sol* en el diario *La Época,* Santiago, 15 de mayo de 1887. Si observamos el año de publicación de libro de Mendès y el cuento de Darío la distancia es mínima, y esto nos hace ver la rapidez con que los jóvenes chilenos recibían las últimas novedades importadas de París.

En *El palacio del sol* la huella de *Les trois chansons* llega a través de tres cuentos, de los veinticinco que contiene el libro, que son *Martine et son ange, Le jardín des jeunes âmes* y los *Petits poèmes en prose*[7]. Los dos primeros dieron a Darío parte del motivo y el último el ritmo de la prosa. Valiéndose Darío de la musicalidad de

7. Catulle Mendès, *Pequeños poemas en prosa.* Ed. y trad. de Ricardo Llopesa, Valencia, *Ediciones Ojuebuey,* 1991.

los *Pequeños poemas en prosa* intenta escribir el poema en prosa. Y aunque reconoce haber fraguado, está logrado, y podemos decir que con este cuento se inaugura en nuestra lengua el poema en prosa.

Es seguro que, a partir de ahora, Darío siente necesidad de explorar el lenguaje y la forma mediante la prosa poética, porque lo siguiente que escribe son los seis primeros cuadros de *En Chile,* que tituló *Álbum porteño* por hacer referencia a la ciudad portuaria de Valparaíso. Fue publicado en la *Revista de Artes y Letras,* Santiago, 15 de agosto de 1887, exactamente tres meses después de *El palacio del sol.*

Casi con seguridad Darío leyó otro libro de cuentos de Catulle Mendès, titulado *Lesbia* (1886), porque sus huellas se reflejan por primera vez sobre las páginas del *Álbum porteño.* Sobre todo en lo que se refiere a frases y vocablos que toma de Mendès.

Al margen de la influencia libresca, estos seis cuadros reflejan la realidad de Valparaíso, aquello de lo que Darío fue testigo y, por tanto, comunica un mensaje autobiográfico, pero difuminado por la mano del narrador. En cuanto a la estructura, estos cuadros son breves, apenas una idea o una descripción cargada de atmósfera que no sobrepasa la página. Siguen el modelo que encontramos en los *Pequeños poemas en prosa* que también son breves pinceladas encerradas en el marco de una atmósfera precisa.

Un mes y diecisiete días más tarde publica *El velo de la reina Mab,* su primer gran cuento de *Azul...* Fue publicado en *La Época,* Santiago, 2 de octubre de 1887. En este cuento Darío reconoce haber conseguido el poema en prosa, gracias a la lectura de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, pero también están presente los cuentos de hadas de Mendès, el *Coloquio de los perros* de Cervantes y las *Escenas de la vida bohemia* de Murguer. Es decir que a las viejas lecturas se agregan las nuevas, dando por resultado una combinación de influencias que enriquecen el texto narrativo.

Esta seguridad le permite a Darío, de regreso a Santiago, escribir otra serie de cuadros, bajo el título de *Álbum santiagués,* que con el *Álbum porteño* constituye la unidad que conocemos con el nombre de *En Chile.* Apareció en la *Revista de Artes y Letras,* Santiago, 15 de octubre de 1887, trece días después de *El velo de la reina Mab.* La

calidad literaria de esta nueva sección es superior a la primera por la profundidad y delicadeza de matices, y el acabado casi perfecto. El motivo central es la ciudad de Santiago, su lujo y belleza. En *A. de Gilbert*, título del libro que Darío publicó después de *Azul...*, en 1890, en memoria de su amigo Pedro Balmaceda que firmaba con este seudónimo, recuerda los paseos en coche de caballos y a pie en compañía de su amigo. El último de estos cuadros, *El ideal,* es un magnífico ejercicio lingüístico, donde el sujeto poético es la palabra, a la manera de lo que años después hará en la romanza *A una estrella.*

Nuevas lecturas se suceden, como los cuentos de Juan Valera, Daudet y orientalistas como los Goncourt, porque diecinueve días después publica *El rey burgués,* en el diario *La Época,* Santiago, 4 de noviembre de 1887, que viene a ser una mezcla de experiencias vividas y lecturas. En este cuento está patente la influencia oriental de moda entonces en Francia como en el decorado de los salones chilenos, y se inicia tomando por modelo *El pájaro verde* de Valera. Pero no todo en él es literatura ni erudición. Darío pudo ver en el Teatro Municipal de Santiago la representación de *Théodora* de Victoriano Sardou la noche del 3 de noviembre de 1886, con interpretación de Sarah Bernhardt, donde admiró el suntuoso decorado oriental que, según palabras de Groussac, "todos los detalles de ese conjunto histórico daban a esa función dramática la importancia de una verdadera restauración"[8]. Por otra parte, en *El rey burgués* hay recuerdos de esa época de la Bernhardt, como la cita del novelista Onhet, dramaturgo muy popular, que también fue representado en Santiago. Hay que señalar que las actuaciones de la Bernhardt ponían mucho esmero en el lujo de los trajes y los decorados de interiores, y ese lujo era el mismo que convivía de puertas adentro la alta burguesía chilena de Santiago en sus suntuosos palacios y palacetes, construidos por arquitectos franceses. Darío conoció dos palacios, que sepamos con absoluta seguridad, el lujoso edificio de la redacción del diario *La Época,* que tenía varios salones de estilo diferente cada uno, y el Palacio de la Moneda, que visitaba con frecuencia por ser la residencia de su amigo Balmaceda.

8. R. Darío, *Théodora, La Época,* Santiago, 6 de noviembre de 1886. (Cf. n.1, ed. 1993, p. 81).

Veintiún días después publica *La ninfa* en *La Época,* Santiago, 25 de noviembre de 1887. Le sirve de modelo el cuento *Lesbia* de Mendès, que está en la línea entonces de moda del *conte parisien*, ligero y un tanto licencioso como el cuento de Darío. La protagonista del cuento se llama Lesbia y el relato transcurre en un castillo de París. También están presente las lecturas españolas de *Curiosa filosofía* (1630) del padre Nieremberg y *El asno ilustrado* (1837) de Pérez Necochea, para terminar con una evocación clásica griega, que difundieron los parnasianos desde que Leconte de Lisle publicó sus *Poémes antiques* (1852).

Un mes y veinte días más tarde Darío publica *La canción del oro* en la *Revista de Artes y Letras*, Santiago, 15 de febrero de 1888. En este magnífico cuento se acumulan experiencias amargas, como en *El rey burgués,* y muchas lecturas: *Las tentaciones de San Antonio* de Flaubert, *el Diccionario de antigüedades griegas y romanas* de Daremberg y Saglio, *La canción de los miserables* de Richepin y *El Papa* de Víctor Hugo, entre otros. Todas ellas, excepto el diccionario, son obras coléricas.

La canción del oro es un poema en prosa o una prosa totalmente poética y desgarradora que cuenta las miserias de un personaje angustiado –el propio Darío–, inmerso en una gran ciudad donde resplandece el lujo y la opulencia de Santiago de Chile. El grito de rebeldía es con voz de Biblia que habla, y la miseria material es reemplazada por el saber erudito frente a la vanidad del poder.

Darío se marcha de Santiago. La amistad con Balmaceda se rompió y su último adiós a la ciudad de los palacios es *La canción del oro.* Ya no volverá a la gran urbe. Regresa a Valparaíso, que será su última residencia hasta que salga *Azul...* y tome el camino de regreso a su patria cargado con más penas que gloria.

Habrán de pasar tres meses y veinticinco días para que Darío publique su siguiente cuento, *El rubí.* Fue publicado en *La Libertad Electoral*, Santiago, 9 de junio de 1888. Su fuente procede de un artículo publicado en *La Época* el 5 de noviembre de 1886, titulado *El rubí. El arte de fabricar grandes piedras con pequeñas,* que es un informe presentado por C. Friedel a la Cámara sindical de joyeros de Nancy, en el cual no sólo se toca el problema de la falsificación de

piedras preciosas, sino que se explica el procedimiento de fabricación sintética del rubí. Para entonces, la falsificación de piedras preciosas formaba parte del negocio de los joyeros europeos. En Barcelona se había publicado, en 1886, el libro de Luis Dieulafait, en traducción de Cecilio Navarro, titulado *Piedras preciosas*[9], donde se habla de la falsificación de las piedras y la forma de hacerlo.

El cuento de Darío aporta una rica información de lecturas: *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, *Joseph Bolsano* de Dumas, *El gnomo* de Bécquer, *Las flores y las pedrerías* de Mendès, *Al revés* de Huysmans, y otros donde se habla en todos ellos de piedras preciosas. Lo cual demuestra, siguiendo el procedimiento de los naturalistas, el acopio de información que Darío reunía en el momento de escribir un cuento.

A tan solo cuatro días aparece *Palomas blancas y garzas morenas,* nuevamente en *La Libertad Electoral,* Santiago, 23 de junio de 1888. Se trata de un cuento sencillo, autobiográfico, sin alarde de erudición, donde Darío cuenta dos historias de amor dentro de un mismo relato. El primer plano corresponde a un amor de infancia, atraído por el encanto de su prima Isabel Swan Darío, cándida e inocente, que simboliza a la garza blanca. El otro es el amor pasional con Rosario Murillo, la garza morena, sensual y atrevida, quien fuera su primer amor y quien le condujo a la tragedia sentimental de toda su vida.

Con este cuento se cierra el ciclo correspondiente a la primera edición de *Azul...* que vio la luz en Valparaíso el 30 de julio de 1888.

Tres meses y veintidós días después de *Palomas blancas y garzas morenas,* y tan sólo a dos y medio de *Azul...,* aparece *El sátiro sordo,* su cuento por excelencia griego, en *La Libertad Electoral,* Santiago, 15 de octubre de 1888. Será el último cuento de *Azul...* que escribe en Chile y el que inicia la serie de tres nuevos que serán incorporados en la segunda edición publicada en Guatemala en 1890.

La fuente principal de *El sátiro sordo* procede del conocimiento de la mitología griega y de *El sátiro* de Víctor Hugo, poema que

9. Luis Dieulafait, *Piedras preciosas.* Traducción de Cecilio Navarro. Barcelona, Biblioteca Maravillas, 1886.

pertenece a *La leyenda de los siglos.* Con este cuento Darío conecta con esa corriente francesa que vuelve al clasicismo griego iniciado por los parnasianos.

Pasa un año cuando Darío publica *La muerte de la emperatriz de la China,* en *La República,* Santiago, 15 de marzo–1 de mayo de 1890. Pero es un cuento escrito en El Salvador, a finales de 1889, después de la muerte de su amigo chileno Pedro Balmaceda, quien encarna en el cuento la personalidad artística de Recadero. Pasajes de esta narración son similares a las evocaciones de Darío vertidas en su libro *A. de Gilbert* (seudónimo de Balmaceda), redactado en Sonsonate, El Salvador. Esta similitud entre ambos textos nos confirma que datan de fechas muy próximas.

Es el cuento más oriental de Darío, pero su orientalismo procede del recuerdo vivido por Darío en el Palacio de la Moneda de Santiago, casa del Balmaceda muerto a la edad de veintiún años. Según Raúl Silva Castro, el cuento forma parte de un proyecto entre Darío y Balmaceda de escribir sobre un tema oriental, que el mismo Balmaceda planteó[10].

Finalmente, *A una estrella*, subtitulado *Romanza en prosa*, es una vuelta al poema en prosa experimental de los primeros meses de *Azul...*, porque su protagonista es el lenguaje mismo. Fue escrito y publicado en Guatemala el 31 de julio de 1890 en el diario *El Imparcial,* y luego en la segunda edición de *Azul...*, Guatemala, Imprenta La Unión, 20 de octubre de 1890. La fuente principal es el primero de *Los cantos de Selma* de Ossián, que por aquella época puso muy de moda el falso Macpherson. De este poema apócrifo de Ossián, donde el protagonista es también el lenguaje, Darío toma la idea y gran parte del vocabulario. Posiblemente, Darío manejó la traducción al castellano de Ángel Lasso de la Vega de los *Poemas gaélicos,* donde aparecen los citados cantos, publicados en Madrid, volumen LXXXIV de la "Colección Universal", en 1883, ya que el vocabula-

10. Raúl Silva Castro, *Rubén Darío a los veinte años.* Madrid, Gredos, 1958, pp. 120-121. En una carta a Manuel Rodríguez Mendoza, confiesa Balmaceda: "Quiero apurar el color, pero en sus tonos más suaves; quiero escribir a lo Watteau, si es admisible esta manera de decir".

rio manejado en ambos textos es muy similar. No obstante, *A una estrella* es un ejercicio similar al último cuadro de *En Chile,* el cuadro titulado *El ideal,* en cuanto que ambos relatos están construidos con el mismo material léxico y lingüístico, propio del poema en prosa. Con la diferencia de que en *A una estrella* se elimina el objeto poético, toda huella de personajes o anécdota, para dejar tan sólo la palabra desnuda.

Bajo la luz de toda esta información, que pretende seguir de cerca las principales lecturas de Darío, omitiendo aquéllas que se consideran secundarias, podemos decir que la influencia francesa de los parnasianos fue fundamental y decisiva para estos años de *Azul...* en Chile. No lo fue menos el encuentro de una sociedad opulenta, que es la atmósfera de lujo que se describe en muchos cuentos de Darío, donde lo importante fue la experiencia personal del poeta.

A este respecto transcribimos unas páginas poco conocidas de Luis Orrego Luco, que fue uno de los amigos de Darío en Santiago, porque es de los escasos escritos que documentan el ambiente que vivió el poeta nicaragüense en la capital chilena.

"Aún creo asistir a las veladas inolvidables en casa de Pedro Balmaceda, hijo del presidente. Nos reuníamos en un salón del Palacio de la Moneda, dividido en dos por una inmensa cortina que cerraba la alcoba, separándola de un saloncito adornado con muebles y cortinajes orientales, lámparas japonesas de bronce, biombos bordados, braseros antiguos, porcelanas de Sajonia y Sevres. Sobre la mesa había libros con autógrafos de Castelar y Campoamor, dedicados a Ramón Lira, Sommerscales, Onofre Jarpa, Valenzuela Puelma, Alberto Orrego Luco y dibujos admirables a pluma de Calixto Guerrero. Por todas partes vasos con flores".

"Alberto Blest se sentaba al piano para tocar trozos de Gounod, Massenet, Chopin, Schumann; Carlos Luis Hübner acompañaba luego a Blest en charlas de mucho ingenio. Vicente Grez contaba historietas humorísticas, Manuel Rodríguez Mendoza disertaba sobre arte con palabra colorida y brillante expresando la necesidad de dar paso al pensamiento moderno, con más soltura, naturalidad y armonía en la frase y más precisión en los contornos de la idea. Mientras unos tocaban música de Schumann otros recitaban versos de Verlaine, de

Armando Silvestre, enteramente nuevos para Darío, el cual echado atrás en un sillón oriental, silencioso y abstraído, contemplaba las columnas de humo azuladas de los pebeteros de plata en los cuales Pedro Balmaceda quemaba perfumes. En aquella sala de refinado lujo leyó Pedro sus primeros cuentos que tanto influyeron en los futuros de Darío[11]. Allí en una noche de luna que filtraba sus rayos por los ventanales de hierro, vetustos, como de cárcel y palacio, recitó Tondreau, su admirable composición: *El César borracho*"[12].

Mucho se ha escrito sobre la influencia decisiva de la prosa de Martí sobre Darío, pero también hay que decir en bien de la verdad que los puntos en común entre ambos escritores proceden de fuentes similares, pero nunca iguales. Martí conoció la literatura francesa, por supuesto, pero no en la medida ni profundidad que Darío. Es necesario hacer una valoración de la prosa de Eugenio María de Hostos, quien influyó tempranamente en el joven Martí, en el estilo admirativo y oratorio de la frase, para establecer unos nexos de interpretación de influencias.

La estética de Darío procede una escuela más amplia ubicada en el ámbito de lo francés, y una reflexión de la escritura que tenía dos fuentes: la libresca y la vida cotidiana.

Lamentamos la falta de un estudio pormenorizado de las fuentes francesas que influyeron en Martí, con el fin de esclarecer y diferenciar el origen de los recursos y técnicas de ambos escritores. En lo que respecta a Darío tenemos clara la trayectoria inicial de sus primeros pasos literarios, seguido de las sucesivas lecturas que le llevaron, a través de *Azul...*, a lo más alto de la literatura.

11. Más que los cuentos, Balmaceda influyó en sus ideas estéticas que eran comunes con las de Darío y se conservan en la correspondencia entre ambos. También influyó el ambiente de esta vida social que Darío no habría conocido sin la amistad con Balmaceda. En lo escrito hasta aquí por Orrego Luco, podemos recordar la atmósfera de cuentos de Darío como *La ninfa* o *El rey burgués*. Aparte están los paseos de Darío y Balmaceda por la ciudad de Santiago, que fue la clave de los seis cuadros del *Álbum santiagués* de *En Chile*. Véase a este respecto la vida de Darío en Santiago, en Melfi, pp. 86-111.

12. Cita tomada de Domingo Melfi, *El viaje literario*. Santiago, Nacimiento, 1945, pp. 101-102, donde figura un amplio ensayo, "Cuando Rubén Darío estuvo en Chile", pp. 59-136, con muchos recuerdos y documentación.

COMUNICACIONES

RUBÉN DARÍO Y LA NOVELA

Dolores Phillipps-López
(Universidad de Ginebra)

"Absque argento, omnia vana"
Rubén Darío, *Emelina*

Emelina (1887), así como los fragmentos de *El hombre de oro* (1897) y *El oro de Mallorca* (1913-1914) constituyen las tres únicas incursiones de Rubén Darío, como autor, en el género novelístico. Esta producción escasa y fragmentaria, que se mueve entre reto y esbozo, comparte el recurso eminentemente poético a la alegoría en sus tres particulares tratamientos del tema de la relación entre el arte/ el artista y el dinero.[1] Asimismo, crónicas darianas como *A. de Gilbert*, *Novelas y novelistas*, *Opiniones*, *Letras*, *Cabezas* y *Semblanzas*, esencialmente, escritas entre 1899 y 1912, nos descubren al Darío lector y crítico de novelas. En el horizonte de referencias (francesas, españolas, hispanoamericanas, rusas, inglesas, etc.) que así se perfila, se lee, ciertamente, tanto la historia del gusto y juicio personales del poeta, como la historia de una moda, la de las publicaciones en boga que directivas periodísticas –muy verosímilmente respaldadas en precisos imperativos editoriales y comerciales– obligaban a reseñar.

1. Este tema en su contexto histórico, económico y social (época del asiento institucional de la burguesía en la América hispánica) ha sido decisivamente estudiado por Á. Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil, Caracas, Barcelona, 1985; R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Montesinos, Barcelona, 1983; J. Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (Literatura y política en el siglo XIX), F.C.E., México, 1989, entre otros.

Pero, en esta selección y contemplación crítica, ya subjetiva, ya informativa o de rigor, sobresalen determinados rescates, condenas y expectativas que son también, al fin y al cabo, el reflejo de las condiciones ambiguas del arte durante el fin de siglo. Es en lo que Raimundo Lida llamaba "el enfrentamiento 'poeta y mundo'", expresado no ya en los términos ideales (o morales o políticos) románticos, sino en los términos crudamente económicos[2], que estas ambigüedades afloran más perceptiblemente.

Las condiciones de concepción y edición de la primera novela de Darío, *Emelina*, que también es su primera obra en prosa, son conocidas. Darío y su amigo de Valparaíso, Eduardo Poirier, "hombre generoso, correcto y eficaz", "como un hermano mío" –estimará Darío en su autobiografía[3]–, colaboraron en la escritura de la novela. Se presentaría a un concurso literario en 1887, pero no, como indicaron varios críticos, al certamen literario promovido en Santiago de Chile por Federico Varela –el famoso dedicatario de la primera edición de *Azul*–, sino al que fue organizado ese año por el diario de Valparaíso *La Unión*, según rectificó en 1934 Raúl Silva Castro[4], certamen éste al parecer reservado a la concurrencia exclusiva de novelas folletinescas. El objetivo principal, y hasta la motivación única de su redacción parece haber sido –pues insistió el propio Darío en que *Emelina* era obra primeriza, torpe, "escrita para un certamen en diez días, como la suerte ayudaba, sin preparación alguna"[5] – la busca de recursos para Darío, recién llegado a Chile y desprovisto de medios. Éste sería el sentido más prosaico de la "fortuna" que Darío entiende

2. Rama, *op.cit.*(1985), pp. 97-98.

3. R. Darío, "Autobiografía", *Obras completas*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950, tomo I, p. 52. Todas las siguientes citas de Darío (excepto las que conciernen a su poesía) proceden de esta edición en 4 tomos; el número romano del tomo, seguido de las páginas se indican en el texto.

4. En un estudio dedicado a *Emelina*, A. W. Phillips recogió todos los datos útiles para la historia externa de la novela. Cfr. "Nueva luz sobre *Emelina*", en *Estudios sobre Rubén Darío* (E. Mejía Sánchez, ed.), F. C. E, México, 1968, pp. 203-205.

5. R. Contreras, "Estudio preliminar", *Emelina* de Rubén Darío, Agencia Mundial de Librería, París, 1927, p. XXI. Las demás citas de Contreras proceden siempre de este "Estudio...". Las páginas en cifra romana se indican en el texto.

hallar con la publicación de su novela: "Tal como es sin pretensiones, sencilla, franca, va al público 'a buscar fortuna'" (p. XXI).

En el estudio preliminar que Francisco Contreras dedica a esta obra reeditada por él en París en 1927, se indicaban ya los defectos más evidentes del texto: "descripciones de Londres y de París [...] librescas e ingenuas", personajes que actúan "según la conveniencia de la intriga", frecuentes "llamadas al lector que hacen sonreir", "humorada" termina Contreras (pp. XXIII-XXIV), dando a entender que el libro no podía ser tomado en serio. Con todo, según él, la reedición de la novela y la "importancia" y "significación" de ésta quedaban justificadas sobre todo en consideración de sus logros descriptivos (alguna que otra escena de la vida local, costumbres chilenas como el baile de la zamacueca o la vida fastuosa de Guzmán Blanco) y en cierta medida porque su lenguaje, "imágenes o modos de decir" anuncian ya –dice Contreras–"al autor raro y fastuoso de *Azul*" (p. XXVI).

Una de las dificultades pendientes para la crítica que enfrentó el estudio de *Emelina* fue determinar la exacta medida en que la pluma de Darío –o de Poirier– habían intervenido, y se ha vuelto a la conclusión ya entonces esbozada por Contreras que solamente "los tres primeros capítulos, escritos en estilo amplio, de frases largas e imágenes comunes, no han de ser suyos" (p. XXIII) refiriéndose a Darío.[6]

Planeada, en teoría, para una publicación en periódico, y como tal para la difusión a un amplio público lector de folletín que podía alcanzar desde los grupos menestrales urbanos hasta extensas capas de la burguesía media y alta, mujeres en particular, *Emelina* responde por su estructura esquemática a la fórmula folletinesca más estereotipada. Las actuaciones de los personajes, que ocurren en secuencias paralelas para mayor simplificación, van seguidas de las sistemáticas explicaciones del narrador que sirven a entrelazar las distintas peripecias y el esquema moral básico es el del habitual maniqueísmo de los buenos y los malos: el conde Ernesto du Vernier, un aristócrata parisino sin vergüenza, adicto al vicio del juego, se ha

6. Para el recorrido de las divergencias críticas sobre esta atribución, cf. A. W. Phillips, *loc. cit.*

casado con la inocente Emelina Darington y ha envenenado a su padre para heredar su inmensa fortuna, honrar sus deudas y así poder seguir jugando. "Véase por esto –dirán los autores–cuán peligrosa es la pendiente del delito. Calavera y galanteador primero, jugador frenético en seguida, asesino después y por último parricida... ¡espantoso *crescendo*!" (IV, 321). En el circuito cerrado del folletín, cumpliendo el tácito contrato con los lectores, la historia acaba felizmente con la nueva boda en Valparaíso de Emelina y Marcelino Gavidia, quien la había salvado heróicamente de un incendio al comienzo del relato. Evidente parodia del género, *Emelina* llega a convertirse por la misma acumulación de efectos paródicos y por el segundo grado que respecto de su uso se introduce en parodia de la parodia, en revelación subversiva y divertida de las trampas de la ficción novelesca, así cuando concluye el narrador en una genial autorepresentación alegórica: "El buen *yankee* Tomas Alva Edison, no pensó de seguro nunca en que el bribonzuelo de Cupido se aprovechara de sus micrófonos, alambres, bobinas y baterías para hacer de las suyas" (IV, 365).

Más literalmente, aunque siempre dentro del segundo grado alegórico propio del género novela: "(Dupin es la Razón, don Segundo Sombra es el Gaucho); en las novelas hay un elemento alegórico", dice Borges[7], *Emelina* escenifica –y caricaturiza– a todos los actores de la sociedad burguesa moderna: el dinero, pero también, los banqueros, el cajero judío Joshua Humbug, el juego, los casinos, las quiebras, las estafas, el derroche, la opulencia, etc. "Pues es el caso que la fiebre del oro nos invade. Noticia fresca" (IV, 285), comenta el narrador, y el largo fragmento que sigue merecería ser leído hasta su conclusión–"¿Y la poesía? –Ya lo dijo Gustavo Bécquer: ...una oda sólo es buena, de un billete de banco al dorso escrita. –¿Y la nobleza, el sentimiento y el ideal? –En las *chauchas*... *Los autores a dúo*: ¡Oh realidad amarga de la vida!" (IV, 286)– como antecedente por el tema y el tono algo bufonesco, y en parte por el ritmo, del canto de "La canción del oro" en *Azul*. Todos actúan en esta inmensa

7. J. L. Borges, "De las alegorías a las novelas", *Otras inquisiciones*, en *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1987, p. 746.

farsa, todos, menos el poeta, cuya conciencia de sí como partícipe ambiguo en ella, fascinado y refractario, sólo se afirmaría plenamente en los famosos cuentos de *Azul*, que Darío publica al año siguiente. Las notas de amargura y desencanto que caracterizan asimismo las composiciones poéticas de *Abrojos*, libro publicado en Chile en 1887 –"Puso el poeta en sus versos todas las perlas del mar, todo el oro de las minas, todo el marfil oriental; los diamantes de Golconda, los tesoros de Bagdad, los joyeles y preseas de los cofres de un Nabab. Pero como no tenía para hacer versos ni un pan, al acabar de escribirlos murió de necesidad"[8] –, vuelven ahora en la novela, pero ya en función irónica, distanciada. En la actitud irónica, comentaba Adorno, el autor se desprende de "la pretensión de crear lo real"[9], a lo que sin embargo ninguna palabra puede escapar. En su veleidad, la alegoría (y la ironía, como otra de sus formas) viene a ser entonces lo que expresa o da forma a la modernidad, justamente porque presupone la distancia, y, de ahí, lo relativo, la contingencia, el sucederse histórico, la temporalidad. Paul de Man, retomando los trabajos fundamentales y ya históricos de Benjamin sobre el alegorismo moderno a partir de Baudelaire[10], propone la siguiente formulación: "El predominio de la alegoría corresponde siempre al descubrimiento (revelación) de un destino auténticamente histórico. [...] Mientras el símbolo postula la posibilidad de una identidad o identificación, la alegoría designa preventivamente, en relación con el propio origen, una distancia [...]".[11]

La alegoría, que según una definición retórica es lo que sustituye un pensamiento por otro que le es semejante, pero también la ironía,

8. Darío, *Abrojos*, VI, en *Poesías completas* (A. Méndez Plancarte y A. O. Belmas, ed.), Aguilar, Madrid, 1968, p. 460.

9. Th. W. Adorno, *Notes sur la littérature* (trad. S. Muller), Flammarion, París, 1984, p. 41. Trad. nuestra.

10. Lecturas esenciales sobre estos aspectos serían W. Benjamin, *Ch. Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (trad. J. Lacoste), Payot, París, 1982; *Origine du drame baroque allemand* (trad S. Muller), Flammarion, París, 1985 y *Paris, capitale du XIXe. siècle. Le livre des Passages*, Les Éditions du Cerf, París, 1989 (trad. J. Lacoste, según la edición original establecida por R. Tiedmann).

11. P. De Man, "The rhetoric of temporality", en AA.VV., *Interpretation. Theory and practice* (Ch. S. Singleton, ed.), Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore, 1969. Traducción nuestra.

que inversamente, sustituye un pensamiento por otro que le es opuesto serían los medios estéticos adecuados a la expresión de tal distancia, a la expresión de la "experiencia del extrañamiento"[12], a la relativización de la subjetividad por sí misma atrapada en las contradicciones del modelo sujeto/objeto, o si se quiere, perdida en un mundo de objetos. Alegoría e ironía son los ecos de una transformación estética cumplida o por cumplirse.

En el caso de *Emelina*, no obstante, Darío presenta la escisión aquí evocada como enfrentamiento, irónico sí, aunque, en su calidad de espectador, el escritor asume la experiencia aún como *deslumbramiento*. Recuérdense a este propósito las palabras de Darío que en su *Vida de Rubén Darío escrita por él mismo* refieren su llegada a Chile –"Llevaba como único dinero unos pocos paquetes de soles peruanos y, como única esperanza dos cartas que me diera el general Cañas [...]" (I, 52)–, su apariencia más que provinciana con "chaquecito de Nicaragua", "problemáticos zapatos", y aquella "valija indescriptible actualmente", su figura de "inexperto adolescente", añade, "por los justos y tristes detalles de la vida práctica" (I, 53), su admisión luego entre los miembros de aquella "bohemia dorada", como la llama Contreras, "la élite juvenil santiaguina" (I, 54) compuesta por Luis Orrego Luco, Pedro Balmaceda, el hijo del presidente de la República, Manuel Rodríguez Mendoza, Vicente Grez, y tantos más, en una Santiago que Contreras describe como verdadera capital, con una vida cultural brillante, teatros, ópera, diarios modernos y cosmopolitas, bibliotecas y museos (p. XV). Ángel Rama analizará los términos menos superficiales de esta relación entre el desarrollo intelectual, las posibilidades culturales amplias y el desarrollo urbano que condicionarían la producción del poeta a lo largo de su estancia en Santiago de Chile. En esos precisos años que van de 1882 (fin de la guerra del Pacífico) a 1891 (revolución contra Balmaceda), dice Rama, Darío va a encontrar "una ciudad intensa, que está enriqueciéndose velozmente, que a pesar de su ubicación geográfica está en comunicación económica –y, por ende, cultural– con el mundo europeo, y que vive la exaltación que sigue a un gran triunfo: la

12. Rama, *La ciudad letrada*, F.I.A.R., Montevideo, 1984, p. 106.

Guerra del Pacífico. Encuentra al liberalismo en un momento exaltado de su entrada al continente hispanoamericano [...]."[13]

En su prólogo a *Emelina*, Contreras no insistió (ni reparó, sin duda) en que lo que había sido sentido vivencialmente por Darío estaba documentado en su novela, no ya en las descripciones *costumbristas* y en aquellas imágenes *tan suyas*, sino, más significativamente, en la percepción aguda, que comienza entonces a manifestarse, de las ambigüedades de lo moderno, y a la vez, en el testimonio de su propia instalación, como artista, en la ambigüedad misma: "La impresión que guardo de Santiago, en aquel tiempo, se reduciría a lo siguiente: vivir de arenques y cerveza en una casa alemana para poder vestirme elegantemente, como correspondía a mis amistades aristocráticas" (I, 56). Juvenil frivolidad de un poeta que adoptaba entonces los modos de vida burguesa, como se juzga de estas palabras autobiográficas de Darío, a la vez que reflejo del hundimiento efectivo en el dualismo o tensión entre ideal y necesidad, términos que describen la nueva condición del poeta en la sociedad finisecular burguesa.

La motivación de Contreras al apuntar, en su prólogo a *Emelina*, las condiciones objetivas, el hecho empírico de la adelantada, culta y lujosa vida chilena (santiaguina) en que Darío participó, era sin duda realzar la importancia decisiva de la estancia del poeta en Chile (la formación junto a intelectuales de primera fila, la "revelación"[14] de las letras francesas, etc.) en la gestación de su revolucionaria obra ulterior. Pero paralelamente a la exaltación algo patriótica de la experiencia chilena, Contreras sugiere los argumentos sociohistóricos que le faltaron a Darío para legitimar la sinceridad y autenticidad de su producción en aquellos últimos años de la década del 80, pues: ¿cómo "un autor nicaragüense que jamás salió de Nicaragua sino para ir a Chile [...] es autor tan a la moda de París y con tanto *chic* y distinción, que se adelanta a la moda y pudiera

13. Rama, *op.cit.* (1985), p. 84.

14. Es la palabra que utiliza Contreras (p. XVII), aunque el propio Darío precisara en *Historia de mis libros* que su "penetración en el mundo del arte verbal francés no había comenzado en tierra chilena. Años atrás, en Centroamérica [...], mi espíritu adolescente había explorado la inmensa selva de Víctor Hugo [...]." (I, 196).

modificarla e imponerla"? (I, 198). La pregunta, se sabe, es la que formula Valera, refiriéndose al éxito de *Azul* como a una extraña, incomprensible casi, *anticipación anacrónica*, sin arraigo en la realidad chilena. La respuesta diferida, es la que acabará articulando el propio Darío en la enumerativa y también dramática auto-exégesis o empresa de justificación que viene a ser aquella *Historia de mis libros* de 1909 (donde habla de posible acusación de plagio, de desconocida prioridad, de creaciones propias rebajadas a no ser sino traducción, imitación, de errores de identificación respecto de la paternidad literaria, etc., propósitos que transforman al texto en la *Historia de que mis libros son míos*).

Aunque sólo *Azul* asentara más complejamente la "comprobación del predominio de los valores burgueses"[15], la novela *Emelina* también, en sus variaciones en torno al tema del dinero y en la deformación caricaturesca que ofrece de movimientos de alma y actuaciones de personajes supeditados a movimientos y transacciones mercantiles y bancarias (amor interesado, boda arreglada, viaje a los casinos de Monte-Carlo, huida por robo o por estafa, suicidio por bancarrota, etc.), registra los reales impactos psico-sociológicos del dinero. Como indica José Luis Romero en su indispensable estudio sobre la ciudad burguesa en Latinoamérica: "[...] el dinero corría, las especulaciones calentaban las cabezas no sólo de los fuertes inversores sino también de los pequeños ahorristas, y las esperanzas de un rápido enriquecimiento alimentaban indirectamente las del ascenso social. Una fisionomía peculiar tomaron esas ciudades que prosperaban tumultuosamente [...]"[16].

Emelina debe por ello figurar entre las numerosas novelas –hecho significativo– que durante el modernismo exploraron la temática del dinero en sus más diversas facetas (especulaciones, bolsa, riqueza, juegos de dinero, etc.), señaladamente: *Blanca Sol* (1888) de la peruana Mercedes Cabello de Carbonera, *La bolsa* (1891) de Julián Martel, el propio fragmento de novela *El hombre de oro* (1897) de

15. Gutiérrez Girardot, *op. cit.* (1983), p. 51.

16. J. L. Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, México, 1976, p. 250.

Darío, *Un idilio nuevo* (1899-1900) de Luis Orrego Luco, *El hombre de oro* (1916) de Rufino Blanco Fombona, etc.[17]

Todas estas novelas constituyen la versión novelada de una suerte de patogénesis de la nueva socialidad mercantil condicionada por el desarrollo de la economía monetaria. Dando un paso más allá en la comprensión de lo que implicaban concretamente para el artista, su estatuto y su función, estos cambios o intercambios socio-económicos, Darío reflexionó en sus dos esbozos de novela siguientes, *El hombre de oro* y *El oro de Mallorca*, sobre el desplazamiento del arte, de la inspiración y de la creación, hacia el terreno de las mercancías y del dinero.

Los cuatro fragmentos (o capítulos) que componen *El hombre de oro*, todos fechados en 1897, de mayo a septiembre, fueron publicándose en Buenos Aires en "La Biblioteca" de Paul Groussac[18]. "Roma bajo el imperio de Tiberio César" (IV, 377). Así comienzan, ubicados geográfica y cronológicamente, los hechos ficticios que formarán la primera parte de un relato interrumpido, no cabe duda, novela, conjetura la crítica, o a lo menos novela corta como se deduce de la proliferación de personajes y situaciones y de la relativa complicación alcanzada por la intriga.

Dos historias corren en paralelo, quedando relacionados los protagonistas de ambas al final del capítulo III, o sea uno antes de interrumpirse el relato. La primera cuenta, en los albores del cristianismo, la congregación secreta en una pobre casa, templo improvisado, de una "nueva secta" (IV, 420) de modestos hombres y mujeres dispuestos a oir las enseñanzas conciliadoras de Pablo, el predicador y "siervo de Jesucristo" (IV, 380). La segunda escena, contrastante, nos traslada a la "preciosa y gallarda villa tiburtina" (IV, 386) de aquel "dichoso mancebo millonario y *dilettante*" (IV, 388),

17. Un tratamiento profundo, aunque no central, también recibe este tema en novelas como *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres, *Ídolos rotos* (1900) de Manuel Díaz Rodríguez o más tarde *La oficina de paz de Orolandia* (1925) de Rafael Arévalo Martínez.

18. En las palabras de presentación que preceden *El hombre de oro* se relaciona esta novela inconclusa con el "cuento" *La fiesta en Roma*. Para los detalles, cf. IV, pp. 375-376.

Quinto Flavio Polión, "el más alegre, el más gentil, el más derrochador, el más mundano, de los jóvenes de la alta sociedad romana" (IV, 385) allí reunido con unos amigos. Sólo distraídos por los manjares deliciosos y aquellas "copas de rico vino cécubo" que circulan (IV, 388), entablan entonces una serena discusión, en torno a los más fundamentales temas de la vida: felicidad e inmortalidad. El rico Flavio Polión vive en Roma y cuando lo cansan "las fatigas de la vida urbana y las agitaciones" (IV, 386) se refugia en su villa, pensando en la naturaleza como en un paraíso rústico perdido (IV, 389); Acrino, el hedonista –y el más jóven– brinda contra el "Hastío" y "las Parcas", burlándose de quien entienda encerrarse "como un caracol, o hacer la vida de un gimnosofista" (IV, 389-390); para Lucio Varo, el poeta, las Musas traen la felicidad, el renombre, la ayuda de potentados y la suerte en amor; el cuarto de los comensales, Axio, el centurión de edad madura, ve en la juventud la fuente de la auténtica felicidad. Naturaleza, placer, poesía, juventud, ideales o mitos desplazados, ilusorios.

Por la andadura dialéctica (o "maiéutica") del discurso, mediante la transformación de los protagonistas en abstracciones o emblemas, Darío intenta extremar la relación o vínculo profundo, orgánico, existente entre alegoría y novela en una exploración decididamente moderna y dentro de una concepción –también ella moderna (o modernista)– de la novela como género *poético*. Por cierto, esta opción estética poética, aun siendo –o pudiendo ser– actitud de "caracol" o de "gimnosofista" preserva la representatividad respecto de la *prosa de las circunstancias* o "enigma de la vida exterior"[19] como tarea específica de la novela. Es más, como dice Adorno: "El momento antirrealista de la novela moderna, su dimensión metafísica, está también él producido por su objeto concreto, una sociedad en la que los hombres son arrancados unos a otros y a sí mismos. En la transcendencia estética, es el desencanto del mundo el que se refleja"[20]. Hasta por las evidentes correspondencias con datos empíricos de la existencia de Darío, el intercambio argumentativo de los

19. Adorno, *op.cit*, p. 39. Trad. nuestra.
20. *Id.* Trad. nuestra.

contradictorios jóvenes de la novela *El hombre de oro* alegoriza u objetiva el debate interior del poeta, el razonamiento sobre las paradojas de su situación en la sociedad burguesa, e incluso registra los efectos tanto de la "decadencia del aura" del arte[21], como de aquella "desmiraculización del mundo"[22] finisecular si se considera el auto-examen espiritual de Lucio Varo y su diálogo con Pablo en el capítulo último: "Yo soy un poeta, señor, y vuestro Dios, os lo confieso, [...] me da tristeza y me da miedo" (IV, 424).

En aquella cena exageradamente teatralizada, todos esperan la llegada de un ilustre vecino de Polión "hijo de Dánae", "feliz judío", "hombre de oro" (IV, 393), raro crisófilo: "De pronto penetró, [...] precedido y seguido de siervos, en una litera digna de Sardanápalo: oro, plata y seda, pero sobre todo oro, el magnífico [...] *Hombre amarillo*. [...]. Sobre el lecho, diríase un gran insecto cuyo cuerpo estuviese polvoreado de áureo polvo [...]" (IV, 396).

La magnificación de su figura, la valorización de los solos atributos esplendorosos y espectaculares alcanzan un paroxismo que, al mismo tiempo, privan al personaje de concreción vital, lo petrifican en actitud –mortal– de estatua ("manos angulosas", "ojos fríos de ídolo, ojos metálicos", "ágatas de los pómulos", "frente, como tallada", "palidez mineral", etc. (IV, 397), lo vacían hasta no dejarle más que la apariencia de la quimera: "Judas de Kariot", así se identifica (IV, 413), *es* el oro, en sus aspectos traidores. En su frialdad marmórea, encarna además, tópicamente, la antítesis burguesa del lirismo: "Su palabra era de plomo. Advertíase la espesura de roca de aquel intelecto. La idea escasa se filtraba a gotas" (IV, 398). La imagen evoca un discurso anquilosado y *lapidario*, y es la propia exploración polisémica de Darío la que incita al juego de palabras. El oro es la recompensa del artista, pero éste, a modo de compensación por la venta de su arte o lo que Georg Simmel llamó "venta de valores inherentes a la personalidad"[23] quiere reivindicar además dignidad y

21. Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", *Écrits français*, Gallimard, París, 1991, p. 144. Trad. nuestra de la "déchéance de l'aura".

22. Citado por Gutiérrez Girardot, *op.cit.* (1983), p. 27.

23. G. Simmel, *Philosophie de l'argent* (trad. S. Cornille et Ph. Ivernel), P.U.F., París, 1987, p. 510. Traducción nuestra.

gloria a quien se duerme escuchando sus recitaciones: todos "notaron que el Hombre de oro se había quedado dormido" (IV, 410).

En la autorepresentación alegórica, la evocación literal de la situación del poeta introduce un segundo grado distanciador, especular (como *mise en abyme*) a la vez que espectacular (en cuanto el poeta o escritor es observador disociado, y hasta juez complaciente de sí mismo): así, cuenta Flavio Polión que su padre oyó las quejas de Horacio "aquel pobre viejo glorioso, que tuvo que pasar su vida entera con una *máscara* de contento, mientras le mordían el alma crueles serpientes. Sabéis bien que no era de familia patricia; por lo tanto, tuvo que padecer más de una vez desdenes de torpes y elegantes imberbes y de altos *histriones* bien peinados"; de "carácter independiente", "Mecenas le puso en el pescuezo un yugo de oro", "mordía su freno dorado", "celebraba a Mecenas y cantaba al César" (IV, 391-392, subrayado nuestro). Y cuando a Lucio Varo, el poeta del grupo, le piden sus compañeros de fiesta la lectura de algunos de sus versos, no sin orgullosa *pose* declama: "¿Qué entiende esa conglomerada muchedumbre cuya mayor parte se compone de gentes de seco seso? ¿Cómo se va a presentar uno, semejante a un histrión *–¡histrio, mimus!–* a divertir con el don de Apolo a los apiñados concurrentes a un teatro ? [...] No, no seré yo quien imite a los perfumados poetastros que hacen su gárrula música para adular al vulgo profano" (IV, 405). Despojado de su ser, reducido a *máscara* desnuda, a *mimo*, transformado en simulacro de hombre actor de sí mismo, tal es el artista en su enajenación moderna. Tal es también su gran vulnerabilidad, por la dependencia que implica respecto del público, masificado, y respecto del dinero, aspilla totalizante.

En la novela *El hombre de oro* todos miman el desencanto. Es una novela de artistas, en su vertiente doblemente alegórica, por la forma de ficción novelada, primero, y en segundo término, por la personificación en ella de ideas contradictorias y complementarias, inseparables, en torno al arte y la condición humana.

También será novela de artistas el último intento novelístico de Darío *El oro de Mallorca*, en un sentido ahora más recto: la figura del músico Benjamín Itaspes encarna al individuo absoluto y es objeto central del mundo novelado; el protagonismo permanente de su

conciencia condiciona las opciones narrativas, la adopción de la perspectiva singular señaladamente.

Ahora bien, en *El hombre de oro*, el grado de virtuosismo estético alcanzado por Darío, pero sobre todo el indudable e importante factor lúdico que esta elaboración retórica y semántica implica, convertía la novela –si bien inconclusa[24]– en un ejemplo de la superación moderna o a lo menos del cuestionamiento de la ilusión en la reflexión consciente del novelista. Ya incluso en la parcial y precipitada creación de *Emelina*, el narrador consigue ser este bufón autoconsciente y asumido (o pretendidamente asumido), postura irreverente que le garantiza autonomía. Esta postura de farsante, por otro lado, no resta ni profundidad, ni efectividad a la expresión desgarrada de la condición del escritor. Por lo contrario, la novela ha dejado de ser sencilla representación, y al introducir la ambigüedad y la duda (ya sea bajo forma de juego) altera la comodidad contemplativa del lector.

En *El oro de Mallorca*, compuesta por 6 capítulos (una parte) publicados en *La Nación* de Buenos Aires entre 1913 y 1914, el célebre compositor Benjamín Itaspes figura un *alter ego* más del escritor, como pudieron ser desde *Azul*, Garcín, la alondra o tal que otro poeta. En cambio, desde el momento en que la melancolía y la angustia de la muerte, exacerbadas, se apoderan de la conciencia del escritor (en la novela convertido en músico), la seriedad o gravedad de la autorepresentación invade el campo de lo ficticio, retirando asimismo a la obra de arte aquel carácter suyo, artísticamente tan libre, de burla suprema. La alegorización no admite en este caso segundo grado. El examen del tiempo pasado como recuento acumulativo de penas y dolores y el tono confesional y grave transfiguran al propio artista en patético y resignado fantoche: "[...] no existe la libertad. [...] Uno de tus nombres, Señor, es 'Fatalidad'"[25]. En la generalizada literalidad –y hasta cierto punto banalidad–

24. Podemos interrogarnos, claro está, sobre lo irrevocable de su interrupción, y entender la novela como fracaso del poeta novelista (y, en general, de toda novela escrita como poema en prosa).

25. Darío, *El oro de Mallorca* (C. Meneses, ed.), Devenir/El otro, Madrid, 1991, p. 60. Desde ahora las páginas se indican en el texto.

de la autorepresentación interesan sin embargo algunos recursos, muy propios del género novelístico, que revigorizan estéticamente el relato. Es el caso de las proyecciones especulares (o *mises en abyme*) que evocan los fracasos del artista. El primero concierne al plano sentimental y lo ilustra el entero comentario sobre las relaciones sadomasoquistas de George Sand y Chopin, en que Itaspes asume la defensa del músico tuberculoso: "Benjamín conocía la aventura [...]. Chopin enamorado, víctima de aquella curiosa hembra [...]. Una gata rijosa que comía ruiseñores..." (49). La segunda proyección que concierne esta vez al estatuto mismo del arte incomprendido y marginado, y al del artista glorioso-pero-desgraciado, está basada en analogías recurrentes en las novelas de artistas del modernismo[26] y se desarrolla en la larga digresión sobre los judíos conversos de Mallorca, que forman un "gheto moral" (65), "son mirados como corderos sarnosos en el rebaño", "tribu maldita", "gafos en su leprosería" (66), los que llevan "la marca infamante..." (68). "¿No hay un secreto de expiación y de inquietud secular en esta raza misteriosa? Talento y oro no les ha escatimado la divina Providencia [...]" (67).

En el ámbito de sus crónicas literarias, Darío asumirá las consecuencias de una confrontación directa con las dificultades y las ambigüedades de su condición objetiva de escritor hispanoamericano expuesto al juicio ajeno. Sometido no como cronista –sigamos con las ambivalencias– sino en cuanto poeta y escritor, a lo que él llama "censura de los miopes" (I, 206), sometido a "dar alimento al vientre nunca saciado de la prensa periódica"[27]. En las tres crónicas que forman *Novelas y novelistas*, de 1899, las insistentes condenas a las circunstancias del consumo en su época, a las presiones editoriales que condicionan la nueva forma industrial de producción artística ilustran la tensión entre la profesionalización del escritor y aquel deseo de vagar "al ejercicio del puro arte y de la creación mental" (I, 206).

26. Estudiamos estos recursos en D. Phillipps-López, *La novela hispanoamericana del modernismo*, Ginebra, Slatkine, 1996. En especial pp. 174-195.

27. Citado por M. L. Cozad, "Los prólogos de Rubén Darío", *B.I.C.C.*, XXIX, 1974, p. 467.

Darío evoca repetida y sintomáticamente el caso de Pérez Galdós, como el del génerico novelista burgués y hombre práctico, asalariado y asumido[28]. Él respeta y hasta parece admirar su obra, pero considera que "no tiene el derecho de descender en calidad por ascender en cantidad" (II, 1126), lamenta que con "ese producir absolutamente mecánico", se transparente "un plan industrial con mengua de propósitos mentales" (II, 1127 y 1125), y –más ambiguamente– apunta: "A pura novela se ha construido un elegante hotel en Santander [...]" (II, 1113).

El dinero está en cuestión, nuevamente, y con él reaparece el tema del reconocimiento. Al recorrer, en su crónica sobre la recepción de *La novela americana en España*, la historia reciente del género en Hispanoamérica en la que, según él, no destacan figuras mayores, Darío está asumiendo con probidad intelectual los riesgos del desengaño. Pero este cara a cara decepcionado y franco con los suyos es también empresa de afirmación, reclamo de autonomía poética y, sobre todo, intenso deseo de liberar a la literatura hispanoamericana de la ignorancia y del molde curiosamente irrompible de ciertos tópicos: "Toda América es *tierra caliente* [...]. Y en literatura todo lo nuestro es irremediablemente tropical o cubano. Nuestros poetas les evocan un pájaro y una fruta: el sinsonte y la guayaba. [...] Somos otros. Aun en lo intelectual, aun en la especialidad de la literatura [...]" (II, 1136-1138). La alegoría, ahora, se deshace.

28. Zola abría un franco y polémico debate sobre el tema del dinero, como legítima ganancia realizada sobre sus obras por el escritor actual, en su ensayo "L'argent dans la littérature", publicado en 1880 junto con "Le roman expérimental". *Vid. Le roman expérimental*, Garnier-Flammarion, París, 1971, pp. 177-210.

ORO DE MALLORCA DE RUBÉN DARÍO: NECESIDAD Y FRACASO DE LA FICCIÓN

Matías Barchino
(Universidad de Castilla-La Mancha)

La palabra *fracaso* en el título de esta comunicación no es tanto un juicio de valor como el mantenimiento aunque sea irónico por nuestra parte de cierta inercia crítica que ha minusvalorado tópicamente las novelas de Rubén y las de otros escritores modernistas, lo mismo que sus escritos memorialísticos y autobiográficos, para concentrarse en la obra poética, en el cuento y, últimamente, en las crónicas periodísticas. Demasiado a menudo todavía, y pese a los ya abundantes trabajos de interpretación y exégesis que se han hecho sobre la novela de este movimiento literario –trabajos que a veces están obligados a convertirse en apologías del género que estudian–, aparecen formuladas valoraciones que incluyen la palabra fracaso y otras parecidas. La usamos, pues, aplicándola a *Oro de Mallorca*, como un referente crítico de partida puesto inmediatamente en cuestión. La palabra *necesidad*, por el contrario, es consecuencia del análisis de las motivaciones externas e internas que llevaron a Rubén Darío a plantearse a finales de 1913 y a comienzos del 1914 la redacción de una "novela o especie de novela", como él mismo matiza en una de sus cartas, a la que tituló *Oro de Mallorca*. Solo se conocen seis breves capítulos de esta narración fechados en Valldemosa y París entre noviembre de 1913 y febrero de 1914 y publicados de forma serial por el diario *La Nación* de Buenos Aires entre diciembre de 1913 y marzo de 1914. Narra las peripecias de un músico, de

nombre Benjamín Itaspes, que viaja a Mallorca en busca de paz interior y para huir de los peligros de la gran ciudad sobre su salud física y mental.

Las consideraciones y análisis sobre este escrito, durante mucho tiempo perdido, han sido abundantes, desde la "reaparición" de los seis capítulos conservados de manos del profesor Allen W. Phillips en 1967[1], aunque generalmente han sido negativas desde una perspectiva puramente literaria o estilística. Las páginas de *Oro de Mallorca* sólo son estimadas como obra cuasi autobiográfica, en tanto aclaran algunos aspectos de la compleja vida de Rubén Darío y de sus últimos años de vida. Los prologistas de las ediciones que se han llevado a cabo posteriormente del texto han insistido en los mismos aspectos.[2] No está en mi ánimo reivindicar aquí *Oro de Mallorca* como obra maestra de la narrativa, puesto que no lo es, pero creo que merece la pena examinarla más detenidamente desde los presupuestos literarios en que surgió, que son los de un proyecto literario autobiográfico y personal de Rubén Darío y también destacar la importancia que fue tomando esta novela para su propio autor entre las producciones finales de su vida.

Parece evidente que la novela titulada según las diferentes fuentes, *Oro de Mallorca* o *El oro de Mallorca*, con artículo –de ambas formas se refiere a ella su autor– surge en un período de crisis personal en torno a los años 1912-1915, que le lleva a una intensa meditación y reflexión sobre su trayectoria vital plasmada genéricamente

1. A. W. Phillips, "*El oro de Mallorca*: breve comentario sobre la novela autobiográfica de Darío", *Revista Iberoamericana*, XXXIII, 1967, 64, pp. 449-460. Estudio posteriormente editado sin los seis capítulos en su volumen, *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 43-61. Inmediatamente llevaron a cabo indagaciones sobre el texto Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967; Juan Loveluck, "Rubén Darío, novelista", en J. Loveluck (ed.), *Diez estudios sobre Rubén Darío*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1967, pp. 219-242; y Juan Carlos Guiano, "La versión autobiográfica de Darío", en *Rubén Darío. Estudios reunidos en conmemoración del centenario*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1968. Me remito a estos trabajos, para un análisis general de la novela de Darío.

2. Sirvan de referencia las ediciones de E. Anderson Imbert, Luis Maristany, Carlos Meneses y Antonio Piedra citadas en la bibliografía final.

en su poesía y en sus crónicas de la época, y más concretamente en tres escritos diferentes de ámbito autobiográfico: *La vida de Rubén Darío contada por él mismo* –conocida también como *Autobiografía*–, la *Historia de mis libros* y este escrito de ficción del que estamos tratando.[3] Rubén aprovecha la primera edición en libro de su *Vida*, hecha en Barcelona en 1915 por el editor Manuel Maucci[4], para añadir un texto a modo de conclusión que titula "Posdata, en España". Es significativo que dicha adición sea prácticamente la única modificación que se introduce sobre el texto original publicado en 1912 en Argentina, pese a no estar satisfecho, como veremos, de muchos aspectos de este escrito. La *addenda*, redactada probablemente a mediados de 1914 en Barcelona, da algunas noticias interés sobre *Oro de Mallorca*, iniciada durante sus estancia en la isla balear en los últimos días de 1913, y remite a ella al final de la *Vida*, como una continuación de su proyecto autobiográfico:

> Sobre este castillo y su vecina cartuja, como sobre todo aquel oro de Mallorca, escribí una novela en los días de mi permanencia en esa tierra de Lulio. Los atraídos por mi vagar y pensar tendrán en esas páginas de mi *Oro de Mallorca*, fiel relato de mi vida, y de mis entusiasmos en esa inolvidable joya mediterránea. (p.129)[5]

Rubén Darío expresa en ese texto el intento de alejarse del ambiente nocivo en que se había convertido para él París y el anhelo de recuperación espiritual y física que le llevaron a Mallorca el invierno anterior. Sus palabras están en la línea de autoanálisis que la mis-

3. "En estos años intenta, pues, tres formas diferentes de autobiografía: unas memorias anecdóticas, una historia de sus libros y una novela de su vida" (E. Anderson Imbert, prólogo a su edición de *Autobiografías*, Marymar, Buenos Aires, 1976, p. 15).

4. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Casa Editorial Maucci, Barcelona, 1915. Obsérvese el cambio en el título respecto a la primera edición en que figura "contada por él mismo", que salió en forma serial en el semanario *Caras y caretas* de Buenos Aires, del 21 de septiembre al 30 de noviembre de 1912.

5. Uso ahora y en adelante para las citas de esta obra y de *Oro de Mallorca* la edición de Antonio Piedra, *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Mondadori, Madrid, 1990.

ma novela tiene y expresa las contradicciones de su personalidad, entre la búsqueda de Dios y el disfrute de los placeres terrenales, lo que despierta perplejidades y ensoñaciones sobre su ánimo:

> Quimeras, polvo de oro de las alas de las rotas quimeras, ¿por qué no fui lo que yo quería ser, por qué no soy lo que mi alma llena de fe, pide en supremos y ocultos éxtasis al buen Dios que me acompaña? En fin, acatemos la voluntad suprema. De todo esto hablo en mi novela *Oro de Mallorca* y de otras cosas caras a mi espíritu que impresionaron mis fibras de hombre y de poeta. (p.130)

Rubén Darío, al igual que muchos de sus lectores, aunque por diferentes razones, había quedado defraudado tras la publicación de su *Vida,* que hizo obligado por un contrato editorial, la cual ni siquiera fue escrita directamente por él sino dictada a un secretario en Argentina y que está llevada a cabo con bastante apresuramiento y con no mucha reflexión, tomando una veces materiales directamente de su memoria y refundiendo otras de sus crónicas y otros escritos. La consecuencia fue un texto poco meditado y nada brillante en opinión de la crítica, donde se oculta más de lo que se dice y en el que no se llega a producir nunca el esperado autoanálisis ni la revelación de ninguna noticia de su vida no conocida previamente, pese a que el texto no pueda evitar proyectar de manera evidente los conflictos vitales del autor.[6] En el mismo texto, la *Vida* se presenta como provisional y promete en diferentes lugares nuevas aproximaciones autobiográficas y parece no dar por definitiva la que esta llevando a cabo en ese momento. Rubén Darío había comenzado a dictar confiando en su memoria una notas sobre su vida en las que iba a aparecer como el hombre público y famoso, triunfador de la literatura en todo el ámbito hispánico que fue, sin embargo, bien pronto se le truncó el proyecto, pues cuando comienza a evocar su infancia se presenta ante sus ojos, sin él mismo quererlo, una verdadera novela

6. Cf. nuestro trabajo, "Deseo y pesadillas: *La vida de Rubén Darío contada por él mismo*", presentado en el II Congreso de la Asociación de Estudios Literarios Hispanoamericanos. "Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico". La Rábida, 1996. En prensa.

gótica llena de terrores infantiles que aún perviven, historias de aparecidos que llenan las noches del ambiente local de su pueblo y, sobre todo, emerge la terrible carencia de la madre, asunto que siempre quiso marginar. Aparece justamente lo contrario de una infancia arcádica que tal vez esperaba encontrar. A partir de cierto momento del escrito, Rubén parece asustarse del contenido de su memoria y cambia radicalmente el tono de su *Vida.* En la segunda parte del relato, que se iba publicando al mismo tiempo que se dicta y, por lo tanto, no se podía rectificar, será mucho más precavido, al dejar de recordar los muchos aspectos dolorosos y negativos de su vida y al proclamar, por el contrario, las memorias de un hombre de éxito que ha triunfado entre sus contemporáneos. Lo importante de estas memorias, generalmente consideradas fracasadas como texto, es que inicia en Rubén una línea de reflexión autobiográfica en prosa y le descubre una posibilidad de indagación sobre su propia vida y personalidad que le va ser muy necesaria en los momentos de crisis vital del final de su existencia.

Sin embargo, Rubén Darío desconfía de la escritura directamente confesional y de la autobiografía, género literario, como parece ser, endémico en muchos escritores hispánicos, y esto le lleva a cambiar el género y elegir como continuación de su proyecto autobiográfico una forma narrativa de ficción. La desconfianza hispánica en la escritura autobiográfica y el debate sobre su valor literario es una especie de lugar común repetido desde las disquisiciones de don Quijote sobre la *vida* escrita por el galeote Ginés de Pasamonte. Sospecho, sin embargo, que no sea más que eso, un tópico, ya que no ha impedido el establecimiento de un corpus histórico autobiográfico y memorialístico de gran calidad y cantidad tanto en España como en Hispanoamérica[7], en el que también participan distinguidos miembros de la generación modernista como Nervo, Chocano o Blanco Fombona. Que Rubén Darío tenía prejuicios sobre la práctica de la

7. Sirvan de referencia para romper este lugar común en España e Hispanoamérica, los estudios de Ana Caballé, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*, Megazul, Málaga, 1995; y Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, F.C.E., México, 1996.

escritura directamente autobiográfica, lo delatan sus palabras sobre escritos autobiográficos contemporáneos como el de Rufino Blanco Fombona: "Apenas había comenzado a vivir verdaderamente y ya quería escribir el diario de su vida. Era injusto, porque la juventud es pasión y la pasión no es justicia. Yo le observaba con nuestro gran Benvenuto: *'Tutti gli uomini d'ogni sorte...'*[8] Y continúa con la cita de Benvenuto Cellini sobre la edad apropiada para que un hombre escriba sus memorias, después de los cuarenta años de vida, cita que precisamente servirá para abrir y justificar su propia autobiografía unos años después. Cuando en 1908, Blanco Fombona publicó su diario, Rubén reaccionó entre alarmado y divertido, como aparece en una carta enviada a Fabio Fiallo: "Rufino está publicando en la revista de [Gómez] Carrillo unos apuntes íntimos en los cuales no hay ninguna prudencia ni consideración. Yo, que lo quiero, le aconsejé que dejase eso para su Póstuma. No me ha hecho caso. ¿Creerá que se ha muerto?"[9]. La mención final a la muerte no deja de ser irónica y es semejante a la que aparece en el episodio citado de la primera parte del *Quijote*. Ginés de Pasamonte allí consideraba incompleto el escrito de su *Vida* –en cursiva y con mayúscula– puesto que aún no se ha muerto, no ha acabado su vida... La escritura autobiográfica tiene una referencia directa en la vida real de los autores y a veces se tiende a confundir con ella. Es difícil pensar que Rubén Darío era tan ingenuo como el personaje cervantino, sin embargo, bromea sobre ello en esos términos por una convicción fundamental que le hace desconfiar de una escritura directamente autobiográfica. Para él, toda escritura de un artista es un acto de creación, ha de tener un tratamiento artístico y no tomar sin modificación su material de la vida corriente –ahí radica el efecto renovador de su obra sobre la poesía y la prosa en español hasta la fecha– y por eso cuando en el crítico año de 1913 inicie un período de descanso y de reflexión en Mallorca, en lugar de otra forma de indagación sobre su vida y los problemas que lo acosaban, plantea la escritura de lo

8. Rubén Darío, *Tierras solares*, en *Obras completas*, III, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950, p. 974.

9. Cit. por Anderson Imbert, prólogo a Rubén Darío, *Autobiografías*, cit., p. 27.

que llama "una especie de novela". "Ya sabe usted –le escribe a su amigo Piquet– que para "reposar", me puse, en Mallorca, a escribir una novela...".[10] Lejos del reposo, la novela le incita a remover la conciencia, es un sustituto perfecto de la confesión y se confunde con ella. Estando en Mallorca, tras una grave crisis alcohólica, después de una época de relativo control sobre lo que llamaba eufemísticamanete W. & S. (Whisky con soda), su anfitrión Juan Sureda llama a un sacerdote jesuita alemán para que le confiese y atienda sus conflictos espirituales. Es conocida la anécdota en la que Rubén, apenas llega el sacerdote, le declara: "'¡Padre, las malas compañías! ¡Mi vida es una novela!', 'Y la mía, dos!'", replica el confesor[11]. Esta confusión entre la vida vivida y la *vida* escrita se reproduce de manera semejante, en el caso de Rubén, con la palabra novela. Él, según se ha señalado, tiende a considerarse a sí mismo como un personaje literario y, por lo tanto, ver su existencia como una novela. Rubén separa en varios ocasiones esos dos términos describiendo como una Novela –en este caso con mayúscula– la historia real de su vida y como una novela el texto titulado *Oro de Mallorca.* En otra carta a Julio Piquet determina viajar desde Barcelona "a seguir allí en París mi novela... y mi Novela" (p. 157).

Desde luego, la naturaleza textual de *Oro de Mallorca* no es clara para el propio Darío. Aunque se refiere a ella continuamente como novela, cuando se la anuncia a su corresponsal en París, Julio Piquet, sólo se atreve a decir que es "una especie de novela", consciente de que se trata de algo distinto y, más adelante, dice de ella al mismo corresponsal: "Ahora creo que será una *obra*, aunque no sé cómo acabará."[12] Esta especie de novela no es desde luego un relato novelesco al uso como los que estaban escribiendo sus contemporáneos, aunque Benjamín Itaspes, el protagonista y *alter ego* de Darío en la novela, tiene algunas de las características propias del héroe

10. "Epistolario a Julio Piquet". Reproducido como apéndice en Rubén Darío, *La isla de oro / Oro de Mallorca.* Edición, prólogo y notas de Luis Maristany, La Novela Corta, Barcelona, 1978, p. 156.

11. M. del Carme Bosch, *Rubén Darío a Mallorca*, s.e. Col. Balears i América, 1992, p. 9.

12. *Ibid.* "Epistolario a Julio Piquet", cit., p. 158.

modernista, tal como ha sido descrito. Es por lo tanto, un artista de gran sensibilidad siempre enfrentado a un mundo vulgar en el que se siente a disgusto[13]. La brevedad de su argumento apenas permite relacionarlo con el resto de la producción narrativa de los modernistas, aunque tal vez encontrara un hueco entre algunas otras novelas en que el foco narrativo se desplaza desde el exterior al complejo mundo interior de un personaje central, ámbito cercano a lo que Ricardo Gullón llamó novela lírica.[14] Por mucho que Rubén Darío se quiera confundir e identificar con su personaje, *Oro de Mallorca* quiere marcar distancias con una simple autobiografía o con una novela autobiográfica al uso, ni siquiera está escrita en primera persona como es común en muchas de éstas. En este sentido parece cultivar la ambigüedad, aunque por otro lado establece claramente los elementos de la ficción, lejos del un pacto con el lector realmente autobiográfico[15]. Itaspes es Darío pero a la vez es lo bastante diferente para que pueda ser objetivado por el autor y utilizado como objeto de una experiencia autoreflexiva singular. Rubén promueve desde la citada "Posdata en España", un elemento paratextual de la novela, una real identificación: "tendrán en esas páginas de mi *Oro de Mallorca*, fiel relato de mi vida" (p.129), dice. Para los lectores, tal identificación resultaba tan evidente que la construcción de un mecanismo de ficción que arropara la acción era casi superfluo. Los contemporáneos que la leyeron –añadamos que ingenuamente– no tenían dudas de

13. Cf. Donald Shaw, "La novela modernista", en L. Iñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, II, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 507-513; y la tesis de María de los Desamparados Muñoz Reoyo, *Los personajes en la narrativa modernista hispanoamericana,* Universidad Complutense, Madrid, 1991, pp. 410-ss.

14. R. Gullón, *La novela* lírica, Cátedra, Madrid, 1984; se ocupa de *Lucía Jerez* de José Martí. Los estudios generales sobre la novela modernista también subrayan la existencia de una línea intimista en algunas de las obras narrativas de los modernistas; cf. Aníbal González, *La novela modernista hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1987; Rosario Peñaranda Medina, *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*, Universidad de Valencia, Valencia, 1994; y Dolores Phillips- López, *La novela hispanoamericana del modernismo*, 1996.

15. Cf. Manuel Alberca, "El pacto ambiguo", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1996, 1, pp. 9-18.

que se trataba del mismo Rubén: "Él era el personaje principal de la novela", dice sin dudar Osvaldo Bazil, quien la pudo leer en Mallorca al mismo tiempo que Rubén escribía[16]. Lo mismo dicen sin dudar Juan Sureda y su mujer Pilar Montaner, sus anfitriones mallorquines, quienes se reconocen en los personajes de Luis Arosa y su esposa María. De la misma forma Francisca Sánchez comenta en algún momento que el protagonista de la novela "era él". El escritor canario residente en Mallorca Daniel Martínez Sarmiento escribe en el periódico local: "ese Benjamín Itaspes que viene a la isla en busca de un dilatado contacto con la naturaleza es Rubén Darío en persona... Los pormenores que el novelista da acerca de ese pasajero solitario no deja [*sic*] lugar a duda."[17] Si nadie tiene dudas en la identificación, ¿a qué viene entonces la forma narrativa? Rubén parece sentirse cómodo y protegido al expresar sus vivencias y pensamientos a través de un narrador que escribe en tercera persona y al aplicarlas a un *alter ego* de nombre diferente[18], que no le exige, como la autobiografía, una constante verificación de los hechos narrados. A través de la novela autobiográfica puede elaborar con libertad lo que el considera un retrato espiritual más que real de sí mismo.

El citado Daniel Martínez Sarmiento parece ser el primero en preocuparse por el destino de la novela, lamentando de antemano que no se llegara a concluir, y lo hace desde una perspectiva que podíamos llamar literaria, por la novedad que supone una novela en la obra de Rubén Darío más popular entonces. Para Sarmiento, que tal vez desconoce otros intentos novelísticos anteriores del autor, esta novela, leída sólo fragmentariamente, supone un nuevo hito en la

16. "Biografía de Rubén Darío", en Emilio Rodríguez Demorizi (ed.), *Rubén Darío y sus amigos dominicanos*, Espiral, Bogotá, 1948, p. 174. Cit. por Phillips, *op. cit.*, p. 48.

17. "El ausente", *La Almudina*, 1 enero de 1914. Reproducido por Carlos Meneses en la introducción a su edición de *Oro de Mallorca*, cit., pp. 85-86.

18. E. Anderson Imbert explica de forma convincente el uso del nombre de Benjamín Itaspes por el protagonista de la novela de Rubén Darío, poniéndolo en relación con su propio nombre; Benjamín fue el hijo menor de Jacob mientras que Rubén fue el mayor; Darío le sugiere la figura de Darío el Grande, hijo de Itaspes. Por otro lado, en 1985, Darío ya había usado el nombre de Levy Itaspes para firmar algunas de sus crónicas. Cf. E. Anderson Imbert, *op. cit.*, pp. 20-21.

expresión artística de Rubén ya que "en la obra de Darío, una novela representa una fase desconocida". Añade más adelante: "Rubén Darío ha escrito mucho en prosa férvida y original. Pero sus prosas fueron siempre hasta hoy fantasía relámpago y artículos de información. En la novela –sean cuales fueren las innovaciones que al autor se le ocurran– Darío nos ofrecerá, de seguro, una visión más concreta de la vida que él ha vivido más acá y más allá de sus versos."[19] Lo interesante de todo ello para el escritor canario es observar el comportamiento literario que Rubén tendrá ante un nuevo género, aunque no duda de que incorporará "innovaciones", según tiene acostumbrados a sus lectores contemporáneos en todos los ámbitos de la literatura que ha practicado. No deja de ser curiosa una opinión tan entusiasta sobre la novela de Darío por parte de un lector contemporáneo, aunque sea contagiada por el conocimiento personal del poeta en la isla, si tenemos en cuenta las críticas que después ha suscitado.

Es evidente que, pese a que el breve texto que conocemos de la obra no ha sido muy valorado, el propio autor parece tener un compromiso mucho más profundo de lo esperado con esta novela suya. Esto ocurre a pesar de que ésta se planeó de forma algo improvisada, tal vez con el interés pecuniario y práctico de cubrir sus compromisos de colaboración con *La Nación* de Buenos Aires. Para ello, al principio refundió algunos de los textos de su primera visita a Mallorca recogidos en las prosas de *La isla de oro* y algunas lecturas anteriores. Más adelante tal vez pensó Darío que la redacción de una novela no le exigiría un trabajo de documentación que en Mallorca resultaba difícil de realizar y le permitiría seguir enviando sus colaboraciones usando como única fuente su inventiva. Así lo plantea en carta desde Valldemosa de 19 de octubre de 1913 al escritor uruguayo Julio Piquet, el corresponsal del diario bonaerense en París que centraliza los envíos a Buenos Aires: "He comenzado una novela, o especie de novela, para *La Nación*, que envío a modo de mis correspondencias, esto es, cuatro partes por mes. Pasa aquí. Quizá convendría que usted escribiese diciendo que, si quieren, no la publiquen hasta que no hayan recibido el final. Yo iré enviando el material, y

19. D. Martínez Sarmiento. *op. cit.*, p.86.

concluiré en mes y medio o dos meses. ¿Cómo ser haría, entonces, para lo de cuatro partes por mes? Tendrá que ser una extra, y que sería de justicia pagarme a otro precio que mis cartas comunes" (p. 145)[20].

Mucho se ha especulado sobre si la novela, tal y como se publicó, se podría considerar terminada o si, por el contrario, Rubén siguió redactándola tras su publicación parcial. A través de testimonios indirectos se puede hacer un seguimiento del proceso de redacción y especular sobre el destino final de la parte no conocida de la novela, incluso sobre parte su contenido. Nosotros nos limitaremos a señalar algunos aspectos de interés sobre el asunto, aceptando en general la tesis más extendida de que Rubén continuó su novela y mantuvo el manuscrito consigo hasta su muerte, tras la cual desapareció en manos de Rosario Murillo.[21] Los tres primeros capítulos fueron fechados en Valldemosa entre noviembre y diciembre de 1913 y publicados en *La Nación* inmediatamente después de forma seriada los días 4, 7 y 27 de diciembre. Dichos capítulos iniciales están lastrados desde el punto de vista narrativo, por un lado, por un intento de dejar definido al protagonista inmediatamente, de plantear sus problemas que más tarde se verá obligado a repetir en varias ocasiones a lo largo del texto y, por otro, por la inserción de varios excursos sobre la historia de Mallorca y del castillo de Valldemosa donde está alojado y sobre la estancia en esos mismos lugares de George Sand y Federico Chopin. La publicación se interrumpió durante casi dos meses hasta febrero de 1914 en que se reanudó la serie. Los tres

20. Carta de Rubén Darío a Julio Piquet recogida en su *Epistolario*, Vergonte, París, 1920 y en Alberto Ghiraldo, *El archivo Rubén Darío*, Losada, Buenos Aires, 1943, pp. 293-306. Para ésta y las siguientes cartas de Rubén a Piquet que citamos usamos el apéndice a la edición de Luis Maristany de *La isla de oro / El oro de Mallorca*, ed. cit., pp. 145-162.

21. Carlos Meneses (*op. cit.*, pp. 28-31) hace un resumen de las tesis más importantes sobre el destino de la novela de Rubén, que son las de Phillips y las de Anderson Imbert, las cuales se resumen en la idea de que probablemente Darío completó la novela más allá de los seis capítulos conocidos y el manuscrito llegó a manos de Rosario Murillo quien tal vez lo ocultó o hizo desaparecer, tal vez porque su contenido podría resultar lesivo para su honor. Pese a todo llegó a anunciarse su publicación en México a través de Rafael Heliodoro Valle, lo cual nunca se realizó, que sepamos. Véase ahora el texto añadido al final de este trabajo.

capítulos finales están fechados en París, en enero y febrero de 1914 y fueron publicados los días 21, 23 de febrero y 13 de marzo en *La Nación,* respectivamente. En estos tres encontramos un cambio importante de tono narrativo con la aparición del personaje femenino de Margarita Roger, una escultora divorciada y cosmopolita de difícil pasado con la que se plantea para el protagonista la posibilidad de un idilio amoroso. Muchos críticos lamentan el hecho de que la novela termine precisamente cuando empiezan a darse expectativas de interés para la acción, al ser rechazado el protagonista como amante por Margarita quien busca sólo su amistad y camaradería:

> –No, no –dijo desasiéndose, con una voz de niña apesadumbrada la artista–. No, perderemos lo conseguido... ¿No, quieres? Quedémonos así, buenos 'copains', ayudándonos en nuestros sueños... No echemos a perder esta tan rara fraternidad por algo que traerá el desengaño y el hastío... No, por Dios... (p. 178).

La novela termina con un efecto de suspense que logra atraer la atención del lector justo al final de los fragmentos conservados. Benjamín parece no aceptar la propuesta de Margarita y tal vez despechado por el fracaso de su pretensión se aleja de su compañía, pero al partir deja abierta las posibilidades; por un lado, llena de licor un frasco, lo que insinúa una recaída en su adicción al alcohol (no olvidemos que uno de los asuntos principales que llevan a Itaspes y a Rubén a Mallorca es solucionar esta dependencia); por otro, se plantea una solución espiritual, al mandar al cochero que le lleva a la Cartuja de Valldemosa:

> Pasados unos momentos, Benjamín pedía su cuenta, hacía llenar de licor su frasco inglés y se dirigía al Borne. Llamó a un cochero. Al subir al blanco y característico vehículo palmesano, dio las señas.
>
> –A la Cartuja, en Valldemosa. (p. 178)

Todas las posibilidades quedan abiertas para una posible continuación con un efecto de suspense y ambigüedad que casi puede parecer magistral a tenor del resto de la novela. Desde luego, por lo que se sabe, el Darío real acabó de manera lamentable su estancia en

Mallorca, organizando escándalos por la ciudad de Palma en busca desesperada de alcohol hasta que tuvo que ser literalmente embarcado en un vapor hacia Barcelona. El propósito de una regeneración de Rubén resultó un absoluto fracaso pese a los momentos de entusiasmo místico y estético que vivió en Mallorca y que se plasman en la obra allí escrita, incluida esta novela. Porque en Mallorca no pudo reparar su naufragio vital nos parece tan coherente simbólicamente el final truncado de la novela, al margen de que continuara o no su redacción.

A través de algunos datos parciales se puede ver que cuando Rubén partió de Palma de forma tan inesperada, el 27 de diciembre, había escrito más de los seis capítulos conocidos. El plan de redacción que expone a Piquet le compromete a escribir "cuatro partes por mes" desde octubre y calcula que acabará en dos meses como máximo. En una carta posterior, de 11 de diciembre, se refiere otra vez a la escritura: "Mi obra adelanta, aunque despacio. No le envío nada hasta que no haya concluido cuatro capítulos más" (p. 150). Para esta fecha, ya se habían publicado los primeros capítulos y probablemente se habría enviado el tercero, teniendo en cuenta las dificultades de comunicación desde la isla. El día de nochebuena le anuncia a Piquet: "Dentro de dos o tres días, concluiré el cuarto de los capítulos correspondientes a diciembre, de mi novela, y se los remitiré con los recibos" (p. 153). Podemos pensar que en el mejor de los casos cumplió el compromiso de escribir cuatro capítulos por mes y no acabó el octavo porque la misma Nochebuena sufrió su crisis definitiva en Palma que le tuvo casi inconsciente hasta su partida el día 27. Es posible que hubiera escrito seis, siete y hasta ocho capítulos en Mallorca, pero sólo están datados tres de los publicados; por otro lado, se sabe por el propio Rubén y por su anfitriona Pilar Montaner que a su partida para Barcelona dejó dos capítulos para que se pasasen en limpio en la isla.[22]

Lo que nos interesa de estos datos es que Rubén no envió todo el material que tenía en Barcelona directamente a Piquet para que lo

22. "En Valldemosa se quedaron copiando los otros dos capítulos de la novela. Espero lleguen pronto, aunque estos vaporcitos se detienen por cualquier mal viento." (Carta a Piquet, desde Barcelona, 5 de enero de 1914, p.155).

remitiera al periódico. En casa del ex-presidente Zelaya en Barcelona confiesa que no puede trabajar pero que sigue pensando en su novela, probablemente en la continuación, aunque no sabe donde proseguirla, si en Barcelona o en Mallorca, como había prometido a quienes le despedían desde el muelle al partir, o "en fin, seguir allí en París mi novela –y mi Novela" (p.157). La continuación de la novela sigue fraguándose en su interior durante su período de inactividad en Barcelona como lo confirma la carta a Piquet en la que le dice que está usando el material de las crónicas de éste que se titulaban en conjunto *Tiros al aire: cosas pensadas, sentidas, vistas, oídas o soñadas,* de las que ya había publicado un tomo en Buenos Aires: "Sus *Tiros* me están sirviendo de mucho, hasta para el *Oro de Mallorca*" (*ibid.*). También cuando opta por fin por viajar a París para solucionar diversos problemas pendientes y trabajar, parece decidido a terminar su texto, aunque duda todavía en qué términos lo hará, como le escribe desde Barcelona el 12 de enero: "Así es que, por fuerza, tengo que ir a encerrarme lo que falta de invierno, en la rue Michel-Ange, y dar fin a mi novela, de la cual tengo aquí buena parte seguida. Ahora creo que será *una obra*, aunque no sé cómo acabará" (p. 158). Aunque no sabemos a lo que se refiere realmente cuando dice que será *una obra* lo que parece claro es que está resuelto a concluir la novela aunque dude todavía de la solución que darle a su *alter* ego Itaspes, tan perdido en el mundo como el propio Rubén en ese momento. Parece que Rubén se ha tomado en serio por fin su novela y que la continúa más por una necesidad propia que por exigencias contractuales y la prueba es que sólo envía a Buenos Aires lo comprometido, reservándose acabarla con más sosiego, cosa que no hará en los siguientes años.

En París, efectivamente, terminó los tres últimos capítulos que se publicaron y los envió con el aviso "Fin de la primera parte". Podemos pensar, sin temor a equivocarnos excesivamente que allí refunde con más tranquilidad el material que trae de Barcelona y lo condensa en tres capítulos, que son los más interesantes y equilibrados desde el punto vista de la acción. Esto significa que se tomó algo más de trabajo al redactar estos tres capítulos, como hemos dicho, menos improvisados que los primeros, y que encontró una forma

adecuada de desarrollar la acción con la inclusión del personaje de Margarita, que parece tener una importancia decisiva en el protagonista y en la acción. Por el testimonio de su amigo Osvaldo Bazil, quien compartió con Rubén la afición al alcohol en Mallorca, sabemos de un pasaje sobre el tema del alcoholismo que no incluyó en lo publicado: "Recuerdo que uno de los capítulos era un estudio admirable y completo sobre la dipsomanía. Ningún médico lo hubiera hecho mejor."[23] Otros episodios que no aparecen aunque se tiene constancia indirecta de su existencia pertenecen ya a la época de París, y se trata de las menciones que hizo Francisca Sánchez sobre la novela, transcritas por Carmen Conde, esposa de Oliver Belmás, quien se hizo cargo del Archivo de Darío: "Francisca le oyó leer tres capítulos: uno de los personajes se llamaba Panchita, como una hermana suya; y había un fraile que dialogaba mucho con el protagonista, que era él"[24]. De ninguno de los datos tenemos constancia en lo conservado, aunque podemos pensar que las conversaciones con el fraile son una continuación de la fuga hacia la Cartuja con la que acaba el capítulo VI. La aparición de otra figura femenina de nombre tan popular es del todo una incógnita.

Todos estos testimonios nos hablan de un verdadero esfuerzo de construcción de la novela por parte de Rubén que había dejado de considerarla como un medio de cumplir con unos compromisos y pasó a integrarla entre sus proyectos más queridos de la última época. Rubén refunde el material y le va dando sentido, como hemos señalado respecto al final que conocemos, un final abierto que representa de forma gráfica el problema sin solución del protagonista, que es el de Darío. Que para Rubén era algo más que un experimento literario sin transcendencia lo prueba el hecho de que cuando partió hacia América para hacer la gira pacifista que sería su viaje definitivo, el único de sus manuscritos que se llevó consigo fue el de *Oro de Mallorca*, ya fuera lo publicado como, más razonablemente, su continuación, según afirma también Francisca Sánchez, razón por la cual no se conserva entre los papeles que ella guardó con mimo, los cuales hoy custodian en el

23. O. Bazil, *op. cit.*, pp. 48-49.

24. Carmen Conde, *Acompañando a Francisca Sánchez*, Managua, 1964, p. 117.

Archivo Rubén Darío de la Universidad Complutense de Madrid[25]. Sobre el destino de estos papeles, uno de sus confidentes de sus últimos días de vida ya en Nicaragua, Francisco Huezo, llevó un diario de sus conversaciones con Rubén que pueden aclarar algo el misterio de su destino. Un día, exactamente el 19 de diciembre de 1915, hablan de literatura y el poeta le comenta algo sobre su novela *El oro de Mallorca*. Es interesante en la conversación transcrita tanto el hecho de que tenga el original a mano como que la siga llamando "mi última obra", teniendo en cuenta que la primera parte se había publicado casi dos años antes. Por otro lado, también es de interés una nueva revelación sobre la novela puesta en boca de Rubén: "Refleja cosas íntimas de mi vida."[26] Como en la *addenda* a su *Autobiografía*, publicada meses antes, vemos que el autor concede un claro sentido autobiográfico a su novela, a la que parece haberse dedicado durante estos conflictivos años. El 6 de enero de 1916, justo un mes antes de su muerte, de nuevo escribe Huezo sobre la novela, en este caso un texto más completo:

> Minutos después me pidió los originales de su novela *El oro de Mallorca*, que días antes me diera para conocerla, y se los devolví.
>
> Es una novela original, de transcendencia, del género romántico, con su bravo héroe Benjamín Itaspes, artista, genial y de sangre.
>
> Seguramente la vida de este noble espíritu es un trasunto de la combatida vida del poeta, su historia, su existencia de lucha, de calvario, de esfuerzos supremos, bajo el fulgor de la gloria, con situaciones dramáticas. Después de conversar estas cosas, tornóse agresivo.[27]

25. "Los papeles de Rubén están en maletas, los mismos [sic] en que viajaron por todas partes con él. De España se llevó, sólo, su novela autobiográfica *Oro de Mallorca*, que debió dejarle a Rosario" (*Ibid.*).

26. "Un poco más tranquilo ya, hablamos de literatura, de su última obra: *El oro de Mallorca*. –En otra ocasión, vas a buscarla entre mis papeles. Allí tengo el original. Refleja cosas íntimas de mi vida." F. Huezo, *Los últimos días de Rubén Darío*, Managua, 1925. Cit. por Phillips, *op. cit.*, p. 51.

27. *Ibid.* E. Anderson Imbert comenta ante este texto: "Otra vez: o Huezo exagera o los originales que él leyó son más completos que los publicados en *La Nación*, pues su descripción no concuerda con mis impresiones de lector." (*Op. cit.*, p. 19).

Aparte de la complejidad del personaje en la novela que parece sugerir que se trata de una versión más completa, la última apreciación de Huezo es significativa ya que puede dejar entrever cuál era la actitud de Rubén Darío, no sólo hacia esa novela sino hacia toda su vida tal como queda proyectada en ella. La agresividad de Rubén tras hablar de la novela es imposible de interpretar en el tiempo pero podemos pensar que tal vez proceda de que ésta, cuyo referente inmediato era su propia vida, le recordaba demasiado su propio fracaso vital.

La novela *Oro de Mallorca* surgió como una necesidad de introspección tras la frustración de su *Autobiografía* y de alguna forma supone una continuación de la misma. Pero la novela significa también varios fracasos; por su condición de texto incompleto por su fragmentarismo y por su posterior desaparición; también quizá por su falta de tensión narrativa y por serios defectos de estructura; pero, sobre todo, nos da la sensación de que fracasa al convertirse en reflejo fiel de la vida del autor. Tal como quedó representa perfectamente el estado mental del autor, siempre indeciso entre dos soluciones vitales. Su biógrafo Francisco Contreras piensa que Rubén no quiso concluirla porque lógicamente acabaría con la muerte del protagonista Benjamín Itaspes, lo que figuradamente significaría la del propio poeta[28]. En ese caso, el propio Darío se hubiera tenido que aplicar el chiste que le dedicó a Rufino Blanco Fombona a propósito de sus memorias. "¿Me habré muerto?", se tendría que preguntar Rubén al hacer morir a Itaspes en la novela. Sobre el personaje caería como una maldición trágica el significado latino latente de su apellido *Ita Spes*, la esperanza ida. No lo sabremos hasta que no contemos con el texto completo. La novela, como vemos, está llena de fracasos en tanto que es un trasunto de una vida en gran parte también fracasada en lo íntimo. Lo que queremos resaltar aquí es que, ya sea el texto trunco que conocemos o lo que resta por conocer, si algún día se conoce, no es una más entre otras de las obras de Rubén Darío. Al final de su vida tiene una significación más profunda y una transcendencia mucho mayor de lo esperado. En ella quiso reflejar su vida y

28. *Rubén Darío. Su vida y su obra*, Santiago de Chile, 1937, pp. 154 y 318. Cit. por Phillips, *op. cit.*, pp. 47-48.

sus conflictos y se encontró con ellos como en un espejo. La novela escrita se hizo imagen de la Novela vivida, y el autor al fracasar en una, en ambas fracasó o al triunfar en ambas triunfó, según se mire.

Post Scriptum

El señor Ricardo Llopesa me comunica precisamente al final de la exposición oral de este trabajo en el IX Congreso de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Málaga que puede haberse encontrado el manuscrito de *Oro de Mallorca* entre los papeles de Rubén Darío que quedaron en manos de Rosario Murillo en Nicaragua. Esperamos que sea cierta esta noticia y que pronto podamos ver publicado el texto completo de la novela. En este caso, tal vez algunos de los planteamientos de este trabajo tendrán que modificarse, aunque confío en que siga siendo válido en conjunto, en cuanto valora de una forma especial la novela de Rubén entre las obras de sus últimos años.

EDICIONES DE *ORO DE MALLORCA*

DARÍO, Rubén: *Autobiografías.* Prólogo de Enrique Anderson Imbert. Marymar, Buenos Aires, 1976. Incluye: *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, *Historia de mis libros* y *El oro de Mallorca.*

—: *La isla de oro / Oro de Mallorca.* Edición, prólogo y notas de Luis Maristany, La Novela Corta, Barcelona, 1978.

—: *El oro de Mallorca.* Edición de Carlos Meneses. Olarrieta, Madrid, 1978.

—: *El oro de Mallorca* (novela inconclusa). Edición, introducción y notas de Carlos Meneses, Juan Pastor, Madrid, 1991.

—: *Autobiografía. Oro de Mallorca.* Introducción de Antonio Piedra, Mondadori, Madrid, 1990.

INTERFERENCIAS EN LA PROSA DE DARÍO: EL PERIODISMO EN SUS CUENTOS

Juana Martínez Gómez
(Universidad Complutense de Madrid)

> *La actividad de Darío narrador se extiende, pues, desde antes de su primer libro de versos hasta después del último, y nace y crece tan unida a la obra del poeta como a la del periodista.*
>
> Raimundo Lida

El acceso a los cuentos de Rubén Darío nos lo facilitan hasta el presente dos ediciones conocidas de "cuentos completos"[1]; la segunda incrementa la primera con nueve cuentos más, pero sucesivas ediciones podrían reducir o aumentar el número según el criterio del editor. No pretendo poner aquí en tela de juicio los criterios utilizados –que más bien comparto– sino poner de manifiesto la vulnerabilidad genérica de ciertos textos que leemos bajo el rótulo de "cuentos" pero que ni siquiera fueron concebidos como tales por Darío.

Es cierto que otros sí lo fueron, como los llamados –de forma redundante para un lector de hoy– "cuentos en prosa" de *Azul...*, (para Darío el verso o la prosa no era un determinante para escribir cuentos o no, como lo muestran sus cuentos en verso). También los que hubieran formado parte de otro libro nunca publicado que habría llevado el título de *Cuentos Nuevos*. Otros que él mismo nos confirma –en el título o en el subtítulo– como cuento o historia e incluso algunos que él prefiere llamar caso, gesta o canción, cuentos estos últimos que entran sobre todo en el terreno del poema en prosa, y

1. La primera edición es la realizada por Ernesto Mejía Sánchez para el FCE de México en 1950; la segunda recopilación es de Julio Valle-Castillo para Editorial Nueva Nicaragua de Managua en 1990. Citaré los textos por esta edición.

todavía otros más que evidentemente desbordan los cánones del cuento escrito en su época.

Pero entre sus llamados cuentos el lector también encuentra textos varios como un fragmento de novela ("Caín"), un prólogo a un ensayo ("Primavera apolínea) una divagación personal ("Carta de un país azul. Paisajes de un cerebro"), algunas fábulas, alegorías, narraciones hagiográficas, reescrituras bíblicas, mitológicas y literarias y, desde luego, crónicas. Dejando aparte las distintas desviaciones que pueden tomar los cuentos de Darío me referiré solo a las crónicas, que pueden proceder de distintas fuentes. De secciones fijas como alguna de las ocho que escribe en 1888 para *El Heraldo* de Valparaíso bajo el titulo general de "La semana". Una docena procede de la sección "Mensajes de la tarde" que escribe para *La Tribuna* de Buenos Aires entre 1893 y 1894 con el seudónimo de "Des Esseintes". Además hay otras crónicas de referencias diversas como "A poblá" (*La Nación*, 1912), "Un sermón" (*El Heraldo de Costa Rica*, 1892) "Esta era una reina" (*La tribuna* de Buenos Aires, 1893) "Historia de un sobretodo" (*Diario del Comercio*, San José,1892) "Historia de un 25 de Mayo".

¿Por qué ese empeño en otorgar a una obra periodística un caracter de ficción, por muy artística que ella sea? ¿Quizá para introducir la obra de Darío en otro ámbito –además del poético– de prestigio literario como es el que ha adquirido el cuento en el siglo XX, o quizá porque –como decía Raimundo Lida[2]– "a menudo lleguen a borrarse los límites del relato con la crónica"? En cualquier caso, creo que la impronta periodística que puede inducir a equívocos genéricos es precisamente la que nos habla mucho más claramente de la potencia y libertad de los escritos de Darío y de su carácter rebelde e independiente que los acercan por sí mismos a concepciones literarias de nuestros días sin necesidad de concederles el honor de ser cuento o encasillarlos de forma reductora.

No cabe duda de que el periodismo se le impone a Darío como medio de vida y condiciona su escritura en prosa. Todos sus llama-

2. R. Lida, *Cuentos completos,* Estudio preliminar, FCE, Col. Popular, México, 1983 (2ª ed.), p. 8.

dos cuentos son publicados individualmente en periódicos y revistas incluso, como es sabido, los que seleccionó después para *Azul.* Todos ellos aparecieron en diversas prensas –diarias, semanales y quincenales– de varios países hispanoamericanos y de España y Francia. Un mismo cuento podía ser publicado en periódicos de países diferentes desde México a la Argentina, lo que propició que su prosa, más o menos ficticia, pudiera ser leida en una cincuentena de medios diferentes de la prensa periódica –de ella, la chilena y la argentina fue la que acogió con mayor frecuencia sus escritos– y generase un público lector, de diarios y revistas, que esperaba leer algo –independientemente de su género– con la firma de Rubén Darío.

La clara conciencia que él tenía de su profesión periodística se filtra en su prosa de ficción del mismo modo que la fuerza de su personalidad creadora aparece de forma avasalladora en muchas de sus crónicas y así llega a escribir textos en que la franja divisoria entre la crónica y el cuento queda eliminada. Por eso no será raro encontrar cuentos con apariencia de crónica y crónicas que pueden ser leídas como cuento, como veremos a continuación:

1. Cuentos-crónica

Es evidente que el periodismo determina sus cuentos netos pero no sólo como vehículo difusor sino también porque interfiere en sus temas, en sus personajes, en sus ambientes y en todas sus instancias narrativas. En ellos, narradores y personajes, periodistas en muchas ocasiones, pueden plantear cuestiones relativas al ejercicio periodístico ("Gesta Moderna", "A poblá", "Un sermón, "Esta era una reina", "Caín") desde distintas perspectivas y, al tiempo, modificar ciertas estrategias del relato. Estos cuentos de inflexión periodística o "cuentos-crónica", que introducen con frecuencia una perspectiva de honda factura autobiográfica, marcan el comienzo de la producción cuentística de Darío y reaparece todavía en uno de sus últimos cuentos. En efecto, el primero de ellos, "Primera impresión" (*El Ensayo*, León, 6-IV-), publicado en 1881, inaugura ya la perspectiva de un narrador periodista con referencias al periódico donde publica y a los lectores del mismo y en 1914 "Huitxzilopotli", su penúltimo cuento recogido, cierra con el procedimiento

volviendo al empleo de un narrador periodista en el ejecicio de su profesión.

Dos cuentos pueden servirnos como ejemplo de la infiltración del periodismo en el género narrativo: "D.Q." escrito en 1898 pero publicado un año más tarde en el *Almanaque Peuser* de Buenos Aires y "Huitzilopoxtli" (*La Nación* Buenos Aires, 5 de junio de 1914), dos cuentos escritos con dieciséis años de diferencia pero que responden a esquemas semejantes. Los dos son crónicas sobre dos contiendas bélicas: la guerra de la independencia de Cuba y la revolución mexicana y los dos están considerados como cuentos fantásticos.

El hecho fantástico se centra en las características extraordinarias de los dos protagonistas. Son personajes que se distinguen de los demás por su extrañeza y obligan al narrador a detener su mirada en ellos. D.Q. se presenta como un personaje-enigma que nadie conoce, un ser solitario y sin nombre, de una extraña mirada triste y penetrante. Su perfil se va configurando lentamente y aparece como un hombre, generoso, bravo, nobilísimo de corazón, soñador, algo loco: "dicen que debajo del uniforme usa una coraza vieja", buen hombre y religioso y, por más señas, manchego. Finalmente el narrador descifra la personalidad enigmática del personaje, cuyos enseres estaban marcados con las iniciales D.Q., al leer en un "viejo libro" la descripción de Don Quijote de la Mancha: el personaje en cuestión sería Don Quijote que habría regresado desde la eternidad para luchar en Cuba contra los yankis por la causa española.

En "Huitzilopoxtli" el protagonista es un personaje equívoco; es militar y religioso –fraile y coronel al mismo tiempo– y se le describe como un ser raro y terrible, obsesionado con la vigencia de los antiguos dioses mayas y aztecas. Mientras en el cuento anterior el final sirve para resolver el enigma del personaje en este otro el final descubre lo insólito y deja planteada la duda: se sugiere que el personaje podría ser la imagen rediviva del mismísimo dios de la guerra, Huitzilopoxtli, convertido en activo dirigente de la revolución mexicana.

En ambos casos el personaje central se desprende de referencias reales para investirse de otras literarias y mitológicas lo que posibilita la ambigüedad temporal: de D.Q. se dice que "tendría como cincuenta años, más también podría haber tenido trescientos" y que te-

nía "una mirada de siglos"; al personaje que prefigura a Huitzilopoxtli se le describe como antiguo, viejo, apergaminado. Estos indicios, unidos a otros fenómenos extraordinarios que ocurren en los dos relatos preparan el terreno para asistir sin demasiada sorpresa a su transposición a dos momentos claves de la historia contemporánea de Cuba y de México. Por otra parte los acontecimeintos extraordinarios están enmarcados en un contexto de máxima tensión como es la guerra, donde se ponen al descubierto estados de ánimo límite y el clima se hace propicio para aceptar cualquier anormalidad.

La necesidad de un soporte fidedigno que otorgue credibilidad a los hechos narrados se resuelve con la inclusión de un narrador cronista. Soldado uno y periodista el otro, ambos son testigos presenciales y actores de los acontecimientos, que cumplen con una misión informativa desde el campo de batalla. Estos narradores actúan como corresponsales de guerra cuya obligación es cubrir la noticia, informar objetivamente y sobre el terreno del desarrollo de la guerra y ello acaba por conferir a los relatos verdadera apariencia de crónica. Solo que en esa noticia real y fidedigna se infiltran unos fenómenos doblemente extraordinarios la corporeización de personjes imaginarios y su traslado en el tiempo.

En estos cuentos-crónica se produce un desajuste entre los protagonistas de los cuentos, y la situación narrada en ellos, ya que mientras aquéllos, por su carácter extemporáneo, permiten juegos y transposiciones con el tiempo – e incluso con el espacio en el caso de Don Quijote–, la situación descrita, el ambiente beficista, todo el factor circunstancial, por el contrario, se aferra fuertemente a un contexto espacio-temporal inmediato. De esta manera el relato se carga de una gran actualidad, que es esencial en la crónica, lo mismo que la gran dosis de fiabilidad que le confiere el narrador por su presencia física en el lugar de los hechos, quedando así revestido con las herramientas propias del ejercicio periodístico.

2. Crónicas-cuento

La peculiar concepción dariana del periodismo imprime a las que inequívocamente son crónicas sobre temas de actualidad un tono y ciertos elementos que permiten que sean consideradas como cuen-

tos. Así lo vemos entre otras crónicas en "Esta era una reina" e "Historia de un 25 de mayo". Su título no es menos evocador y sugerente que el de los cuentos que hemos visto arriba pero, al contrario que éstos, el narrador aquí es el propio Darío, él es el testigo directo de las noticias que cubre y por tanto invierte en ellos una dosis importante de autobiografismo.

"Esta era una reina" fue escrita en Madrid el 14 de noviembre de 1892 durante la visita que realizó Darío con motivo de las celebraciones del IV Centenario. Entonces tuvo ocasión de conocer a la reina Amalia de Portugal que visitaba España. Este encuentro suscitó la crónica que se publica un año después en *La Tribuna* de Buenos Aires. Aunque la noticia ya había perdido vigencia pues se refería a una recepción de la reina portuguesa en el Palacio Real de Madrid ocurrida entonces, se publica igualmente, lo que puede ser un indicio claro de que lo que a los lectores les interesaba no era tanto informarse de la actualidad como tener acceso a la lectura de un texto creativo de Darío.

El texto, muy breve, mezcla la descripción de la reina con la honda impresión que le causó al cronista, pero trasciende la pura noticia para dejar paso a la libertad imaginativa del autor. De entrada el relato invoca el mundo de las hadas, alguna tan emblemática en la obra de Dario como Mab, y enseguida entra en el reino de la ficción distorsionando la realidad con una mirada a medio camino entre un humor burlón y una hipérbolica admiración hacia la reina Amalia que, según él, "encanta, sobre todo, porque es muy mujer, porque tiene una cara de cielo" y porque reúne las condiciones para ser "una reina de cuento azul, propia para prometida del príncipe de Trebizonda, o del príncipe de Camaralzamán". Cuando el cronista mira alrededor de la reina su admiración baja de tono y se impone el humor: "En vez de Camaralzamán venía el marido dichoso, D. Carlos, a quien a pesar del sport y de sus frescos veintinueve años se le ha agrandado un poco la barriga". Y para completar la escena cortesana que constituye la crónica describe a sus damas a las que ve casi de forma esperpéntica: "Las que venían tras ella, como sacadas de los cuentos, eran condesas regordetas, sofocándose, no dando paz al abanico; las damas de honor entradas en años, con su andar de pato ésta, algo miope aquélla, brazos gordos, sedas y terciopelos".

El narrador es un poeta (" Yo he estado buscando esta madrugada dos o tres rimas líricas que, a la manera romántica de mi amigo Duplessis, ensalzaran a la regia beldad") que conoce el mundo del periodismo, y a algunos periodistas tan ilustres como Mariano de Cavia, pero desdeña ese mundo precisamente porque lo lleva a unos niveles de la realidad que no le interesan. Ese poeta parece distanciarse de su propia crónica por medio de la ironía y el humor y no tomarse muy en serio este tipo de noticias periodísticas; por eso prefiere revestirlo con otro ropaje. Su preocupación no se centra en la noticia sino en cómo enfocarla y elaborarla bajo un tamiz de irrealidad de manera que la imagen ficticia acabe por imponerse sobre la real.

"Historia de un 25 de Mayo" es una crónica de tema patriótico escrito con motivo de la cebración de la fiesta nacional argentina en 1896. Apareció cuatro días después de la fecha que le da título en *El Tiempo*, uno de los períodicos donde colaboró Darío durante su estancia en Buenos Aires. El movil de la crónica le ofrece la oportunidad de tratar ciertos temas que le interesaban como la fraternidad y la unión de los pueblos latinos de América y Europa, y también, le sirve para mostrar su afecto a la Argentina y su esperanza en un porvenir libre y democrático para esa nación que él considera una "vasta tierra ubérrima".

La protagonista es otra mujer; si antes era una reina de carne y hueso elevada a la categoría de princesa de cuento azul, ahora es un enigmático personaje llamado Parisina que aparecía ya en un cuento ("Caín"), también escrito en Buenos Aires el año anterior, como una "rubia encantadora, parisiense de París". Aquí se nos van a revelar otras facetas de su personalidad y va a ser la clave, como Amalia de Portugal, para trascender la crónica pues ella transporta al lector al mundo del amor, el arte y el ensueño, tres elementos importantes en los cuentos de Darío. En Parisina se aúnan al tiempo rasgos distintivos de la ciudad de Buenos Aires y elementos esenciales de la poesía de Darío. Ella es musicalidad, cosmopolitismo, belleza y aristocraticismo. En ella pueden convivir lo culto y lo popular, lo sublime y lo cotidiano, lo frívolo y el pensamiento más profundo, es, en suma, una musa inspiradora, la encarnación de la poesía misma que vive y goza con Darío una fecha tan especial como es la fiesta de la liber-

tad. El papel primordial de Parisina es coherente con la calidad del narrador, que también es poeta en esta crónica, y ejerce sobre él una poderosa influencia transformadora ("pone en mí un goce de ensueños"). En virtud de la especial relación entre ambos, lo que constituye, en última instancia, el eje principal del texto, la que se publica como crónica patriótica de actualidad se convierte en un relato intimista que encierra una exaltación del amor y la creación poética.

3. Confluencias entre la literatura y el periodismo

Darío juega con elementos del cuento y la crónica, intercambiándolos, cruzándolos, manejándolos, en definitiva, a su antojo. Primero se sirve de un narrador de gran presencia en el enunciado que modaliza los textos e impone su mirada y, no por casualidad; en las crónicas es un poeta y en los cuentos un cronista con un perfil más o menos profesional según el caso. Además utiliza unos personajes de muy variada condición pero sin establecer distinciones significativas entre los de procedencia real y los de origen ficticio pues todos ellos pueden estar sometidos a transformaciones prodigiosas. Los cuatro textos tienen en común una fuerte referencialidad espacio-temporal que paradójicamente resulta más marcada en los cuentos, por su revestimiento de crónica, que en las propias crónicas que, por su tendencia a ingresar en el ámbito de la ficción, logran adquirir un caracter intemporal.

Hemos visto cómo los cuentos se soportan sobre las bases de referencialidad de la crónica, respondiendo a estrategias de aparente credibilidad para poder crear mayor efecto en el lector; es decir, la técnica periodística aplicada a la ficción actúa aquí como adyuvante del hecho literario. Mientras que las crónicas, por su parte, se apartan del requisito imprescindible de la proximidad real para girar sobre ejes situados en niveles de ficción, desprendiéndose así de su fin primero que es informar. De manera que el ejercicio periodístico queda desvirtuado por el factor imaginativo que se erige como valor esencial de la prosa dariana.

Darío, pues, era ante todo un escritor que ejercía de periodista, pero él consideraba que no era tanta la distancia entre el periodismo y la literatura. Por eso en varias ocasiones aludió a la identificación

entre el periodista y el escritor: "Un periodista y un escritor –decía– se han de confundir"[3]. Estimaba que lo primero para un periodista era "pensar y escribir bien"[4] y le parecía vano empeño el de algunos por establecer diferencias entre escritores y periodistas:

> No existe después de todo sino esto: hay periodistas que saben escribir y periodistas que no saben escribir; hay quienes tienen ideas y quienes no tienen ideas.[...]Mas hay artículos de periodista que valen, por fondo y forma, lo que un buen libro[5].

Darío lamentaba los rumbos que tomaba el nuevo periodismo de su época dominado por fines puramente informativos y apartados de la verdadera tarea del escritor[6]. Contra los principios imperantes de la información y la novedad del instante proclives al uso de "palabras sin lastre e ideas sin sangre"[7], que atentaban contra la escritura, él opuso dos premisas fundamentales a favor del buen periodismo:

> Todos los observadores y comentadores de la vida han sido periodistas[...] El periodista que escribe con amor lo que escribe, no es sino un escritor como otro cualquiera[8].

De ahí que valorase a los periodistas capaces de hacer una página interesante sobre sobre cualquier tema por árido que fuera y él mismo no renunció a la libertad de escribir como poeta –esto es, con

3. "El periodista y su mérito literario, *Obras completas,* Afrodisio Aguado, Madrid, 1950, tomo I, p. 880.

4. "La prensa y la libertad", ed. cit. tomo II, p.123.

5. "Luis Bonafoux.-<Bombos y palos>", en *Letras,* ed. cit., tomo I, p. 475.

6. "El periodista actual se basa en el reportaje, en las novedades. Hay que llamar la atención, hay que hacer grandes tiradas del Diario, que poner en vistosas letras, con llamativos títulos, noticias frescas, aunque ellas tengan por base el dolo y la mentira. Pasaron aquellos hermosos tiempos de la gran Prensa pensadora,[...]. El artículo de fondo, el artículo meditado, pensado, de otro tiempo; [...]está reemplazado por la crónica más o menos escandalosa, con la descripción y el detalle inútiles, con el trabajo exclusivo de los reporteros, y así política, ciencias, literatura y artes, son tratados *au jour le jour*, a la diabla". *Op. cit.,* p. 121.

7. *Op. cit.,* p. 881.

8. *Op. cit.,* p. 880.

amor– y no quiso transigir con la exigencia de la noticia fresca, llevando a los periódicos sus historias cargadas de irrealidad y lirismo.

La preocupación fundamental de Darío no fue, desde luego, la de cubrir la información de actualidad, pero tampoco parece ser la de ejercitarse en un género narrativo como era el cuento, al que no le dedicó demasiada atención. Cuando se refiere a su propia obra, se observa que sólo habla de sus poemas y de sus artículos pero no de sus cuentos, salvo los de *Azul...*, como si los demás nunca hubieran sido escritos. En la mirada retrospectiva que realiza en su *Autobiografía* escrita en 1912, no los menciona ni una sola vez, ni siquiera cuando evoca su época argentina, que es cuando más cuentos escribió y mejores. De entonces solo recuerda: "pasaba mi vida bonaerense escribiendo artículos para *La Nación* y versos que fueron más tarde mis *Prosas Profanas*"[9]. Ni una sola mención a sus cuentos.

Las escasas veces que se refiere al cuento especificamente lo describe de forma ambigua como un género "sutil", "delicado" y, además, "peligroso", términos con los que seguramente estaría aludiendo a las dificultades que entraña la consecución de un buen cuento. También se permite licencias, como cuando habla del "cuento blando y otoñal" o el "cuento irisado"[10], susceptibles de interpretaciones demasiado subjetivas.

Darío sabía que el cuento estaba cambiado en su época respecto a la noción tradicional, que se había diversificado y había afinado sus formas, pero no mostró ninguna preocupación relativa a su especificidad como género, porque lo que le interesaba era indagar en la palabra y renovar la prosa, buscar, sin distinción de género, otras formas de expresión que la prosa hasta el momento no había encontrado y la prensa periódica le brindaba la oportunidad de hacerlo. Lo primero era utilizar la palabra viva habitada por "el espíritu que la anima: la idea"[11] y, además, que ella no restara ni un ápice de lo misterioso, oculto o inexplicable que se encuentra en la existencia.

9. *Op. cit.*, p. 116.
10. *Op. cit.*, p. 181.
11. "La casa de las ideas", *Letras, op. cit.*, p. 455.

El desprecio de Darío hacia la rigidez de los géneros lo convierte en un adelantado de las vanguardias y, sin proponérselo, abre un camino de libertad en el terreno de la narrativa que anticipa la ruptura de límites genéricos tan frecuente en las prosas breves de nuestros días. La cualidad transgenérica de su prosa resulta de expresar una concepción de la realidad que se le revela como un complejo universo en el que conviven distintos órdenes. De la misma manera que sus prosas transitan libremente por varios géneros, su universo fluctúa entre distintos polos y los ámbitos de lo real y de lo irreal se mezclan y, a veces, se confunden para abrir nuevas vías de interpretación de la realidad.

"BERTA" Y "MATILDE": MODALIDADES ESTILÍSTICAS EN EL CUENTO MODERNISTA

Paola Ambrosi
(Universidad de Verona)

La melanconia è la tristezza diventata leggera
Italo Calvino

Berta y Matilde son las protagonistas respectivamente de *El palacio de oro* de Rubén Darío (1887)[1] y *El espejo de la muerte* de Unamuno, publicado en "Los lunes de El imparcial" en 1911[2], dos cuentos que se colocan cronológica y conceptualmente en los extremos de la narración breve modernista y que sin embargo tienen sorprendentes puntos de contacto. Los dos textos comparten un núcleo argumental de base: la crisis de una adolescente que se manifiesta a través de un estado de apatía, de tristeza, de falta de apetito y que desemboca en el sufrimiento de amor. De esto padecen Berta y Matilde hasta dejarse morir; ésta última morirá de verdad, mientras que la otra "llegó un día a las puertas de la muerte" (*PO*, p.102). Es interesante la complementaridad de los dos textos. A los 15 años Berta sale de la adolescencia durante un viaje a un mundo mágico, guiada por el hada, o sea, dejando libre su imaginación, experimentando sus potencialidades en cuerpo y alma[3]. La verdadera muerte

1. R. Darío, *Azul. Prosas profanas*, Alhambra, Madrid, 1985; cito por esta edición con la sigla *PO*.

2. M. de Unamuno, *El espejo de la muerte*, en *Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1966, ed. M. García Blanco, pp. 432-36; cito por esta edición con la sigla *EM*.

3. Véase R.A.Cardwell, "La belleza interior y la hermosura exterior: Alma y carne en *Azul*", *Ibero Amerikanisches Archiv*, XIV, 1988, 3, pp. 307-27.

de Matilde es quizás no haber salido de la adolescencia: a los 23 años "vivía sin apetito de vivir, y casi por deber." (*EM*, p. 432). En ambos casos la figura de referencia, si bien ocultada por la joven edad, es la de la mujer enfermiza, exangüe, melodramática, musa inspiradora habitual para los escritores de la época, con una caracterización más irónica y vitalista en Darío.

El examen de los dos cuentos es útil para poner de relieve la distancia entre las almas más alejadas de la narración breve modernista, pero también para evidenciar semejanzas inesperadas que hasta sugieren una posible influencia de *Azul* en la escritura de Unamuno.

El *Palacio de oro* tiene la estructura de un cuento de hada que un narrador dedica a las madres de las niñas anémicas, para ofrecer al final una moraleja. Se trata de seis bloques narrativos, seis largos párrafos evidenciados por un espacio vacío en la página (modalidad novedosa en la escritura de la época), que tienen en su conjunto un movimiento circular. En el primero el narrador presenta a Berta, la protagonista, con la fórmula "la niña de los ojos color aceituna, fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como un alba, gentil como la princesa de un cuento azul", que se repite como un estribillo al final del 1°, 2°, 3° y 6° párrafo. A continuación el narrador enuncia su tesis: "hay algo mejor que el arsénico y el fierro para encender la púrpura de las lindas mejillas virginales", afirmación que también se repite en el párrafo 3° y que encontramos entera en el 6°, cuando finalmente el mismo narrador ofrece la solución del problema: "es preciso abrir la puerta de su jaula a vuestras avecitas encantadoras". Además de esta experimentación del *leit-motiv* encontramos en el cuento otras fórmulas que el tono apelativo implica: "A vosotras, madres de las muchachas anémicas...", "Ya veréis, sanas y respetables señoras...", fórmulas con función de epíteto caracterizante del nombre, elementos reiterativos que confirman una técnica constructiva cercana a la de la poesía[4]. Por otra parte este mismo tono apelativo junto con la distancia irónica del narrador, con sus continuas

4. Véase el estudio de G. Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, Gredos, Madrid 1970, en particular el cap. XIII dedicado a R. Darío.

intrusiones, dominan y configuran el discurso; se trata de locuciones que reproducen la oralidad en un tono paternalístico: "Señoras mías...", "¿creéis que Berta se amedrentó?", "y ahora oíd...y sabréis...", "No, no esperéis más". Este marco de ágil articulación, destaca rasgos modernos en el tratamiento de la voz narrante:

- el ritmo rápido determinado en parte por la perspectiva del cronista que sabe sintetizar los sucesos ("Ello era natural...El desarrollo, la edad...Síntomas claros. El tratamiento..." p. 102), depende de la fragmentación de la frase, la utilización de puntos suspensivos, rasgos caracterizantes también de la escritura de Unamuno;
- el tono paródico que se complementa con el lenguaje evangélico ("En verdad...", *PO*, pp.104-105), utilizado también por Unamuno en la evocación del cordero sacrifical ("Dejarte a ti, mi cordera", *EM*, p. 434);
- la reflexión metalingüística, o mejor metaliteraria, con la cual el narrador interrumpe la frase, para romper, con despegue irónico el esteticismo de la descripción (proceso de desdramatización) y subrayar al mismo tiempo el erotismo simbólico de la imagen. Dicha reflexión marca el arranque del cuento de hada y de la transformación de Berta: "vio un lirio que erguía al azul la pureza de su cáliz blanco...–Sí, un cuento de hadas, señoras mías–", p.102.
- Moderno es también el tratamiento de los personajes, realizado a través de expresiones estereotipadas ("La boca en forma de 'O'") o esbozos plásticos pujantes: la presentación del doctor, figura ya esperpéntica, no necesita comentario: el personaje aparenta toda su vacuidad, sin ni siquiera la unidad que un fantoche tiene; indicado en el texto por sinécdoque (la calva), por fragmentos, como un conjunto de objetos que "llegan". Las respetables señoras están representadas en el cuento por la "sana y sentimental" mamá de Berta, figura de mujer fin de siglo, educada según los ideales románticos; el reducido diálogo con su hija le basta al narrador para trazar de ella el retrato despiadado de una mamá que le impide a su hija salir de la adolescencia, obligándola a jugar con las muñecas que le

regala, a tocar los *Nocturnos*, objetivamente desaconsejables para una niña melancólica. Con malicia el narrador añade que cuando Berta estuvo a punto de morirse la sana y sentimental mamá hubo de pensar en "las palmas blancas del ataud de las doncellas", imagen decorativa que encierra, o mejor enjaula, a la niña hasta después de muerta. A las respetables y sentimentales mamás el narrador envía un mensaje apropiado, en clave romántica: "es preciso abrir la puerta de su jaula a vuestras avecitas encantadoras..." (p.102), con alusión , yo creo, a la garza enjaulada, a la Inés romántica. El conformismo y la incapacidad de la madre de ser partícipe de la vida de su hija y de reaccionar en cuerpo y alma, la inmortalizan junto con la prima y los criados en actitud de estatuilla con la boca en forma de O. Frente a esta vacua y estática humanidad, el mundo de la naturaleza y del arte, como es previsible en un cuento modernista, viven la consabida osmosis en armonía con el universo. El fauno, "soberbio y bizarro, ... espléndido y desnudo", más humano que los demás personajes, es el que despierta a Berta y participa "orgulloso" de la felicidad que le procura. La prosopopeya que subentra a la cosificación ya señalada, junto con el tipo de adjetivación, expresan una de las ideas claves del modernismo (ej: "el alba ríe"; "el fauno bañaba en luz"; "las flores estaban tristes", *PO*, p. 102. También en *EM* "reían los hombres y los árboles", p. 435).

Del examen del discurso narrativo se constata que las intrusiones del narrador, las apelaciones a sus interlocutoras, nunca traspasan el umbral del mundo mágico al cual transborda Berta en el carro del hada. No es una casualidad que el único tiempo verbal de todo el cuento que no pertenece al modo indicativo, marca el *climax* del cuento mismo: "Y como si Berta se hubiese empequeñecido" (p. 2). Hay que añadir que la fundamental linealidad del discurso narrativo revela una única anacronía; la sección 3 constituye una prospección en la fábula que anticipa las conclusiones y se justifica con el relieve dado al "divino cochero". Los dos medios de transporte (carro de oro-cisne) se unifican reforzando el símbolo, mientras que el inciso fragmenta una vez más la frase: "Cuando Berta, ya alto el divino

cochero,..." (p. 103). Por otra parte la sección 4 representa una retrospección, una vuelta atrás que sirve una vez más para subrayar la importancia del cisne, el cual arrastra su benéfico influjo sobre la protagonista. Cabe subrayar la importancia del medio, por la valencia simbólica del cisne, signo poético estudiado en su evolución en la obra de Darío por Zunilda Gertel[5]. En este cuento Darío entrega su personaje al cisne, elemento distintivo de su mundo fantástico, aquí en la sinécdoque "ala", que alude a la posibilidad de vuelo del cisne. Ave sagrada de Apolo y de Venus, que implica la unión de lo místico y lo erótico, el cisne representa en este contexto mucho más que un elemento decorativo exterior[6], es el símbolo de la experiencia erótica a la cual alude también el término "maelstrom"[7], experiencia que garantiza la muerte de la adolescente para que resucite a nueva vida. La prueba embriagadora de Berta conserva un carácter universal y simbólico también durante el baile: su joven acompañador no es un príncipe azul del cual se enamora, no llega siquiera a ser personaje; apenas sabemos que es un "hermoso balilarín" como los demás que acompañaban las tantas anémicas. Berta ya está sana: se ha sanado en el cuerpo bailando por las vastas galerías del palacio de oro, mirando incesantemente al hermoso compañero que la tiene entre sus brazos; y en el alma con la expansión de la palabra: escuchando "la *lengua* amorosa y rítmica de los *vocablos* apacibles, de las *frases* irisadas y olorosas, de los *períodos* cristalinos y orientales" (*PO*, p.

5. Abarca el problema en su globalidad el interesantísmo trabajo de Z.Gertel: "El cisne: del signo imaginario al signo ideológico en la posía de Darío", en R.A.Cardwell-B. Mc Guirk, *Qué es el modernismo: nueva encuesta, nuevas lecturas*, Society of Spanish and Spanish American Studies, pp. 277-293. Un estudio básico, el de P. Salinas,"El cisne y el buho", en *Literatura Siglo XX*, Alianza, Madrid, pp. 47-66; véase también I.M. Zavala, "El movimiento del texto: Genética de *Los Cisnes I* de Rubén Darío", en F. Lázaro Carreter, *Serta Philológica*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 615-627.

6. Según la definición de Gertel en el estudio antes citado, al analizar la función de este símbolo en los cuatro textos de *Azul*, la autora lo considera todavía como "elemento decorativo, exterior, agregado, sin que se incorpore aún con sentido intrinseco singular", *op.cit.*, p. 279.

7. Voz escandinava que se refiere a un remolino que se encuentra cerca de la costa de Noruega.

104). Se ha curado como le había asegurado el hada: "un minuto en el Palacio del sol deja en los cuerpos y en las almas años de fuego, niña mía". Se ha curado también a través de la sugestión, de las infinitas posibilidades creativas de la lengua, mientras su mamá, representante del frío mundo burgués se ha quedado en la unidad mínima de articulación de la lengua, en el fonema "O". Darío destaca aquí los componenetes básicos de la lengua: grafema y fonema, vocablo, frase, período; lo hace con atención hacia los efectos auditivos (como si se tratara de un cuento hablado), rítmicos, gráfico-plásticos y semánticos (bocas en forma de O, cisne cochero).

Aún más cercana a la composición poética, la estructura narrativa de *EM*, organizada según la selección y distribución de figuras retóricas: me refiero a formas reiterativas de acumulación y polisíndeton y a construcciones anafóricas, que constituyen uno de los estilemas dominantes del período. La reiteración, rasgo unificador del pensamiento en la escritura de Unamuno[8], tiene en *EM* una función estructurante, ya que hace posible la segmentación del cuento en siete secciones, marcadas cada una en su comienzo por el mismo epíteto[9]:

1. ¡*La pobre*!...
2. *La pobre* madre...
3. Y no era esto lo que a *la pobre* Matilde...
4. Rompía aún a llorar *la pobre*
5. Y decía a su madre *la pobre*...
6. Llegó el día de la fiesta. Matilde se atavió lo mejor que pudo y hasta se dio, ¡*la pobre*!...
7. Sentía *la pobre* moza...

8. J. Marías, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950.

9. Sobre el uso del epíteto modernista véase: G.Sobejano, *op.cit.* Hay que añadir unos ejemplos que vinculan los personajes darianos a los de Unamuno: "la pobre Matilde" y "el pobre Bonifacio" (*EM*), son hermanos mayores de "el pobre Gracín" (*Azul*), sin olvidar a "la pobre Concha" de la *Sonata de otoño* de Valle-Inclán (1902), personaje muy sugerente y bien conocido por Unamuno, sin embargo eslabón imprescindible en una posible historia de estos "pobres" del cuento modernista.

Los segmentos número 3, 5, 6, 7 se caracterizan además por la acumulación y la anáfora que llegan a ser rasgos dominantes. La línea narrativa se puede resumir de la siguiente manera:

1. La "pobre" es Matilde, que aunque tenga luz, aire, sol, como le indicará el médico, no tiene apetito de vivir. Esta primera sección coloca el cuento en un espacio simbólico al cual remite "el horizonte de tierra lozana y grasa" y de "luz, luz libre"; y en el tiempo igualmente simbólico de la primavera en el que "todo parecía renacer" menos Matilde.
2. El triste destino de la *pobre* madre, su viudez temprana, se sobrepone al de su hija, su "supremo consuelo", su espejo: "Y la *pobre* viuda ayunaba en ofrenda a la Virgen pidiéndole diera apetito, apetito de comer, apetito de vivir, a su *pobre* hija". Se refuerza en esta sección la equivalencia comida = vida; la madre, que quiere darle vida a Matilde, la "empapiza".
3. El tercer párrafo constituye el complemento del primero: aclara los nombres de la protagonista y de su novio. La presentación de José Antonio, que "no entendía de amor de lágrimas", está marcada por la acumulación del *como*, repetido siete veces en pocas líneas, y por la repetición de sintagmas y anadiplosis en el diálogo.
4. La situación va precipitándose. Matilde se mira repetidamente al espejo desesperada. Pero una vez más sueña despierta en la vida futura, hasta en el "postre de la vida", expresión que insiste en el campo semántico antes aludido.
5. Este párrafo nos dice del correr del tiempo ("Y se iban los días, todos iguales, unánimes[10], llevándose cada uno un jirón de la vida de Matilde."); la frase inicial enlaza anafóricamente con el final de la anterior ("Y se lo dijo. Y no volvió José Antonio.") y con la misma anáfora acaba: "Y se fue a llorar la madre".

10. Quiero señalar la expresión utilizada por Unamuno "días unánimes" (*EM*, p. 434), que tanto recuerda los versos de de R. Darío, donde "la pobre princesa" de *Sonatina*, "Ya no quiere el palacio, ni /[...] /ni los cisnes unánimes en el lago de azur", *Prosas profanas, cit.*,p.181.

6. Coherentemente con el tema de esta sección, la fiesta, y tratándose del *climax* del cuento, el autor aplaza la utilización del epíteto mencionado y concentra la atención del lector en un quiasmo que reproduce a nivel retórico linguístico el concepto fundamental del "espejo de la muerte". La frase empieza con la habitual escansión anafórica: "Y Matilde lo miraba todo tristemente, y más tristemente aún lo miraba su madre, la viuda."
7. En este último segmento la repetición léxica, con efecto de acumulación se intensifica de manera obsesiva: *respeto* (4 veces), *como* (15), *miedo* (7), *retozo* (7), combinándose con anáforas y anadiplosis. La muerte "incombente" de la protagonista se manifiesta en la exasperación a nivel formal: Matilde, que al contrario de Berta no pudo espejarse en la "mirada primaveral" de un hermoso joven, ni gozar de los retozos[11] de sus jóvenes compañeros, se fue al cielo para que la retozaran los ángeles.

Los dos cuentos presentan entonces núcleos argumentales idénticos: la intervención del médico, decidida por las respectivas madres, que delegan el problema a la autoridad competente; el diagnóstico, la temporada de crisis. Las coincidencias léxicas, debidas en parte a una base argumental y epocal comunes, son igualmente significativas si se suman al uso del epíteto ya señalado y de expresiones insospechadas en la escritura de Unamuno como "días unánimes"; véanse pues sólo unos ejemplos:

PO: la lánguida anémica bajó al jardín, p.102.
EM: era una languidez tridora..., p. 433.

PO: Ello era natural...el desarrollo...la edad..., p. 102.
EM: No era sino crisis de la edad, p. 433.

PO: la púrpura en las mejillas virginales.
EM: y hasta se dio ¡la pobre! colorete en las mejillas", p. 435.

PO: es preciso abrir la puerta... cuando llega el tiempo de la primavera", p. 102.
EM: la primavera no resultaba ya tal para Matilde", p. 433.

11. El retozo incluye el contacto corporal sin excluir la palabra.

Todavía más evidentes los paralelos en la utilización de construcciones sintácticas, morfológicas y retóricas. Ambos textos utilizan reiteradamente la anticipación de la acción verbal con la consecuente posposición del sujeto, aunque en número diferente:

EM: Seguía acudiendo a la cita el mozo..., p. 433.

Rompía aún a llorar la pobre, p. 433.

Y decía a su madre la pobre, p. 434.

Y no volvió José Antonio, p. 434.

PO: Y empezó a curar su melancolía con glóbulos y duchas, al comenzar la primavera Berta, p. 102.

Y desde luego sintió la niña, p. 103.

Hay que subrayar también la exagerada utilización del "como" modal en sus diversas funciones y por el contrario la falta absoluta del "como" comparativo en *EM*:

EM: mirándole como a espejo/ como antes, como al principio/ p.434

PO: saltando como un pájaro/ vieron cómo en el carro del hada.., p. 103.

pálida como un precioso marfil/, p. 102.

La utilización del "como" hipotético:

EM: como si temiera perder algo/ Como si éste hubiera para ellos muerto, p. 433.

Era como si aquellos amores.., p. 433.

PO: como si Berta se hubiese empequeñecido..., p.103; y del aproximativo-pleonástico, más frecuente en Darío y particularmente interesante en este contexto por el desplazamiento del sentido que provoca:

EM: y como absorto en algo lejano, p. 433.

Sentía [...] el respeto como espesado, p. 436.

PO: Sintió ... como que el alma se le ensanchaba, como que se ponía más elástica/ respirando ... como hálitos impregnados de vainilla, p. 104 .

Esta impresionante concentración del "como" (16 en *PO*, y hasta 10 en 6 líneas en *EM*) ha sido subrayado por la crítica[12] como un aspecto peculiar del estilo de la época.

12. J. C. Mainer, *La edad de plata,* Cátedra, Madrid, 1987.

Los dos cuentos examinados presentan entonces coincidencias léxicas, morfológicas, sintácticas y retóricas a las que sin embargo corresponden un efecto global y un mensaje profundo tan diferente a nivel de la intriga. La distancia entre las dos narraciones es también evidente en el ritmo: para volver al paralelo con la poesía, se podría hablar de ritmo yámbico para Unamuno y anfíbraco como dominante en Darío, lo cual justifica en parte el espesor pesado de la prosa de *EM* en comparación con la levedad de *PO*. En efecto una clave de lectura apropiada para comprender la naturaleza de esta distancia es, a mi manera de ver, el concepto de levedad por como lo entiende y lo explica Italo Calvino en su "primera propuesta para el milenio a venir" de las *Lecciones americanas*[13]; nos dice el escritor italiano que la levedad es una forma de conocimiento de la realidad de gran precisión y determinación que nada tiene que ver con la frivolidad ni mucho menos con la superficialidad y el esteticismo; se trata más bien de un "proceso de aligeramiento del lenguaje a través del cual el sentido se disuelve, se acarrea por hilos sutilísimos en un tejido verbal sin peso, hasta asumir la misma impalpable consistencia" (pp. 20-21, la traducción es mía); proceso que es útil tener en cuenta al hablar de la escritura modernista en sentido estricto. Lo mismo observa Octavio Paz cuando habla de una "visión irónica, desencantada (del modernismo), todo lo contrario de una visión idealizada como se ha querido entender"[14]. Seguramente la evanescencia y la abstracción del tejido verbal son consustanciales al texto de Darío; baste con el comienzo de "imagen figural de ligereza que asume un valor emblemático: el transborde en el carro-cisne, pasaje que empieza: "Y como si Berta se hubiese empequeñecido...". La escritura de Darío cabe indudablemente en esta vocación de la literatura de conocer el mundo poéticamente, de forma analógica, incluyendo la esfera emocional en lo intelegible; esa forma de conocimiento que opera una fusión entre lo sensible y lo racional. En este mismo concepto insiste Octavio Paz cuando subraya que la verdadera y secreta originalidad

13. I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milán, 1993; cito por la ed. Oscar Opere con el número de la página.

14. O.Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p.125.

del modernismo consiste en la visión analógica del mundo, ante la cual Unamuno "cerró los ojos, no los oídos", y continúa: "aunque Unamuno debería haber sido el predecesor de los modernistas, fue su contemporáneo y antagonista complementario"[15].

15. *Ibid.*, p. 138.

LECTURA MARROQUÍ DE *TIERRAS SOLARES* O EL ENCUENTRO DE RUBÉN DARÍO CON EL TÁNGER PINTORESCO

Ahmed Benremdane
(Universidad Sidi Mohammed Ben Abdellah. Fez, Marruecos)

Quería, al principio, estudiar y analizar la visión que se da de Rubén Darío así como el interés de la prensa marroquí tanto la de expresión española como la de expresión árabe por el gran modernista y por su obra. Mi sorpresa fue grande y mi decepción fue enorme al darme cuenta de que –después de haber consultado los suplementos culturales– de los diez últimos años –de unos periódicos como *Al Alam* y *Al Ittihad Al Ichtiraki* y varios números del único periódico marroquí de expresión española *La Mañana*– pude comprobar que la presencia de Rubén Darío, o mejor dicho los artículos y las traducciones relativas a la más destacada figura modernista y a su producción –tanto en poesía como en prosa– son casi inexistentes.

Los mismos periódicos, en las muy pocas veces y escasísimas ocasiones que se menciona a Rubén Darío, lo hacen de una manera indirecta. Es decir, al tratar el tema del modernismo, se habla –de paso– de Rubén Darío siendo uno de los representantes más importantes del mencionado movimiento literario.

En cambio, logramos comprobar que existen unos escritores españoles a quienes se dedican bastantes artículos, entrevistas y traducciones, en los últimos años. Es el caso de Juan Goytisolo, por

ejemplo, autor de varias novelas de tema relacionado con Marruecos como *Reivindicación del Conde Don Julián*, *Makbra*, etc.[1]

Cabe recordar, también, que los escritores de la generación del 27 ocupan un lugar importante y privilegiado en la prensa marroquí justificada por el gran número de artículos y de traducciones dedicados a los mismos, muy en particular a Federico García Lorca, entre otros.

En lo que se refiere a Hispanoamérica, hay bastantes artículos en árabe, en español y en francés sobre los escritores: Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes.

En lo que atañe a los estudios realizados por los intelectuales marroquíes –y muy en particular, los hispanistas– tanto sobre el gran modernista como sobre su obra y de una manera general sobre el movimiento modernista, las investigaciones y los intentos personales de lograr mi propósito me permitieron deducir que existe una extraña e inexplicable contradicción. Ésta consiste en que, a pesar de que Darío es una de las grandes figuras más conocidas y más queridas entre los hispanistas marroquíes, hay una escasez en lo que se refiere a las publicaciones sobre el gran poeta y prosista modernista.

Cabe subrayar, también, que dicha escasez no significa que se trata de un desinterés o de un desconocimiento de la producción rubeniana. Ésta ejerce una gran atracción sobre el hispanista marroquí que se siente fascinado por el mundo descrito por los modernista –que no es más que el suyo–, un mundo lejano y extraño para éstos pero próximo, conocido y propio del marroquí.

Existen unas cuantas tesinas realizadas en varios Departamentos de Lengua y Literatura Hispánicas, el de Tetuán, por ejemplo. Hemos podido comprobar, a este respecto, que la producción rubeniana y el movimiento modernista figuran en varios programas de los mismos Departamentos, muy en particular los de Rabat y de Tetuán.

Entre los trabajos de investigación sobre el movimiento modernista, cabe recordar "El modernismo y *Las mil y una noches*", un

1. El lugar privilegiado que ocupa Juan Goytisolo en la prensa marroquí se debe al hecho de haber elegido vivir en Marrakech, a su contacto directo con Marruecos y con los marroquíes desde hace treinta años, a su profundo conocimiento del país, de su cultura, de sus problemas,...a la serie de entrevistas, a la presencia de Marruecos en su producción narrativa,...

interesantísimo artículo del hispanista marroquí Abdellah Djbilou, publicado en el primer número de *Revista Marroquí de Estudios Hispánicos.*[2]

En el mismo artículo, el eminente investigador e hispanista marroquí ha estudiado los aspectos que han interesado más a los modernistas en *Las mil y una noches*. Logró destacar la influencia de la misma obra en los modernistas ya que les permitió satisfacer su deseo de evadirse hacia otros mundos lejanos. Encontraron en ella la belleza y la lejanía que buscaban. Fue, también, un medio de contacto y de acercamiento al mundo árabo-musulmán.

Aquella aproximación tuvo una serie de consecuencias determinantes sobre su producción no sólo a nivel temático sino formal, también. El mundo mágico, extraño y extraordinario de Oriente con sus sultanes, huríes y sus colores ejerció una gran atracción sobre los modernistas.

No cabe duda de que *Las mil y una noches* obsesionó a las grandes figuras del modernismo. Abdellah Djbilou afirma que Rubén Darío fue uno "de los escritores del movimiento que han sido hechizados por la magia de Scheherezada. Y es que en el caso de Rubén, el hechizo ha sido tan fuerte que incluso ante la realidad, –como en su visita a la Alhambra o Tánger– cree ver visiones miliunanochescas"[3]

La lectura de *Las mil y una noches* permitió a Rubén Darío evadirse de los problemas cotidianos, de la amarga realidad y refugiarse –gracias a las deliciosas narraciones de la obra– en los mundos poéticos y mágicos de la misma.

2. Abdellah Djbilou, "El modernismo y Las mil y una noches", *Revista Marroquí de Estudios Hispánicos*, Fez, n°1, enero, 1991, pp. 5-12. El mismo hispanista marroquí es, también, autor de una excelente obra sobre el modernismo: *Diwan modernista. Una visión de Oriente*, Madrid, Taurus, Colección "Temas de España", n°170, 1986. Es autor, también, de otras obras como: *Tánger, puerta de Africa. Antología de textos literarios hispánicos.* Prólogo de P. Martínez Montávez, Madrid, Cantarabia, 1989; *Miradas desde la otra orilla. Una visión de España*, Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, Madrid, 1992 y *Temática árabe en las Letras hispánicas*, Publicaciones de la Facultad de Letras de Tetuán.

3. *Ibid.*, p. 7.

Para el investigador marroquí Djbilou, de la lectura de *Las mil y una noches*, dos aspectos han llamado la atención del gran modernista: la naturalidad y la poética de los cuentos que abarca la obra.[4]

En su obra *Tierras Solares* –que será el objeto de la segunda parte de esta comunicación–, Darío afirma que *Las mil y una noches* fue una de sus obras preferidas. Confiesa que la obra le proporcionaba placer y regocijo.

Refiriéndose a *Las mil y una noches*, escribe:

> *... es una de (mis) preferidas obras, las deliciosas narraciones que han regocijado y hecho soñar (mi) infancia, en español, complacido y recreado más de una vez(mis) horas de hombre.*[5]

Como lo acabamos de ver, mediante su artículo, A. Djbilou ha logrado resaltar la influencia de *Las mil y una noches* en los modernistas y, sobre todo, las imágenes y las visiones que esta obra les ha proporcionado. Otro mérito suyo consiste en llamar la atención sobre la fascinación de los modernistas por el mundo árabe.

Ahora bien, antes de emprender el análisis de la visión que da Rubén Darío de Tánger en *Tierras solares*, hace falta ver, primero, como nació el interés del gran modernista por lo árabe.

A este respecto, cabe recordar que ya en sus lecturas juveniles de las obras clásicas españolas como el *Poema de Mío Cid*, Rubén Darío está ya en contacto con lo árabe. Ese contacto viene justificado por la existencia de una serie de semejanzas entre la épica española y la épica árabe llamada "fajr" o "hamasa".[6]

El aspecto que más une los dos tipos de épica se refiere, sobre todo, a la exaltación de lo heroico, el tema más tratado por los poetas árabes.

En su interesantísimo artículo titulado: "Huellas épicas en la poesía de Rubén Darío", Francisco Sánchez Castañer estudia, efectiva-

4. *Idem.*

5. Rubén Darío, *Tierras solares*, Madrid, 1904, p. 150. Citado, también, por A. Djbilou "El modernismo y Las mil y una noches", art. cit., p. 7.

6. Ver a este respecto, Francisco Marcos Marín, *Poesía narrativa árabe y épica hispánica, Elementos árabes en los orígenes de la épica hispánica*, Gredos, Madrid, 1971.

Ver, también, Colin Smith, *Estudios cidianos*, Ensayos Planeta, Cupsa Editorial, Madrid, 1977.

mente, los aspectos de la épica española que han influido más en Rubén Darío.[7]

Respecto al acercamiento de Darío al mundo árabe, podemos decir que ya en los primeros años de su formación cultural, el gran modernista estaba en contacto con lo árabe mediante la lectura del *Poema de Mío Cid* y el Romancero –que fueron, sin duda, sus lecturas favoritas– y varias obras clásicas de la literatura española.

No cabe duda de que, dada la presencia de lo árabe en las grandes obras clásicas españolas, la lectura de las mismas permitió a Rubén Darío establecer un primer contacto con el elemento árabe y tener un conocimiento –indirecto y libresco– del mundo árabo-musulmán. Ese mismo conocimiento será, más tarde, directo gracias al viaje emprendido por Darío a varias ciudades de Andalucía –a Granada y su conocida visita a La Alhambra, por ejemplo– y a Tánger.

Las infinitas imágenes, las innumerables situaciones descritas por los poetas anónimos de los romances viejos, las importantes referencias y descripciones del mundo árabe, muy en particular las relativas a la belleza de las huríes y moras, fascinaron a la figura más destacada del modernismo.

El conocimiento de Darío de la historia árabe y particularmente de las leyendas y mitos relativos al elemento árabe fueron para él una fuente inagotable de imágenes y de escenas.

Su interés por el mundo árabe fue debido, también, a su deseo –como modernista– de viajar a lugares desconocidos y exóticos. Fue un gran aficionado a los viajes y un incansable viajero.

Acerca de las visitas que realizaron los modernistas a determinadas ciudades árabes, en la introducción de su obra *Temática árabe en las Letras hispánicas,* Abdellah Djbilou escribe:

> *Los modernistas que tuvieron vocación de exiliados, y por supuesto de grandes viajeros, consiguieron hacer de su sueño realidad– no todos– y visitaron algunas ciudades del mundo árabe. Rubén Darío visitó Tánger en 1904 de-*

7. Francisco Sánchez Castañer, "Huellas épicas en la poesía de Rubén Darío", *Estudios sobre Rubén Darío*, Cátedra "Rubén Darío", Universidad Complutense, Madrid, 1976, pp, 49-74.

jándonos sus valiosas impresiones en su libro Tierras solares; *Francisco Villaespesa estuvo en Argelia; y Enrique Gómez Carrillo fue quien más viajó por países del mundo árabe y nos dejó testimonio del mismo en sendas obras. Así escribió sobre su visita a Egipto* La sonrisa de la esfinge *(Madrid, Renacimiento, 1913), mientras* Ciudades de ensueño *(Madrid, Universal, 1920) trata de su visita a Damasco y Constantinopla; y por último sus impresiones de Marruecos las escribió en(...)* Fez, La andaluza *(Madrid, Renacimiento, 1926).*[8]

Mediante aquellos viajes que emprendió por varios países de Hispanoamérica, Europa y Marruecos –Tánger–, Rubén Darío se proponía no sólo conocer otros países y otra gente. Los viajes eran un medio para alejarse de los problemas cotidianos, buscar la paz y la tranquilidad y, sobre todo, conocer otras culturas. En efecto, al gran modernista no le interesaba una sola cultura sino, más bien, las otras culturales como las europeas y, claro, la árabe. Aquellos viajes tenían, pues, un solo y único propósito: la formación cultural de Rubén Darío.

Acerca de ese mismo propósito, escribe Sergio Macías en un interesantísimo artículo titulado: "Rubén Darío y su aproximación al mundo árabe":

> *El viaje tenía una finalidad cultural y, podríamos decir, que si el poeta no hubiese fallecido antes de llegar a los cincuenta años, con seguridad habría recorrido muchos países árabes.*[9]

En la ciudad de Tánger, Rubén Darío está ya en contacto con lo pintoresco, con Oriente. En efecto, a pesar de la proximidad geográfica, se ha dicho, en más de una ocasión, que Marruecos es el Oriente para muchos escritores. Es el país oriental más cercano para los españoles.

Cabe recordar que el gran modernista y el incansable viajero visitó la ciudad africana y oriental de Tánger después de haber recorrido varias

8. Abdellah Djbilou, *Temática árabe en las Letras hispánicas*, *op. cit.*, pp. 81-82.

9. Sergio Macías, "Rubén Darío y su aproximación al mundo árabe", *Tigris*, enero, 1985, pp. 58-59.

ciudades andaluzas, buscando lo exótico que presentía ya en Andalucía y que consideraba como antesala del verdadero mundo oriental.[10] Darío no pudo resistir la tentación de cruzar el Estrecho y pasar a la otra orilla ya que como lo dice él mismo sólo tres horas de viaje en "el Gibel Musa" –el vapor inglés– le separaban de "la tierra mahometana".

Podemos decir, también, que aquel viaje a Tánger –además de haber permitido a Rubén Darío satisfacer su ansia de gran aficionado a los viajes y de gran admirador del mundo árabe –y Oriente, en general–, fue emprendido en el momento en que Marruecos –y Oriente, en general– ya no era aquella tierra desconocida y misteriosa para los occidentales y para los españoles, en particular.

En efecto, ya desde finales del siglo XIX, Marruecos y el mundo árabo-islámico, de modo genérico, capturaron la atención de los literatos, artistas y viajeros españoles. Acerca de ese gran interés por lo exótico, escribe Lily Litvak en un excelente artículo titulado "Exotismo del Oriente musulmán, fin de siglo":

> *El exotismo musulmán es un fenómeno que afectó a toda la sensibilidad finisecular. Muchos buscaron fuentes frescas de inspiración para sus obras en aquellos países extraños; fuera de su patria, donde sólo el pasado era interesante, donde se había creado un presente sórdido. El Oriente atrajo no sólo a pintores y poetas, sino también a ingenieros, sacerdotes, soldados y aventureros, y estos temas aparecen no sólo como fenómeno literario y artístico, sino como un hecho cultural de fin de siglo, insinuándose en las costumbres, las modas, las formas de vida.*[11]

10. Ver Francisco Sánchez Castañer, "La Andalucía de Rubén Darío", en *Estudios sobre Rubén Darío, op. cit.*, p. 138.

11. Lily Litvak, "Exotismo del Oriente musulmán, fin de siglo" in *AWRAQ, Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo,* Anejo al Vol. XI, Instituto de Cooperación con el mundo árabe, ICMA, Madrid, 1990, p. 73. La autora da el ejemplo de unos viajeros españoles que ya desde el siglo pasado lograron viajar al mundo árabe y oriental. Era el caso, por ejemplo, de Badía Leblich Domingo quien se dió un nombre árabe –el seudónimo de Príncipe Ali Bey el Abasí– y quien recogió sus notas e impresiones en un libro de viaje titulado: *Viajes por África y Asia realizados por Domingo Badía Leblich,* utilizando el nombre de Príncipe Ali Bey el Abasí (Valencia, 1836).

En lo que se refiere a Rubén Darío, podemos decir que el viaje a Tánger, a esa tierra próxima –geográficamente– y lejana –ya que sigue guardando su aspecto pintoresco y exótico y sus tradiciones y costumbres de antaño– le permitió satisfacer sus ansias modernistas.

En efecto, la búsqueda de lo exótico y el contacto con la realidad mezquina del mundo en Darío –y en los modernistas, en general– se explica por su rebeldía contra el materialismo, por su deseo de evadirse de los problemas cotidianos, consecuencia del progreso y del desarrollo que conocía el mundo occidental. De allí, la inclinación de los modernistas a la invención de leyendas y de escenas mediante las cuales buscaban la paz y, sobre todo, la belleza.

La visita de Tánger es el encuentro de Darío con lo pintoresco y con lo exótico. Notamos que el propio autor de *Tierras solares* no deja de emplear estos dos términos a lo largo del ensayo dedicado a la ciudad.

Antes de su desembarco en Tánger, ya a bordo del vapor inglés que lleva el nombre árabe de "Gibel Musa" (o monte o peñón de *Musa* que sería el nombre del conquistador árabe *Musa Ibn Nusair.*)[12], empieza, efectivamente, ese encuentro del gran modernista con el mundo exótico de Marruecos.

Darío escribe a este respecto:

> *Desde a bordo ha empezado para mí lo pintoresco con el amontonamiento, sobre cubierta, de moros y judíos de distintos aspectos, blancos, morenos, de ropajes oscuros o de vestidos vistosos...*

La ciudad, según Darío, sigue guardando las mismas características de una ciudad oriental. Tánger corresponde a la misma visión que tiene el autor a través de sus lecturas de obras sobre Oriente. Así confiesa que "es para(mí) él de un singular placer esta llegada a un lugar que se compadece con (mis) sus lecturas y ensueños orientales..."

El autor de *Tierras solares* reconoce que, por primera vez, se encuentra en un ambiente idéntico al de *Las mil y una noches.* Dice:

12. Musa Ibn Nusair y Tariq fueron los dos caudillos y conquistadores árabes que lograron cruzar el Estrecho, derrotar las tropas del rey visigodo Rodrigo en la famosa batalla de Guadalete en el 711 y apoderarse de la capital Toledo. El nombre del vapor inglés Gibel Musa sería por analogía a Gibel Tariq o Gibraltar.

Me siento por primera vez en la atmósfera de una de mis más preferidas obras, las deliciosas narraciones que han regocijado y hecho soñar mi infancia, en español, y complacido y recreado más de una vez mis horas de hombre, en la incomparable y completa versión francesa del Dr. Madrus: Las mil y una Noche.

El aspecto pintoresco de Marruecos –y de Tánger– se ve en la descripción que da el mismo Darío del gran zoco donde abundan los colores y adonde acuden gentes de diversas cábilas y regiones.Hay un mosaico de razas: moros, bereberes, negros, rubios,etc. Esa diversidad racial y esa variedad de colores convierten al mercado o zoco en un lugar completamente pintoresco.

Escribe Darío a este respecto:

Día de mercado. El gran zoco es un vasto cafarnaum, un hervidero de colores y de figuras bizarras, una colección rara, para el extraño, de escenas pintorescas.

Cabe recordar, también, que en la ciudad de Tánger, un mundo maravilloso y extraño, los tangerinos siguen aferrándose a sus tradiciones y costumbres. La arquitectura sigue guardando su aspecto oriental a pesar de la presencia europea y a pesar de la invasión occidental y la introducción de hábitos, costumbres y el modo de vivir extranjeros.

Cabe notar, asimismo, que Rubén Darío no deja de llamar la atención sobre los daños que la civilización occidendal ha causado a la ciudad árabe. Pero, a pesar de dicha invasión europea, para el gran modernista y autor de *Tierras solares*, el aspecto que ofrece la ciudad es "completamente oriental".

Veamos los siguientes ejemplos que permiten destacar la actitud de Darío frente a la presencia extranjera en Tánger. Es, sin duda, la postura de un modernista harto de "la artificialidad", de "la sequedad" y del "desencanto" que caracterizan la civilización, como afirma él mismo en esta misma obra.

Refiriéndose a la ciudad de Tánger y a la presencia europea en la ciudad, escribe Rubén Darío:

...un lugar que se compadece con mis lecturas y ensueños orientales, a pesar de que sé que es una ciudad profanada

por la invasión europea, adonde la civilización ha llevado, con escasos bienes, muchos de los daños habituales.

En otro pasaje, podemos leer lo siguiente:

A pesar de las tiendas europeas, a pesar de la indumentaria de los turistas y vecinos europeos, el aspecto de la ciudad es completamente oriental.

Se ha dicho, en más de una ocasión, que los viajes que Rubén Darío emprendió por varios países de América, Europa y Marruecos justifican ese carácter cosmopolita del gran modernista. En efecto, muchos críticos han calificado con ese adjetivo la obra de Darío[13].

En sus juicios sobre el modernismo, Rubén Darío puso de relieve el carácter cosmopolita del movimiento. En los siguientes ejemplos vemos cómo viene empleado, con bastante frecuencia, el término "cosmopolitismo".

Así, Darío habló, por ejemplo, de sus "vistas cosmopolitas" y del "soplo cosmopolita". Dijo, también, que los modernistas tuvieron que ser políglotas y cosmopolitas. Refiriéndose a ese cosmopolitismo en los modernistas, afirmó el propio Rubén:

Tuvimos que ser políglotas y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo.[14]

El gran modernista encuentra en el Tánger cosmopolita ese mosaico de razas: judíos, árabes, europeos, americanos, bereberes y africanos negros que, por tener pocos conocimientos en antropología africana –como lo confiesa él mismo–, es incapaz de afirmar si son senegaleses o sudaneses.

Otro aspecto cosmopolita de la ciudad se nota en la diversidad lingüística y ese mosaico de lenguas sobre el cual el autor de *Tierras solares* logró fijarse.

13. Ver a este respecto, Luis Monguió, "De la problemática del modernismo, la crítica y el "cosmopolitismo", en *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 254-266.

14. Citado por Allen W. Phillips, "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo", *Revista hispanoamericana*, XXIV, 1959, pp. 53-58. Ver, también, Luis Monguió "De la problemática...", art.cit., p. 255.

En efecto, en *Tierras solares* (Tánger) llama la atención la inserción de unas palabras y frases en árabe, en francés y en inglés.

El uso del árabe viene impuesto, evidentemente, por el espacio. El autor de *Tierras solares* está en Tánger, es decir una ciudad marroquí y árabe. El mismo empleo viene justificado, también, por el gusto y la fascinación de Darío por el mundo pintoresco y exótico de "*Alf Lailah oua Lailah*", es decir el de *Las mil y una noches*.

Cabe notar que, al introducir unas palabras en árabe, Darío utiliza los procedimientos siguientes, cuyo propósito consiste en permitir al lector que desconoce esta lengua comprender y aprehender el significado de sus palabras y frases.

1. La explicación

Entre estos términos y frases que vienen acompañados de una explicación, podemos mencionar la aludida: *Gibel Musa*: "En el *Gibel Musa*, vapor inglés..."; *Zoko de Barra*: "Así pasamos por toda la larga y única calle que pueda merecer este nombre, hasta llegar al gran Zoko, o *Zoko de Barra*, el mercado principal."

2. La traducción

Acerca de este segundo procedimiento, podemos dar el caso de la frase en árabe de *Alf Lailah oua Lailah* que no es más que el título del libro *Las mil y una noches*.

Escribe Darío:

> ...vuelve a mi memoria el libro maravilloso, el libro glorioso, a quien se debe tanta magia, tanto color, tantas sanas alegrías y visiones interiores, el adorable *Alf Lailah oua Lailah* (*Las mil noches y una noche*)...

3. El contexto

Muchas veces el contexto permite al lector aprehender el significado de otras palabras y frases en árabe. Podemos mencionar, por ejemplo, los casos siguientes: el *tholva*, *Alf Lailah oua Lailah*, los *Aissauas*, el *muezzin*, etc.

En cuanto al uso de las demás lenguas, como el francés y el inglés, podemos decir que se debe al carácter cosmopolita de la ciudad, es decir, a la presencia de las colonias extranjeras, muy en particular la inglesa y la francesa. Se debe, también, a ese gusto e interés de Rubén Darío por varias culturas y por distintas lenguas.

En lo que se refiere a la imagen que el gran modernista da del ser marroquí o árabe –el tangerino, en nuestro caso–, podemos afirmar que se trata de una doble imagen. La visión negativa se nota, por ejemplo, en la mentalidad atrasada de la gente. El atraso, según Darío se debe, esencialmente, a la religión.

Escribe Rubén, en *Tierras solares*, a este respecto:

> *Y comprendo la inmensa distancia que hay entre esos espíritus de creyentes y fatalistas musulmanes y las almas de Europa y América; entre esas razas del animal humano llenas de ferocidades, de noblezas, de arrojos, de vicios y de virtudes naturales y las razas maestras...*

El impacto de la religión ya lo trata Rubén Darío en el primer párrafo del capítulo relativo a Tánger, subrayando que los musulmanes de la ciudad veían, por ejemplo, en el hecho de sacarles fotografías instantáneas por parte de los turistas ingleses y norteamericanos "un atentado contra el precepto koránico."

La visión positiva del árabe se ve en las cualidades que Darío atribuye a Mohamed Ben Brahim "un moro –escribe Darío– de letras, que ha viajado por Francia, Italia y España y que conoce perfectamente, para ser moro, la literatura española."

Entre estas mismas cualidades del tangerino Ben Brahim, podemos mencionar "la elegancia" y "el aspecto auropeo". La imagen positiva que da Darío de este tangerino" europeizado" se debe , pues, según el gran modernista, a la influencia de la civilización occidental y a la presencia de las colonias extranjeras –inglesa, francesa, ...– en la ciudad cosmopolita.

De todas formas, para concluir estas reflexiones sobre la visita de Darío, por primera vez, a una ciudad árabe, podemos decir que la visión que da de Tánger y del mundo marroquí es una visión matizada por la influencia de sus lecturas anteriores. Podemos hablar, así, de un conocimiento libresco que no dejó de influir sobre Rubén a

pesar de su contacto con el mundo tangerino. Es difícil, para cualquier extranjero que escribe sobre una ciudad y sobre un mundo ajeno que visita por primera vez, escaparse y borrar –totalmente– de su mente las ideas preconcebidas y la imagen que tiene de la misma ciudad a través de lo que ha podido leer sobre ella.

Sin embargo, podemos subrayar que el amor de Darío hacia lo árabe y la atracción que ejerció sobre él aquel ambiente exótico y pintoresco de Tánger, le permitió reflejar muchos aspectos de la realidad tangerina –costumbres, espacio, presencia extranjera, ...– de aquel entonces.

Al cruzar el Estrecho de Gibraltar o *Gibel Tariq* y al emprender su viaje a bordo del vapor *Gibel Musa*, Rubén Darío tenía un solo y único propósito que consistía en estar en el mundo exótico de *Alf Lailah oua Lailah* o *Las mil y una noches*. Pese a la muy corta estancia, el gran modernista logró realizar su sueño y comprobar, en el momento de despedirse de la ciudad, que aquel ambiente del Tánger pintoresco coincidía con esos mundos extraños del mismo libro. Escribió Darío:

> *Y al partir y al despedirme de ese lugar y de este país en donde jamás un tholva leerá un libro de Nietzsche, vuelve a mi memoria el libro maravilloso, el libro glorioso, a quien se debe tanta magia, tanto color, tantas sanas alegrías y visiones interiores, el adorable Alf Lailah oua Lailah (Las mil noches y una noches) que empieza: "Está referido –pero Alah es más sabio y más cuerdo y más bienhechor– que había –en lo que transcurrió y se presentó en la antigüedad del tiempo– un rey entre los reyes de Sasan en las islas de la India y de la China...*

PASAJES DE ALCOHOL Y BOHEMIA EN RUBÉN DARÍO, A TRAVÉS DE LOS LIBROS DE MEMORIAS DE MELCHOR ALMAGRO, RAFAEL CANSINOS-ASSÉNS Y FELIPE SASSONE

Amelina Correa Ramón
(Universidad de Nottingham, Gran Bretaña)

Las diversas direcciones en que se encauza el modernismo –exotismo, orientalismo, misticismo, erotismo, etc.– y que tan acertadamente han sido estudiadas por Ricardo Gullón, no son, en última instancia, más que salvavidas diversos con que el artista de *fin de siglo* busca *sobrevivir al naufragio*. Denominado en su momento *spleen*, *ennui* o, simplemente, hastío, se trata de la profunda desazón espiritual ocasionada por una existencia en la que parece haberse desvanecido toda certidumbre. Como explica José Olivio Jiménez, "Habían muerto todos los dioses, toda forma de entidad trascendente que diese apoyo a la debilidad humana y que explicase el sentido de la vida y el mundo. Había muerto el Dios de cualquier ortodoxia religiosa confesional; pero también el *dios* sustitutivo de la ciencia, proclamado por el positivismo, y que poco había ayudado a resolver o paliar aquella orfandad esencial del hombre. Y éste quedaría abandonado así a su propia merced, solo ante el misterio, vacío del mundo y, al cabo, vacío de sí"[1].

Esta cita alude perceptiblemente a la marginalidad del artista finisecular. De ahí surge su angustia: de su desasimiento ante la cri-

1. J.O. Jiménez, *Antología de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985, p. 22.

sis "que acompaña a la expansión del capitalismo y de la forma burguesa de vida"[2]. Según la conocida argumentación de Federico de Onís, el modernismo viene a ser "la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera"[3].

Suficientemente conmocionados por todos los aspectos de esta crisis, los hombres de arte, siguiendo la guía de la única certidumbre posible que les resta, esto es, su propia subjetividad, se lanzarán a la construcción y búsqueda de *paraísos artificiales*, y recurrirán para ello a toda opción posible. De ahí que "...una de las características del modernismo es la mezcla de ingredientes ideológicos de procedencias diversas y de patronos adscritos a santorales distintos. No siendo hombres de sistema, sino artistas enfrentados con una crisis espiritual de insólitas proporciones, buscaron en el pasado confortación y orientación, sin negarse a nada: misticismo cristiano, orientalismo, iluminismo, teosofía, magia, hermetismo, ocultismo, kabalismo, alquimia... La nómina de doctrinas puede alargarse fácilmente, pues la inquietud modernista buscó por todas partes caminos de perfección diferentes de los impuestos por las ortodoxias predominantes"[4].

Su rechazo total de una sociedad que los ignora se manifiesta, pues, teñido de un sentimiento de pérdida y de negación. El artista se ve así obligado a configurar su existencia como si fuera un proscrito, un ser asocial y, por lo tanto, amoral, a los ojos de la sociedad bienpensante. Pues como expresara el malogrado escritor Alejandro Sawa, bohemio impenitente, inspirador del personaje de Max Estrella en la obra *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, e introductor del joven Rubén Darío en los ambientes literarios parisinos:

> *Mientras más avanzo por la ruta mortal, el espectáculo del tartufismo, de la canallería y de la injusticia, incli-*

2. R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Montesinos, Barcelona, 1983, p. 18.

3. F. de Onís, "Introducción", *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934, p. XV.

4. R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, Alianza, Madrid, 1990, p. 109.

nan con mayor imperio mis simpatías hacia los que se construyen una existencia aparte, aun siendo culpables, aun siendo infames, según las leyes de los fariseos de dentro[5].

El artista de *fin de siglo* buscará una manera particular de redimirse, aunque, en muchas ocasiones, esa manera se asemeje terriblemente a la autodestrucción. Ese metafórico *viaje de búsqueda* que emprende suele a menudo concluir con la certeza de la imposibilidad. Como ya expresara Charles Baudelaire en su poema titulado precisamente "El viaje", perteneciente a *Las flores del mal*, es un "Saber amargo aquel que se obtiene del viaje". Por lo cual, el francés termina conminando a la Muerte para que leve el ancla de su nave[6]. De ahí la invocación a la Muerte, con la angustia expresada por Rubén Darío, portavoz de un malestar común, en su poema "Nocturno" de *Cantos de vida y esperanza*:

..la conciencia espantable de nuestro humano cieno/ y el horror de sentirse pasajero, el horror/ de ir a tientas, en intermitentes espantos,/hacia lo inevitable desconocido, y la/pesadilla brutal de este dormir de llantos/¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará![7]

A esta invocación casi obsesiva de la muerte que caracterizaría el arte del período, habría que unir la "moderna sacralización del mundo y el planteamiento de la poesía como tarea de resacralización"[8]. Lo cierto es que la decidida exaltación del arte como realidad consoladora[9] y como "único reducto invulnerable del ser contra la aniqui-

5. A. Sawa, "Hace once años", *Los Lunes de El Imparcial*, 13 de enero de 1908.

6. *Cf.* los versos finales del poema "El viaje": "¡Oh Muerte, capitana, ya es tiempo! ¡Leva el ancla!/Nos hastía este país, ¡Oh Muerte, aparejemos! (Ch. Baudelaire, "El viaje", *Las flores del mal*, traducción de Antonio Martínez Sarrión, Alianza, Madrid, 1985, p. 179).

7. R. Darío, "Nocturno", *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesías completas*, Aguilar, Madrid, 1954, p. 743.

8. L. García Montero, *Poesía, cuartel de invierno*, Diputación de Granada, Granada, 1987, p. 28.

9. En este sentido, *cf.* con las siguientes palabras de Alejandro Sawa: "La vida es el dolor, y toda emoción estética no es bella sino porque ahoga momentáneamente un quejido de la carne" (A. Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, edición de Iris M. Zavala, Alhambra, Madrid, 1977, p. 143).

lación"[10] contribuye a reforzar la imagen mítica del escritor, del artista, como una suerte de dios creador.

Todo ello, junto con la propensión hacia el mito por parte de los modernistas, posibilitará la puesta en escena de una imagen reiterativa: la del poeta como recreación de Cristo. Así lo expresa Rubén Darío en numerosas ocasiones. Por citar tan sólo algunos ejemplos:

> *¡dolores y angustias que sufren los Cristos/ que vienen al mundo de víctimas trágicas!*[11]
>
> *Soy Satán y soy un Cristo/que agoniza entre ladrones.../¡no comprendo dónde existo!*[12]

Se conjugan en esta imagen varias significaciones. A la significación de poder de creación que les otorga su arte, y a la de esa asunción de la muerte como única certeza dentro del sinsentido de la existencia, habría que unir todo el imaginario que concita la crucifixión de Cristo para la redención de los pecados, imagen gloriosa de dolor y salvación. Pero el aspecto sobre el que interesa llamar la atención en relación al presente trabajo es que, lejos de conformarse con la plasmación literaria de este motivo, muchos de los escritores modernistas lo llevaron hasta el límite a través de sus propias vidas, exhibiendo una visible tendencia, bien que inconsciente, hacia la autoinmolación. Como explica Ricardo Gullón, "Sí, suicidios, locura, drogas, soledad y silencio, son las benévolas formas de crucifixión a que se ven abocados los poetas"[13]. Y, en efecto, resulta larguísima la enumeración de la nómina de modernistas y sus *precursores* que sucumbieron a su propia destrucción. Destrucción buscada, de manera inconsciente, en la adicción a la morfina en el caso de Julio Herrera y Reissig (†1910), al opio en el caso de Thomas de Quincey (†1859), al cloral, el láudano, la morfina y el alcohol en el caso del prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti (†1882); y en los suicidios de José Asunción Silva (†1896), Ángel Ganivet (†1898), Leopoldo Lugones (†1938) y Alfonsina Storni (†1938). La presencia obsesiva de la muerte se

10. Gullón, *op. cit.*, p. 37.
11. R. Darío, "La página blanca", *Prosas profanas*, *Poesías completas*, p. 660.
12. R. Darío, "Toisón", *Poesías completas*, p. 1167.
13. R. Gullón, *op. cit.*, p. 27.

manifestaba también en el verde ajenjo de Paul Verlaine (†1896), como antes en Edgar Allan Poe (†1849) o en Charles Baudelaire (†1867)[14]. Por su parte, los bohemios españoles Manuel Paso (†1901)[15], Pedro Barrantes (†1912)[16] o Pedro Luis de Gálvez (†1940), entre otros muchos, dilapidaron su vida anegándola en alcohol. El ya mencionado Alejandro Sawa (†1909) explicará vehementemente la seducción irresistible que todos experimentaron:

> *¡Oh alcohol! ¡Oh hastzchiz! ¡Oh santa morfina! ¿Por qué los desgraciados de todas las épocas han quemado ante vuestra ara sus mejores mirras, si no fuera porque sois clementes, porque sois piadosos, porque poseéis secretos de fakir para curar las más rebeldes heridas?*
>
> *Porque Dios permitió al haceros que os confundáis en vuestra actividad de magos con su soberana grandeza...*[17]

Al igual que sus compañeros de generación, también Rubén Darío sintió la irresistible atracción de los *paraísos artificiales*, aun a sabiendas de que su adicción minaba con paso firme su salud. La dipsomanía del poeta nicaragüense, que acabó conduciéndolo a la muerte por cirrosis en 1916, era algo público y notorio en el Madrid de comienzos de siglo, y así lo dejaron registrado en sus libros de memorias varios escritores que compartieron momentos significativos con Rubén Darío, ejerciendo de este modo como testigos para la historia literaria. Es el caso del granadino Melchor Almagro, del sevillano Rafael Cansinos-Asséns y del peruano afincado en España Felipe Sassone.

14. La muerte temprana de Baudelaire, a los cuarenta y seis años de edad, se debió, en realidad, a sífilis en estado terminal, uno de los males más temidos, pero sin embargo más comunes, de la época. No obstante, a través de su vida y de su obra cultivó una continua incitación al alcohol y a otras drogas.

15. *Cf.* el poema elocuentemente titulado "¡Vino!", de este desafortunado poeta, al que pertenecen los siguientes versos: "...el vino me da siempre la dulce bienandanza/que la razón codicia, pero jamás alcanza./Y el ser feliz es esto: ¡Beber y más beber!" (M. Paso, *Nieblas*, Madrid, 1902, pp. 97-98).

16. Precisamente el poemario más conocido de Pedro Barrantes se titula *Delirium tremens*, y parece, en efecto, escrito como resultado de uno de sus ataques.

17. A. Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, op. cit., p. 130.

Melchor Almagro (Granada, 1882-Madrid, 1947), joven de precoz sensibilidad e inteligencia, que había formado parte en su Granada natal de la Cofradía del Avellano animada por Ángel Ganivet, se encuentra afincado en Madrid en los últimos años del siglo XIX. Allí, alterna su vida social en círculos aristocráticos y de la alta burguesía, con sus contactos con los ambientes literarios, y, de manera especial, con el naciente movimiento modernista. En estos años, el escritor acostumbra a llevar un diario, donde relata lo más destacado de los sucesos de cada día.

En el año 1943, Melchor Almagro publicará para la *Revista de Occidente* un libro titulado *Biografía del 1900*, en la redacción del cual utilizará parte del material autobiográfico de su diario juvenil. En sus páginas aparece descrito, con profusión de detalles, el desarrollo de un episodio acaecido en el piso que ocupaba el Consulado de Nicaragua en Madrid, cuya titularidad ostentaba, bien que en precarias condiciones, Rubén Darío. Allí se reúnen "un grupo de poetas, amigos de Rubén, entre quienes estaban los hermanos Machado, Villaespesa, Valle-Inclán y otros vates de diferentes cuantías, alguno de los cuales –añade Almagro– une el cultivo de las Musas con el de Baco"[18]. Cada poeta recita sus composiciones, en un clima de exaltación que no es ajeno al consumo alcohólico, que Rubén Darío presenta de manera idealizada, llamando a la manzanilla "ese vino de los dioses pánidos [...], limpio, transparente como el topacio"[19]. De este modo, "A medida que la velada transcurre, las libaciones se hacen más frecuentes y la divina inspiración poética se entrevera de excitaciones alcohólicas"[20]. El animado grupo, mientras escancia y vacía todas las botellas de manzanilla, de jerez, de coñac y de anís con que cuenta Darío, poetiza en torno a los vapores etílicos, invocando al culturalismo, a la mitología clásica y al concepto de la embriaguez sagrada, cantada por los poetas griegos y persas, "que permite al hombre participar fugazmente del modo de ser atribuido a

18. M. Almagro San Martín, *Biografías del 1900*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1943, p. 128.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*, p. 129.

los dioses"[21]. Los poetas modernistas, y, de manera muy especial, Rubén Darío, acostumbran a exhibir una casi irreprimible necesidad de inventar, de enriquecer la "realidad" que los circunda, mitificándola de tal modo que una intoxicación etílica se disfrace poco menos que de sagrada ebriedad.

Lo cierto es que la escena termina de manera ridículamente teatral, pues al escándalo provocado por la general borrachera, acude el dueño del piso ocupado por Darío, que aprovecha la ocasión para desahuciarlo por impago del alquiler, sin que sirvan de nada las ampulosas invocaciones que hace el poeta nicaragüense a su honor patrio. Así pues, la legión de bohemios escritores implicados en el altercado arramblan con la bandera y el escudo consular y, enarbolándolos con orgullo, salen a la calle, procurando no tambalearse demasiado, según relata Melchor Almagro. La madrugada los sorprende *durmiendo la mona* sobre un banco del madrileño Paseo de Rosales, mientras la bandera ondea sus colores al viento. Unos obreros que van camino del trabajo exclaman elocuentes: "¡Vaya una sarta de señoritos curdas!"[22].

Rafael Cansinos-Asséns (Sevilla, 1882-Madrid, 1964), prolífico escritor sevillano, coetáneo de Melchor Almagro, y, como él, también afincado en Madrid desde su primera juventud, recoge así mismo en sus memorias episodios de alcohólica bohemia, protagonizados por Rubén Darío. De hecho, existe un pasaje en que el propio Cansinos se encuentra por la calle a los autores modernistas Francisco Villaespesa e Isaac Muñoz, que lo arrastran, entusiastas y excitados, hasta una cervecería donde han averiguado que se encuentra el "maestro". El tono de veneración con que todos los escritores se refieren a Rubén Darío, según recuerda Cansinos, alcanza momentos de hilarante ridiculez, pues se le describe sumido en un considerable estado de ebriedad y siempre rodeado de sus "devotos". Todos permanecen "callados y expectantes ante el gran poeta pontífice del modernismo, que acaso en su embriaguez taciturna está incubando algún maravilloso poema"[23]. Rubén musita palabras y frases inco-

21. J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985, p. 464.

22. Almagro, *op. cit.*, p. 131.

23. R. Cansinos-Asséns, *La novela de un literato*, vol. I: 1882-1914, Alianza, Madrid, 1982, p. 183.

nexas, que sus seguidores escuchan como si se tratara del mensaje iluminado de un profeta o de un santo, tratando de descifrar lo que puede ser "el preludio de una sinfonía lírica"[24]. Según Cansinos-Asséns, Manuel Machado, que es uno de los más fervientes admiradores del poeta, se encuentra solícito a su lado insistiendo en que hay que esperar, pues Rubén, poseído de la divina ebriedad, puede encontrarse en un estado de creatividad sublime, a la vez que recuerda que "Así de borracho estaba cuando escribió su magnífica "Salutación del optimista". Es posible que ahora pase por un trance igual..., y de pronto le venga la inspiración y prorrumpa en un canto maravilloso, que nosotros –dice– seremos los primeros en oír"[25]. Pero la realidad será muy distinta, pues lejos de sumergirse en una situación de trance creativo, el poeta nicaragüense se derrumba sobre la mesa, "en un estado comatoso. Su cabeza –describe Cansinos-Asséns– resbala de sus manos y rueda sobre la mesa, como al cesto de la guillotina"[26]. Así pues, Manuel Machado y todos los devotos asistentes se ven obligados a rendirse a la evidencia y admitir que el maestro no se encuentra poseído por las Musas, sino, de momento, sólo por los vapores de Baco.

No muy distinto es el retrato que de la vida bohemia de Darío lleva a cabo Felipe Sassone (Lima, 1884-Madrid, 1959), autor teatral, poeta y novelista peruano que compuso la mayor parte de su obra literaria en Madrid, donde se había afincado en los primeros años del siglo XX. Sassone habla elogiosamente con frecuencia de la obra lírica del "maestro" y relata varios episodios de excesos etílicos sucedidos en su presencia. En concreto, da cuenta de un banquete que organizó el propio Darío, tras una lectura poética en la ciudad de Buenos Aires, ciudad donde coincidió con Sassone, en ese momento de gira por Hispanoamérica con una compañía teatral española en su calidad de asesor literario. Los manjares para el banquete fueron preparados cuidadosamente, atendiendo a un especial sibaritismo: pavo al jerez, paté, trufas, etc. Luego, vinieron las libaciones, acompaña-

24. *Ibidem*, p. 184.
25. *Ibidem*, p. 185.
26. *Ibidem*.

das siempre por las consabidas declamaciones poéticas. Al final, el poeta nicaragüense se desplomó sobre la mesa una vez más, completamente ebrio. Así pues, Sassone lo llevó al hotel donde se hospedaba y lo acompañó a su habitación para ayudarle a desvestirse y meterlo en la cama. En ese preciso instante, y encontrándose Rubén Darío en paños menores, parece volver en sí de entre las nieblas alcohólicas y, según relata Sassone, "me miró con unos ojos de niño asombrado y me dijo con una gran sonrisa, y como si me hiciera un gran encargo, mientras se tocaba la tela de la camiseta: –Tú le dirás a la posteridad que el poeta vestía de seda– y volvió a dormir profundamente"[27]. Es decir, ante la prosaica evidencia de vestir una ropa interior corriente, en alguien que cultivaba el esteticismo extremo, surge de inmediato –aun en estado de embriaguez– la necesidad de reinventar, de poetizar, de transformar la vida diaria en otra más rica, extraordinaria. Así, el poeta fabula una imagen que debería corresponderle, la imagen que sobre él debe transmitirse, esto es, su atavío con una más adecuada y suntuosa ropa interior de seda. Nuevamente, aflora la fijación esteticista y exquisita del poeta, que intenta desesperadamente mitificar la realidad, rasgo éste que parece haber formado parte fundamental del carácter del nicaragüense.

Y es que ése pareció ser el sino de los poetas modernistas: huir de una realidad que les resultaba ajena y hostil, idealizándola, embelleciéndola, transformándola mediante el arma poderosa de su palabra, aún a riesgo de falsificar su propia vida, de crear una mixtificación de su imagen real. Visionarios y portadores de la sagrada belleza, no dudaron en recurrir, gozosos o torturados, a todas aquellas sustancias que producían un estado especial de consciencia. En este sentido habría que interpretar también los versos en los cuales Rubén Darío exalta el vino como elemento creador, pertenecientes a su poema "Invernal", de su libro *Azul* (1888):

> *En la copa labrada, el vino negro,/la copa hirviente*
> *cuyos bordes brillan/con iris temblorosos y cambiantes/*
> *como un collar de prismas;/el vino negro que la sangre*

27. F. Sassone, *La rueda de mi fortuna. Memorias*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 389.

enciende,/y pone el corazón con alegría,/y hace escribir a los poetas locos/ sonetos áureos y flamantes silvas[28].

Y es el hecho que, con esa permanente tendencia hacia la literaturización, hacia la exaltación mitificadora, Rubén Darío expresa en sus versos una visión idealizada del alcohol, con una fascinación evocadora de los cultos paganos, cuando lo cierto era que su irremediable dipsomanía lo estaba conduciendo a marchas forzadas hacia la muerte. Sin duda, Rubén Darío estaba representando, en cada pasaje de alcohol y bohemia, y quizá sin saberlo, su propia inmolación.

28. R. Darío, "Invernal", *Azul*, en *Poesías completas*, p. 588.

POESÍA AL BORDE DEL ABISMO: "LO FATAL" DE RUBÉN DARÍO

Niall Binns
(Saint Louis University, Campus Madrid)

Introducción

Esta comunicación –anómala, pero no del todo irrelevante en un congreso sobre la prosa dariana– se debe a la curiosidad que me inspira el debate sobre el supuesto anacronismo del poeta Rubén Darío, fomentado originalmente por un lúcido y despiadado ensayo de Luis Cernuda.[1] Como respuesta a las acusaciones cernudianas, Ernesto Mejía Sánchez procuró medir la vigencia del nicaragüense por la cantidad de ediciones de su obra y por el número de estudiosos y cátedras dedicados a ella, afirmando la imposibilidad de juzgar su supervivencia en términos más *subjetivos*, es decir, la imposibilidad de saber cuántos poetas jóvenes "estuvieron leyendo anoche hasta la madrugada" a Darío.[2] Mi inclinación inmediata fue la de pensar que Cernuda (y otros) tenía razón, al hablar de la indiferencia sentida hacia Darío por los poetas jóvenes de entonces, y también de hoy, y me puse, sin mucho rigor, a consultar sobre el tema con varios poetas radicados en Madrid. Las respuestas fueron unánimemente tibias y previsiblemente lapidarias respecto a lo más superficial de la poe-

1. "Experimento en Rubén Darío", en C.M.Bowra *et al.*, *Rubén Darío en Oxford*, Academia Nicaragüense de la Lengua, Managua, 1966, pp. 57-77.

2. "Rubén Darío, poeta del siglo XX", en C.M. Bowra *et al.*, *op. cit.*, p. 92.

sía dariana (es decir, lo más destacado en las escuelas). Sin embargo, me llamó la atención que se mencionara, en reiteradas ocasiones, como el texto más memorable –o más salvable– de Darío, al poema "Lo fatal". Mi comunicación procura indagar en la peculiar actualidad de este breve poema.

También me influye la desazón que he sentido frente a los múltiples estudios y estudiosos que hablan de Darío como precursor o antecedente de tendencias posteriores, o sea, como pionero de las vanguardias. Que Darío haya sido el primero o uno de los primeros poetas hispanoamericanos que incorporara el habla cotidiana o que usara las técnicas del *collage* (etc.), puede ser muy interesante para una historia de la literatura, pero resulta irrelevante (a mi juicio) para un *lector* contemporáneo. La "Epístola" dedicada a la Señora de Leopoldo Lugones o "Agencia" –son ejemplos–, por muy curiosos que sean *históricamente*, me parecen de un interés actual muy relativo, por no decir nulo, en comparación con los logros de poetas posteriores. En este sentido, "Lo fatal" me parece una excepción notable entre los textos supuestamente pioneros de Darío: lo que hace no sólo fue, en su época, formalmente innovador, sino que además –y esto es bastante más difícil–, sigue siendo, casi un siglo después, un poema plenamente actual.

Una lectura diacrónica

Son pocos los críticos que hoy postulan una unidad orgánica en las diversas obras de un poeta: mientras éste y sus contextos cambian, cambia también, irremediablemente, su obra. Por otro lado, la lectura no sólo de una obra completa, sino también de cada libro de poemas (por no decir cada poema), es un acto necesariamente diacrónico, y aunque esta diacronía no corresponda, en muchos casos, al orden temporal de los textos incluidos en un libro, el ordenamiento de éstos permite, más allá de una lectura que busque el equilibrio estático, una lectura dinámica, que sigue las peripecias textuales del poeta y su(s) hablante(s) –juntos o separados– mientras avanzan de texto en texto, en un proceso de escritura (y lectura) que va desarrollándose, ensayando y desechando posibilidades poéticas, como si se tratara de un texto narrativo, o un *bildungsroman*. Los prólogos y

los epígrafes (si los hay) y los primeros poemas de un libro son el punto de partida para un camino de aprendizaje y *des*aprendizaje que culmina, en el último texto, en un cierre provisorio o el punto de una nueva partida, hacia el próximo libro o el próximo poema, del mismo poeta o de otro.

Hay libros que imponen esta lectura dinámica y conscientemente diacrónica, como *Altazor* de Huidobro, donde la articulación narrativa del prólogo, la identificación explícita del hablante-protagonista y la sucesiva descomposición de la palabra poética hacen bastante claro el avance temporal del libro. Del mismo modo, un texto como *Alturas de Macchu Picchu*, de Neruda, traza el recorrido autobiográfico del hablante (sumergido de nuevo en los abismos circulares de los libros residenciarios, antes de subir a Macchu Picchu para consagrarse, pobre roedor de antaño, como portavoz del pueblo americano). Incluso un libro que carece de estructura narrativa explícita, como *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, se deja leer como texto de aprendizaje, al pasar desde la celebración poética del amor ("Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos") hasta la aceptación vital (para el hablante), y temática y poética (para el autor), del fracaso de las peripecias eróticas: "es la hora de partir. Oh, abandonado!"; una partida que llevará al hablante nerudiano a nuevos temas y nuevos lenguajes en la experimentación vanguardista de *Tentativa del hombre infinito* y las *Residencias*. Significativo también sería el paso que lleva a Vallejo (y su hablante) desde el comienzo de *Los heraldos negros* –"Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! / Golpes como del ódio de Dios"–, donde la oposición entre la divinidad y el hombre dolorido e ignorante se sostiene sólo en términos comparativos, hasta la declaración más contundente y menos metafórica (estamos en terreno nietzscheano) del último poema del libro: "Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo, / grave". Es el punto de partida para las aventuras de *Trilce*, una huida poética de las cárceles sociales y lingüísticas, y de la cárcel muy concreta de Trujillo, año 1921. Por último, anotaría el camino de aprendizaje moderno que acompaña al libro *Espantapájaros (al alcance de todos)* de Oliverio Girondo, desde la ignorancia del académico-espantapájaros (símbolo de la sociedad burguesa) retratado en el caligrama

inaugural, y desde las huellas románticas que subsisten en la mujer voladora del primero de los poemas en prosa, hasta la imagen futurista del último texto, en que los aviones modernos –en una "misión con fines sanitarios"– liquidan los restos de la sociedad moribunda: fin de la momificación intelectual de la sociedad burguesa, reencarnación tecnológica de la imagen poética del vuelo, y punto de partida hacia una nueva sociedad y una nueva poesía.

¿Qué ocurre en el caso de Darío? La segunda edición de *Azul* empieza con la penosa imagen del poeta esclavizado de "El rey burgués", para terminar con un soneto dedicado al mexicano Salvador Díaz Mirón, que abre paso a todo el proyecto modernista: "¡Hijo del Nuevo Mundo!, la humanidad / oiga, sobre la frente de las naciones,/ la hímnica pompa lírica de tus canciones / que saludan triunfantes la Libertad".[3] Esta palabra culminante –Libertad– alude tanto o más a los esfuerzos literarios del propio Darío que a Díaz Mirón; el nicaragüense ya pretendía –y pronto lograría– librarse del anquilosamiento que reinaba en la poesía de lengua española, y consagrarse como el primer *hijo del nuevo mundo* cuyas canciones *triunfaran* fuera del continente americano, para dejarse oír sin desdén por la *(h)umanidad*: o sea, por Europa.

En *Prosas profanas*, la libertad exigida por Darío se plasma en unos imponentes primeros poemas de deslumbrante sonoridad y de paisajes culturales-mejor dicho, quizás, paisajes *multi*culturales y mitológicos, inéditos en la época, cuyo brillo traspasó el Atlántico en una marea imparable y altamente contaminante. Los momentos de desaliento que interrumpen el optimismo rebosante de *Prosas profanas* son pocos (pienso en "El poeta pregunta por Stella" y "La página blanca"), pero son retomados de modo impactante en el último poema. Pese a todas las novedades ensayadas, pavoneadas en imágenes resplandecientes a lo largo del libro, el poeta-hablante reconoce aquí el fracaso de su empeño, la búsqueda infructífera de lo que permanece más allá de su alcance. El saber poético y mítico –"Yo el tiempo y el día y el país ignoro / pero *sé* que Eulalia ríe todavía", había dicho el hablante en los magistrales dodecasílabos

3. *Poesías completas*, FCE, México, 1952.

de "Era un aire suave..." (el "detestable *Era un aire suave...*", como lo llamaba, con desdén cernudiano, Gastón Baquero)[4] –, repentinamente se socava: "Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo / botón de pensamiento que busca ser la rosa". La utopía perseguida se derrumba en una constatación de la impotencia del poeta –"y no hallo sino la palabra que huye"–, y con la imagen arquetípica del ornamentalismo del libro, la del cisne, retorcida en la forma de una interrogación que lanza al poeta fuera del libro, al más allá de unas preocupaciones metafísicas olvidadas, o al menos tapadas, bajo la efusión imaginística de los poemas anteriores.[5]

Cantos de vida y esperanza retoma, conscientemente, esta pregunta dibujada en el cuello curvado del cisne, con su célebre pregunta: "¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello / al paso de los tristes y errantes soñadores?". El nuevo libro pretende ahondar por debajo de las formas bellas, acaso demasiado bellas, de *Prosas profanas*, sin traicionarlas, pero adentrándose hasta los terrenos traicioneros de la política. Los traumas del 98 suscitan una voz profética y grandilocuente en el poeta, que éste acepta con regocijo, reconociendo sus dotes excepcionales de superhombre o superpoeta, pararrayo celeste o torre de Dios: "pensador meditabundo / pálido de sentirse tan divino".

El respeto dariano "por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte", y su empeño en buscar la pureza artística ("el Arte puro como Cristo exclama: / *Ego sum lux et veritas et vita!*"), aunados en incómoda alianza con temáticas aparentemente "impuras", siguen proclamando e incrementando la libertad poética. El prefacio del libro habla del "movimiento de libertad que me tocó iniciar en América", defiende el "verso libre moderno" –una forma

4. *Ensayos*, Fundación Central Hispano, Salamanca, 1995, p.131.

5. Según Mario Rodríguez, *Prosas profanas* es una "gloriosa mentira" (Mallarmé) para ocultar el abismo: "La poesía como una forma de enmascarar la nada, una mentira gloriosa sobre la capacidad del lenguaje lírico para proporcionarle sentido al mundo, la poesía como una apuesta por la construcción de una ciudad encantada (París) sobre los escombros de la desdicha, de la finitud, de lo informe, de lo inacabado" ("*Prosas profanas*: La mentira gloriosa del mal salvaje", *Acta Literaria*, 21, 1996, p. 67).

natural, se entiende, en un movimiento denominado *modernista*–, y denuncia la ausencia de "innovadores del instrumento lírico" o "libertadores del ritmo" en la poesía española de la época. Esta libertad, presente en los ritmos retumbantes y marciales del "Marcho triunfal", ya asomaba en la defensa del verso alejandrino en el soneto "A Maestre Gonzalo de Berceo", de *Prosas profanas*, donde el poeta declaró su amor por los alejandrinos de Berceo y Hugo, pese a "la primitiva cárcel" del verso, en que "el barrote maltrata, el grillo daña". El nicaragüense procura cumplir con el destino de vuelo y libertad del alejandrino, haciéndolo brillar con un "moderno esmalte".

La poesía del abismo

Esta libertad que Darío exige dentro del verso alejandrino (rompiendo con los límites acentuales de antes), se refleja también en la libertad con que abandona la regularidad métrica. El último poema de *Cantos de vida y esperanza*, "Lo fatal", encarna una extraña disolución de esta regularidad, en correspondencia precisa con una especie de derrumbe espiritual. Si en el libro anterior se entreveían (sobre todo en el último poema) momentos de desasosiego detrás del brillo ornamental de los versos, *Cantos* muestra un vaivén casi pendular, pero progresivamente más oscuro, entre poemas celebratorios (de vida y esperanza), y poemas de abatimiento (de muerte y desesperanza) que miran de frente el abismo del no saber. El "espantoso horror de la agonía" de "Spes", la "atroz amargura de no gustar de nada, / de no saber adónde dirigir nuestra prora" de "La dulzura del ángelus", la "desfloración amarga de mi vida / por un vasto dolor y cuidados pequeños" del primer "Nocturno", "el pesar de no ser lo que yo hubiera sido" del segundo, y una serie de otros poemas que rezuman el desaliento vital, llegan a su culminación en "Lo fatal".

"Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque ésa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente". Esta primera estrofa, escrita en alejandrinos, "formula –como señaló Amado Alonso ya en 1932– toda la idea del poema en círculo cerra-

do",[6] estableciendo una escala filosófica piedra-planta-bestia-hombre con una "actitud logh≠ista, formalista", en la cual "ya espera, aunque impaciente, el violento desborde emocional que va a seguir" (p. 378). En efecto, el resto del poema es una enumeración jadeante de los diversos miedos, sufrimientos y carencias que constituyen esa pesadumbre inconmensurable que es, para el hablante, la vida humana:

> "Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
> y el temor de haber sido y un futuro terror ...
> Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
> y sufrir por la vida y por la sombra y por
> lo que no conocemos y apenas sospechamos,
> y la carne que tienta con sus frescos racimos,
> y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
> y no saber adónde vamos,
> ¡ni de dónde venimos...!"

En palabras de Alonso, estos versos son la "evidencia, la videncia de lo que la primera estrofa enuncia discursivamente a satisfacción lógica. Cada verso es un angustiado estirar el brazo indicativamente hacia una manifestación diversa de la desventura de vivir" (p. 371). Este reiterado señalar hacia lo atroz se ve acompañado por la desintegración de la lógica sintáctica y la regularidad métrica, que caen ambas, con el poema, hacia el silencio, después del eneasílabo ("y no saber adónde vamos") y el heptasílabo ("¡ni de dónde venimos...!") finales. En un primer momento, Alonso trata esta anomalía métrica con cierto cuidado, observando que el poema carece de "aquella perfección retórica del ritmo que hace de la marcha de muchos de sus poemas maravillas de regularidad y de simetría" (p. 370). Reconoce, sin embargo, que "con tal desatención retórica no salió perdiendo nada la poesía", y llega a afirmar que la emoción del poema casi obliga a esta desatención e imperfección: "la emoción parece querer violentar los rigurosos moldes rítmicos buscando su propio

6. "Estilística de las fuentes literarias: Rubén Darío y Miguel Angel", en E.Mejía Sánchez (comp.), *Estudios sobre Rubén Darío*, FCE, México, 1968, p. 370. Otras citas de este artículo se incluirán en el texto.

impulso" (p. 371). El efecto de la irregularidad, de la extrema libertad que lleva a Darío a romper con las normas poéticas imperantes en su época (muchas de ellas impuestas por él mismo), es avasallador. Como dice Alonso, en el penúltimo verso, "con sus nueve sílabas después del insistente ritmo septenario de los hemistiquios alejandrinos y, sobre todo, con sus cuatro yámbicos fuertes, martillados apretadamente como palpitaciones cordiales, la emoción llega al paroxismo" (p. 372).

Tanto el poeta como el crítico han descubierto aquí el camino que llevará inevitablemente hacia las vanguardias. La libertad y el esmalte modernos que Darío quiere imprimir al alejandrino de Berceo terminan por rebasar y reventar al antiguo verso. "Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto": la ignorancia vital, este abismo cognoscitivo envuelto en unas formas bellas que ofrecen cierta postrera resistencia y consuelo dentro de la tierra baldía del mundo moderno, no logra contenerse en el envase métrico del alejandrino, desplomándose en el no saber final; lo mismo ocurre con el alejandrino de Vallejo, "Hay golpes en la vida tan fuertes, ¡Yo no sé!", pronto a disolverse en el diluvio trilceano, o con el de Neruda, "yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo", huérfano e insostenible entre los páramos de destrucción y versolibrismo de *Residencia en la tierra.*

Por encima de este descalabro formal de los alejandrinos, se podría postular la correspondiente desintegración, en este mismo poema de Darío, de la forma del soneto. Que "Lo fatal" sea un soneto frustrado es algo ya sugerido por varios críticos.[7] La verdad es que no hay en Darío (al menos en sus libros principales) otro soneto que emplee cuatro rimas en los dos cuartetos, lo cual hace algo inverosí-

7. Keith Ellis habla de "the disruption of the sonnet in what might have been the final tercet", y cita a Carlos Oscar Cupo: "*Lo fatal* lleva la distribución de un soneto en alejandrinos que resulta incompleto porque Rubén sustituye el terceto final por dos versos libres" (K. Ellis, *Critical Approaches to Rubén Darío*, University of Toronto Press, Toronto, 1974, p. 63). Del mismo modo, el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas afirma que se juega aquí con la competencia del lector, "dejando abierto el soneto, ... deshaciendo el último verso en dos hemistiquios" (*Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 3ª ed., 1991, p. 391).

mil que Darío haya pretendido, en un primer momento, elaborar un soneto. Sin embargo, la hipótesis resulta interesante, y hasta irresistible. En efecto, si realmente se tratara de un soneto, el encabalgamiento espectacular que termina el segundo cuarteto (o serventesio) –"y sufrir por la vida y por la sombra y por / ..."–, como si el poema se quedara colgando un instante en el vacío, sobre el abismo de lo indecible o lo jamás expresado, serviría no sólo para exacerbar el tono asfixiante sino para empezar una desarticulación del soneto, ya flexibilizado en poemas anteriores de este libro (con la rima irregular de los cuartetos y el encabalgamiento del octavo verso en "La dulzura del ángelus"; con el truncado "Soneto de trece versos" y el polimétrico "Melancolía"), que luego se confirmaría en el colapso total del último terceto del poema.

El soneto, decía Dámaso Alonso, tendrá siempre "una eterna voz para el hombre, siempre igual, pero siempre nueva, pero siempre distinta".[8] *Pero no.* El cierre formal y el consuelo resolutorio que impone el soneto chocaba de frente con la emoción y la idea formalmente desgarradoras y desarmónicas de "Lo fatal", y también –mucho más– con la nueva sensibilidad que dictaría las rupturas poéticas de las vanguardias hispanoamericanas. Recuérdese lo dicho por Huidobro:

> *Yo creía esa fórmula retórica absolutamente liquidada y sin vigencia alguna. Hablar del soneto, discutir sobre el soneto, es algo que para mí no tiene ninguna importancia y ningún interés. (...)*
>
> *¿Para qué hacer un soneto? Góngora, Quevedo, Lope los hicieron, y muy hermosos, cuando había que hacerlos. Como los hizo Shakespeare, Ronsard y tantos otros. Los grandes maestros fueron grandes creadores, ellos respondieron a su época. Lo esencial de la tradición es hacer como ellos: crear y no imitar. Sentir cada cual las razones profundas de su tiempo, los modos propios de su presente, y dejar testimonio vivo y en potencia actuante para los creadores del futuro.*[9]

8. Citado por A. Quilis, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1996, p.146.
9. *Obras completas*, Zig-Zag, Santiago, 1964, Vol.I, 1964, p. 774.

Conclusión

La desintegración del soneto en "Lo fatal", como la del verso alejandrino, hace pensar que Darío se asoma en este poema al borde del abismo, a una sensibilidad más propia de las vanguardias que ya empezaban a fraguarse. No obstante, es poco más que un gesto aislado en su obra. El nicaragüense responde aquí, según los críticos, a una depresión provocada por la muerte de su hijo,[10] o bien a una pasajera crisis religiosa.[11] Al recuperar su equilibrio mental, pondría fin no sólo a estas crisis, sino a la violenta experimentación emprendida en éste, el último poema de *Cantos de vida y esperanza*. Por eso, quizás, el punto de partida aparentemente implícito en "Lo fatal" queda olvidado en la poesía posterior de Darío, quien vuelve a escribir sonetos, en versos alejandrinos formalmente perfectos, y a contener o liberarse de sus angustias en la cárcel de las formas tradicionales. Como diría dos años más tarde, en el poema "Eco y yo" de *El canto errante*:

Lo fatal con sus ardientes
dientes
apretó mi conmovida
vida;
mas me libró en toda parte
arte.

Sin embargo, aunque fuera un gesto efímero, me parece lícito afirmar que en "Lo fatal", tal vez por única vez, el poeta se enfrenta *modernamente* (y no sólo *modernísticamente*) al abismo de un mundo sin dioses, vaciado de su saber tradicional, y a las pulsaciones destructoras –y creadoras– de un nuevo siglo y una nueva poesía. Si hay que llamar a Darío precursor de las vanguardias, este texto me parece el ejemplo clave: no sólo anticipa, sino que anticipa bien. Quién sabe cuántos poetas jóvenes lo leyeron anoche.

10. Emilio Carilla, "Estilística de las fuentes literarias", en E.Mejía Sánchez (comp.), *op. cit.*, pp. 380-396.

11. Emilio Blanco, "Para las fuentes de Rubén Darío (con una nota sobre *lo fatal*", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 24, 1995, pp. 156-157.

A. DE GILBERT (1890): ¿BIOGRAFÍA O AUTOBIOGRAFÍA?

Luis Miguel Fernández Ripoll
(Universitat de les Illes Balears)

A Pedro Balmaceda Toro.

Dios, dentro de tu cerebro
puso el sueño y la aurora;
cerró al odio tu alma
y dejó en ella fe, cariño, rosas.

Él orne tu cabeza
con el sagrado nimbo de la gloria,
y dé a tu alma amor, el divino astro,
que alza su luz sobre las vastas sombras.

Pedro, Dios que bendice a los reptiles,
bendice a las palomas.

(Santiago, Chile, 1887) *Poesías inéditas.*

1. Introducción

En su breve reseña de la biografía que escribió Darío sobre Pedro Balmaceda Toro, el escritor chileno que firmaba sus trabajos literarios con el seudónimo de "A. Gilbert" (1868-1889), Bernardino Pantorba señala con descalificación absoluta:

El primer libro en prosa de Rubén es el que menos vale de todos los suyos y el que menos nos interesa a todos.[1]

Una afirmación del todo gratuita que parece apuntar que el crítico dariano debió realizar apenas una lectura somera del libro y del todo parcial. Esta obra elegíaca sobre el que fuera uno de sus mejores amigos chilenos posee, por el contrario, un gran valor documental, por dos razones: la primera por las informaciones de tipo biográfico que aporta y la segunda porque es un mapa curioso que nos permite viajar a través de la génesis de su estilo, de su poética y también de su prosa. E. Anderson Imbert, con el que coincidimos plenamente, subraya la importancia de estas aportaciones:

> *Mas que la biografía de una amigo,* A. de Gilbert *es una autobiografía; importante, no sólo por su programa esteticista y por su prosa artística, sino también porque Darío habla de su vida en Chile, como si hubiera sido la de un cortesano en una monarquía de oro...*[2]

Por desgracia, de entre las dos opiniones expuestas ha prevalecido casi siempre la primera. A pesar de ello, *A. de Gilbert*, un libro en espera de ser reeditado como tantos otros de Darío, es un documento de primer orden que queda inscrito dentro del ciclo temático de sus novelas autobiográficas y de sus memorias. Estamos ante una biografía que trasciende los límites del género para convertirse casi en una narración. En sus páginas, Darío recoge todas sus inquietudes de juventud y las difíciles proyecciones de su psicología que nos permiten entrever cómo tomaron forma sus fantasmas interiores.

2. *Noticias sobre el proceso de su escritura*

La biografía fue redactada por Rubén como homenaje póstumo a su gran amigo y protector[3]. La obra, compuesta por un centenar de

1. *La vida y el verbo de Rubén Darío*, Compañía Bibliográfica Española, Madrid, 1967, pp. 358-360.

2. *La originalidad de Rubén Darío*, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, pp. 46-47.

3. A. de Gilbert era hijo de José Manuel Balmaceda, presidente de la República de Chile (1886-1891) que fue destituido por una intentona revolucionaria durante la

páginas la empezó a escribir en "La Fortuna", la finca de unos amigos de Sonsonate, en El Salvador, y la finalizó entre agosto y septiembre de 1889. Fue publicada al año siguiente en el mismo país. Edelberto Torres reconstruye este momento de su biografía:

> *...La noticia del fallecimiento la recibe cuando se halla en Sonsonate, y desde entonces empieza a trabajar en ese libro, cuya última página firma en San Salvador el 1 de enero de 1890. Con prólogo del General Juan. J. Cañas, el libro es publicado por la Imprenta Nacional.*[4]

Existe también una carta del poeta dirigida al Presidente Balmaceda, aunque las fechas no coinciden con el testimonio anterior, en ella da respuesta al envío de un libro antológico sobre la obra de *A. de Gilbert*, a la vez que expresa su conmoción por la pérdida del amigo[5].

En esta carta se esconde una de las claves esenciales para interpretar esta biografía, porque *A. de Gilbert* es un obra de la memoria y por lo tanto profundamente emocional. Los sentimientos más pro-

---

que se suicidó. Darío escribió una crónica sobre su figura: "Balmaceda, el presidente suicida", *Crónica política*, pp. 191-197.

4. *Rubén Darío.* Grijalbo, Barcelona-México, 1966, p.154.

5. *Al Excmo. Sr. D. José Manuel Balmaceda, Presidente de la República de Chile, Palacio de la Moneda, Santiago.*

Señor:

Acaba de llegar a mis manos el libro de su malogrado hijo, que debo a la bondad de usted.

Cosa inapreciable es para mí, por ser obra de aquella alma brillante que tanto amé, y por venir del padre de uno de mis mejores, fraternales amigos.

Usted sabe cómo se unieron nuestros espíritus por el afecto y por el arte, cómo íbamos juntos en la labor del diario, cómo aspirábamos a lograr juntos la gloria.

Al saber la terrible noticia de la muerte de Pedro, he sufrido mucho. Me hallaba en el campo, y lleno de duelo, en mi retiro, escribí a su memoria un libro, que se está acabando de imprimir en la Imprenta Nacional de San Salvador.

¡Con Pedro ha perdido el mundo literario un gran artista y la humanidad un corazón dulce y bueno, hoy que son tan raros!(....)

Pronto recibirá usted el libro que le anuncio, y que es una obra del corazón.

Entre tanto, soy como siempre su agradecido y afectísimo amigo.

Rubén Darío

San Salvador, 11 de diciembre de 1889.

fundos del poeta afloran al recordar la historia de esta amistad, al mismo tiempo que esboza las que podríamos calificar como sus primeras consideraciones literarias. De hecho, este texto podría acompañar o publicarse junto a *La historia de mis libros.*

3. Estructura y temas para una biografía

Darío divide la vida de Pedro Balmaceda en doce estaciones, una de ellas, la décima, es el ensayo literario escrito por éste y premiado por la Universidad de Chile, que llevan los títulos de: I. A de Gilbert, II. Historia de mis *Abrojos*, III. Pedro en la intimidad, IV.El artista, V. Un amor, VI. At home, VII. Sus amigos, VIII. Recuerdos, IX. Escuela literaria, X. "La novela social contemporánea", XI. La enfermedad y XII. La muerte y la gloria. En las ediciones posteriores a 1890, Darío acompaña la biografía con un capítulo de notas, en el que gracias a la familia Balmaceda y los amigos de Pedro, recuperó parte de su epistolario con él, algún cuento y precisamente el ensayo sobre la novela que hoy forma el capítulo X de la biografía.

El texto sigue por lo tanto como indican sus epígrafes la linealidad cronológica de toda biografía, no obstante no es una biografía al uso aunque recala en algunas de las convenciones del género. Se trata más bien de una historia lírica sobre esta amistad juvenil que fue decisiva en los inicios de su carrera literaria. No olvidemos que la biografía está narrada desde una primera persona, no se busca ningún tipo de distanciamiento u objetividad; por el contrario se trata de reafirmar los fuertes vínculos que le unían a su amigo. Por esta razón, la obra encierra dos biografías en una: la de *A. de Gilbert* y la del joven Rubén Darío, narrada de forma principal en los tres primeros capítulos que componen su primera parte; los cinco siguientes, que rememoran el carácter del escritor, el entorno, algo de la infancia, las amistades y su formación literaria, –son claro está, el grueso biográfico del relato–; a continuación Rubén introduce el ensayo premiado a modo de homenaje o corona póstuma a su labor intelectual; finaliza con la tercera parte, que la forman los dos últimos capítulos, donde describe su enfermedad y su muerte a causa de un accidente que aceleró el desenlace de una grave dolencia coronaria. El poeta canta, a modo de epígono, su inmortalidad y el triunfo de la vida sobre la muerte.

Se nos introduce en la narración a partir de un recurso efectista, tal vez inspirado en la propia realidad: la premonición de la muerte de su amigo. Éste es el elemento que permite el retroceso hacia el pasado, la espoleta que abre la sucesión de escenas y que deja libre sus recuerdos:

> *El día gris y triste quizás, o misteriosas relaciones psíquicas, habían puesto mi espíritu como una desolación vaga y extraña. Al abrir un paquete encontré un telegrama que causó en mí dolor y estremecimiento. Mi amigo, el viejo poeta Cañas, me comunicaba que, allá en Chile, había muerto un amado compañero de trabajo, un hombre joven y brillante que fue mi fraternal amigo, Pedro Balmaceda; en el mundo de las letras* (15)[6].

Desde este mismo momento Darío confiere a la narración un carácter intimista, casi epistolar, a través del cual se dirige al lector, procedimiento que como sabemos es habitual a su prosa. El tono luctuoso, hiperbólico y sentimental común a cualquier elegía viene esta vez marcado por un tipo de lenguaje que nos es familiar y que asociamos inmediatamente a *Azul,* podemos considerar la obra casi como una apostilla al libro de 1888, por su impresionismo poético y sus debilidades parnasianas:

> *...Aquí lloraré solo con mis recuerdos entre el aliento de la floresta tropical, frente al océano azul, sintiendo de cuando en cuando el rugido sordo y hondo del Izalco, que disuelve su nubazón plomiza en el viento. Yo en mi retiro meditaré de duelo.*
> *Para que comprendáis la intensidad de mi pena, preciso es que tengáis en cuenta una amistad profunda y razonada, un mutuo comercio de ideas, una comunicación ardiente y viva de emociones estéticas, un conocimiento recíproco de nuestras dos naturalezas...*(16)

6. Citaremos a partir de la edición de Hernández y Galo Sáez –publicada en Madrid dentro del conjunto de sus *Obras completas*– de 1924, ya que incluye los apéndices.

4. Historia de una amistad y de un pseudónimo

El trabajo de Darío en el periódico *La Época* une a los dos escritores que serán amigos y que sueñan con ser grandes de la literatura[7]. Su primer encuentro en la redacción se ve interrumpido por la necesidad de Rubén de cubrir la noticia de un incendio, que posteriormente será novelado en *Emelina.*. Aprovecha el poeta un paréntesis en su relato para explicar el origen del pseudónimo elegido por el escritor chileno que llevó a pensar a más de uno en la existencia real de un refinado autor francés:

> *Una noche en* La Época, *se trataba de poner una firma cualquiera a una crítica del Salón, si mal no recuerdo, el autor, no quería aparecer en las columnas con su nombre. En la sala de Redacción, iluminada por la claridad dorada del gas, nos encontrábamos el director, señor MacClure, Rodríguez Mendoza, segundo redactor del diario, y yo, que escribía la crónica del mismo. (...) Por fin, Rodríguez Mendoza con una gran voz:*
> *—¡Firmemos Gilbert!*
> *¿Gilbert, por qué? En ese momento no recordaba yo sino un solo Gilbert, el célebre satírico del siglo XVIII. Y aquellas páginas nada tenían de satírico. Deseaba para pseudónimo de Pedro, un nombre sonoro, una combinación lírica de letras que algo dijese de quien poseía tan opulenta imaginación y títulos tan soberbios en la aristocracia de su estilo (...)*
> *—¿Gilbert a secas? —preguntamos—, (...)*
> *—Con algún agregado. Por ejemplo, A. de Gilbert. Esto es –dijo– es un nombre de escritor francés. ¿Quién mas francés que Pedro, en su modo de escribir, en su aire literario.* (20-22)

7. "Al hojear un día los diarios de la tarde, encontré en *Los Debates* un artículo firmado con un pseudónimo que no recuerdo, artículo cuyo estilo nada tenía de común con el de todos los otros escritores de entonces. (...) No pude saber, por de pronto, quién era el autor de aquellas líneas en las que la frase sonreía y chispeaba, llena de la alegría franca del corazón joven.

Al poco tiempo, Manuel Rodríguez Mendoza llegó a la redacción con Pedro Balmaceda. (...) Le comuniqué mis impresiones respecto al artículo aquel.

–¡Soy yo!– me dijo, con una expresión de vanidad infantil, esa que excluye el orgullo necio y es limpia como el agua de una fuente montañera". (17-18)

Esta última observación nos pone sobre una pista importante en la formación galicista del nicaragüense, pues fue, en parte, gracias a Balmaceda –que poseía una excelente biblioteca surtida con todas las novedades de Europa– que Darío pudo acceder y conoció gran parte de las últimas corrientes estéticas. Rubén la describe así:

> *...En todas partes libros, libros clásicos y las últimas novedades de la producción universal, en especial la francesa. Sobre una mesa diarios, las pilas azules y rojizas de la* Nouvelle Revue *y la* Revue de deux Mondes. (37)

A. de Gilbert fue quien también apadrinó la primera empresa literaria de Rubén en Chile, la publicación de su libro *Abrojos* (1887). Al relato de este episodio dedica Rubén la totalidad del segundo capítulo, hoy de imprescindible consulta para cualquier investigador de la etapa chilena de Darío:

> *Entonces escribí mis* Abrojos, *de los cuales, Pedro Balmaceda fue el entusiasta y bravo editor (...) Pedro los hizo imprimir en casa de Jover. Hasta entonces, nunca había aparecido en los escaparates de Chile y en la vidrieras edición chilena de versos más artística ni más lujosa que aquella.*
>
> *El libro fue bien recibido, y el artículo de Pedro, mi querido editor, el mejor de todos los que trataron del asunto...(29-30)*

Sin duda, Balmaceda fue uno de los primeros críticos y admiradores literarios de su obra, pero todavía cumplió un papel mucho más importante como mecenas y protector de un Darío con escasos recursos económicos. Cosa que el propio poeta reconoce en la historia de su fantástica bohemia. Decadentismo y modernismo se unían en la figura de A. de Gilbert, que había convertido sus habitaciones en lo que hoy podríamos considerar un perfecto museo del esteticismo finisecular en el que se daban cita todos sus *topois:*

> *Cortaban el espacio de la habitación, pequeños biombos chinos bordados de grullas de oro y de azules campos de arroz, espigas y florescencias de seda (...)*
>
> *Junto a esta última, no lejos del piano, se veía colgado un cuadrito de madera y en el centro un pedazo de seda*

con los colores de la bandera francesa, opacos y descoloridos por el tiempo. En letras viejas se leía en él Liberté, Egalité, Fraternité. *Era un pasaporte del tiempo del terror. Sobre una repisa, entre varios* bibelots, *sobresalía una quimera de porcelana antiquísima, de un tono dorado, con las fauces abiertas.*

El té humeaba fragante; en el planqué argentado chispeaba el azúcar cristalina; la joven musa juventud nos cubría con sus alas rosadas, la charla desbordante hacía tintinabular campanillas de oro en el recinto; pasaba afuera el soplo de la noche fría.(38-39)

Él era apasionado por los bibelots *curiosos y finos, por las buenas y verdaderas japonerías, por los bronces, las miniaturas, los platos y medallones, todas esas cosas que dan a conocer en un recinto cuyo es el poseedor y cuál su gusto (...) Fija tengo en la mente una reproducción de un asunto que inmortalizó Doré: allá en el fondo de la noche, la silueta negra de un castillo; la barca que lleva un mudo y triste remador, y en la barca tendido el cuerpo de un mujer pálida. (...) Un ibis de bronce, con su color acardenillado y viejo, estiraba su cuello inmóvil, hieráticamente. Era una figura pompeyana auténtica, como un césar romano que le acompañaba, de labor vigorosa y admirable.* (37-38)

Debemos señalar además que el propio Balmaceda tenía rasgos de un personaje literario, tanto por su carácter lleno de ensoñaciones e ilusiones románticas, como por su físico marcado por un defecto que al parecer fue la causa del distanciamiento final entre los dos amigos. Según se recuerda, al bajar unas escaleras Rubén tuvo la mala fortuna de tropezar con los escalones y para no caerse se apoyo en la espalda partida de su amigo Balmaceda, que a causa de sus distintas enfermedades había adquirido un genio bastante difícil y según recuerdo de muchos algo sádico y cruel; interpretó el accidente como una broma ofensiva; Darío tal vez avergonzado o molesto dejó enfriar su amistad. El poeta alude sin embargo a razones de tipo político[8], pero parece

8. "Yo no volví a verle desde mediados de 1888. Además, acaecimientos penosos nos separaron. Nuestra amistad fraternal tuvo una ligera sombra. A ello contribuyeron situaciones que me hicieron aparecer ante él como "sirviendo intereses

poco verosímil, dado el talante de Darío. Armando Donoso, en su excelente fresco de esta amistad y de la juventud del poeta, se pregunta:

> *¿Tal vez encontró el poeta demasiado grotesca la verdadera causa de su ruptura con Pedrito que, sin embargo, resulta más humana y comprensible que la de razones políticas en quien jamás supo nada de ella ni participó de sus mezquinos enredos, hasta volverse a silenciarla en cambio de una explicación muchísimo más singular?*[9]

Pasados los años lo recuerda todavía con emoción en su *Vida* y le dedica estas elogiosas palabras:

> *No ha tenido Chile poeta más poeta que él. A nadie se le podría aplicar el adjetivo de Hamlet: "Dulce príncipe". Tenía una cabeza apolínea sobre un cuerpo deforme. Su palabra era insinuante, conquistadora, áurea. Se veía también en él la nobleza que le venía por linaje. Se diría que su juventud estaba llena de experiencia. Para sus pocos años tenía una sapiente erudición. Poseía idiomas. Sin haber ido a Europa sabía detalles de bibliotecas y de museos. ¿Quién escribía en ese tiempo sobre arte sino él? ¿Y quién daba en ese instante una vibración de novedad de estilo como él? Estoy seguro de que todos mis compañeros de aquel entonces acuerdan conmigo la palma de la prosa a nuestro Pedro lamentado y querido.*
> *¿Y cómo no evocar ahora que él fue quien publicara mi libro Abrojos, respecto al cual escribiera una página artística y cordial?*[10].

5. *El universo de* Azul *en* A. de Gilbert

No sólo a través de la forma, que después estudiaremos, recrea Darío los rasgos del espacio modernista, sino que también lo hace a

---

políticos contrarios a los de su padre", rápidos relámpagos que bien podrían llamarse la explotación de la necesidad. No estreché su mano al partir.

Pero ¿qué importa, si tenemos que vernos en lo infinito?" (174)

9. "La juventud de Rubén Darío", *Nosotros*, Buenos Aires, XXXI, 1919, p. 481.

10. Maucci, Barcelona, 1915, p. 58.

través de la cadena de temas y referencias que lo componen. La biografía es una pequeña antología o muestrario de las recurrencias temáticas del modernismo ejemplificadas por antonomasia en *Azul.* Aparte del microcosmos modernista que era el gabinete de Balmaceda, descrito por Rubén, debemos fijar nuestra atención en otros puntos:

5.1. París

Los dos amigos manifiestan su adoración, su culto y sus deseos por conocer la capital de Francia. Centro de la cultura, del cosmopolitismo, del arte...; viajan a través de la fuerza de su imaginación a la meca de cualquier esteta que se precie de serlo. Observe el lector qué autores cita Darío por aquellas fechas, sin duda, los que más influían en su prosa, y, sobre todo, no perdamos de vista el deseo que expresa al final de sus sueños parisinos:

> *¡Iríamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès, le preguntaríamos a éste por que se deja sobre la frente un mechón de su rubia cabellera; oiríamos a Renan en la Sorbona y trataríamos de ser asiduos contertulios de madame Adam; y escribiríamos libros franceses!...*(40)

5.2. El exotismo

Prosiguen nuestros poetas sus viajes imaginarios y dirigen su mirada a Asia que han recorrido a través de los libros de Pierre Loti (1850-1923) que seguramente habían leído: *Madama Crisantemo* (1884) y otros de sus libros trotamundos[11]:

> *Y luego, ¿por qué no? un viaje al bello Oriente, a la China, al Japón, a la India, a ver las raras pagodas, los templos llenos de dragones y las pintorescas casitas de pa-*

11. Darío, en una de sus crónicas, nos dice sobre P. Loti: "Loti ha tenido la pasión de las evocaciones artísticas, y son famosas las fiestas históricas que ha dado en su casa. La más reciente fué una fiesta china, a que asistieron no solamente personajes franceses revestidos a la chinesca, sino chinos de verdad, miembros de la Embajada, que por momentos se creyeron en un palacio de Pekín, o en alguna mansión de mandarín, a las orillas del río Amarillo". "Después del Carnaval". (650)

pel, como aquella en que vivió Pierre Loti; y, vestidos de seda, más allá, pasaríamos por bosques de desconocidas vegetaciones, sobre un gran elefante... (40-41)

5.3. El helenismo

La cultura griega y por extensión la latina se convierten en uno de los emblemas que por excelencia nos permiten descubrir la hondura de su sensibilidad estética y lo exquisito de su alma:

> *Él amaba las hermosuras del buen tiempo viejo, las diosas blancas de mármol, los héroes épicos, los brazos desnudos sobre la flotante vestimenta, los apolos rubios y las castas dianas. No sabía la lengua griega, pero se aficionaba a ella, y habría dado algunas felices horas de su vida por leer la vasta* Ilíada *en los antiguos exámetros homéricos. Gustaba de todas las pompas, de aquella trinidad de cosas de que gustaba Gautier.*

5.4. El mito de Pigmalión

Balmaceda era un enamorado y un buen coleccionista de la escultura. Los modernistas influenciados por la literatura fantástica y también por los cuentos de Oscar Wilde sentían especial atracción por la vida secreta de las estatuas. Rubén parece rendir homenaje a la pasión adolescente de A. de Gilbert, por su Pigmalión particular, en el cuento "La muerte de la emperatriz de la China", escrito el mismo año en El Salvador[12]. Tiene el cuento, por tanto, como veremos enseguida, una base real, aunque el poeta cambió, como es evidente, algunos de sus elementos:

> *En la Ville de París, en un gabinete en que se apartan las cosas escogidas, lejos de todos los vulgares objetos de* bric-brac, *había un adorable busto de tierra cocida que a la vista semejaba un bronce. Era una Bianca Capello,*

12. Según la información de E. Mejía Sánchez coinciden prácticamente en su redacción los textos tratados: "Fue escrito seguramente en El Salvador en 1889; en agosto de ese año Darío lo leyó en Sonsonate, en casa de un amigo, el doctor Rubén Rivera". *Cuentos Completos,* FCE, México, 1950, p. 199.

tierna como si estuviese viva, con frente cándida que pedía el nimbo, y labios de donde estaba para emerger en un beso apasionado, o un femenil arrullo columbino. Se destacaba la cabeza morena sobre el fondo de un cortinaje de brocatel ornado a franjas de plata y seda ocre oriental. Bianca era la amada de Pedro. Allí la íbamos a ver. Él le hacía frases galantes. "Mi novia", me decía. Un día me recibió con estas palabras de gozo: "¡Por fin la tengo! En efecto, Bianca adornaba ya, en puesto de honor,el salón principal de la familia. Me entristecería ver ahora la faz enigmática y apacible de la viuda de Pigmalión. (57-58)

A través de *A. de Gilbert* rinde homenaje al escultor chileno Plaza, de quien nos describe su estudio artístico, un estudio que nos recuerda mucho al del personaje de su cuento Chileno "Arte y Hielo":

...entre mármoles y yesos, terracotas y bronces, barros húmedos aún, cubiertos de paños; aquí una copa polvosa de la Victoria Aptera, un friso, una máscara, desnudeces venusinas; no lejos, montes de metal para las fundiciones, un andamio y algún mutilado perro de arcilla pintada, u otra de esa bestias al vivo que la industria pone al frente de las obras de arte, que los salones burgueses adquieren, y que a Plaza quizá habían mandado para que lo enmendase...¡A él, por Dios, que hizo con sus manos los senos de Susana y repujó con cincel audaz la carne de metal y los músculos hinchados de su gran Toqui araucano. (48)

5.5. La música: otra vez Chopin

La música de Wagner, como la de Chopin, ocupa en la estética dariana un lugar preferente. Son dos obras ligadas a interpretaciones metafísicas que se convierten en referencia estética del estado de ánimo de su mundo interior y el de sus personajes. En *A. de Gilbert* se insiste, como después lo hará el músico Benjamín Itaspes (personaje de sus novelas mallorquinas), en el valor terapéutico y consolador que tiene la música para el corazón del artista:

Chopin, su predilecto, el admirable mago de la nota, con sus frases temblorosas y emocionadas; Chopin: bajo el

palio constelado de la noche serena, va con tranquilo vuelo un ángel pálido (...) La visitaba todos los días; ella le tocaba de Chopin; ya aquella dama de ojos llenos de luz y de enigmas, calmó con sus melodías más de una amarga pena en el pecho de su amigo enfermo. (50-51)

5.6. Los jardines

Contiene *A. de Gilbert* una de la páginas más curiosas de su prosa, dentro de la descripción de uno de los parques por los que solían pasear, Darío se entretiene en hablarnos de sus flores y aprovecha para llevar acabo unos juegos aliterativos que parecen anticipar la jitanjáfora. Estamos ante la distorsión manierista de un lenguaje que ha sido llevado hasta los límites últimos de su caricatura:

> *...arboledas variadas, jardines poblados de flores, en que resaltan manchas de prímulas, grupos de rhododendros y de ciclamores carmesíes primaverales, flordelisardos cándidos sobre fondos verdosos, explosiones rojas de peonías apiñadas, y entre sus cercos de esmeralda, largas filas de violetas, en sus palacios trémulos que mueve el aire y recortan las tijeras de los jardineros. Aquí están las glorietas cubiertas de madreselvas y de campánulas. (...)*
>
> *¡Ah sí!, su espíritu mariposeaba, flotaba; iba poseído de un anhelo casi místico, a besar estremecido los labios púrpura de las centifolias, a sorprender las cópulas misteriosas en los cálices perfumados...* (81-82)

5.7. La neurosis

En *Azul* el poeta, el artista vive, escindido; el nuevo mal de la neurosis ha invadido su alma. La conciencia torturada de A. de Gilbert también sufre de este trastorno psíquico del que nunca participará el burgués insensible y representante, a su vez, de un sistema refractario a la poesía y al arte:

> *...Los que no sepáis, sabed que la neurosis, el mal del siglo, tiene muy extendidos sus dominios. ¡Cuántos artistas, cuántos escritores no sienten esa garra entre sus carnes! Alfonso Daudet tiene un libro inédito titulado* Ma

doleur. *Él es una víctima del mal inexorable. Cuando escribía* La razón social *Fronmont Risler, una noche, sintió no poder resistir, y creyéndose moribundo, dio la pluma a su mujer para que ella acabara el libro. Los neuróticos se sienten morir. Los neuróticos resisten la conjunción del dolor moral y del dolor físico. De la neurosis, como congoja del alma, están libres los estúpidos con su cretinismo. Esos comerciantes cacoquimios, esos rentistas con barriga de cucurbitáceos, no la padecen, no la pueden padecer.*

Hallándose Pedro en Lota, hará como un año, sufrió uno de esos formidables ataques de su dolencia. Estaba en una fiesta. Sentía –me dice en una carta–, sentía morir lejos de mi casa, de mi familia, y lo que más me martirizaba era morir de frac y corbata blanca...(173-174)

5.8. La mirada social

Todos recordamos su cuento "El fardo", incluido en la colección de *Azul*, pero no es sólo en esa narración donde deja entreve su acidez frente a la nueva sociedad industrial y frente al dolor humano. Si rastreamos el libro con atención se escapa siempre la voz disconforme del poeta. En *A. de Gilbert* sucede algo similar. Tras la máscara de circunstancias y la retórica elegíaca, que caracteriza el texto, surge algún dardo hiriente y efectivo contra la moral imperante, como se podía ver más arriba. En esta ocasión, Darío reflexiona sobre la injusticia, desde un prisma cósmico que ironiza quizás sobre el poder de Dios en la tierra:

> *Si lo que creemos puro lo encontramos manchado; si la mano que juzgamos amistosa nos hiere o nos enloda; si enamorados de la luz, de lo santo, de lo ideal, nos encontramos frente a la cloaca; si las miserias sociales nos producen el terror de la vergüenza; si el hermano calumnia al hermano; si el hijo insulta al padre; si la madre vende a la hija; si la garra triunfa sobre el ala; si las estrellas tiemblan arriba por el infierno de abajo... ¡truenos de Dios!, ahí estáis para purificarlo todo, para despertar a los aletargados, para anunciar los rayos de la justicia.* (30-31)

5.9. La mitología

Son varias las imágenes mitológicas que acompañan la prosa poética de este texto, pero quizás las más familiares al mundo dariano las identificamos en los dibujos del centauro y del caballo de los poetas, Pegaso:

> *...A las veces un centauro joven iba al campo florido a coronarse de rosas, bajo el follaje de lo laureles.* (53)
>
> *...cuyo fogoso Pegaso si a veces toca la tierra con sus cascos, siempre tiende hacia las altas cumbres, y tiene líricas crines ondeantes, y belfo lleno de espumas épicas.* (72)

5.10. Autoparodia de Azul

En el capítulo que introduce el ensayo de Balmaceda, nos presenta Darío la recreación de un diálogo del escritor chileno, que viene a demostrar que Darío tenía la capacidad de jugar con su estética o, si se quiere, de alejarse de ella y someterla a un examen perspectivista:

> *Un día le encontré desilusionado por su estilo. ¡No! No es eso lo que deseo. ¡Basta de novelitas de Mendès, de frase coloreadas, de hojarasca de color de rosa! El fondo, la base, Rubén: eso es lo que hay que ver ahora. Leéremos a Taine, ante todo. Nada de naturalismo. Aquí tengo a Buckle. A Macaulay es preciso visitarle con más frecuencia. Caro, el francés y Valera el español servirán de mucho. Déjate de pájaros azules.* (85)

6. Una aproximación estilística a su prosa

A. de Gilbert debe ser considerada, al igual que *Emelina,* una obra inscrita dentro de un género cerrado, hija de un estereotipo formal. Trae a la memoria en seguida un ejemplo más de ese tipo de literatura necrológica a la que tan aficionado fue el siglo XIX. Sin embargo, si nos alejamos de sus fórmulas retóricas, descubrimos que una vez más el poeta ha sabido jugar con un material acotado, sin haberse propuesto, como es obvio, en ningún momento la genialidad literaria.

Darío escribe una necrológica, pero la supera porque es una necrológica modernista. Recordemos también que esta clase de cróni-

ca fue muy común en el transcurso de su quehacer periodístico. Hay emoción y gravedad, pero también juego. Parece como si Darío quisiera exorcizar la muerte a través de la creación de un mundo amable, preciosista, donde predomina lo lírico, de la misma manera en que el modernismo combate el resto de esas realidades que rechaza; aquellas que no puede cambiar y por lo tanto ignora a través del sueño del arte:

> *...La obra que deja es corta pero valiosa. es un diminuto templo paranínfico dedicado a la belleza, donde se siente el eterno femenino. El mármol de vetas azules, ahí está en las columnas y cariátides. Los muros están cubiertos de arabesco, de exfoliaciones, de finísimo almocárabe, aturiques y azulejos. Ahí ofician sólo sacerdotisas, que llevan cornucopias y cestas de flores. Se siente el* odor di femenina, *risas musicales, ambiente de femenilidad.*
>
> *Cerca del pórtico, las arcadas de los rosales ondulan y sobre ellas vuelan mariposas. Y ved: el amor pasa como en la rima becqueriana; el templo gallardo en su euritmia, está envuelto en sol; el triunfo de la juventud alegra la nave cubierta de sus pompas ornamentales: diríase una apoteosis de Psiquis o de Venus; hay manzanas y granadas entreabiertas; como la de Aubanel; la adolescencia reina; pero en medio del apogeo de la fiesta triunfal, del fondo del templo bello se oye brotar este gemido conmovedor y doliente ¡ay! Sí; cuando leáis esos cuentos de Pedro, notad el ¡ay!, la bruma gris del otoño, la melancolía en la alborada.* (178-179)

El poeta se pierde dentro de las convenciones del género y convierte la vida de Balmaceda en un retazo de su propia autobiografía literaria. La tercera persona, como ya esbozábamos más arriba, que debía ser la auténtica protagonista se pierde en favor de una primera que apostrofa al lector, al que quisiera trasmitir la intensidad de su duelo y convencerlo de la bondad de su amigo:

> *Pero ya debo deciros que en en toda aquella vida, hoy acabada, que en toda aquella aurora, hoy extinguida, había un fondo obscuro, una nota de pena, un verdugo: la enfermedad. ¡Cuánto Pedro sufrió! El corazón –¡y qué inmenso que era el suyo!– le martirizaba.* (173)

Las fórmulas retóricas como éstas se suceden, construidas a partir de periodos condicionales, interrogativos y de un uso sistemático de la exclamación. Algunas de ellas poseen un claro tono épico: "Como águila mal enjaulada, ha roto a golpes de pico y ala su cárcel estrecha, y ha tendido el vuelo para Dios! (42), "¡Qué gran artista nos ha arrebatado la muerte!" (44) y "¡Oh, mi querido A. de Gilbert!" (21). Otras están llenas de un efectismo dramático a través del cual la conciencia del poeta toma contacto con la dolorosa realidad:

> *¡Dios mío! ¡Y eso fue ayer no más, y él ha partido, y ocupa el negro hueco de una tumba, y yo estoy llorando por él en un campo lejano de mi tierra de Centro América, con el alma dolorida y pensando en que él fue para mí como uno de esos seres desconocidos que nos sonríen, cariñosos y fugaces en el Iris del sueño!*(41)

Las descripciones de sus amigos, de su familia y del mundo social que le rodea como hijo del Presidente son lugares comunes nacidos de las antonomasias e hipérboles de la tradición clásica. De nuevo, identificamos una búsqueda de la musicalidad, que en este caso se ha asociado al planto, a través de los periodos anafóricos de su sintaxis y de la enumeración, a modo de himno elegíaco. Hay una evidente afectación del estilo apoyada en todo tipo de imágenes alegóricas como ésta: "...empezaba a descender al valle de los desengaños" (28).

Sin duda alguna, estamos ante un prosa de salón, almibarada en sus recursos, pero a la que Darío muy hábilmente ha sabido someter a la impronta modernista. El resultado final es un texto extraño y quizás el adjetivo que le sea más justo es el de decadente, pues posee su misma magia. Así, por ejemplo, el plano de realidad que predomina en el texto es el estético literario, las citas, las referencias mitológicas, los personajes artísticos y de ficción se suceden en sus capítulos de una extensión muy breve. Fijémonos en algunos de los que forman lista: Bécquer (29) Sara Bernhardt (172) Emile Bayard (40), Campoamor (29), Leopoldo Cano (29), Clarín (80), Chopin (50), A. Daudet (173), Doré (36), Gautier (45), Gouncourt (18), Heine (28), Lessing (179), A. Musset (47), Plaza (47), Guido Reni (80), Tartarín de Tarascón (41), Sapho (22), Shakespeare (77), P. Vasili (62), Walt Whitman (70) y Zola (19).

El lenguaje poético con el que adorna esta biografía es predominantemente impresionista. El color, las sinestesias o correspondencias de los sentidos y las imágenes pictóricas estructuran la elección del léxico y de los tropos que compone *A. de Gilbert*. Se sigue la lección de *Azul* muy de cerca, aunque en un tono menor. Por eso, la luz, el oro, como siempre, y el espacio en clara oposición semántica con la muerte son sus principales elementos metafóricos; al mismo tiempo que pasan a ser los máximos símbolos del alma y de la obra del amigo desaparecido:

> *Su alma sideral y luminosa flotaba en su dolor profundo como una estrella en la sombra.* (42)
>
> *Su idea, joven y gallarda como una princesa, marchaba a paso real bajo un baldaquino bordado de oro, y en la huella de sus sandalias florecían rosas.* (45)
>
> *El era un desposado del ensueño, como un* dux *con su adriático, y desde su soberbio bucentauro ideal, arrojaba en arras, a las sagradas ondas su propio corazón.* (46)
>
> *(...)Su inspiración primaveral soltaba al aire bandadas de pájaros alegres y de libélulas irisadas. Hay frases suyas que son búcaros de violetas, jarras de lilas nuevas. Poseía cristalizaciones lapidarias que hacía temblar al sol; y en una comparación, burilaba un camafeo.* (52-53)
>
> *(..)de tanto en tanto se deja ver, a través del traje con que se presenta, su manto de príncipe oriental y las empuñaduras de pedrería de sus ramas de oro.* (86)
>
> *Aquí tenéis el pequeño árbol en flor; ¿no veis aparecer tras él la cola del pavo real? Todo lo cubre con su polvo de oro; tras las jarras de alabastro cuelgan mantos de púrpura. Tiene decires Kaleidoscópicos y crepitaciones del hogar de París.* (179)

Cualquier consideración acerca del texto que nos ha ocupado, por poco benévola que sea, deberá coincidir en la importancia de rescatar este texto para fijarlo dentro del mapa de la historiografía dariana. Su valor documental y biográfico creemos que está demostrado. En cuanto a su proyección estética, tiene especial importancia para conocer cuáles eran los modelos y las lecturas que seguía Darío, a la vez que nos permite indagar sobre sus fuentes literarias, es decir,

aquellos autores a los que siempre vuelve y cita. *A. de Gilbert* está mucho más cerca de ser una autobiografía o espejo literario de su propia obra y mucho más lejos de sólo ser un recuerdo nostálgico del amigo chileno que se fue.

COMPOSICIÓN Y FUENTES DE *LA PRINCESA PSIQUIA* DE RUBÉN DARÍO

Enrique Rull
(UNED)

La *Historia prodigiosa de la princesa Psiquia* fue publicada inicialmente en *La Nación* de Buenos Aires el 26 de diciembre de 1894 y posteriormente en *Blanco y Negro* de Madrid el 12 de mayo de 1906[1]. Por lo tanto es un cuento que ya supone una cierta maduración con respecto a sus iniciales relatos de tanteo, o incluso los totalmente acabados que publica en *Azul...* en 1888. El título completo del cuento es como sigue: *Historia prodigiosa de la princesa Psiquia. Según se halla escrita por Liborio, monje, en un códice de la abadía de San Hermancio, en Iliria.* Título cuya extensión y sentido apuntan a una intencionalidad determinada que merece la pena destacar y analizar.

Aunque el cuento es relativamente corto, está estructurado en cinco capitulillos o apartados diferentes de extensión irregular, aunque de cierta proporción en el equilibrio de sus partes. Ghiraldo y González-Blanco, le añadieron el sobretítulo de *Cuento de Navidad*[2],

1. *Vid.* la fecha inicial que consta en *Cuentos* de Rubén Darío, edición de José María Martínez, Madrid, Cátedra, 1997, p. 194, n. 1. La de Madrid es la que se registra en *Cuentos completos* de Rubén Darío, edición de E. Mejía Sánchez, con un *Estudio preliminar* de R. Lida, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, p. 280, nota 1. Citamos siempre por esta última edición.

2. Rubén Darío, *Primeros cuentos*, en *Obras completas*, ordenadas y prologadas por A. Ghiraldo y A. González-Blanco, III, Madrid, 1924, p. 21.

de cuya autenticidad no poseemos ningún testimonio, pero que encajaba muy bien con el cuento que le sigue en la colección de estos autores, que titularon a su vez *Otro cuento de Navidad*, y que no es sino el realmente titulado *Las tres reinas magas*, de 1901, cuya referencia damos aquí porque, como tendremos ocasión de ver, guarda una relación muy importante con *La princesa Psiquia*. Así pues, hay que partir de una base, quizá intuida por los citados recopiladores: la relación temática entre ambos cuentos partiendo del sustrato "navideño" (entre comillas) del motivo que los informa. Esto, sin embargo, es casi anecdótico en nuestro relato, porque, como muy bien deja ver el título verdadero del mismo, la base real y fundamental del cuento no es otra que el relato de *Psique y Cupido,* introducido como fábula milesia por Apuleyo en su famoso *Asno de oro*.

El extenso título que ha ideado el poeta se inspira evidentemente en los relatos medievales de tipo caballeresco. Ya Raimundo Lida observaba con acierto que "los libros de caballerías le proporcionan el modelo de los títulos con que subdivide su historia de Psiquia"[3]. Pero ese afán por encuadrar su historia, mediante una falsa arqueología, en un pasado lejano, tiene por objeto diluir la fábula mitológica en la que se inspira en un ámbito que aúna lo maravilloso de los cuentos populares con el espíritu de las leyendas hagiográficas, presente ya en el extenso título que comentamos. Por otra parte, el comienzo del relato no puede ser más revelador. El autor va saltando, como en un juego de muñecas rusas, de una época a otra época más o menos histórica, durante una de las cuales un monje llamado Liborio escribe el relato, el cual a su vez le es narrado por un gentil que habitó en la portentosa ciudad donde ocurrieron los hechos. Por descontado que la susodicha ciudad es absolutamente fantástica. Situada "en un rincón escondido de Asia", como dice Rubén, sus características responden al tipo de cuentos y leyendas fabulosos por las desmesuradas descripciones de los lugares y de los personajes. Esto nos lleva a la consideración de que la fuente no ha sido sólo el relato clásico sino que han podido también ejercer influjo otros relatos populares o cultos.

3. R. Lida en *Cuentos completos*, ed. cit., p. LII.

Por de pronto observamos en la composición del texto, y en los títulos de cada uno de sus cinco capítulos, una intención expositiva muy clara, en contraste con el final misterioso y hermético. El relato aparece fragmentado con la apariencia de lo que Raimundo Lida llama composición "estrófica" o "sucesión lineal de escenas o breves episodios, a veces llevados, en gradación, hacia un desenlace dramático o una agudeza final"[4]. En nuestro caso la organización del texto en cinco episodios de clara linealidad narrativa, no es tanto significativa en sí misma, como en cuanto a los recursos de multiplicación enumerativa y acumulativa que utiliza el poeta. Éstos son francamente llamativos y corresponden en una primera instancia a la técnica de los cuentos folklóricos más habituales y característicos. El primer episodio resume, en escuetos, pero ostentosos trazos, el palacio y lugar fabulosos (típicamente folklóricos) donde viven el rey y su hija, la princesa Psiquia. En el segundo, se describe la belleza de la princesa, su educación en la magia, pero a la postre el misterio de su desolada tristeza y de su silencio (la relación con textos poéticos anteriores, como la *Sonatina*, se hace evidente). Por lo demás el autor va sembrando de huellas poéticas conocidas por sus versos algunos elementos de su descripción (así, tiene los "ojos azules" de la marquesa Eulalia, y su misma risa, y va entre las fieras "como entre corderos", como el lobo de Gubbia tras Francisco de Asís). Estas dos llamémoslas "estrofas" forman una cierta unidad expositiva y descriptiva. A partir de aquí, en la tercera "estrofa", el relato se hace más detallado y extenso. La acción, como el mismo poeta dice, consiste en los "modos de averiguar el rey el porqué de la tristeza de Psiquia", y realmente aquí comienza la curva ascendente de interés en la historia, para lo cual el autor se extiende en lo que podríamos llamar las "pruebas" de Psiquia para salir de su depresivo mutismo. Desde este momento se empiezan a prodigar los efectos acumulativos de los que hablábamos: el rey hacer tocar cuatro trompetas de oro, que hacen "humedecerse de amor las fauces de las fieras" (reflejo de los versos "que se humedezca el áspero hocico de la fiera / de amor si pasa por allí", del *Responso a Verlaine*), ante cuyo son acudirán

4. *Vid.* R. Lida, *ibid.*, p. XV.

siete príncipes, correspondientes a China, Mesopotamia, Golconda, Ormuz, Persia, Arabia, e India (también es fácil hallar la correspondencia entre estos siete príncipes y los de *El reino interior*, los siete pecados), pero Psiquia no elegirá a ninguno; luego hará que toquen cuatro trompetas de plata, pero inútilmente; más tarde el rey mandará tocar cuatro trompetas de bronce, a cuya llamada acudirán caballeros de todo el mundo, haciendo exhibición de fuerza, pero tampoco conseguirán conmover a Psiquia. Ante esta situación es el propio rey el que tocará un gran cuerno, a la llamada del cual llegan todos los sabios de Oriente, pero la princesa callará. Los últimos en llegar serán los reyes Baltasar, Gaspar y Melchor, que aconsejan al monarca. Este capítulo utiliza de forma insistente, continuada y sistemática la técnica de la reiteración acumulativa. La razón de ello no es sólo la de mantener el relato en una línea de cuento tradicional, ni la de introducir combinaciones numéricas cabalísticas (siete son los príncipes; tres veces tocas las trompetas, que son a su vez cuatro, como las cuatro partes del mundo, o los cuatro elementos; el rey toca el cuerno tres veces; y los reyes acuden de cuatro sitios, más los tres Magos, son nuevamente siete), sino sobre todo la de crear una sucesión de acontecimientos, que, independientemente de proporcionar movilidad a los hechos, fije una persistente experiencia de pruebas de poder imposibles. El objeto de ello es crear una dimensión universal de las mismas para producir la sensación total de impotencia del mundo para resolver el problema de la princesa. De esta manera expresivamente abarcadora no hay experiencia que no haya sido puesta en juego.

En la cuarta parte, o "estrofa", del relato estamos ya centrados en la resolución del enigma. Los Reyes Magos dicen que hay resplandores de "deseos profundos e insaciables" en los ojos de la princesa, que la ciencia no es suficiente para apagar "la sed del alma de Psiquia", que ellos habían ofrecido al Dios nuevo, incienso, oro y mirra, y habían conocido a un enviado de ese Dios, llamado Tomás. Curiosamente no son los Reyes Magos los que van a resolver el problema de la princesa, ni siquiera Tomás el santo incrédulo, aunque ante él la princesa se conmueva y hable por vez primera: no es el amor lo que está oculto para ella, ni la gloria, ni la fuerza, ni la ciencia, sino sólo

lo que un hombre, vestido con áspera túnica, puede enseñarle. Tomás entiende, y llama a gritos desde lo alto de una torre tres veces a Lázaro.

Esta parte es como una respuesta parcial al episodio anterior. El interés de no concluir aquí el relato, y dejar su solución para más adelante, tiene por objeto dilatar más la historia para acrecentar la tensión. Nuevamente se reitera aquí, por vía de negación verbal, el nulo valor de los poderes con los que se pretende "curar" a Psiquia. Pero la puerta abierta al conocimiento va teniendo lugar poco a poco.

En el episodio final, brevísimo, se presenta el peregrino, al que mira Psiquia, se acerca a ella, le dice dos palabras al oído y la princesa se duerme para siempre. Ya en *El reino interior* se había hecho a *La bella durmiente del bosque* hermana de la infanta. Aquí es el contrapunto invertido de su historia. Si la durmiente despierta al beso del príncipe, Psiquia dormirá ante las palabras de Lázaro.

Toda esta historia está construida en función de lo que podríamos llamar el "desencantamiento" de la princesa, siguiendo naturalmente el devenir de los cuentos populares, acumulando experiencias y pruebas hasta la "liberación" final. El poeta ha utilizado una línea constructiva de progresión calculada desde el episodio, o "estrofa" tercera, hasta el final. Es lo que podríamos llamar las "pruebas" de Psiquia, que no son castigos como en la historia de Apuleyo, sino experiencias decididas o diferentes etapas de "iniciación"; al fin y al cabo lo mismo, pues en ambos casos son escalones para ascender a la perfección y a la felicidad. Hablamos de progresión, porque en el conjunto de las pruebas se establece una jerarquización intensiva: de la inutilidad de los reyes, príncipes, guerreros y sabios, y los poderes terrenos que representan, se pasa a otro estadio religioso en donde los Reyes Magos son el primer escalón, ante quienes la princesa escucha; Tomás será el segundo escalón, ante quien la princesa habla por primera vez; y Lázaro será el tercer y definitivo escalón, ante quien, poseído por el secreto de la muerte, duerme para siempre, o nace, en términos iniciáticos. Es efectivamente el proceso gradual de ascesis iniciática el que ha descrito Rubén Darío en esta historia. El cuento, como su más antigua fuente clásica, es un perfecto relato de iniciación que utiliza una técnica de mayor a menor para ir perfilando el proceso gradual de búsqueda. La estructura y organiza-

ción del relato acusan esa intencionalidad. Rubén Darío se ha servido de toda clase de influjos y fuentes como útiles, pero en el fondo o transfondo de su historia ha recogido, cristianizándolo, el espíritu de la fábula de iniciación milesia antigua. Ya sabíamos que la pervivencia sustancial de los mitos, enmascarados bajo formas complejas y diversas, es una realidad en el arte y en la psique humana.

En un trabajo nuestro anterior ya vimos las raíces, contactos y derivaciones del mito de Psique, en la literatura española y sus relaciones con la universal[5]; aquí, pues, y en primer lugar, estudiaremos el relato rubendariano a la luz de aquellas investigaciones, de las que por falta de tiempo no podemos ofrecer dato alguno. Parte de este material literario pudo ser conocido por Rubén. Así, podría pensarse que lo más cercano al relato del poeta desde el punto de vista de la narración es el propio mito contado por Apuleyo, ya que el nombre de Psiquia deriva directamente de Psiquis o Psique. Un detenido análisis del complejo de motivos que informan el relato de Apuleyo nos indica algunos puntos de relación indudables, pero insuficientes en varios e importantes pormenores.

En Rubén el episodio inicial, que narra cómo un rey convoca a numerosos pretendientes y sabios para curar a su bella hija de su profundo y triste silencio, equivalía al planteamiento de la fábula de Apuleyo, en la que la hija menor, de las tres que tiene el rey, atrae con su belleza a gente de todas partes que abandonan los templos de Venus para verla. Psique no consigue sin embargo encontrar marido, por lo que su padre consulta al oráculo. El resto del relato es divergente. En Apuleyo la historia se centra en el amor de Cupido por Psique: en la prohibición de verle, en la ruptura de este tabú y en las pruebas a que es sometida Psique para alcanzar el perdón. Todo esto está ausente del cuento de Rubén, cuya historia seguía por los derroteros de "desencantamiento" que hemos visto. También podemos comprobar cómo el relato de Rubén se aparta de su posible fuente

5. *Vid.* E.Rull, *El mito de Psique en la literatura española y sus relaciones con la universal* (Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid, mayo de 1969). Una parte esencial del material aquí estudiado puede verse en el hermoso libro de A. Bonilla y San Martín, *El mito de Psyquis*, Barcelona, 1908.

originaria, introduciendo derivaciones de carácter bíblico, medievalista, hagiográfico y folklórico. Los tres reyes magos, santo Tomás (el de la duda evangélica), Lázaro (el resucitado), y el cuento de *La bella durmiente*, son otras tantas reminiscencias que han pesado sobre el poeta para la elaboración de su relato. Pero nos falta todavía el engarce auténtico de estos motivos en una unidad que, junto a otros aspectos de la historia, nos llevan a otra posible fuente más moderna que el relato de Apuleyo, nos referimos al precioso cuento de Juan Valera titulado *El pájaro verde*, transcripción de una narración folklórica que el autor andaluz conocía bien, así como también segura derivación del mencionado cuento de Psique, y probable de la narración de Voltaire *La princesa de Babilonia*[6]. Rubén Darío debía conocer estos textos. No obstante el cuento de Valera es todo lo contrario que el de Rubén: extenso, complicado, con ribetes realistas, un curioso desdoblamiento de la protagonista (Psique se bifurca en dos personajes: la princesa del cuento y una lavandera) y elementos caballerescos (duelos y batallas) y folklóricos abundantes. Por lo que suponemos que, no obstante esto, Rubén debió tenerlo en cuenta, es por lo siguiente: 1) Localización de la historia en época fabulosa, 2) Indiferencia de la princesa ante la solicitud de su mano por numerosos pretendientes, 3) Convocatoria del rey a los sabios para que averigüen cuál es el secreto del pájaro verde (el silencio de la princesa en Rubén) y la incapacidad de éstos para resolver el enigma, 4) Pérdida de salud y llanto de ésta.

Tras estos puntos, el relato de Valera enlaza en parte con la historia de Apuleyo, tanto como el de Rubén se aparta de ella. Y Valera lo hace sacando a colación ese segundo personaje de la lavandera, quien descubrirá tres bellos pájaros encantados que no son en realidad sino tres lindos mancebos, uno de los cuales es el "príncipe heredero del gran imperio de China". La lavandera comunica el descubrimiento a su señora y ambas deciden hallar la manera de desencantar a los tres pájaros. Aquí el relato se aparta

6. *Vid.* Juan Valera *El pájaro verde y otros cuentos*, Edición de M. Almela, Editorial Guadalmena, Alcalá de Guadaira, 1990. Véase el excelente prólogo de su autora, en donde se detallan dichas influencias.

cada vez más del texto apuleyano para introducir episodios de carácter guerrero y caballeresco: el príncipe había sido encantado por el kan de Tartaria, quien pretendía usurparle la corona para entregarla a su hijo, etc. etc. Hay un intento de descifrar una misteriosa carta del kan con la ayuda de siete sabios (desde aquí volvemos en parte a enlazar con el relato de Rubén). La princesa abandona entonces el palacio y con dos amigas va en romería a visitar a "un santo ermitaño" para que le ayude a descifrar el enigma, pero cuando éste intenta leerla no se atreve a comunicar lo que hay en ella a la princesa. Le propone las condiciones que han de cumplirse para el desencanto del príncipe (algunas de las cuales ya se han cumplido), la última es que ellas, princesa, doncella y lavandera den un beso "al objeto de su amor". Lo que realizarán, y acabará la historia con la boda de los mancebos con las mozas, y, por ello mismo, de la princesa con el ya emperador de China.

La coincidencia con el cuento de Valera que me parece más significativa como fuente de Rubén, y que no se halla en ningún otro relato semejante, que yo sepa, es la del intento del descubrimiento del "secreto" mediante la consulta a un "santo ermitaño", que en Rubén se encarna en la figura del peregrino Lázaro. Este santo en Valera aparece como "inmortal" y es el que sabe el "secreto". A partir de aquí los relatos divergen en la exposición, contenido y fin.

Rubén Darío, partiendo sin duda de los relatos de Apuleyo, que conocía muy bien, y de Valera, que, por el complejo de motivos coincidente, tuvo que conocer, realizó su narración desde unas premisas estéticas claramente distintas.

Además, hijo de su tiempo, no se hurtó a las influencias de la literatura en boga entonces, principalmente francesa, y trató de asimilar sus tendencias en perfecta combinación con historias y estéticas arcaizantes muy del gusto también de su época. Por ejemplo, de todo el ramo de relatos hagiográficos esparcido por *La leyenda áurea* encontramos varias referencias a las persecuciones de Decio, algunas con ligeras coincidencias en lo que se refiere al personaje Liborio que cuenta la historia en el relato de Rubén; así San Pablo, el primer ermitaño, pero igualmente bajo Decio tienen lugar los martirios de

Santa Apolonia, la *Leyenda de los siete durmientes*., San Lorenzo[7], etc. Rubén debió frecuentar estos textos, que le impresionaron con su sencillez, ingenuidad e imaginación maravillosa. De *La leyenda áurea* tomó sin duda Rubén los datos del bautismo de los Reyes magos por Santo Tomás[8], apóstol, por lo que la unión de los magos con el santo no es un capricho del poeta. Lo mismo que para el valor de las ofrendas del oro, incienso y mirra detalladas en el cuento *Las tres reinas magas* debió tener presente el relato sobre *La epifanía del Señor* de la misma *Leyenda áurea*[9]. Pero Rubén no utilizaba aleatoriamente estos datos, lo mismo las referencias a los Reyes Magos que a Santo Tomás y a Lázaro encierran la intencionalidad de denotar claramente el espíritu de inmortalidad y de resurrección que impregna su cuento: Santo Tomás por ser el apóstol que no cree inicialmente en ellas, Lázaro por ser el personaje emblemático resucitado, y los Reyes por ofrecer al Niño la Mirra, con la que en los enterramientos antiguos, como dice Jacobo de Vorágine, se evitaba la corrupción de la carne[10].

La presencia de Flaubert en Rubén parece evidente en algunos cuentos, como *Serpiente de oro (La muerte de Salomé)*, inspirado quizá en *Herodías* (1877)[11], (puede que también en la *Salomé* de Oscar Wilde, escrita como se sabe en francés en 1891). En *La princesa Psiquia* puede haber influido de forma más o menos difusa Las *tentaciones de San Antonio* (1874) en el monólogo inicial de la obra en donde San Antonio evoca lo que pudo haber sido (filósofo, soldado, rico mercader, poderoso rey, sabio)[12] que recuerda los poderes que tientan a Psiquia y ante los que permanece indiferente, o en el tema

7. *Vid.* Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Garnier-Flammarion, París, 1967, t. I, pp. 121-122, 331-332; t. II, pp. 12-16, 68-82.

8. *Op. cit.*, pp.57-64.

9. *Ibid.*, pp. 114-121.

10. *Ibid.*, p. 120

11. El motivo de la serpiente puede haberle sido sugerido también por la serpiente de *Salambó* (capítulo X). Y quizá los cuadros de G. Moreau sobre el tema, presentes en la novela *A rebours* (1884) de Huysmans, han podido sugerirle la idea de ese cuento. Era una historia colorista muy del gusto de la época en Europa, tratada también en la música escénica (Strauss, Florent Schmitt, etc.).

12. Gustave Flaubert, *La tentation de Saint Antoine*, París, 1888, pp. 8-15.

mismo de las tentaciones, aquí transmutado en las ofrendas que se hacen a Psiquia. El mismo motivo de la llamada de trompeta aparece en esta obra[13], si bien no de la forma insistente de Rubén, lo que caracteriza al motivo como típico del folklore, sobre todo por la diferenciación del material de las trompetas (oro, plata, bronce), que recuerda el cuento popular de *Las tres hachas*. La misma aparición de la Quimera y la Esfinge son como el misterio y el secreto de la revelación que hace Lázaro a Psiquia. Hasta uno de los motivos finales, el del Catoblepas, ante quien caían muertos los que le veían los ojos[14], puede haber sugerido la idea de la muerte de Psiquia al oír las palabras de Lázaro. Más aún, el motivo de los ojos que no se pueden ver del Catoblepas está sospechosamente presente en el cuento de Psiquia en la figura de Lázaro: "No se podía contemplar sus ojos sin sufrir un vértigo desconocido. Mas los ojos de Psiquia, sonriente, se clavaron en ellos, como queriendo penetrar violentamente en alguna oculta y profunda tiniebla"[15]. No es, en cualquier caso, este o aquel motivo lo que justificaría esta fuente o estas reminiscencias, sino precisamente el conjunto sutil de las mismas.

Igualmente podríamos hablar del valor de algunas reminiscencias de Anatole France, no sólo a causa de su gusto por los relatos hagiográficos (v. g. *El pozo de Santa Clara*), sino sobre todo por su conocido cuento *Baltasar* (1889), inspirado seguramente en los relatos mencionados de Flaubert, en donde el rey mago de ese nombre es tentado por Balkis, la bella reina de Saba, hasta que guiado por la estrella consigue sustraerse a esa pasión y alcanzar la espiritualidad. Es curiosamente quien llevará la mirra a Cristo niño, como igualmente en el cuento de Rubén *Las tres reinas magas* la infanta Crista elegirá la mirra, sobre los otros bienes. Por otra parte este cuento de Anatole France parece un pequeño ensayo de su famosa novela *Thaïs*[16] (1890), en la que el proceso se invierte y el ermitaño Pafnucio lamentará toda su vida no haber satisfecho su sensualidad con Thaïs, la cortesana

13. *Ibid.*, ed. cit., p. 8.

14. *Vid. op. cit.*, pp. 288-289. Este es, por otra parte, un tema de raigambre bíblica.

15. *Cuentos completos*, ed. cit., p. 286.

16. Famosa igualmente por la ópera de Massenet del mismo título (1894).

convertida por él. En esta famosa novela se presentan rasgos que recuerdan el personaje de Psiquia, por ejemplo Thaïs aparece hastiada de todo y "en busca de lo desconocido"[17], y es precisamente un ermitaño quien consigue colmar sus ansias de goce en la espiritualidad, como Psiquia, quien sólo se satisfará con el mensaje de inmortalidad del peregrino Lázaro.

Para entender cabalmente el texto rubendariano tendríamos también que acudir al significado misterioso de su desenlace. Éste es tan escueto y breve como la repentina caída en el sueño de Psiquia. Naturalmente el autor juega aquí con varias reminiscencias literarias, de un lado con el tema de inspiración folklórica de *La bella durmiente*, de otro con el de la vida de transmundo, de fondo medieval, incluso con el tópico de la vida como sueño, porque Psiquia duerme para vivir una vida plena, revelada en las palabras de Lázaro. Pero todo ello parte de un concepto de iniciación, al que no es ajeno el fervor de lector que Rubén Darío sentía por el libro de Schuré *Los grandes iniciados,* de 1889[18]. Para los iniciados en las doctrinas esotéricas[19], concretamente en las pitagóricas, el "nacimiento terrestre es una muerte desde el punto de vista espiritual, y la muerte una resurrección celeste"[20]. El mismo Schuré afirmaba que "en un sentido profundo los antiguos poetas iniciados han llamado al sueño *hermano de la muerte*"[21]. A la luz de estas doctrinas podemos entender mejor el sentido del sueño final de la princesa Psiquia y el valor de resurrección de este mismo sueño. Pero incluso en el lenguaje utilizado por Schuré podemos hallar imágenes y huellas de Rubén que lo recuerdan. Así

17. "Je suis lasse de tout ce que je connais, et je vais chercher l'inconnu" (*Thaïs*, en *Oeuvres Complètes de Anatole France*, Tome V, París, Calmann-Lévy, 1925, pp. 146-147).

18. Edouard Schuré, *Les grands initiés*, Librairie Académique Perrin, París, 1960. Cito por esta edición.

19. Para el tema del esoterismo en Rubén puede verse el citado libro de Marasso que ofrece materiales bibliográficos de primera mano. Otro ensayo más moderno sobre el tema es el muy interesante para nuestros propósitos de Cathy Login Jrade, titulado *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica* (Fondo de Cultura Económica, México, 1986).

20. Schuré, *op. cit.*, p. 418. Traduzco el texto del original francés.

21. *Ibid.*, p. 419.

cuando Psiquia dice a Tomás: "considera cuál será mi desolación y mi honda pena, pues no puedo llevar a mis labios el agua única que puede calmar la sed de mi alma!", no está sino reproduciendo casi textualmente la frase de Schuré "la tristeza humana (está escrita) en la sed insondable de la mirada humana"[22].

Pero, si bien la formación estética y cultural de Rubén hacía necesario este desbroce de ramas ajenas acumuladas en su narración[23], no podemos ni debemos olvidar el hecho fundamental de que el poeta nicaragüense fundía como en un crisol todas estas influencias para la realización de una obra personal, original e incluso con raíces en su propia intimidad.

Por los años en que escribe Rubén este cuento ya ha tenido lugar en Europa un movimiento de espiritualidad de peso específico, en cuyos extremos poético y novelístico tenemos a los maestros e inspiradores de Rubén, Verlaine y Huysmans, claros conversos religiosos. De este proceso dará cuenta otro escritor francés en 1898, François Coppée, otro converso, en un texto titulado expresamente *Renacimiento cristiano*[24], en donde se refería a las claras señales de regeneración cristiana. Rubén en ese mismo año hará una confesión de fe espiritualista en su libro *A. de Gilbert* : "Creo en la eterna vida del espíritu", dice[25]. Sin duda alguna Rubén se empezaba a mover ya en estas ondas de inquietudes nuevas. Nada tiene de extraño que, acompasando esas tendencias, algunos de sus escritos respondiesen a su faz más trascendentalista y ascética.

Hay varios elementos de la escritura de Rubén que persisten obstinadamente en su obra poética (poesía y prosa), quizá, como ya observara Pedro Salinas, porque constituyen una preocupación esen-

22. *Ibid.*, p. 408.

23. En cualquier caso se podrían hallar muchas más, presentes sin duda en el lenguaje poético utilizado, deudor de una larga nómina de admirados escritores franceses, que van seguramente de Hugo a Verlaine, Méndes, Moréas, Samain, etc., señalados hace tiempo en su poesía, entre otros, por Erwin Mapes en su ya clásico libro *L'influence francaise dans l' oeuvre de Rubén Darío,* París, 1925.

24. Correspondiente a su libro *La bonne souffrance*, Lemerre, París, 1898, pp. 223-234.

25. Rubén Darío, *A. de Gilbert*, en *Obras completas*, t. II, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 230.

cial del poeta. Estas preocupaciones se reflejan en algunas claves de sus escritos. Uno de los elementos de mayor densidad significativa de esas preocupaciones lo constituye el símbolo de Psique, como vimos en otra ocasión referido a su poesía[26]. Por ello si cabalmente pretendemos comprender el valor de cualquier escrito suyo deberíamos tener en cuenta el conjunto en donde se manifiesten esas hondas inquietudes. Señalábamos al principio el cuento de *Las tres reinas magas* como de gran interés para ampliar la visión del cuento de Psiquia. Lo mismo podríamos hacer, en lo que se refiere a los textos en verso, principalmente con *Sonatina* y *El reino interior,* como hizo Glendinning hace tiempo[27]. Por otra parte es evidente la relación de los cuentos de las princesas entre sí en diversos motivos: la espera, la tristeza, la elección del caballero; y de todos los cuentos, con los poemas mencionados. La princesa y la infantas de esos poemas y cuentos son claramente alegorías del alma. Pero en ellos no se da de manera uniforme una interpretación unívoca sino que cada uno de los textos se inclina por una solución u otra de manera diferenciada. Así centrándonos en la historia de l*a princesa Psiquia* y la Crista de *Las reinas magas* podemos observar paradójicamente la solución diversa al conflicto de la elección del alma. Como dice Raimundo Lida "La sed de Dios vence al poder, al oro y al amor terreno en la historia de Psiquia, historia ideal del Alma, pero Crista (también el Alma en *Las tres Reinas Magas*) se rinde a Amatunte, no a Jerusalén"[28]. Los dos cuentos por tanto ilustran las dos caras del alma rubeniana. Y mientras la infanta Crista elige la mirra, que simboliza el imperio pagano de la mujer, la princesa Psiquia renuncia a toda clase de felicidad en la tierra por un imperio de transmundo. Hay un

26. *Vid.* E. Rull, "El símbolo de Psique en la poesía de Rubén Darío", *RLit* , CSIC, XXVII, 1965, nº 53-54, pp. 33-50.

27. N. Glendinning, "En torno a Sonatina", *Homenaje a Arturo Marasso,* Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 1971. Los cuentos analizados por este autor son *El palacio del sol* (1888), *Fugitiva* (1892), *La sonrisa de la princesa Diamantina* (1893), e *Historia prodigiosa de la princesa Psiquia* (1894; aunque el autor da la fecha posterior de 1906).

28. Rubén Darío, *Cuentos completos,* ed. cit., Estudio preliminar de R. Lida, p. LXI. Nos parece equivocada la interpretación que de este cuento ofrece José María Martínez en su edición citada de *Cuentos* de R. Darío (Madrid, Cátedra, 1997, p. 45).

evidente cambio, no necesariamente cronológico, porque se trata más bien de un permanente desgarro entre dos polos de atracción distintos, que va desde un sensual y placentero mundo pagano, hasta un ascético foco de renunciación. Reducido a tópico, es el motivo de "entre la catedral y las ruinas paganas" del poema *Divina Psiquis*, estudiado hace tiempo por nosotros mismos[29].

Podríamos concluir con que el modo de composición y las fuentes para Rubén Darío, incluso en sus escritos de ficción en prosa, siempre entrañan un objetivo poético, y la poesía, siquiera la más alejada aparentemente de sus vivencias íntimas, refleja preocupaciones hondas de su espíritu y la sorda lucha de su alma. La *Historia de Psiquia* es un disfraz estético y mítico, una plasmación simbólica de esas luchas que arrastran una caudalosa corriente de influjos literarios antiguos y modernos para hallar una salida posible a su conflicto.

29. E. Rull, *vid.* nota 26.

NOTA PROSAICA SEGÚN LA PRIMERA ACEPCIÓN DEL TÉRMINO

Antonio Garrido
(Universidad de Málaga)

La provocación como rasgo que define la esencia del Modernismo es elemento aceptado por la crítica. La provocación en el contexto literario en que se produce la renovación modernista está analizada en la obra de Rubén Darío con suficiente extensión. La ruptura de la tendencia dominante en la serie es condición necesaria para su renovación. El paradigma ha de ser violentado para establecer un nuevo orden que, a su vez, debe ser modificado en las nuevas propuestas que la combinatoria ofrece en cada caso. Estos principios, evidentes en la obra de Darío, deben aceptarse con alguna reserva, en mi opinión, cuando nos acercamos a ejemplos de su prosa. Veamos algunos casos:

Los raros (v. VI, *Obras Completas*, Mundo Latino, Madrid, 1910)

"El Conde de Lautréamont"

1. "¿Quién sabe nada de la verdad de esa vida sombría, pesadilla tal vez de algún triste ángel...?" (p. 173).
2. " un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso" (p. 173).
3. "No aconsejaré yo a la juventud que se abreve en esas negras aguas, por más que en ellas se refleje la maravilla de las constelaciones" (p. 174).

4. "¿Qué infernal cancerbero rabioso mordió a esa alma, allá en la región del misterio...?" (p. 174).
5. "Ambos tuvieron la visión {...} ambos fueron perseguidos {...} ambos experimentaron" (p. 175).
6. "Oid la voz macabra del raro visionario. Se refiere a los perros nocturnos" (p. 175).
7. "Se trata de un loco, ciertamente. Pero recordad" (p. 176).
8. " En verdad, oh espíritus serenos y felices, que eso es de un "humor" hiriente y abominable" (p. 177).
9. "En las seis partes de su obra, sembró una flora enferma, leprosa, envenenada" (p. 178).
10. "se hablan *(sic)* del libro como de un devocionario simbólico, raro, inencontrable" (p. 178).

Letras (v, VIII, *Obras Completas*, Mundo Latino, Madrid, 1911)

"Hércules y don Quijote". Se trata de un texto en el que se comparan los dos héroes. El punto de partida es un apunte de: "Un notable escritor y poeta, que por cierto es de la familia de Castelar –me refiero a don Mariano Miguel de Val– dice lo siguiente" (p.117). Hércules y Quijote tienen puntos de encuentro pero Rubén se centra en aquellos aspectos que los separan y para ello recurre a una *dispositio* férrea de oposición de elementos en parejas. Hércules encarna la fuerza bruta, es lascivo y medio bandido; además, no cabalga. Quijote es inseparable de Rocinante, es la encarnación del espíritu de la castidad y, en resumen, es medio santo. Idéntica estructura es la que usa el autor para comparar el asno de Sancho "silencioso y paciente" con el de Sileno de Plauto; "dotado del don de la palabra, como el de Balaán, como el que dialoga en Turmeda, como el que habla largamente [...] Cierto es que el dulce animal de las largas orejas, además de conducir a Sancho y a Sileno, sirvió de caballería triunfal al Señor del Amor en su entrada a Jerusalén" (p.121). No falta la extensa nota erudita sobre las hazañas sexuales de Hércules ni las citas de otros autores. Todo ello en un segmento breve de la totalidad del texto con lo que los aspectos señalados tienen carácter estructurante.

Parisiana (v. V, *Obras Completas*, Mundo Latino, Madrid, 1917)

"París y el zar"

11. "París se puso su mejor tocado, se embanderó, se coronó de luces, cantó en populares músicas" (p. 161).
12. "Era un delirio de regocijo, una satisfacción intensísima demostrada de diversas maneras" (p. 161).
13. "La nobleza exultaba, la burguesía se desleía, el bajo pueblo no cabía en sí" (p. 161).
14. "Funciones de gala, evocaciones históricas, versos aúlicos, festivales pomposos" (p. 162) Tras estas efusiones se produce la inversión.
15. "Todas son caras feroces, miradas crueles. Todos son gestos rudos y rictus bestiales de brutos sin entrañas. Y en los rostros de los obreros, de las víctimas populares, la desolación, el miedo, el espanto" (p. 163).

    Es frecuente recurrir a la paráfrasis de un textos de otro autor que se cita; bien para abundar en el significado, bien para alterarlo.
16. " Un Nicolás indeciso, un Nicolás cruel y un Nicolás atemorizado" (p. 163).

    El imperativo ¡Fusílenlos! se repite tres veces y va dirigido a los estudiantes, a los obreros y a los niños que "son los descontentos del porvenir". La enumeración trimembre se amplía a una estructura de tres elementos oracionales con el mismo resultado.
17. "Van a morir por la libertad, por la igualdad, por la justicia, por el progreso, así como murieron nuestros padres" (p. 165).
18. "El Populo azotado, ametrallado, burlado" (p. 165).
19. "este pueblo nervioso y ultraimpresionable. Al zar aclamado y cantado de ayer ha sucedido el zar abominado y maldecido de ahora, a pesar de la alianza, a pesar de los muchos intereses" (p. 166).
20. "no sería con muestras de regocijo y con palmas y rosas con lo que le recibiría" (p. 166).

Peregrinaciones (v. XII, *Obras Completas*, Mundo Latino, Madrid, 1918)

"La Casa de Italia". Se trata de un texto fechado por el autor el 7 de junio de 1900.

La descripción es, como en otros muchos casos, el núcleo expansivo del texto que se articula con referencias a otros autores.

21. "¿Mi opinión? Me dice, con su voz de confesor, callada y aterciopelada [...] industriales hábiles o de artistas verdaderos [...] país singular [...] todo un pasado de luchas y glorias [...] sobre las bellas sombras negras de los cipreses" (p. 43).
22. " A menos que no venga de esas llanuras donde tiemblan los sauces, donde las viñas en guirnaldas se doblan bajo los racimos" (p. 43).
23. "¡oh tierras de luz, montes de azul en la mar azul, campañas en donde el crepúsculo se eleva en grandes sombras majestuosas! ¡Italia, tierra santa para los que una tarde Virgilio vino a encantar con su solemne tristeza, para los que vivieron en los siglos de acción y de belleza" (p. 44).
24. "¡Quién viéndote [...]? ¡oh durmiente, cansada de obras maestras [...]! ¡Cómo llegada la hora, te alzarás [...]! ¡Oh durmiente! ¡No has sido, aún en este siglo, una gran trabajadora, no hemos visto unirse el Orgullo veneciano, la Risa de Nápoles, la Actividad genovesa, la Gracia milanesa, el Espíritu de Florencia, y este orgullo romano, pesado de las coronas que los siglos amontonaron sobre su frente?" (p. 44).

    En la misma página y en el mismo tono declamatorio se refiere a Francia y a la lengua francesa.
25. "Todo hombre que tiene una virilidad, todo pueblo que no es esclavo[...] Todo hombre altivo, todo pueblo noble tiene un orgullo" (p. 45).
26. "más moderno y grato sueño de amor. Es un estuche de vida feliz. El toscano arcaico [...], tejido riquísimo de punto de Hungría, la tapicería lujosa y graciosa, hacen pensar en las horas incomparables [...] exquisito recinto [...] bien trabaja-

dos mosaicos [...] cuadros religiosos célebres [...] imitaciones hábiles de antiguos manuscritos iluminados" (p. 47).

27. "al reflejar el agua del Sena las linternas que van como errantes flores de fuego, en la sombra nocturna, sobre las góndolas negras" (p.48)

Cuentos y crónicas (v. XIV, *Obras Completas*, Mundo Latino, Madrid, 1918)

"El caso de la señorita Amelia"

28. "Que el Doctor Z es ilustre, elocuente, conquistador; que su voz es profunda y vibrante al mismo tiempo, y su gesto avasallador y misterioso" (p. 7).
29. "que su calva es única, insigne, hermosa, solemne, lírica" (p. 7).
30. "¿Cómo negaríais la luz del sol, el aroma de las rosas y las propiedades narcóticas de ciertos versos?" (p. 7).
31. "la calva del doctor alzaba, aureolada de orgullo, su gruñido *(sic)* orbe de marfil" (p. 7).
32. "si yo no estuviese completamente desilusionado de la juventud; si no supiese que todos los que empezáis a vivir estáis ya muertos, es decir, muertos del alma sin fe, sin entusiasmo, sin ideales, canosos por dentro, que no sois sino máscaras de vida, nada más... Sí, sino supiese eso, si viese [...] ¡Oh, si el tiempo pudiera detenerse!" (p. 8).
33. "¿Quién es el sabio que se atreve a decir esto es así? Nada se sabe. [...] ¿Quién conoce a punto fijo la noción del tiempo? ¿Quién sabe con seguridad lo que es el espacio?" (p. 9).
34. "Yo he intentado profundizar en el inmenso campo del misterio [...] Yo que he sido llamado sabio en Academias ilustres y libros voluminosos; yo que he consagrado toda mi vida al estudio de la humanidad, sus orígenes y sus fines; yo que he penetrado en la cábala, en el ocultismo, y en la Teosofía [...] yo que ahondé en el Karma [...] yo os digo que" (p.10).

    En la página 11 del texto, introduce la información sobre la familia, después de una erudita disertación sobre los principios del hombre.

35. "pronunciaba el sabio obeso con el pulgar de la diestra metido en la bolsa del chaleco, y tamborileando sobre su potente abdomen con los dedos ágiles y regordetes" (p. 11).
36. "Yo me sentaba regocijado, después de mis correctos saludos, y colmaba las manos de la niña de ricos caramelos de rosas y deliciosas grageas de chocolate [...] ella, a plena boca, saboreaba con una sonora música palatinal, lingual y dental [...] luz, que me miraba con anchos ojos doloridos y sentimentales" (p. 12).

Las páginas 13 y 14 acogen un texto unitario puramente erudito sobre conocimientos orientales; donde llega a enumerar hasta diez nombres propios de demonios.

El *corpus* de textos propuesto ha sido seleccionado de manera aleatoria y los rasgos que de ellos se deducen se encuentran muy próximos en la superficie textual, con lo que concluimos que son elementos de estructura y no casuales acuñaciones de la materia lingüística. La concentración de características en la pertinencia analítica que ofrece la frecuencia de la muestra es, cuanto menos, un válido punto de partida para un análisis mas extenso y profundo.

Llama la atención el parentesco de los textos con aspectos de la oratoria política del periodo y con lo que hemos llamado un estilo retórico que en Rubén Darío se muestra en la presencia de extensos fragmentos que podemos llamar eruditos y que ralentizan el ritmo de la prosa en el plano del significado. Son exhibiciones de datos. Por otra parte, la adjetivación es un rasgo constante hasta el extremos de que es frecuentísimo encontrar la estructura del sustantivo con uno o varios adjetivos y no la contraria.

El tono oratorio se completa con la frecuencia de las interrogativas retóricas y con los imperativos dirigidos al lector en la tradición de una prosa no tan nueva en sus hallazgos como se ha presentado; quizás la razón haya que buscarla en que las novedades se han limitado al plano léxico y no al conjunto de recursos textuales en los que Rubén Darío se muestra mas conservador. Quede, pues, apuntada en esta nota sobre la prosa del nicaragüense la necesidad de analizar los recursos formales en su conjunto. No cabe duda que la publicación, en 1888, de *Azul* fue una reacción contra las formas dominantes de

cierto realismo y romanticismo trasnochado. Las breves composiciones de este libro remiten, como es sabido, a ambientes refinados en los que tienen el erotismo y la fantasía su ámbito. Sin embargo, no puedo estar de acuerdo con la absoluta desmaterialización de la palabra por parte de Rubén. No está tan claro que el periodo perdiera el tono oratorio –sí hay una clara tendencia a reducir las fórmulas subordinadas– y se transformara en frases sencillas; lo que la crítica ha llamado "fulgor de imágenes" pierde efectividad precisamente por la excesiva repetición de las mismas. La lectura en voz alta de los textos anteriores corrobora lo dicho.

LA ESPAÑA DE FIN DE SIGLO EN RUBÉN DARÍO (*ESPAÑA CONTEMPORÁNEA*)

Ana Suárez
(UNED)

Este primer volumen de crónicas realizadas desde España para *La Nación* constituye un documento extraordinario para conocer no sólo la prosa periodística de su autor sino la visión directa de la realidad española en los momentos de mayor tensión tras el desastre del 98. No había transcurrido un mes de la firma del tratado de París (10 de diciembre) cuando Rubén desembarca en Barcelona (4 de enero de 1899) después de un largo viaje iniciado el día 3 de diciembre con la misión de informar sobre la situación de España. Pero además de cumplir ampliamente con la información (en cuarenta crónicas[1] fechadas desde el 3 de diciembre de 1889 al 7 de abril de 1900), el poeta va desvelando sus propios sentimientos, opiniones, ideas o

1. Inexplicablemente el texto de *España contemporánea* que reproduce la editorial Afrodisio Aguado (*Obras completas*, III, Madrid, 1950, pp. 13-373) ha dejado fuera cinco crónicas que el editor incluye en otras obras sin justificar su criterio. Así, "La legación argentina. En casa de Castelar" aparece en el conjunto *Políticos* (t. II, pp. 1093-1104); "Novelas y novelistas", "Una novela de Galdós" y "La novela hispanoamericana" han pasado a constituir un conjunto independiente (*Novelas y novelistas*) en este mismo t. II de *Semblanzas* (pp. 1105-1145). Asimismo, el "Homenaje a Menéndez Pelayo" ha pasado a *Cabezas* (t. II, pp. 941-958). Afortunadamente ahora puede leerse el texto íntegro en la edición preparada por Antonio Vilanova para la editorial Lumen (Barcelona, 1987), que reproduce el de las *Obras completas* de Mundo Latino (Madrid, 1917-19).

deseos que tienen en lo fundamental una correspondencia íntima con su creación poética.

La publicación de las crónicas en forma de libro (París, Garnier, 1901), a la que seguirán otras series hasta reunir toda su andadura vital por el mundo, es propia de ese momento histórico en que el periodismo había usurpado la función del libro. Y en este como en otros casos, Rubén es el primer ejemplo de escritor periodista más preocupado por la cultura que por la propia información. Prescindiendo de otras anécdotas que manifiestan la cruz de esa profesión, en el escrito "El periodista y su mérito literario" reafirmó algo que siempre mantuvo y que puede leerse espigando sus trabajos: el alto valor de esta función avalada por la unidad entre periodista y escritor. Su afirmación "Hoy, y siempre, un periodista y un escritor se han de confundir" implica también una viva defensa de toda su obra en prosa originariamente vertida en la prensa.

Su vocación e iniciación en ese mundo fue tan precoz como su andadura poética o su peregrinar constante. Antes de cumplir los trece años –recordó en la *Autobiografía*– ya había publicado los primeros versos (en *El Termómetro*) y con catorce había escrito para *La Verdad* artículos y poemas de carácter político[2], firmados ya con el que será para siempre su nombre literario. Su juvenil etapa chilena está llena de anécdotas en torno a las tertulias periodísticas (le expulsaron de *El Heraldo* por escribir demasiado bien) pero desde entonces se mostró ya al público ese otro Rubén, el de las inquietudes humanas (curiosamente el menos popular), que declaraba el carácter "sagrado" de su profesión hasta el punto de considerarla "un sacerdocio". Porque creía en la prensa como arma de educación y cultura, muy pronto (en 1890) se mostró opuesto a la "prensa escandalosa y falaz, sólo preocupada por el "diarismo"de las tiradas sin aceptar la alta misión que el nuevo siglo le tenía asignada: "Y así, en la alborada del siglo nuevo, hable alta y magnífica la lengua del mundo, el diario, hoja del árbol del progreso, que siempre debe ser llevada por formidable viento a levantar a las muchedumbres, a en-

2. Pueden verse, sobre todo, "Luz y Paz", un "Himno" y un "Soneto" a Jerez, héroe de la Unión.

señar al pueblo, a infundir santos entusiasmos y regeneradoras ideas; a secundar a lo infinito, que empuja la ola, enciende el carmín de la flor, lanza el huracán, despierta el trueno y pone en la noche de las naciones, grandiosa y soberana, esta nube de fuego: la Libertad"[3].

El tono apasionado de esta defensa y el idealismo de sus aspiraciones, en éste como en otros temas, le acompañaron siempre. Su postura entre el "arte por el arte" y el compromiso, determinada por su concepto de poeta influido por Baudelaire[4] y Martí, sus dos mejores ejemplos vitales y artísticos, encontró en el periodismo su mejor cauce expresivo porque en él se aliaba su espíritu viajero con los principios de su ética. Desde su niñez hasta su muerte no dejó de enviar trabajos a las editoriales sin exceptuar poesías, hasta el punto de que su obra en prosa, prácticamente toda periodística, resulta una fuente imprescindible para conocer su pensamiento y el complejo cruce cultural de los dos siglos en Europa y América.

A partir de su ingreso en *La Nación*[5] inicia una nueva etapa y ya se puede hablar de sus crónicas como de un auténtico género literario en el que él mismo reconoció el influjo de Santiago Estrada, Paul Groussac y José Martí. Su primera crónica (febrero de 1889) fue también el prólogo de una larga y fecunda comunicación con el continente europeo, especialmente con España, a donde llegó en 1892 como representante de la Comisión conmemorativa del Descubrimiento[6]. Su visión de nuestro país en esta ocasión no podía ser más

3. "La prensa y la libertad". En *O.C.* II, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950, p. 125.

4. Es muy significativa la defensa que hace de este poeta en la crítica de Rafael Núñez, *De un libro de páginas íntimas*. Allí discutiendo sobre la relación del poeta con la política muestra su ideal de atender a la realidad sin someterse a los límites de los partidos políticos. Para corroborarlo pone como ejemplo la actitud de Baudelaire a propósito de *Albatros* (Incluido en *Juicios*, *O.C.* IV, *op. cit.*, p. 740)

5. "Yo tenía – confesó en su *Autobiografía*– desde hacía mucho tiempo, como una viva aspiración el ser corresponsal de *La Nación*, de Buenos Aires. He de manifestar que es en ese periódico donde comprendí a mi manera el manejo del estilo".

6. Antes de ese primer viaje a nuestro país, ya había asumido un compromiso social tras conocer de cerca en Chile el mundo de la marginación, el dolor y el esfuerzo de algunas gentes por acabar con la injusticia.

optimista. Significaba un verdadero reencuentro con sus raíces afectivas. En esa fecha no sólo había leído ya a los clásicos en Ribadeneyra sino que había reiterado su hispanismo y había exaltado la poesía castellana desde la época medieval al romanticismo en los quince poemas dedicados a su amigo Joaquín Méndez[7]. Además, su breve estancia (tres meses) y el cargo político con que venía investido (delegado del gobierno nicaragüense para las fiestas del cuarto centenario) no le permitieron más que otear desde una posición privilegiada la sociedad española. El círculo de amistades comenzó con Menéndez Pelayo con quien coincidió en el hotel ("y allí se inició nuestra larga y cordial amistad") y pronto conoció a Castelar, siempre uno de sus más admirados políticos ("era en ese tiempo, sin duda alguna, la más alta figura de España"). Este "semidios" de oratoria "prodigiosa"("deleite para mis oídos y mi espíritu") fue quien le introdujo en el ambiente de banqueros, diplomáticos y nobles que más frecuentó. Pudo saludar al crítico que le dio el espaldarazo a *Azul* en 1888 y que en ese 92 volvía a destacar su "poderoso y originalísmo ingenio". En las "tertulias de los viernes" Valera le presentó a las grandes figuras del romanticismo y del realismo y en las fiestas organizadas por Pardo Bazán se relacionó con personalidades de la nobleza y de la política, además de los escritores que frecuentaban el salón de la condesa. En ese círculo selecto en que se movía (a modo de símbolo puede recordarse que fue entonces cuando Rubén vio por primera vez las cabezas coronadas de los reyes) la realidad española no pasó de ser para él un escaparate de esperanzas. Muy distinta fue su experiencia siete años después. La decadencia o la muerte de estas mismas personas fue paralela a la que veía en el propio país. Pero antes de esa vuelta, una serie de acontecimientos biográficos le asentaron definitivamente sus íntimas convicciones. En primer lugar, el conocimiento personal de Martí en Nueva York (en los momentos más difíciles de su labor revolucionaria), por quien sentía especial admiración[8] en lo humano y profesional, le ratificó en la

7. Fueron publicados en la *Ilustración Centro-Americana* (15-X-1882).

8. Así lo confesó en su *Autobiografía*:"Yo admiraba altamente el vigor general de aquel escritor único, a quien había conocido por las aquellas formidables

dignidad creadora del periodismo y en el poder social de la palabra. En su prosa, conocida por la prensa, veía todas las cualidades necesarias para renovar la escritura: cultura y sentido poético: "Escribía una prosa profusa, llena de vitalidad y de color, de plasticidad y de música. Se transparentaba el cultivo de los clásicos españoles y el conocimiento de toda las literaturas antiguas y modernas; y, sobre todo, el espíritu de un alto y maravillosos poeta". Su paso posterior por París en 1893 (la capital-símbolo del arte, de la belleza y de la gloria), le permitió conocer a su no menos admirado Verlaine[9] de quien pudo comprobar la simpatía que manifestaba por los clásicos españoles. Tras una etapa de vida bohemia, y ya de vuelta a la Argentina, intensificó su trabajo en *La Nación* con la serie de retratos sobre artistas famosos que reuniría después en *Los raros* (1896), en donde mostró "nuevas maneras de pensamiento y de belleza". A la vez que artículos, *La Nación* iba publicando sus versos, más tarde reunidos en *Prosas profanas*.. La fecundidad de esta etapa argentina coincide con un ahondamiento en las esencias poéticas. Como demostró Marasso[10], el descubrimiento del símbolo y del valor de la mitología griega a partir de Ménard, junto al misticismo de Plotino, obraron la transformación decisiva para su poesía. Si la sencillez de su estilo escandalizó entonces a "los seguidores de la tradición y del dogma académico" le elevó a modelo entre los jóvenes renovadores que elogiaban su cosmopolitismo y su original aprehensión de las influencias artísticas (pintura, música) sobre el lenguaje y el ritmo.

---

correspondencias que enviaba a diarios hispanoamericanos como *La Opinión Nacional*, de Caracas; *El Partido Liberal*, de México, y, sobre todo *La Nación*, de Buenos Aires". Pero en toda su obra se puede rastrear esta admiración. Puede verse su extraordinaria elegía incluida en *Los raros* y su ensayo "José Martí, poeta", publicado también en *La Nación*. La maestría de su prosa y sus cualidades líricas las ve también en el periodismo y la oratoria: "Su labor oratoria y periodística se diría poemática". (En *O.C.* IV, *op. cit.* p. 931).

9. La relación de Verlaine y Morèas con la literatura española, aunque anecdótica y superficial, no deja de tener interés por cuanto ya en estos años se estaba gestando, aunque fuera por vía de rareza, la revalorización de Góngora y en general de toda nuestra literatura barroca.

10. En *Estudios sobre Rubén Darío*, FCE, México, 1968, pp. 27-33

Al tiempo que asentaba sus postulados poéticos su actitud crítica y regeneracionista crecía. Como recordó en su *Autobiografía*, en las tertulias argentinas de *La Tribuna* y de *El Tiempo* se fraguó un nuevo espíritu intelectual en el que participó activamente. Junto al poeta boliviano Jaimes Freyre fundó la *Revista de América*, que quería ser el "órgano de nuestra naciente revolución intelectual" y apoyó cuantas propuestas culturales llevaba a cabo el grupo Ateneo mostrando siempre su rebeldía y su espíritu de lucha y de soñador: "creábamos alegría, salud y vitalidad para nuestras almas de luchadores y de *réveurs*". Se manifestó entonces el fondo sincrético de su pensamiento ("entrábamos por simbolismos y decadencias francesas, por cosas d'annunzianas, por prerrafaelismos ingleses y otras novedades de entonces, sin olvidar nuestros ancestrales Hitas y Berceos, y demás castizos autores") y proclamó su independencia mental. Exaltó la libertad espiritual en oposición al "dogmatismo hispánico, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudo-clásico, a lo pseudo-romántico, a lo pseudo-realista y naturalista, y ponía a mis raros de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aun de Holanda y de Portugal sobre mi cabeza". En esta situación de amplitud espiritual y de grandes horizontes culturales *La Nación* le nombra corresponsal para que informe ampliamente sobre España tras el 98.

Antes de cubrir esa información ya se había opuestô, con dureza, al lado de Groussac, y muy pocos más, al intervencionismo americano, pero también a quienes, tras la victoria, apoyaron al poderoso. Respecto a las soluciones para el futuro había manifestado la necesidad de regenerar con nueva vida la savia de la tradición y acabar con el aislamiento secular español, producto del espíritu megalómano de muchos de sus políticos. "El triunfo de Calibán" (que conoció la censura española) y "El crepúsculo de España" son ejemplos modélicos de literatura del 98. El título con el que aparecieron editadas las crónicas, *España contemporánea* , responde a ese mismo espíritu y está en la misma línea de la revista fundada por Lázaro Galdeano en 1889 (según el modelo de la cosmopolita *Revue de Deux Mondes*) *La España Moder-*

na[11]. Esta revista, la más internacional y justamente considerada precedente de la *Revista de Occidente*[12], había sido una de las más elogiadas por Rubén junto con su fundador, a quien consideraba uno de los más entusiastas defensores de la cultura en nuestro país. En éstos y otros títulos como *Revista contemporánea* (con vida desde 1875) o *Revista Nueva* (1898), se dejaba sentir la influencia de los nuevos tiempos que, siguiendo la herencia naturalista, había relacionado los procesos biológicos con los culturales. En este sentido, merece recordarse el significativo título de Llanas Aguilaniedo (uno de los escritores más admirados por Rubén), en cuya *Alma contemporánea* (1899) había reflexionado sobre las nuevas corrientes estéticas, y el de la revista *Alma española,* creada cuatro años más tarde con la clara intención de indagar en el alma nacional y aportar soluciones espirituales al problema español. Todos los títulos respondían a la influencia del pensamiento regeneracionista iniciado literariamente por Unamuno *–En torno al casticismo–* y seguido por Ganivet en el *Idearium español* en el que se apuntaba la necesidad de explorar el alma nacional como medio para la regeneración espiritual. La misma exploración en el alma de la tradición había pedido Taine en los *Orígenes de la Francia contemporánea* (1876-1896) para superar el trauma del Desastre de Sedan (1870) y las consecuencias de su derrota[13]. En esta trayectoria regeneracionista que va

11. Esta revista mensual se publicó hasta 1914 y en ella se dieron a conocer los autores y obras más representativos de Europa. Allí publicó Unamuno *En torno al casticismo* y *Del sentimiento trágico de la vida*. Igualmente, su editorial homónima publicó por primera vez en España a los autores extranjeros más importantes, entre ellos a Taine antes de 1900.

12. Así fue reconocido por uno de sus colaboradores, Gómez de Baquero, cuando nació la de Ortega: "siguió el movimiento universal de las letras y las ideas, y tuvo ya ese carácter de revista internacional, no reducido a las letras españolas" (*El Sol*, 16-VIII-1923).

13. Fue una situación muy semejante a la del 98 español. En la franco-prusiana, el ejército francés, de alrededor de 270.000 hombres poco preparados y pertrechados, tuvo que enfrentarse al prusiano cinco veces más numeroso y totalmente preparado para la guerra. Las consecuencias sociales y políticas derivadas del tratado de Metz repercutieron en el pensamiento y en la literatura de la época.

de Taine (cuya influencia sobre España ya fue pronto destacada[14]) a los intelectuales de fin de siglo buscando en la psicología del pueblo la terapia para los males del presente, Rubén ocupa un puesto destacado como se desprende del análisis de sus crónicas. En la misma línea, aunque en extremo opuesto, *La España negra* de Regoyos, fruto también de unas crónicas viajeras[15], representaba también una exploración conjunta de poesía y arte de la España interior que Rubén utiliza aquí (en la crónica el mismo título) para dar una visión introspectiva de Castilla.

En *España contemporánea* dejó patente su compromiso intelectual con los nuevos tiempos y con la realidad, sin obedecer a otra ley que la de su propia estética, que, por cierto, resulta de gran actualidad, sobre todo en sus apreciaciones musicales, pictóricas y literarias. Una lectura detenida de los textos permite ver dos perspectivas, la informativa o histórica y la profunda o intrahistórica, por utilizar los conceptos unamunianos, cuyos puntos en contacto con Rubén son mayores que los que el escritor vasco podía sospechar. Su confesión inicial al tomar contacto con nuestra tierra, "Busqué por toda partes el comunicarme con el alma de España", que le situaba en la misma línea ideológica de los jóvenes intelectuales, se reafirma en su contenido hasta el punto de convertir las crónicas en un auténtico"cinematógrafo caleidoscópico", en palabras de Unamuno[16], por el que desfilan poetas, editores, artistas, académicos, políticos, toreros y toda clase de gentes del pueblo. A primera vista, todas estas imágenes de variado colorismo, pueden interpretarse como un compendio de artículos costumbristas, fruto de una documentación directa. Pero, junto al rico mosaico social, político, literario y filosófi-

14. Por ejemplo, por Miquel S. Oliver en *La Literatura del desastre* , al hablar de los intelectuales y de su dificultad para acomodarse a los antiguos métodos, así lo reconoce: "[Taine] influyó directamente en Cataluña e indirectamente en Madrid". (Península, Barcelona, 1974, pp. 92-93). Las revistas ya habían publicado sus obras antes de 1900.

15. Los artículos de E. Verhaeren fueron publicados en *L' art moderne*, de Bruselas. Regoyos los tradujo y los editó con ilustraciones bajo ese título en 1889.

16. La crítica que hizo al libro en *La Lectura* (julio, 1901) está recogida en la edición de A. Vilanova (*op. cit.* pp. 321-323).

co en donde quedan registrados comportamientos, costumbres, gustos y modas del fin de siglo, hay toda una profundización en la tradición eterna a partir precisamente de ese "aluvión de lo insignificante". Detrás de sus opiniones, siempre marcadas por la libertad intelectual, se va revelando el ambiente espiritual y la distancia existente entre las diferentes Españas.

En general, las crónicas nos transmiten una realidad distinta a la triunfalista del 92. Como recordó también en su biografía, mientras Barcelona le pareció llena de vitalidad, el panorama social y humano de la capital le resultó mucho más triste. Algunos de sus viejos amigos habían desaparecido o estaban muy enfermos y los jóvenes lo eran demasiado para estar a su altura, con excepción de Unamuno quien por entonces no supo comprender la valía literaria y humana del poeta nicaragüense. Sin embargo, llama la atención que muchos de los juicios rubenianos coinciden con los de otro singular periodista muy diferente, Miquel S. Oliver, testigo directo del desastre y cronista del 98, lo que corrobora la necesidad de incluir este libro de Rubén en la bibliografía del 98.

Antes de su llegada a Barcelona, los cuatro primeros escritos,"En el mar", forman una breve introducción en donde ratifica su amor por España ("país maternal"), más fuerte incluso por la delicada situación en que se encuentra ("si ya no es la antigua poderosa, la dominadora imperial, amarla el doble; y si está herida, tender a ella mucho más") y su esperanza de futuro. La primera visión de Barcelona, en el amanecer del primero de enero, muestra dos caras bien distintas. Una, correspondiente a la noche, representa el dolor y la muerte (a partir de un diálogo entre gentes humildes víctimas de la guerra) con las imágenes de soldados repatriados y los comentarios sobre la enfermedad de Castelar. Otra, ya de día, representa la vida y el nuevo espíritu de progreso derivado de la actividad de sus gentes en quienes atisba "un viento moderno que trae algo del porvenir". Ante el problema creciente del regionalismo, Rubén muestra su imparcialidad aunque no oculta su preocupación por lo que ve ("se llega hasta el más claro y convencido separatismo"). Las palabras de un trabajador que habla por él no dejan lugar a dudas sobre el problema catalán.

En el aspecto cultural, destaca la superioridad de Cataluña (tema muy reiterado en diferentes crónicas), consecuencia de una actuación política y social más coherente, gracias al "movimiento intelectual" iniciado en Sitges en torno a Rusiñol, y a su difusión popular. Deja clara la anticipación modernista (hecho ya estudiado por la crítica[17]) y a partir del ejemplo de Rusiñol, formula los principios modernistas (arte puro e ideal de trascendencia) y define la función del verdadero artista, que simboliza en él, como practicante de "la religión de la Belleza y de la Verdad". Al reconocer en "el afrancesamiento" detonante de esta región un espíritu regeneracionista con proyecto de futuro ("una ventana abierta a la luz universal") apunta la diferencia con Castilla, simbolizada por Madrid, y encerrada entre cuatro muros, viviendo del olor de cosas viejas. Su siguiente destino, Madrid, será ya el centro desde el que observa toda la realidad nacional. La primera imagen que contempla en la capital es la detención del tiempo. Apenas encuentra cambios respecto a su anterior estancia. Sólo un tranvía parece romper la monotonía de siglos. Frente al bullicio laborioso catalán aquí destaca sólo la vitalidad de los mendigos y la actividad de los cafés, rebosantes de humo y de desocupados. Con mucha ironía se alarma de la impasibilidad de las gentes ante la desgracia general: "Sagasta Olímpico está enfermo; España ya sabéis en qué estado de salud se encuentra, y todo el mundo, con el mundo al hombro o en el bolsillo, se divierte: ¡Viva mi España!". La primera crónica de Madrid es una de las pocas páginas literarias del 98 en que se resume –por el más destacado modernista– todo lo que se ha venido llamando el 98. A pesar de la cercanía del "más

17. Menéndez Pelayo reconocía en 1894 un "ideal estético que empieza a transformar la vida urbana, que aprovecha del renacimiento arqueológico los motivos tradicionales" y que estaba "destinada acaso en los designios de Dios a ser la cabeza y el corazón de España regenerado". (En *Estudios de crítica literaria*, 5ª serie, p. 68). Por su parte, *Azorín* destacó igualmente en sus trabajos sobre el 98 la vía catalana en la penetración de las nuevas corrientes de pensamiento: "De Barcelona han venido a Madrid Nietzsche, Ibsen, Maeterlinck"; en la capital catalana se publica, en 1893, la primera traducción de Ibsen (en las páginas de *L'Avenç*). E. Valentí, en *El primer modernismo catalán* (Ariel, Barcelona, 1974) inició con total acierto el estudio de este tema al que han seguido las muy interesantes aportaciones de J. C. Mainer.

espantoso de los desastres" con la firma del "tratado humillante en que la mandíbula del yanqui quedó por el momento satisfecha después del bocado estupendo", Rubén se admira de la poca resonancia popular. En cambio capta y transmite con extraordinaria dureza la atmósfera de pesimismo y desengaño que subyace bajo la vida madrileña. Con una expresión cercana a Larra y próxima a Quevedo manifiesta su dolor por España en un verdadero cuadro de claroscuro respecto al 92: "Hay ...una exhalación de organismo descompuesto. He buscado en el horizonte español las cimas que dejara no hace mucho tiempo, en todas las manifestaciones del alma nacional; Cánovas, muerto; Ruiz Zorrilla, muerto; Castelar, desilusionado y enfermo; Valera, ciego; Campoamor, mudo; Menéndez Pelayo... No está, por cierto, España para literaturas, amputada, doliente, vencida". Después de criticar a los políticos ("parece que para nada se diesen cuenta del menoscabo sufrido") y señalar la falta de proyectos, ilustra el panorama de muerte con las imágenes realistas de los soldados heridos ("a semejanza de sombras") o muertos devueltos a sus casas. El espectáculo macabro finaliza con la reflexión sobre las posibles causas de la derrota, sus orígenes y soluciones.

Entre las primeras, destaca, como los regeneracionistas capitaneados por Unamuno, "el atraso general del pueblo español"; el estancamiento y retroceso de las Universidades (de las que sólo el nombre queda de su antiguo esplendor); el inmovilismo científico; el gusto depravado del pueblo atraido más por lo "chulesco y desastrado" que por las creaciones clásicas y el no menos envilecido de los grandes de España, más aficionados a espectáculos de cabarets baratos que a obras de pensamiento. No mejor quedan los intelectuales: "en la generación que se levanta, fuera de un soplo que se siente venir de fuera", representado por una minoría de su absoluta confianza, "no hay sino la literatura de mesa de café, la mordida al compañero, el anhelo de la peseta [...]una producción enclenque y falsa, desconocimiento del progreso mental del mundo, iconoclastismo infundado o ingenuidad increíble". Es evidente que la renovación que desde el Ateneo había intentado Menéndez Pelayo en los años anteriores al Desastre (convertido en centro de difusión ideológica y cultural y enriquecido desde 1896 con la fundación de una Escuela de Estudios

Superiores y la creación de El Fomento de las Artes) no había traspasado el ambiente general por lo que la queja de Rubén Darío, aunque parezca exagerada puede verse como auténtica desde esa perspectiva social. Asimismo, recoge, condensadas, todas las propuestas que desde los años setenta habían esgrimido los regeneracionistas en el marco político para solucionar los ancestrales problemas de España: el atraso agrícola por el exagerado intervencionismo caciquista, y el atraso económico por el proteccionismo comercial. El tono de crítica es mayor en lo relativo al desconocimiento de la realidad americana, sobre todo en lo referente a la renovación intelectual de la que tan orgulloso se sentía y que prácticamente era ignorada en nuestro país. La severidad de estos juicios, sin embargo, obedece a la ética de su pensamiento, al sacerdocio periodístico: "*La Nación* me ha enviado a Madrid a que diga la verdad, y no he de decir sino lo que en realidad observe y sienta. Por eso me informo por todas partes".

Esta crónica madrileña puede considerarse el marco teórico sobre el que va acumulando detalles muy significativos para comprender la verdadera intrahistoria del modernismo en todas sus manifestaciones. Cualquier anécdota (estreno teatral, visita, mitin político) actúa doblemente, como eje informativo de la actualidad y pretexto para componer una ideología española de fin de siglo. De gran interés es su visión de la educación. Llega a decir: "En ninguna parte de Europa está más descuidada la enseñanza" y comparte con Unamuno las ideas "En torno a la enseñanza superior en España". Sin embargo, elogia el carácter de nuestra cultura asentada en la tradición ("filtrada a través de rocas multiseculares") y demuestra su conocimiento y afecto (en el ejemplo de"Cyrano en España") inaugurando claramente aquí una corriente de revalorización del pasado ("de la España grande e indestructible"), cuyos frutos más importantes van a culminar en el 27.

Su crítica alcanza a todos los estamentos sociales. Como Larra, se encara con el pueblo, los políticos y la nobleza. No espera de ninguno la salvación, si viene –afirma– "vendrá del pueblo guiado por su instinto propio, de la parte laboriosa que representa las energías que quedan del espíritu español". Por otra parte, su defensa del romanticismo y del ideal cervantino, imponiendo el equilibrio en la

corriente iconoclasta, pasa de ser un mero panegírico para convertirse en un auténtico símbolo, que anticipa el sentir de todos los autores del modernismo y sus palabras resuenan como un eco que preludia también las vísperas del 36: "Don Quijote no debe ni puede morir; en sus avatares cambia de aspecto, pero es el que trae la sal de la gloria, el oro del ideal, el alma del mundo. .. Cuando esto se purifique –¿será por el hierro y el fuego?–, quizá reaparezca, en un futuro renacimiento, con nuevas armas, con ideales nuevos". A partir de aquí, es impresionante la cantidad de obras de creación y de crítica que surgen a propósito de Cervantes por parte de *Azorín* y Unamuno principalmente.

En cuanto al ambiente cultural su trabajo "La cuestión de la revista. La caricatura" es un modelo de síntesis que refleja las distintas tendencias y orientaciones de las publicaciones de fin de siglo. Sus opiniones, utilizadas por la crítica posterior para el estudio del periodismo fin de siglo, revelan la multiplicidad de orientaciones que conviven en la época. Asimismo su crónica sobre el "Modernismo", anterior a las definiciones de Valle-Inclán y López Chávarri (1902) revela una vez más su esencial credo artístico, opuesto a todo formalismo y a cuanto limite "la expansión individual". Su principio de libertad (anarquismo en el arte) está en relación con la defensa de la cultura (cosmopolitismo) y la lucha por el ideal. A partir de aquí, se entiende la participación de Juan Ramón Jiménez, a instancias de Darío y Villaespesa, para "luchar por el modernismo" y no resulta extraño que el director de *Vida Nueva*, en donde ya había publicado poemas de corte romántico le hubiese presentado (3,XII, 1899) como "Un poeta que levanta los puños al cielo en desafío". Esta actitud combativa representaba perfectamente el ambiente en que se vivía la renovación estética del fin de siglo que utilizaba el arte y la belleza como armas de oposición al materialismo, positivismo y aburguesamiento de la sociedad. El título de Villaespesa, *Luchas* (1899), refleja muy bien el panorama difícil en que se desarrolló el modernismo, entre las tertulias del café Pidoux en donde conoció Juan Ramón a Darío y las sacudidas editoriales de la prensa que censuraba la nueva estética.

En estas crónicas, lo que Darío hace es asentar el espíritu regeneracionista (noventayochista en términos usuales) en la nueva estética

y dejar muy claro el amplio valor del modernismo en el que debe estar incluido el espíritu del 98. Las características asignadas por *Azorín* en 1913 a dicha generación ya se encuentran expuestas en *España contemporánea*, que, pese a su título, ya indicativo del contenido, no se ha tenido en cuenta en los estudios de ese periodo y creemos debe inaugurar cualquier trabajo sobre el valor del 98.

DE PRINCESAS, ROSAS E HISTORIAS SOBRENATURALES: EL ARTE DEL CUENTO EN RUBÉN DARÍO

Carlos Mata Induráin
(Universidad de Navarra)

Aunque existe cierta bibliografía sobre los cuentos de Rubén Darío[1], es indudable que esta parte de su obra no ha recibido tanta atención por parte de la crítica como su poesía. Con este trabajo pretendo, en primer lugar, un breve acercamiento a los cuentos reunidos bajo ese epígrafe en sus *Obras completas* (cf. *infra* la nota 3), con un intento de agrupación temática; en segundo término, ejemplificaré el arte del cuento del escritor nicaragüense deteniéndome en el análisis del relato titulado "Betún y sangre".

Tal vez convendría comenzar recordando que los cuentos de Rubén nos sitúan ante la siempre interesante cuestión de los límites entre géneros literarios. En efecto, varias de sus narraciones que se

1. Cf. el prólogo de R. Lida a *Cuentos completos,* FCE, México, 1950; E. Mejía Sánchez, *Los primeros cuentos de Rubén Darío,* Studium, México, 1951; R. Kohler, "La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío", *Eco,* n.º 48, abril de 1967, pp. 602-31; M. Ávila, "Principios cristianos en los cuentos de Rubén Darío", *Revista iberoamericana,* 24, 1959, pp. 29-39; el prólogo de I. H. Verdugo a *Cuentos de Rubén Darío,* Kapelusz, Buenos Aires, 1971; L. Muñoz, "La interioridad en los cuentos de Rubén Darío", *Atenea,* nº. 415-16, 1967, pp. 173-92, etc.; hay también bibliografía reciente sobre cuentos sueltos y se podría recordar la publicación de *Verónica y otros cuentos fantásticos,* Alianza, Madrid, 1995. Véase ahora también la ed. de J. M.ª Martínez, *Cuentos,* Cátedra, Madrid, 1997, y su introducción, pp. 9-59.

presentan bajo el epígrafe de *cuentos* apenas están dotadas de acción: su tensión argumental es mínima y están más cercanas al poema en prosa, al artículo periodístico o al retrato –cuando no a la parábola o al apólogo simbólico– que al cuento propiamente dicho[2]. Salvadas las distancias, podría compararse esta circunstancia con la que se da en las narraciones cortas de Gabriel Miró, un escritor que por su sensibilidad y su detallismo estético estaba especialmente cualificado para el cultivo de un género, el cuento, cercano por su brevedad y concisión a la poesía; pero que, al mismo tiempo, y por esas mismas características, desbordó muchas veces las estrictas fronteras del género para practicar otras modalidades narrativas cortas más o menos cercanas.

1. Clasificación

Un intento de ordenación de estos cuentos de Rubén Darío podría venir dado por los ambientes en que se desarrollan sus acciones[3]. Según este criterio, se distribuirían en cuatro grandes apartados: 1) los cuentos que se inspiran en el mundo bíblico-cristiano; 2) los localizados en la antigüedad pagana (en ambos casos, se trata de "escenarios" caros al poeta modernista); 3) los cuentos de ambiente contemporáneo que pudieramos llamar "realista" (varios de los cuales cuentan con protagonistas niños o jóvenes); y 4) los de ambiente contemporáneo que introducen elementos fantásticos o sobrenaturales (si bien, en ocasiones, ese factor misterioso se diluirá al apuntarse en el texto una posible explicación racional de los sucesos narrados). Examinaré brevemente cada uno de estos grupos.

1.1. Cuentos inspirados en el mundo bíblico-cristiano

Constituyen el grupo más numeroso: algunos introducen personajes del Nuevo o del Viejo Testamento, otros abordan diversos te-

2. Otras dos características generales son la brevedad y la división externa en secuencias cortas, por lo general separadas tipográficamente y numeradas.

3. Utilizo como *corpus* de estudio las treinta y seis narraciones reunidas en R. Darío, *Obras completas,* t. IV, *Cuentos y novelas,* Afrodisio Aguado, Madrid, 1955, pp. 11-216. Aparte quedan otros importantes relatos, como por ejemplo todos los incluidos en *Azul...*

mas relacionados de una u otra forma con la religión cristiana, que aporta una imaginería brillante y exótica, muy grata a Darío. La entrada de temas y elementos de lo religioso-cristiano (que en ocasiones rozan lo "maravilloso cristiano") desempeña primordialmente una función estética. Son doce relatos, que Rubén matiza con diversas tonalidades; en algún caso, la intención principal parece ser meramente humorística, como en "Las pérdidas de Juan Bueno" (pp. 60-63; San José manda al paciente protagonista a buscar a su enfadosa mujer en el infierno). Otras veces acude el autor a la estructura del relato hagiográfico, ya ofreciendo su propia versión de la vida del obispo de Tours y patrono de Buenos Aires ("La leyenda de San Martín", pp. 201-208), ya construyendo una narración ficticia (así, "Voz de lejos", pp. 185-94, que evoca las vidas de dos santos olvidados, Santa Judith de Arimatea y San Félix Romano, supuestamente esbozadas por un monje del monte Athos).

Con la misma técnica de los "papeles hallados", tan frecuente en los libros de caballerías, parodiada genialmente por Cervantes y retomada después en serio en la novela histórica romántica, se construye "Serpiente de oro. La muerte de Salomé"[4] (pp. 82-84), narración que introduce un elemento sobrenatural: se cuenta aquí cómo murió Salomé "en realidad", ahogada por su collar de oro en forma de serpiente, que aprieta su cuello con fuerza tal que secciona su cabeza, la cual rodará hasta donde se halla la del Bautista. El relato aprovecha elementos preciosistas de la imaginería modernista, que también están presentes en "Las tres reinas Magas" (pp. 33-38; un poeta refiere al narrador el cuento de Crista visitada por las reinas de la Pureza, la Gloria y el Amor) y en "Rosa mística. El árbol del rey David" (pp. 88-90, cuyos protagonistas son el monarca israelita y la sulamita Abisag, que plantan juntos el árbol del infinito bien[5]).

4. Cf.: "...habrá quien juzgue falsa la corta narración que voy a escribir en seguida, la cual tradujo un sabio sacerdote mi amigo, de un pergamino hallado en Palestina, y en el que el caso estaba escrito en caracteres de la lengua de Caldea" (p. 82).

5. Árbol "cuya flor es la rosa mística del amor inmortal, al par que el lirio de la fuerza vencedora y sublime", (p. 89), del que más adelante José cortará una vara, que será la Virgen María.

"El Salomón negro. Cuento de Simorg" (pp. 91-95) narra la aparición al sabio de un genio negativo, su opuesto en todo, identificado con Nietzsche. "Palimpsesto" (pp. 140-41) presenta a Longinos, que huye tras la muerte de Cristo; su lanza, en cuya punta brilla la Sangre divina, se convierte en instrumento de gracia. "Las razones de Ashavero" recupera la figura del judío errante para reflexionar sobre las mejores formas de gobierno. "Cuento de Nochebuena" (pp. 161-67) refiere un caso milagroso: un día de Navidad desaparece el hermano Longinos de Santa María, el organista de un convento; sin embargo, el órgano que él debería tocar suena durante el oficio religioso, mientras él tiene una visión de la adoración de los Magos. Por último, "La pesadilla de Honorio" (pp. 168-72) presenta la visión de ese personaje atormentado por una horripilante sucesión de Fisonomías, Gestos y Máscaras.

1.2. Cuentos ambientados en la antigüedad pagana

Hay cinco cuentos localizados en el mundo clásico, concretamente en Roma. De nuevo aquí las modulaciones son diversas: "Febea" introduce un toque humorístico (la pantera de Nerón se niega a devorar a una joven cristiana y además se queja porque los versos del emperador son detestables); "Las siete bastardas de Apolo" es una explicación literaria del origen de las siete notas musicales. Más interesantes son "Respecto a Horacio. Papiro" (pp. 156-60), historia perspectivística en la que el esclavo Lucio Galo confiesa, en primera persona, su intento de asesinato del poeta por haber alentado éste a un rival amoroso; y "El sátiro y el centauro. Palimpsesto" (pp. 78-81) y "La fiesta de Roma" (pp. 209-16), interesantes por introducir ambos una reflexión sobre la continuidad de temas y elementos del paganismo en el mundo y en el arte cristianos. Esa continuidad cultural queda sintetizada en la afirmación del poeta Lucio Varo, protagonista del segundo relato, de que: "¡Roma será inmortal...!".

1.3. Cuentos de ambientación contemporánea realista

Incluyo bajo este epígrafe nueve títulos, varios de ellos protagonizados por niños o jóvenes y marcados por el tema de la muerte.

Así, "Betún y sangre" (pp. 39-50), que analizaré luego; "El Dios bueno" (pp. 14-21), que plantea el tema de la supuesta crueldad de Dios, al permitir la presencia del mal en el mundo, concretado en el relato en el bombardeo del hospicio que causa la muerte de varios huérfanos y que suscita la exclamación final de la niña Lea: "¡Oh, buen Dios! ¡No seas malo!"; "La Matuschka. Cuento ruso" (pp. 51-59) evoca a la cantinera de ese nombre, que llora la muerte de Nicolasín, el joven tambor del regimiento; "Enriqueta. Página oscura" (pp. 64-65) constituye una reflexión, cercana al poema en prosa, sobre la muerte en plena juventud, ejemplarizada con la de una niña de doce años. Similar es "Rosa enferma. Fugitiva" (pp. 66-68), evocación poética, sin apenas acción, de la soñadora Emma, una joven actriz enferma, malcasada, melancólica, con todas sus ilusiones rotas y en la que el público no logra adivinar "la tristeza de la mujer bajo el disfraz de la actriz" (p. 67). Igualmente, "Jerifaltes de Israel" (pp. 85-87) es un retrato, sin apenas tensión argumental, de cuatro cambistas judíos[6]. En fin, "La miss" (pp. 173-78) condena la hipocresía de ciertas personas, que esconden su conducta pecaminosa bajo el velo hipócrita de un falso y exagerado pudor.

Más interesante es "Sor Filomela. Amor divino" (pp. 96-102), que narra la historia de otra "soñadora del divino país de la armonía" (p. 98), la actriz Eglantina Charmat, que sorprende a todos al entrar en religión tras enterarse de la muerte de su amado. Por último, "La admirable ocurrencia de Farrals" (pp. 69-72) introduce de nuevo la tonalidad humorística al evocar a un peculiar tipo, un catalán que se dedica en París a *perseguir el luis,* el dinero, y que al final mata a su mujer con unos medicamentos de su invención que le ha hecho probar.

1.4. Cuentos contemporáneos de corte fantástico

Otros cuentos de ambientación contemporánea, tal vez los más originales de Rubén Darío, introducen elementos fantásticos o so-

6. Lo más destacable de este relato es la caracterización de los israelitas, con un proceso de animalización que va desde el título (que los asimila a aves de presa) hasta la frase final con que se remata: "Y había en ellos una animalidad maligna y agresiva" (p. 87).

brenaturales: "El caso de la señorita Amelia. Cuento de Año Nuevo" (pp. 108-116) destaca tanto por lo sorprendente del suceso –el de Alicia Revall, que ha visto detenido su proceso vital en la niñez– como por la pericia del narrador secundario, el doctor Z[7]. En "Cuento de Pascua" (pp. 117-29) el misterio que rodea a la mujer del galón rojo, como una herida, que se parece a María Antonieta y la visión prodigiosa que se le ofrece al narrador –una multitud de cabezas cortadas que anuncian la resurrección de Cristo– queda diluido: una posible explicación está en las pastillas alucinógenas que Mr. Wolfhart le ha dado, aunque el comentario final hace pensar que se ha tratado de una simple pesadilla: "Nunca es bueno dormir inmediatamente después de comer –concluyó mi buen amigo el doctor" (p. 129).

"Verónica" (pp. 179-184), y su reelaboración, "La extraña muerte de Fray Pedro" (pp. 130-36), nos presentan a Fray Pedro de la Pasión, un monje dominado por el ansia de saber –vencido por el demonio moderno que se esconde en la Ciencia, se dice–; con un aparato de rayos X saca una radiografía de una Forma Consagrada, persigue ver el alma; él muere, pero en la placa ha quedado impreso el rostro de Cristo.

Aparte quedarían unos pocos cuentos que escapan a esta clasificación: "El nacimiento de la col" (p. 146) es una fábula sobre la necesidad o no de que la belleza sea útil (la rosa, tentada por el demonio, pide a Dios ser útil y es convertida en col). "La resurrección de la rosa" tiene un claro valor simbólico[8] (pp. 106-107). Otros recrean el mundo de las hadas y la literatura caballeresca, o se inspiran en personajes literarios: así, "Este es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina" (pp. 142-45; el poeta Heliodoro, adornado con un cisne de plata, gana su sonrisa de perlas); "Un cuento para Jeannette" (pp. 195-200; que describe la belleza dulcemente fantasmal de esa princesa astral, de carne impalpable y beso imposible);

7. Se trata de un "relato dentro del relato", y el doctor Ż dosifica la información, retrasando el desenlace del caso por medio de la introducción de eruditas digresiones.

8. El hombre pide al Padre que no muera la rosa que ha brotado en su corazón; cuando llega Azrael, ángel mensajero de la muerte, el Padre le indica que tome, en cambio, una rosa de su jardín azul, apagándose entonces una estrella en el cielo.

"El linchamiento de Puck" (pp. 137-39; el personaje es salvado de la muerte por un hada buena) y "Luz de luna. Pierrot" (pp. 103-105; la primera persona narradora se identifica con Pierrot, "el silencioso enamorado de la luna").

2. Análisis de "Betún y sangre"

El tema de este relato es el despertar del deseo en Periquín, un joven limpiabotas de doce años. Este asunto se entremezcla, a través de ocho secuencias, con una historia de amor y muerte, la del capitán Andrés y su joven esposa. Esa mezcla de *Eros* y *Thanatos,* y las connotaciones de morbidez y sensualidad con que se carga el cuento, convierten a "Betún y sangre" en un relato interesante, de sabor plenamente modernista.

Periquín conoce a la pareja de recién casados al acudir a su hotel a limpiar el calzado de los clientes; el capitán Andrés le hace entrar en su habitación para que abrillante sus botas, trabajo que recompensará con un peso. Allí el muchacho queda doblemente fascinado, por la espada y por la mujer del militar: "Miraba la espada y la mujer. ¡Oh, pobre niño! ¡Dos cosas tan terribles!" (p. 44). De vuelta a casa, Periquín pierde el peso y, tras la reprimenda de su abuela, escapa para marchar a la guerra con el capitán Andrés; éste desaparece en el combate; cuando el joven lo encuentra, malherido, le da el anillo de boda para que lo entregue a su esposa. Es de nuevo el capitán quien facilita el contacto del limpiabotas con ella; Periquín va al hotel y devuelve el anillo a la niña-viuda; cuando ésta se abraza a él en medio de su dolor, en los ojos del niño se ve brillar una intensa luz de placer.

Uno de los aspectos más interesantes del cuento lo constituye el marcado contraste entre la imagen ingenua, inocente que de Periquín transmite el narrador y ese despertar de la sensualidad, casi lascivo, provocado por la contemplación de la belleza femenina, que se apunta primero y que se explicita al final del relato. La palabras iniciales nos ofrecen una imagen risueña del muchacho, merced al símil que lo identifica con una simple avecilla: "Todas las mañanitas, al cantar el alba, saltaba de su pequeño lecho, como un gorrión alegre que deja el nido" (p. 39). Además, las condiciones de pobreza en que

vive el huérfano hacen que cuente con las simpatías del lector desde el primer momento: se describe su vestido variopinto y su estropeado calzado ("los zapatos que sonreían por varios lados", p. 39), se habla de su "cuartucho destartalado", luego se enumeran sus trastos de limpiabotas y, para completar la descripción de su indumentaria, se alude a "su sombrero averiado"[9] (p. 40). Su comportamiento es en todo momento el de un niño: trompetea canciones despreocupadamente (pp. 39 y 40), masca el desayuno "a dos carrillos" y, en fin, su imagen infantil se completa en el cierre de la primera secuencia:

> El sol, que ya brillaba espléndidamente en el azul de Dios, no pudo menos que sonreír al ver aquella infantil alegría encerrada en el cuerpecito ágil, de doce años; júbilo de pájaro que se cree feliz en medio del enorme bosque (p. 40).

El narrador, siempre que se refiere a Periquín, utiliza expresiones como "su tierno cerebro" (p. 41), "chiquillo" (p. 43), "pobre niño" (p. 44), "pobrecito" (p. 45), "cabecita de pájaro" (p. 46), "el chico" (p. 48), etc. Otro detalle que delata su actitud infantil es la rabieta que coge al marcharse de casa, cuando se come de una vez las seis naranjas que le regalan; más tarde, cuando se interne en el bosque para buscar a Andrés, sentirá miedo al recordar las espeluznantes historias que le contara su abuela. Todavía podemos añadir otro dato: los diminutivos afectivos que salpican las páginas del relato, o se refieren directamente al muchacho (empezando por su propio nombre, Periquín), o bien se aplican a objetos y circunstancias relacionadas con él: *mañanitas, marquito, panecillo, cajoncillo, cuerpecito, botitas, chiquillo, hermanitas, pobrecito...*

Sin embargo, esa imagen de inocencia, de candor infantil, pronto quedará erosionada: el primer apunte de malicia lo sugiere el narrador al afirmar que el niño se hubiera interrogado sobre la forma de las botitas femeninas "si Periquín hubiera tenido tres años más" (p. 41); después, y de forma más clara, el despertar de su sensualidad se manifestará cuando, en la habitación del hotel, la muchacha salte de la cama "en camisa":

9. Este vestuario pobre contrastará luego con el amplio equipaje de la joven pareja de desposados y con el uniforme del militar (cf. p. 42).

> Estaba allí Periquín; pero qué: un chiquillo. Mas Periquín no le desprendía la mirada, y tenía en la comisura de los labios la fuga de una sonrisa maliciosa (p. 43).

Más tarde, el narrador amplía la idea comentando el efecto producido en el muchacho por la belleza femenina recién descubierta:

> Él encontraba algo de sobrehumano en aquella hermosura que despedía aroma como una flor. En sus doce años, sabía ya ciertos asuntos que le habían referido varios pícaros compañeros. Aquella pubertad naciente sentía el primer formidable soplo del misterio[10] (p. 44).

Al final, cuando Periquín regrese al hotel para dar la mala nueva de la muerte de Andrés, la joven, en medio de su dolor, le abraza en un gesto espontáneo que no busca sino protección y cariño; sin embargo, este contacto físico terminará de turbar al joven limpiabotas; en efecto, uno de los criados observará "que el maldito muchacho tenía en los ojos cierta luz de placer al sentirse abrazado, el rostro junto a la nuca rubia, donde, de un florecimiento de oro crespo, surgía un efluvio perfumado y embriagador" (p. 50).

En los dos momentos de contacto con la belleza femenina de la niña, las dos visitas a la habitación del hotel que estructuran el relato, ese despertar del deseo va ligado a sensaciones visuales y, sobre todo, olfativas: es el "aroma de mujer" el que hace aflorar la joven sensualidad de Periquín. Diversas notas modernistas adornan la descripción de la muchacha, de la que no llegamos a conocer el nombre: se dice que tenía "un rostro de niña, coronado por el yelmo de bronce de una cabellera opulenta, y unos brazos rosados tendidos con lánguida pereza sobre el cuerpo que se modelaba" entre las sábanas (p. 42); imágenes de raigambre petrarquista o garcilasista se repiten al aludir a su belleza: "Ella se le colgó del cuello y Periquín pudo ver hebras de oro entre lirios y rosas" (p. 43), "un florecimiento de oro crespo" (p. 50), etc.

A modo de contraste, el narrador introduce otro personaje femenino, la huraña abuela, caracterizada negativamente desde el primer

10. Esta última frase, que condensa el tema del relato, introduce una palabra, *misterio*, muy cara a Rubén.

momento; se dice, en efecto, que "Entró la anciana rezongando" (p. 40) y las frases que dirige a Periquín, lejos de ser cariñosas, constituyen un cúmulo de órdenes y amenazas: "Cuidado con andar retozando... Pagas... No te pares... Y compras... traes..."; además, le echa en cara que siempre vuelva con poco dinero, todo esto dicho con "una gran voz dura, voz de regaño"[11] (p. 40); más tarde le reprende porque ha perdido el peso que le había dado Andrés, le dirige una larga serie de insultos: *sinvergüenza, bruto, caballo, bestia, infame, bandido,* y le golpea (p. 45). La caracterización negativa se extiende a algunos objetos suyos, como su cama, cuya imperfección se ve subrayada estilísticamente por medio de una construcción quiasmática que forma un endecasílabo ocasional con aliteración cacofónica ("el catre cojo de la vieja abuela", p. 39).

El estilo modernista del cuento se aprecia en la variedad de impresiones sensoriales que se acumulan, en especial, visuales, auditivas y olfativas. A lo ya apuntado sobre la belleza de la niña, añádase el fuerte contraste de las palabras del título, "Betún y sangre", que sugiere una doble gama cromática, de lo negro y de lo rojo, amplificada a lo largo del cuento: por ejemplo, cuando las tropas parten al combate, se dice que el sol cae "arrastrando su gran cauda bermeja" mientras Andrés marcha montado en un "caballo negro y nervioso" (p. 46[12]). El color rojo se intensifica en las pp. 44-45, con la metáfora empleada para la "sangre nacional" al hablar de los efectos de la guerra[13]: "...y allá, no muy lejos, en el campo de batalla, entre el humo de la lucha, se emborrachaba la pálida Muerte con su vino rojo..." (p. 45).

Las sensaciones sonoras son numerosísimas; de principio a fin, el relato está marcado por la acumulación de ruidos, músicas y sonidos diversos: las canciones tarareadas por el muchacho (pp. 39, 40 y 41);

11. Luego insistirá el narrador en que es una "vieja regañona" (p. 45).

12. Más adelante se habla de "sangre y humo" (p. 47), que apunta también a esa misma variedad cromática.

13. La presencia de la guerra se intensifica en las pp. 46-48, con algunas notas tremendistas (cf. la descripción del cadáver del teniente en la p. 48), que también encontramos en otro cuento de ambiente bélico, "La Matuschka" (cf. la mención en p. 55 de "cabezas rotas y vientres abiertos").

la voz acre de la abuela (p. 40); el grito "¡Lustren!" del limpiabotas; el beso de los recién casados, al que se alude primero de forma metafórica: "En efecto, un alma de fuego se bebía a intervalos el aliento de una rosa" (p. 41), para indicar después que de cuando en cuando se escuchaba "el estallido de un beso" (p. 41), y más adelante: "¡Chis, chas! Dos besos" (p. 43); la risa de la mujer: "En el cuarto sonaba un ruido armonioso y femenino; se desgranaban las perlas sonoras de una carcajada de mujer" (p. 41); en la calle Periquín oye "el vibrante clamoreo de una fanfarria marcial" (p. 44); "los clarines hacían oír sus voces en e y en i"; "oyó la voz de la música guerrera" (p. 45); "la música militar hizo vibrar las notas robustas de una marcha" (p. 46), que hace despertar a Periquín con su "estruendo"; siguen las descargas del cañoneo, "aquel áspero concierto de detonaciones" (p. 47); al anochecer "se escucharon los clarines que suspendieron el fuego" (p. 47), así como los gritos de los centinelas y las conversaciones en los carros (p. 48); en el bosque Periquín oye "algo como un gemido" (p. 49), luego el canto de un grillo y de nuevo la queja del herido; y, al final, los grandes alaridos de la niña al conocer la muerte de su esposo[14].

Respecto a las sensaciones olfativas, ya he comentado que es sobre todo el aroma embriagador de la niña el que hace despertar el deseo en Periquín: al entrar en la habitación por vez primera nota un perfume que se califica de tibio y único (p. 42); más tarde se habla de "aquella hermosura que despedía aroma como una flor" (p. 44); y, por último, se dice que de ella emana "un efluvio perfumado y embriagador", que son precisamente las palabras finales del relato (p. 50).

Tampoco faltan en "Betún y sangre" algunos toques o elementos románticos, concentrados en las secuencias de la guerra; por ejemplo, la noche en que Periquín busca al desaparecido capitán es una noche opaca, presidida por la luna pero nublada, con viento, en suma, "una de esas noches fúnebres y frías, preferidas por los fantasmas,

14. Se podría hablar de una gradación de los sonidos, cada vez más negativos: primero las canciones despreocupadas del muchacho, luego los gritos e insultos de la abuela, más tarde las músicas que anuncian la guerra y las bombas, y, al final, los alaridos de dolor de la niña por la muerte de su esposo.

las larvas y los malos duendes" (p. 47), sin que falte tampoco en el cielo la presencia de una estrella agonizante, claro presagio de la muerte del militar[15].

La morbidez sensual de la muchacha (sugerida, más que presentada explícitamente), el deseo de Periquín y la muerte de Andrés son los ejes principales que articulan este relato, en el que asistimos al aprendizaje del joven limpiabotas, que abre su persona a un mundo de nuevas sensaciones. Es la contemplación de la belleza de la niña-mujer la que le sitúa ante el misterio de lo femenino, de lo todavía desconocido pero ya vagamente intuido; y ese enriquecimiento personal, esa apertura a un nuevo mundo, tiene su correlato en la sucesiva ampliación de los espacios que, en el transcurso del relato, recorre Periquín: en la primera secuencia lo vemos saltar de su cama (refugio pequeño y cerrado), y luego el campo de su actuación se amplía progresivamente: la habitación, la casa que comparte con su abuela, el hotel, las calles de la ciudad y, en fin, el bosque, el campo abierto.

3. Final

En un rápido balance, cabría destacar dos aspectos principales de estos cuentos de Rubén Darío: por un lado, el interés de los cuentos que aportan historias o elementos sobrenaturales, menos numerosos, pero destacables por su originalidad; por otro, la reiteración de temas y motivos estilísticos modernistas, volviendo sobre escenarios evocados en la poesía. En efecto, el escritor recrea también aquí unos mundos habitados por princesas: princesas "de cuento de hadas", como Psiquia, Diamantina o Vespertina, que se mueven en exuberantes jardines llenos de cisnes, pavos reales y rosas y que se adornan con todas las galas (oro, rubíes, perlas...) de la imaginería modernista; o bien, otras "princesas" que constituyen una interesante galería de retratos femeninos: Lea, la "princesa colibrí" de "El Dios bueno", la niña anónima de "Betún y sangre", Enriqueta, la

15. Luego se dice: "La luna logró, por fin, derramar sobre el campo una onda escasa y espectral" (p. 48), y la luna preside el descubrimiento de Andrés, en medio de un gran charco de sangre (p. 49).

Emma de "Rosa enferma", Sor Filomela, Amelia, Judith de Arimatea... Algún relato, como "Serpiente de oro", aúna ambos aspectos, la presencia del elemento sobrenatural y una atmósfera sensual modernista: el baile de Salomé (no descrito, pero sí aludido), la guirnalda de rosas frescas que se deshoja ante "la serpentina y fascinadora mujer", "la princesa encantadora y cruel"; la descripción de su lecho de marfil sostenido por cuatro leones de plata, su desnudez ("blanca y mágicamente esplendorosa", "la cándida y rosada armonía de sus formas", p. 83), que resalta sobre una tela de púrpura, los "dos rubís sangrientos y brillantes" que adornan el collar en forma de la serpiente que terminará ahogándola...

Pero también interesan estas narraciones por introducir (en especial las más reflexivas, cercanas al poema en prosa) algunos pensamientos sobre el poeta y su quehacer literario, valorado por encima de cualquier otra actividad: "recordé que los poetas suelen saber más cosas que los sabios" (p. 34), afirma Darío a través del narrador de "Las tres reinas magas". "Voz de lejos" se cierra con estas palabras:

> Yo digo la palabra que encarna mi pensamiento y mi sentimiento. La doy al público como Dios me la da. No busco que el público me entienda. Quiero hablar para las orejas de los elegidos. El pueblo se junta con los aristos. A ellos mi ser, la música intencional de mi lengua (p. 194[16]).

En suma, la defensa a ultranza del ideal estético, que se resume en "Las razones de Ashavero" en la afirmación, típicamente rubeniana, de que "La Belleza está sobre todo" (p. 152).

16. En "Enriqueta", el narrador, que confiesa sufrir con los que ven morir a la niña, afirma: "No puedo hacer prosa que no me salga de lo hondo del corazón. / Lo que escribo ahora es lo que miro y lo que siento" (p. 65), para manifestar a continuación que tiene puesta su "fe sublime y admirable" en la Cruz de Cristo.

ÍNDICE

Palabras liminares, *por Cristóbal Cuevas García* 7

PONENCIAS

Darío y el rapto de América, *por Iris Zavala* 15
Rubén Darío ante la crisis europea de su tiempo, *por Luis Sainz de Mendrano* 31
Los Raros de Rubén Darío y los médicos chiflados finiseculares, *por Richard A. Cardwell* 55
La crítica literaria de Rubén Darío, *por Mª Victoria Utrera Torremocha* 79
Transtextualidad y enseñanza de la comunicación literaria: a propósito de los *Cuentos en prosa* de Rubén Darío, *por Elena Barroso Villar* 103
Ut pictura poesis. La descripción de la obra de arte en la prosa de Rubén Darío, *por Lily Litvak* 133
Rubén Darío, viajero por Europa, *por Francisco López Estrada* 155

HOMENAJE

Rubén Darío, siempre, *por Manuel Alcántara* 187
Los cuentos de *Azul...*, *por Ricardo Llopesa* 195

COMUNICACIONES

Rubén Darío y la novela, *por Dolores Philipps-López* 211
Oro de Mallorca de Rubén Darío: Necesidad y fracaso de la ficción, *por Matías Barchino* 227
Interferencias en la prosa de Darío: El periodismo en sus cuentos, *por Juana Martínez Gómez* 245
"Berta" y "Matilde": Modalidades estilísticas en el cuento modernista, *por Paola Ambrosi* 257
Lectura marroquí de *Tierras solares* o el encuentro de Rubén Darío con el Tánger pintoresco, *por Ahmed Benremdane* 269
Pasajes de alcohol y bohemia en Rubén Darío, a través de los libros de memorias de Melchor Almagro, Rafael Cansinos-Asséns y Felipe Sassone, *por Amelina Correa Ramón* 283
Poesía al borde del abismo: "Lo fatal" de Rubén Darío, *por Niall Binns* 293
A. de Gilbert (1890): ¿biografía o autobiografía?, *por Luis Miguel Fernández Ripoll* 303
Composición y fuentes de *La princesa Psiquia* de Rubén Darío, *por Enrique Rull* 323
Nota prosaica según la primera acepción del término, *por Antonio Garrido* 337
La España de fin de siglo en Rubén Darío (*España Contemporánea*), *por Ana Suárez* 345
De princesas, rosas e historias sobrenaturales: El arte del cuento en Rubén Darío, *por Carlos Mata Induráin* 359

BIBLIOTECA DEL CONGRESO
DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Volúmenes publicados

CRISTÓBAL CUEVAS (ED.):

José Moreno Villa.
En el contexto del 27 **(1988)**

El teatro de Buero Vallejo.
Texto y espectáculo **(1990)**

Juan Ramón Jiménez.
Poesía total y obra en marcha **(1991)**

Miguel Delibes.
El escritor, la obra y el lector **(1992)**

Jardiel Poncela.
Teatro, vanguardia y humor **(1993)**

Bécquer.
Origen y estética de la modernidad **(1995)**

Juan Valera.
Creación y crítica **(1995)**

El teatro de Lorca.
Tragedia, drama y farsa **(1996)**

El Universo creador del 27.
Literatura, pintura, música y cine **(1997)**

Rubén Darío y el arte de la prosa.
Ensayo, retratos y alegorías **(1998)**

DISTRIBUYE:
Pórtico Librerías
Apdo. 503. 50080 Zaragoza

La prosa de Rubén Darío no sólo constituye un eje que tansforma el arte narrativo hispánico en el cambio de siglo, también representa un momento culminante de la escritura prosística en el ámbito del Modernismo. Tanto el empleo del relato para construir alegorías del mundo del artista, como la creación de cuentos de una amplia gama temática hasta introducir las descripciones pictóricas, o la elaborada forma de sus "poemas en prosa", junto a las crónicas de viaje, textos autobiográficos, críticas literarias y otros artículos y prosas de diverso carácter, conforman la textura de un *curpus* literario complejo y primordial que avanza el desarrollo de la prosa a lo largo del siglo XX.

El presente volumen, *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*, recoge un selecto conjunto de las aportaciones –ponencias, homenajes y comunicaciones– presentadas en el XI Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga, 1997). Así, entre otras, las que versan sobre el drama imaginario del artista finisecular: el "rapto de América" y la pérdida de la identidad latinoamericana ante el orbe anglosajón; Rubén Darío y la Europa de su tiempo; *Los Raros* frente a ciertas teorías médicas coetáneas; la crítica literaria de Darío; la transtextualidad de sus *Cuentos en prosa*; la descripciones artísticas en sus narraciones; el periodismo en sus cuentos; o sobre Rubén Darío, viajero por Europa.

Entre los especialistas que colaboran se encuentran: I. Zavala, L. Sainz de Medrano, R. Cardwell, M.V. Utrera, E. Barroso, L. Litvak, J. Martínez Gómez y F. López Estrada. En "Homenaje" se recogen las intervenciones de M. Alcántara y R. Llopesa.

PUBLICACIONES
CONGRESO DE
LITERATURA
ESPAÑOLA
CONTEMPORANEA
APARTADO DE CORREOS
8 2 7
2 9 0 8 0
MÁLAGA