
No. 20

—

Noviembre de 1967

—

Año XI

BOLETIN DE LA
ACADEMIA COSTARRICENSE
DE LA LENGUA

CORRESPONDIENTE DE LA ESPAÑOLA



SAN JOSE, COSTA RICA

BOLETIN DE LA ACADEMIA COSTARRICENSE DE LA LENGUA

Suscripción a 4 números corrientes U.S.A. \$ 1.00

El precio de las suscripciones puede remitirse a la Administración del Boletín de la Academia Costarricense de la Lengua.—Sala Española, Biblioteca Nacional, San José, Costa Rica.

Editor responsable

Sr. D. ARTURO AGÜERO CHAVES

SUMARIO

	Pág.
Homenaje a Rubén Darío	2
Rubén Darío en Mallorca	4
Rubén Darío y América	21
¡El alba, siempre!	31
Las letras hispanoamericanas en el "Mercure de France" entre 1897 y 1915	32
Dos testimonios definitivos	40
El hedonismo en la poesía de Rubén Darío	42
Forma perseguida y hallada por Darío	59
Lista de publicaciones recibidas por la Academia Costarricense de la Lengua	76

Boletín de la Academia Costarricense de la Lengua

Año XI

Noviembre de 1967

Nº 20



Orubén

Homenaje a Rubén Darío

La Academia Costarricense de la Lengua rinde homenaje a Rubén Darío, dedicando este número de su Boletín a la memoria del extraordinario poeta, con motivo de haberse cumplido en enero de este año el primer centenario de su nacimiento. El IV Congreso de Academias de la Lengua Española, reunido en Buenos Aires en Diciembre de 1964, tomó, por unanimidad entusiástica, la resolución LXXXIX que dice:

- 1º *Adherir al homenaje hispanoamericano en memoria de Rubén Darío, promovido por la República de Chile, y al homenaje nacional de Nicaragua.*
- 2º *Las diferentes academias de habla española participarán de dicho homenaje en la forma que estimen más conveniente.*
- 3º *Cada academia conmemorará el centenario del nacimiento de Rubén Darío con un homenaje especial.*
- 4º *Cada academia procurará la realización de actos escolares en su respectivo país.*

Además de esta resolución, el Congreso también acordó instituir el Premio "Rubén Darío" y la emisión de sellos postales con la efigie del poeta. Y aún más, el siete de diciembre se le tributó en aquel Congreso un homenaje a Darío. Elocuentes discursos pronunciaron entonces los académicos D. Leonidas de Vedia, D. Julio Barrenechea, D. Edgardo Buitrago y D. Eduardo Zepeda Henríquez. Un argentino, un chileno y dos nicaragüenses. Las voces de tres países, con la adhesión de todos los veintiuno representados.

Vano ruego el de Rubén a nuestro señor Don Quijote: "...de las epidemias de horribles blasfemias / de las Academias, / libranos, Señor". Vano ruego a un hombre tan justo como Don

Quijote, pues nada más natural y justo que los justos homenajes. Rebasando los límites semánticos del término, acaso podría considerarse blasfemia el ditirambo, de una parte, o la crítica injusta y ciega, de otra; pero el reconocimiento cabal de los valores no puede ser injurioso. La obra de Darío es ya una realidad perdurable que ocupa el lugar que le corresponde en la escala de los valores literarios. El poeta ya está definitivamente consagrado; ya no se pertenece, pues él y su obra forman parte de un patrimonio común. Su poesía, desde hace mucho tiempo, enriquece el tesoro común de la lengua castellana. Era vano, ya en aquel momento de sus "Letanías", que rogase al justísimo caballero de la Mancha que lo librara de las Academias. Pues, ¿no fue acaso un académico español, D. Juan Valera, quien vio en Azul... un nuevo alborar de la poesía española, y en su joven autor una promesa trascendental y sorprendente? No, un poeta como él, que de modo tan extraordinario aprovechó los recursos que ofrecen las canteras y vetas de nuestra lengua, incluso en su perspectiva histórica, para crear una obra poética tan cimera, no puede librarse de los homenajes académicos.

"Yo intervengo —decía D. Leonidas de Vedia en aquel acto de Buenos Aires— con emoción y simpatía profundas en este homenaje que señala en qué medida el IV Congreso de Academias de la Lengua considera que la obra poética de Darío, desde su signo de belleza y amor honra también al idioma en el ejercicio superior de la palabra como expresión del arte y en el sentimiento y la idea". Y así las veintiuna Academias de la Lengua Española, de una manera u otra, se han sumado al homenaje. La Costarricense da remate a su fervorosa participación, a su adhesión sincera, dedicando las páginas de este Boletín al insigne poeta. Rubén Darío ha tenido que soportar ya muchos "elogios, memorias, discursos... ", ensayos y conferencias, y hasta verdaderas blasfemias: las del vacío ditirambo y las de quienes han negado los méritos de su obra. Que soporte, pues, un homenaje más, el de nuestra Academia, que recoge aquí el pensar y sentir de sus miembros.

EL EDITOR

Rubén Darío en Mallorca

La celebración del centenario de Rubén Darío —aprovechando tan importante acontecimiento— debió provocar la tentativa o el ensayo de buscar para su poesía una situación de norma o de estimativa, si no absoluta, al menos aproximadamente válida; una situación que fuera «unitaria» y que pudiera ya trascender todos los cambios, dudas, errores o temporalidad de su creación poética.

Comprendemos que es pedir un poco lo «absoluto», pero es pedir también lo necesario, que es ser, además, un tanto radical; sin embargo, es la manera más auténtica actualmente de llegar a Rubén Darío, al medio siglo de su muerte, cuando la silueta unitaria de su obra poética logra ya el contorno definitivo de lo clásico y de lo permanente.

Pero parece que la celebración del centenario —aquí y allá, “todo bella cosecha”— se nos ha ido, con frecuencia, por otro camino, habiendo motivado una verdadera disección que trata de revelar todo lo que pudiera existir de relativo y de temporal en la obra del poeta.

Tal actitud puede justificarse sin dificultad y es también útil, como es siempre útil todo juicio libre y serio de investigación literaria. No obstante —y este “no obstante” merece especial consideración—, estimamos que la contraparte que busca esa síntesis «unitaria» de signo y valor en la obra de Rubén Darío es también necesaria.

En esto de tratar de encontrar un concepto unitario para Rubén Darío, quizá quien se ha aproximado más a lo deseable es nuestro presidente del Instituto Costarricense de Cultura Hispánica, don José Marín Cañas, al afirmar, en una conferencia, que Rubén Darío “es el poeta de una cultura”.

Bien comprendemos que estamos tomando el riesgo de entrar en una consideración tremenda al pretender dar un significado unitario a la obra de Rubén Darío, particularmente ahora, cuando la crítica más reciente y avanzada trata de encontrar —con

verdadero acierto— una relación o ajuste circunstancial, sorprendentemente sutil y repetido, entre la vida y la obra, afirmando, como consecuencia, un nuevo sentido vital de su poesía.

De esta manera podemos llegar a un conflicto muy desconcertante: de un lado, es necesario —y quizá hasta indispensable— obtener para la obra de Rubén Darío un concepto de unidad clásica a que le da derecho su tránsito de prueba, ya en cincuenta años desde su muerte; del otro lado, lo circunstancial —y hasta lo anecdótico— nos lleva de inmediato, al juntar vida y obra, hacia una fecunda renovación en la interpretación en su poesía.

Es posible que podamos acercar ambas perspectivas; acumular y recibir, como oportuna, toda información anecdótica o circunstancial que coloque la intimidad de la vida del poeta lo más cerca posible de su obra. Estamos ya llegando, por este camino, a revelaciones insospechadas: poesías que antes creíamos abstraídas dentro de una concepción puramente literaria nos han venido a revelar su origen al margen de un pequeño o gran episodio de la constante peregrinación del poeta por tierras de América y de Europa.

Es ya el camino necesario e indispensable de la especialización en el estudio de la obra y de la vida de Rubén Darío; especialización que explicará la pretendida temporalidad de algunos momentos en la obra, pero que al mismo tiempo logrará despejar su gran conjunto para llevarnos directamente a ese concepto de «unidad» y de síntesis para la poética de Rubén Darío, que ya comienza a faltarnos.

Todo esto implica el estudio de una vida y de una obra que necesariamente irán juntas, con todo el cúmulo de circunstancias, y dentro de la gradual evolución de un estilo y de un pensamiento. Así, la aparente contradicción entre circunstancia y unidad tendrá que desaparecer.

La importancia —histórica, actual, futura— que ha adquirido la obra de Rubén Darío ha impuesto estos estudios especializados, minuciosos y lentos. Pero justamente por esto mismo me veo yo en un verdadero conflicto. ¿Es que acaso el tema que me he impuesto, es decir, “Rubén Darío en Mallorca”, soporta esta especialización? Todo tiene sus propios límites. ¿Y no estaremos ahora traspasando esos límites? Corro, pues, el riesgo de defraudar, forzando una situación difícil. El tema, sin embargo, me parece relativamente nuevo, y por ello —quizá únicamente por ello— he decidido aventurarme a exponerlo.

Las dos épocas de Mallorca en Rubén Darío fueron de capital importancia. Pero cabría también preguntar: ¿cómo podemos atribuirles tanta importancia, si tan sólo duran, cada una de ellas, unos pocos días?

Podemos mencionar en Rubén Darío amplios períodos en su obra: las épocas de Francia, de España, de Chile y de Argentina, por ejemplo; pero lo de Mallorca parece tan reducido, que los mismos biógrafos más notables lo resumen en pocas páginas o —lo que es peor todavía— en algunas pocas líneas.

Sin embargo, ya se va haciendo necesario ser radical a este respecto: lo de Mallorca en Rubén Darío es fundamental. Son muy limitados los días de su permanencia en la isla, y, no obstante esto, representan una producción poética abundante y de gran trascendencia.

¿Por qué esta intensidad de su poesía en un período tan corto? He aquí una pregunta atrayente. ¿A qué se debe esta urgencia —o esta angustia, podríamos, tal vez, decir mejor— de producir constante e intensamente durante tan pocos días, cuando, al parecer, los deseos del poeta, al refugiarse en Mallorca, eran los de descansar y restablecer su salud, un tanto quebrantada?

Parece que, al menos esta vez, la vida le traiciona un poco, o bien que la vida se le acerca tan íntimamente a su obra, que la una y la otra logran una unidad perfecta, inevitable y fatal. Traición o lealtad de la vida, como ustedes quieran juzgarlo, ya que ambas cosas, a fin de cuentas, nos dan un mismo residuo de profunda intimidad poética en estos momentos de la existencia de Rubén Darío.

Me propongo dividir este trabajo de la siguiente manera: inicialmente, una introducción general de los antecedentes que determinan en Rubén Darío su decisión de viajar a Mallorca. Creo que los antecedentes no corresponden a la actitud, diferente, que luego tomará al llegar a la isla. Ya lo he dicho antes: los deseos de descanso y de recuperación se transforman, de manera violenta, en una actitud casi febril, de estudio y de producción literaria.

Luego, en la segunda parte, trataré de analizar las principales características literarias de los períodos de Mallorca. Es indudable que Rubén Darío toma entonces una nueva orientación. Fue un cambio violento que debemos explicarnos por una influencia definitiva de lo exterior —vida y paisaje— del ambiente de la isla. Podríamos referirnos aquí a una «ecología» poética, es decir, a una gestación literaria surgida —en modo casi inmediato— del ambiente circundante:

Primero. La obra se vuelve fundamentalmente descriptiva; el paisaje y lo circunstancial de la vida de Mallorca ocuparán un lugar dominante —aunque no absoluto— en la producción literaria de entonces.

Segundo. El poeta logra —como no había quizá sentido ja-

más antes en toda su plenitud— la afirmación latina de su poesía. Se revela así la raíz profunda de su latinidad como poeta de una cultura. Ampliando el concepto, podíamos decir que esto equivale, en cierta manera, a una prolongación de su hispanidad.

Tercero. Lo hispano, lo latino, nos llevará hacia un concepto de unidad mística, como resolución final de una poesía absoluta; es decir, la poesía absoluta de su gran poema “La Cartuja”, escrito durante su segundo y último viaje a Mallorca.

Podríamos establecer un avance gradual —aunque tan apretado que casi es simultáneo— en estas tres actitudes: se inicia con la visión de la nitidez subjetiva del paisaje de Mallorca; luego esta visión —histórica, podríamos decir: velas latinas, pinos de litoral, olivos centenarios y un profundo y dilatado mar azul— aportará una honda sensación mediterránea de latinidad; finalmente, reduciendo y unificando estas sensaciones iniciales, el poeta sentirá el agobio total de la vida como un presentimiento de la muerte.

Mallorca representa, pues, para Rubén Darío, un símbolo místico de paisaje, de afirmación latina y, en todo y por todo, de fe en el misterio del ser y de la vida.

Ya en el momento mismo de mirar hacia Palma, cuando el vaporcito que le lleva a la isla comienza a entrar en la bahía, o cuando contempla la ciudad desde lo alto de la colina en que está la pequeña casa casi rural en que habita, siente este hechizo místico del litoral mallorquín. Así nos lo revela en un corto poema titulado “Vesper”, escrito tan pronto llega a Mallorca:

*Quietud, quietud. . . Ya la ciudad de oro
ha entrado en el misterio de la tarde.
La catedral es un gran relicario.
La bahía unifica sus cristales
en un azul de arcaicas mayúsculas
de los antifonarios y misales.
Las barcas pescadoras estilizan
el blancor de sus velas triangulares,
y, como un eco que dijera: “Ulises”,
junta aliento de flores y de sales.*

El poema es corto, pero intenso; revela ya ese índice de desplazamiento poético en la manera que acabo de indicar.

Ante todo, revela el reposo de alma y cuerpo que espera Mallorca pueda brindarle y que, desgraciadamente, no logrará conseguir:

Quietud, quietud. . .

Pero la quietud ya no vendrá nunca jamás; sus nervios están “en guerra”, terminada de escribir justamente a su llegada a Mallorca.

Luego, la intuición de la sensación íntima del paisaje, ya sea el paisaje rural o urbano; pero hay algo curioso todavía, y es la apresurada unificación del paisaje con la evocación mística:

La catedral es un gran relicario.

Y la bahía —en una magnífica imagen vespéral—,

. . .unifica sus cristales. . .,

para retornar al mismo tema, una vez más, en forma de asociación mística de relaciones poéticas:

*en un azul de arcaicas mayúsculas
de los antifonarios y misales.*

Pero la visión se desborda para ir un poco más lejos, dilatada desde el litoral de Mallorca hacia un horizonte de antigüedad:

*Las barcas pescadoras estilizan
el blancor de sus velas triangulares. . .;*

velas triangulares, es decir, la clásica vela latina de la poesía aventurera de las leyendas mediterráneas.

Finalmente, se nos ofrece la plena dilatación de lo latino hacia la madre Grecia en un nombre homérico, juntando las dos sensaciones —las flores y las sales— más reveladoras y sutiles de nuestro mundo antiguo:

*y, como un eco que dijera: “Ulises”,
junta aliento de flores y de sales.*

Es así como en este poema tan corto, pero sutilmente construido, dentro de una estilización perfecta de síntesis y de unidad, ya nos ofrece Rubén Darío, tan pronto llega a Mallorca, la gran intuición y voluntad de cumplimiento de su período renovador —paisaje íntimamente descriptivo, afirmación latina y redención mística— de sus dos viajes a Mallorca.

Volvamos a nuestro tema y veamos ahora todas estas cosas con un poco más de detalle y siguiendo el plan que ya me impuse. ¿Qué determina en Rubén Darío su decisión de estos dos via-

jes a Mallorca? No son aún las islas Baleares por estos tiempos la codicia migratoria que hoy día tienen para el resto de Europa. Ya George Sand, sin embargo, había previsto medio siglo antes —en su ingrato y amable libro, a la vez, sobre su temporada de invierno en Mallorca— las grandes posibilidades turísticas de la isla.

Las razones de Darío fueron puramente circunstanciales, o bien, algunas de carácter más permanente.

Circunstanciales, como la persecución de su esposa, Rosario Murillo, quien le exigía arreglos sobre su fracasada vida conyugal, y un poco celosa, probablemente también, de las relaciones de Darío con Francisca Sánchez. Toda posible reconciliación fracasa, en un fracaso áspero y violento; entonces el poeta huye —desconcertado y nervioso como un niño— hacia su refugio cercano y reposado; nada mejor para ello que una isla próxima, famosa por su antigüedad, amable por su clima y tradiciones: la Isla de Oro, es decir, Mallorca.

Pensemos un poco —aunque sea de paso— sobre este atractivo telúrico de las pequeñas islas del Mediterráneo. Su reducida unidad en torno a un profundo mar azul, deslindando sus perfiles de monumentos, árboles y colinas sobre un claro cielo de esperanza, ha tenido siempre un irresistible hechizo sobre el hombre y para su cultura. Recordemos que los archipiélagos del mar Egeo, proyectados discretamente sobre la corta distancia de los litorales vecinos, fueron cuna de la civilización helénica.

¿Por qué —se nos ocurre preguntar ahora— en estas islas mediterráneas la cultura y la vida parecen llegar, en un momento dado, a su punto máximo de progreso, para detenerse luego y permanecer tranquilas, como dormidas, durante siglos, en un símbolo permanente y definitivo de lo que la vida y la cultura pudieron ser y debieron haber sido?

Quizá Rubén Darío sintió este hechizo cuando decide viajar a Mallorca: conquistar esta plenitud antigua de su latinidad mediterránea, ya desde antes presentida, y luego no aspirar ya a nada más. Es decir, una filosofía plena y suficiente —aunque de una sorprendente sencillez— para su vida y su poesía:

*Y esta claridad latina,
¿de qué me sirvió
a la entrada de la mina
del yo y el no yo?*

¿Pudo acaso influir en Rubén Darío para estos viajes a Mallorca la historia o la leyenda —o la mitad historia y mitad leyenda— de los amores de Chopin con George Sand? Aunque no era, en verdad, gran musicólogo, quizá el interés romántico del

asunto pudo atraerle. Lo cierto es que estudia lo que aquello puede tener de realidad, con interés de llevarlo a sus crónicas para *La Nación* de Buenos Aires. Y algo escribe también al respecto, guiado por una simple curiosidad anecdótica más que por un serio afán de erudición. Cuando visita la Cartuja de Valldemosa, con la evocación de esos amores en fueros de libertad, se repite una vez más, y como siempre, una mezcla de vacilación de lo profano y lo místico que perturba tantas veces —para bien o para mal, no lo sabemos, y evitemos por el momento el riesgo de una opinión— la unidad conceptual de su poesía.

Pero guardaba Mallorca otra leyenda —si es que podemos llamarla leyenda— aún más importante: la de Raimundo Lulio. Le sigue sus pasos por la isla y vuelve a leer algunas de sus obras. Y otra vez se asombra — y se identifica también— por lo que en el filósofo había de dualidad fuerte y aventurera con un corazón místico de ingenua ternura:

*¡Oh, cómo yo diría el sublime destierro,
y la lucha y la gloria del mallorquín de hierro!
¡Oh, cómo cantaría en un carmen sonoro
la vida, el alma, el numen, del mallorquín de oro!
De los hondos espíritus es de mis preferidos.
Sus robles filosóficos están llenos de nidos
de rui señor. Es otro y es hermano del Dante.
¡Cuántas veces pensara su verbo de diamante
delante la Sorbona vieja del París sabio!
¡Cuántas veces he visto su infolio y su astrolabio
en una bruma vaga de ensueño, y cuántas veces
le oí hablar a los árboles, cual Antonio a los peces,
en un imaginar de pretéritas cosas
que, por ser tan antiguas, se sienten tan hermosas!*

¿Podrá darse acaso una definición más exacta e íntimamente emotiva de un filósofo medieval —unamunESCO en esencia, desde el siglo XIII— que esta de Raimundo Lulio, incluida por Rubén Darío en su “Épístola a la señora de Leopoldo Lugones”?

Nos confiesa además conocer al “mallorquín de hierro” o al “mallorquín de oro” —las dos definiciones son válidas, repito, en una antítesis unamunesca— desde muchos años atrás:

*...mas mi pasión por Ramón Lull es pasión vieja,
perfumada de siglos, de verso y de conseja.*

Así, con esto y con otras tantas cosas, la obra de Rubén Darío se va apretando más y más, durante su permanencia en Ma-

llorca, dentro de una lírica sensación de antigüedad. La Isla de Oro, quieta en su unidad evocadora de siglos, violentamente va a determinar el índice inevitable de su poesía:

*¡Oh, qué buen mallorquín me sentiría ahora!
¡Oh, cómo gustaría sal de mar, miel de aurora,
al sentir, como en un caracol en mi cráneo,
el divino y eterno rumor mediterráneo!*

He estado usando con cierta abundancia —debo confesarlo—, y lo seguiré haciendo, la palabra unidad y sus derivados más inmediatos. Lo he hecho sin escrúpulos al temor de repetirme e intencionalmente. Si yo fuera, al menos, un aprendiz de filósofo, trataría de escribir unas *Reflexiones sobre el sentido de la unidad cíclica de la poesía*. Es un tema que siempre me ha parecido sumamente sugestivo e interesante.

Me explicaré un poco mejor: existe en la poesía de algunos autores lo que podríamos definir como una reducción poética espontánea —y hasta quizá involuntaria— de varios estados de expresión, buscando otro estado más alto y definitivo de unidad, sin que esta unidad represente, en modo alguno, la simple suma anterior de sus componentes. Parece formarse en estos casos un espíritu nuevo de síntesis poemática. Me permito ofrecer, como ilustración concreta al respecto, la unidad poética total de la obra de Baudelaire, de Antonio Machado, de Bécquer, y de algunos momentos en la poesía de Rubén Darío, particularmente en la producción de los dos períodos de Mallorca. Y en la música, la unidad cíclica total de la obra de César Franck.

Si me preguntaran cuál ha sido la intención inicial y el esfuerzo mayor que he puesto en la preparación de este trabajo de hoy, contestaría que ha sido justamente eso: tratar de exponer esa actitud unitaria —resumen de un ciclo de fe, de alma y paisaje— que logra Rubén Darío cuando, aunque fuera temporalmente, se siente mallorquín de “conciencia, obra y deseo”.

*¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas
costas antes de que las prematuras canas
de alma y cabeza hiciera de mí la mescolanza
formada de tristeza, de vida y esperanza?*

Afirmaremos otra circunstancia como posible razón importante en el deseo de Rubén Darío de viajar a Mallorca. Recordemos que existía en la época, y entre sus escritores de entonces, una aceptación muy amplia de la escuela «modernista».

Gabriel Alomar —aunque complejo en sus muchas desvia-

ciones—, Juan Alcover y ya también un poco más tarde Alfonso Maseras eran todos poetas de una gran afinidad literaria con Rubén Darío. Fue, justamente, Gabriel Alomar quien —con criterio un tanto radical— dijo alguna vez lo siguiente: “Yo no concedo a España más que tres poetas de verdadero estro lírico, que son San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Rubén Darío”. La opinión, repito, es un tanto severa y hasta atrevida, pero no deja de ser sugestiva, en cambio, por la relación que en ella se establece entre Rubén Darío y dos de los más grandes poetas místicos de lengua castellana.

La amistad con Juan Sureda y su esposa, Pilar Montaner —pintora de gran talento— fue, finalmente, la razón última y quizá hasta la más decisiva, por encaminar al poeta hacia Palma y las alturas de Valldemosa. Sureda polarizaba en torno suyo lo mejor y más representativo de la intelectualidad que por aquellos tiempos residía en la isla. Pilar Montaner admiraba y era admirada por Santiago Rusiñol, quien gastaba sus pinceles, con alguna frecuencia, pintando los litorales y las sierras de Mallorca:

*En Pollensa ha pintado Santiago Rusiñol
cosas de flor de luz y de seda de sol.*

Tenemos ya a Rubén Darío, llegado a Mallorca. Viene a refugiarse de mil cosas y problemas del mundo o de «su» mundo y en busca de reposo, pero en esto, la Isla de Oro le va a traicionar: le traiciona su paisaje, la horrida preocupación de su mar latino y la resolución final y mística de su vida semipagana. Ante todo aquello, el reposo intelectual era posible.

Analícemos ahora las principales características literarias de los dos períodos de Mallorca.

Primero: la obra del poeta se vuelve fundamentalmente descriptiva. ¿Qué pretendo decir con esto? ¿No es acaso cierto que la poesía de Darío es, con mucha frecuencia, fundamentalmente descriptiva? Así es, en verdad, pero es necesario establecer ciertas distinciones.

Podemos decir que, algunas veces, la descripción en Rubén Darío es simbólica. En “Coloquio de los centauros”, por ejemplo, las descripciones son siempre símbolos, correspondencias secretas —inmediatas o lejanas— de conceptos, e ideas más allá de la realidad conceptual de las cosas.

Otras veces, la descripción es progresivamente enunciativa, un lírico repertorio o una poemática evocación de cosas del pasado o promesas para el futuro. Así, por ejemplo, en “Al rey Oscar” y en “Cyrano en España”.

Pero el caso de la poesía descriptiva de los poemas de Ma-

llorca es muy diferente; encontramos entonces una descripción que podríamos llamar gráfica, sorprendentemente novedosa y casi sin antecedentes inmediatos en la obra de Darío. Abundan los detalles pequeños y pasajeros, que adquieren sentido, casi exclusivamente, por la intimidad confidencial del desarrollo poético. Pinceladas fugaces y concretas al mismo tiempo, que se detallan y unifican simultáneamente como en las pinturas de los impresionistas. La famosa "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" nos ofrece abundantes ejemplos al respecto:

*Me rozo con un núcleo cesposo de muchedumbre
que viene por la carne, la fruta y la legumbre.
Las mallorquinas usan una modesta falda,
pañuelo a la cabeza y la trenza a la espalda.
He visto unas payesas con sus negros corpiños,
con cuerpos de odaliscas y con ojos de niños;
y un velo que les cae por la espalda y el cuello,
dejando al aire libre lo oscuro del cabello.
Sobre la falda clara, un delantal vistoso.
Y saludan con un "bon di tengui" gracioso,
entre los cestos llenos de patatas y coles,
pimientos de corales, tomates de arreboles;
sonrosadas cebollas, melones y sandías
que hablan de las Arabias y las Andalucías.*

A ratos la descripción se vuelve más lírica, pero siempre resultante de una técnica detallista:

*Hay un mar tan azul como el Partenopeo;
y el azul celestial, vasto como un deseo,
su techo cristalino bruñe con sol de oro.
Aquí todo es alegre, fino, sano y sonoro.
Barcas de pescadores sobre la mar tranquila
descubro desde la terraza de mi «villa»,
que se alza entre las flores de su jardín fragante,
con un monte detrás y con la mar delante.*

La actitud de poética rústicamente descriptiva pudiera tener sus modificaciones, pero en el fondo podemos definirla como una «constante» de las fechas de Mallorca y hasta se dilata más allá de los límites de la isla, ya que el poeta la va a continuar en su Nicaragua natal.

En "La canción de los pinos", la musicalidad característica de gran parte de la poesía de Darío no se pierde y, sin embargo,

el detallismo descriptivo emerge cuando menos se espera; nos dice, refiriéndose a los pinos:

*habéis sido mástil, proscenio, curul. . .
Con gestos de estatuas, de mimos, de autores. . .
Por su aire de monjes, sus largos cabellos. . .*

Y el poema se remata con una resolución radical y dogmática. Pocas veces Darío fue tan concreto en sus “pretéritas normas”, como él mismo nos lo dice:

*Románticos somos. . . ¿Quién que Es, no es romántico?
Aquel que no sienta ni amor ni dolor,
aquel que no sepa de beso y de cántico,
que se ahorque en un pino; será lo mejor.*

¡Cuán lejos estamos con este consejo trágico y simplista de las dilucidaciones trascendentales y clásicas de “Coloquio de los centauros”.

Los olivos han de ir junto a los pinos, sus hermanos en la unidad mediterránea. Son los dos árboles que simbolizan —desde clásicos tiempos de la antigüedad— todo el litoral del mar latino. El paisaje de Mallorca sería incompleto sin la visión simétrica y envejecida de los olivares. Porque los árboles del olivar pareciera que siempre fueron viejos. Nos cuesta imaginar un olivo joven. Y si lo fuera joven, siempre lo imaginamos retorcido y lento, con claros de sol entre los ramajes añosos y pulidos por el tiempo.

Darío canta los olivos en un poema que, justamente, dedica a Juan Sureda, su hospitalario amigo de la isla; y el poema se lo sugiere la esposa de Sureda, la pintora Pilar Montaner, quien en sus pinturas ha logrado interpretar a maravilla el pretérito insospechado de estos árboles caritativos, y a que sólo piden parca tierra en estrechez de rocas y larga vida austera, para crecer y dar sus frutos:

*Los olivos que tu Pilar pintó son ciertos.
Son paganos, cristianos y modernos olivos,
que guardan los secretos deseos de los muertos
con gestos, voluntades y ademanes de vivos.*

¿Qué mejor manera de definir la gesta antigua del árbol del olivar, diciendo tan sólo de ellos que “son paganos, cristianos y modernos olivos”? Un solo verso —nótese bien: un solo verso— resume una historia de siglos y el tránsito de toda una cultura. Y luego prosigue el poeta:

*Se han juntado a la tierra, porque es carne de tierra
su carne, y tienen brazos, y tienen vientre y boca
que lucha por decir el enigma que encierra
su ademán vegetal o su querer de roca.*

¡Qué insospechada antropología vegetal del olivo!

Luego expresa Darío, como en una relación filosófica a la manera de Plotino, al revelarnos en el olivo —árbol filosófico también como ningún otro—:

su ademán vegetal o su querer de roca.

Los períodos de Mallorca representan, pues, para Rubén Darío su mayor o mejor acercamiento a un lirismo descriptivo. Un lirismo descriptivo dibujado y definido, en su esencia, con agobio de luz mediterránea, de mar sonoro, de brisas altas de litoral sobre pinares y siluetas claras de acuarela.

Descubre, además, en Mallorca, un ambiente estilizado —por lo antiguo, en ritmo de cadencias milenarias—:

...aquí todo es alegre, fino, sano, sonoro.

Y encuentra:

cosas de flor de luz y de seda de sol.

Para estilizar, evitando elocuencia, habla discretamente de

...espumas de mar.

El poeta trata de eludir, sistemáticamente, la designación de los fenómenos naturales presentados en su vigor original. En lugar de hablarnos de huracanes y tempestades, transcribe, únicamente, referencias antiguas, ya sea con recursos de estilo o de simple afinamiento poético; así nos habla discretamente de

...furias de aire. . . ,

en lugar de huracanes; y de

...aires violentos,

en lugar de tempestades.

Por otro lado, ansiando siluetas más definidas o contornos más claros, busca entonces la abundancia de la luz; siempre luz

antigua del Mediterráneo. Olvidará, quizá ya definitivamente en Mallorca, aquella paradójica

*Luz negra, que es más luz que la luz blanca
del sol.*

Cuenta Julio Clovio, amigo de *El Greco* en Venecia, que un día en que visitara al maestro, le encontró con las cortinas cerradas en su taller, y le dijo que no quería salir, “porque la luz del día turbaba su luz interior”.

Con nuestro Rubén Darío en Mallorca habrá de suceder todo lo contrario, buscará la luz del día para revelar su luz interior:

*Soy el alma luminosa
de David.
Aquí hay luz, vida.*

Y admira a Rusiñol porque

...hizo a la luz sumisa

y es un

...jardinero de sol.

Cuando ensaya una plegaria (“Plegaria”), pide:

...la luz clara para el problema oscuro.

Finalmente, en su corto poema “Eheu”, el más robusto —filosóficamente— de todos los escritos en Mallorca, resume su angustia de soledad, diciéndonos:

*...y miré al sol como muerto
y me eché a llorar.*

Más importante me parece aún la afirmación de tradición latina que para la obra y la vida de Rubén Darío tienen sus dos viajes a Mallorca.

Ya he dicho que esta afirmación latina es como una proyección o ampliación de su hispanidad. Actitud hispánica primero, en la amplitud de la península, luego estrechada en la intimidad de una isla —Mallorca—, pero sobre la visión larga y profunda del mar latino; no podemos dudar que toda sensación auténtica de latinidad tiene un definitivo horizonte mediterráneo:

*Aquí, junto al mar latino,
digo la verdad.
Siento en roca, aceite y vino
yo mi antigüedad.*

*¡Oh, qué anciano soy, Dios santo!
¡Oh, qué anciano soy!
¿De dónde viene mi canto?
¿Y yo, a dónde voy?*

En la ya tantas veces citada “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”, lleva el poeta esta añoranza de latinidad aún más lejos, hacia la madre Grecia:

*Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día,
después que le dejaron loco de melodía
las sirenas rosadas que atrajeron su barca.
Cuanto mi ser respira, cuanto mi vida abarca,
es recordado por mis íntimos sentidos:
los aromas, las luces, los ecos, los ruidos,
como en ondas atávicas, me traen añoranzas
que forman mis ensueños, mis vidas y esperanzas.*

La antigüedad obtiene en estos pareados —ya sea por Roma o por la madre Grecia— una unidad magnífica de intimidad, de atávicas sensaciones y de ecuménicas añoranzas: íntimos sentidos, aromas, luces, ecos, ruidos en forma de ensueños o residuos, no son otra cosa que un inevitable agobio de latinidad.

Vamos, pues, por grados hacia la unidad final: panteísmo, primero, de la isla dorada; ahora, la antigüedad mediterránea; nos acercamos a la última etapa final y definitiva. De todas tres, la más sutil y difícil de explicar.

Ya en el primer viaje a Mallorca, pide el amparo de Dios:

*¡Señor, que la fe se muere!
¡Señor, mira mi dolor!
¡Miserere! ¡Miserere!
Dame la mano, Señor.*

El segundo viaje a Mallorca es ya el de un poeta vencido. Pero no crean ustedes que estoy afirmando una contradicción. Vencido, justamente, para encontrar esa unidad en su obra que ya tanto he mencionado.

Se ha pretendido —y se sigue pretendiendo— que el retorno de Rubén Darío en su poema “La Cartuja”, es una simple pose de imitación a Verlaine. Nada más falso e injusto.

Mucho ha acumulado —en vida y obras— para conformarse con simples poses:

*Yo sé que hay quienes dicen: “¿Por qué no canta ahora con aquella locura armoniosa de antaño?”
Esos no ven la obra profunda de la hora,
la labor del minuto y el prodigio del año.*

Siempre existió durante todo el tránsito de la obra poética de Rubén Darío, ya fuera un trasfondo o una actitud franca de sentimiento religioso. Paralelamente, debemos admitirlo, entre lo pagano y lo religioso:

Entre la catedral y las ruinas paganas. . .

Quizá fuera el horror de la muerte, la etapa inicial de este misticismo:

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

Toda esta mescolanza —como él mismo la llama— se va despejando lentamente, muy poco a poco, con sus altos y sus caídas, dichas, a veces, con frases de Grecia o palabra del Cristo. . . Nada importa, porque siempre es misticismo. Llegará entonces el momento terminal, la unificación absoluta, con su profundo, agobiador y sensual —sensual en Dios— poema “La Cartuja”; es una reiteración en plegaria, en que la palabra «darme» conlleva un extraño sentido de renovación o de renunciamiento y de solicitud: “Darme otros ojos”, “Darme otra boca”, “Darme otras manos”, “Darme otra sangre”.

Es una repetición que parece recordar la reiteración obsesiva del «ahora» (*maintenant*) de Víctor Hugo, en su también célebre poema “A Villequier”, escrito con motivo de la muerte de su hija.

¿Influencias románticas en Rubén Darío a estas alturas? Bien pudiera ser. Recordemos su famoso alejandrino de “La canción de los pinos”, poema escrito en Mallorca:

Románticos somos. . . ¿Quién que Es, no es romántico?

Equivale a una afirmación de permanente actualidad del romanticismo. Y debe notarse, además, que «Es» como voluntad del verbo ser en la pregunta “¿Quién que Es, no es romántico?”,

va puesto con mayúscula, en una preponderancia cósmica a lo Heidegger de *El Ser y el Tiempo*.

Este traslado de Rubén Darío, posterior a Mallorca hacia una nueva poesía, tiene trazos de sorpresa o de milagro. Desaparece la elocuencia verbal y se inicia un período de estilización en tono menor, de un íntimo lirismo. La "Oda a Mitre" será el último poema elocuente de Rubén Darío.

Vendrán únicamente tres poemas de tono mayor en todo el tránsito que aún queda en la vida del poeta hasta su muerte: el "Canto a la Argentina", "Los motivos del lobo" y "La canción de los osos". No incluimos su poema "Pax", tan tardío y tan discutido, por significar —no obstante su bella intención poemática— una obra de decadencia, escrita ya casi en el prelude de la muerte.

El "Canto a la Argentina" sirvió a un ilustre crítico contemporáneo como base para su estudio de enumeración acumulativa en la obra de Rubén Darío. Enumeración, con frecuencia, tan breve y exacta como maravillosa descripción lírica del pueblo español:

*Hombres de España poliforme:
finos andaluces sonoros. . .,
astures que entre peñascos
aprendisteis a amar la augusta
libertad, elásticos vascos
como hechos de antiguas raíces. . .*

"Los motivos del lobo" y "La canción de los osos" son poemas de una inspiración medieval que combina a la vez una reducida sencillez de delicadeza idiomática — a veces arcaica— con una gran libertad en la forma, particularmente en "La canción de los osos". La mezcla, aparentemente desordenada, de versos de dos, cuatro, ocho y hasta dieciséis sílabas, logra, sin embargo, un curioso efecto rítmico y de acción descriptiva.

La unificación poética de escueto lirismo enumerativo vendrá a reemplazar la poesía conceptual. Aparecerá un doble juego de proyección realista hacia el exterior y a la vez un retorno simultáneo hacia la intimidad.

Pero hay algo más: comienza entonces también Rubén Darío a centrar su poesía como en una fatiga inevitable, que no es, en modo alguno, decadencia poética, sino más bien angustia pretendida ante la fe y el misterio de la muerte.

Centrar, purificar, equilibrar y unificar su poesía fue la sorprendente consecuencia que, para Rubén Darío, tuvieron sus dos visitas a Mallorca. Era una promesa de un valor incalculable para el futuro. El poeta muere joven, a los cuarenta y nueve años. La promesa pudo haber sido válida para varios años más de vida.

Preguntamos ahora: “¿cuál hubiera sido entonces el alcance y el destino final de la obra poética de Rubén Darío? Debemos admitir que para la historia es mala receta hacer conjeturas. Sin embargo, de hacer esa conjetura podríamos —como consecuencia de los antecedentes que ya antes hemos comentado— llegar a conclusiones verdaderamente novedosas y sorprendentes. Es una investigación que aún permanece abierta para los especialistas en la obra de Rubén Darío.

Que toda poesía es religiosa, tiene mucho de verdad. Y esa religiosidad reside en esa trascendencia unitaria y misteriosa, más allá de sus componentes conceptuales y poéticos casi inmediatos.

¿Unidad cósmica, histórica o biológica? No podría decirlo. ¿Caída sobre el poeta —en el caso de Rubén Darío— por la gracia de las islas Baleares, del genio latino o ante la divinidad? Tampoco lo sé. Únicamente podría afirmar que es, justamente, durante sus períodos de Mallorca, cuando Rubén Darío alcanza esa mística trascendencia.

A todo esto podríamos llamarlo *El milagro de Mallorca*. Alabada sea, pues, la Isla de Oro, que pudo inspirar la posibilidad de ese milagro.

Enrique Macaya Lahmann

Embajada de Costa Rica

Alfonso XII, Madrid 16

Rubén Darío y América

Nicaragua, y con ella todos los pueblos de lengua española, ha dedicado este año a conmemorar el primer centenario del nacimiento de Rubén Darío, el más alto poeta de América. Pero con referirse la conmemoración al nacimiento del vate, creemos que no es su vida —de sobra conocida por varios y muy buenos estudios— sino su obra poética el mejor y el más fértil motivo de meditación en esta oportunidad.

La obra, sin duda, puesto que fue, es y será ella la que elevó a la cima de la fama el nombre de Darío, y ya que por ella, y no por el atormentado existir de su autor, se celebran hoy los actos del centenario como una comunión del espíritu.

Pero, deslindado ya el campo de interés, ¿qué aspecto de esa obra debe interesarnos cuando la bibliografía sobre la misma alcanza ya proporciones considerables? Efectivamente, la poesía de Rubén Darío, como todas las grandes creaciones de la literatura, ha sido analizada en múltiples aspectos: en sus orígenes, en sus fuentes, en sus influencias, en sus temas y motivos, en sus estructuras estróficas y verbales, en sus ritmos y en su música. Y, por otra parte, no querríamos limitarnos en este artículo a un simple elogio construido de frases conocidas y repetidas que, en este caso, no pasarían de simples lugares comunes como los que, casi inevitablemente, deslucen los más justos y solemnes centenarios.

*
**

Recuerdo hoy —y aquí se impone el «yo»— una conversación que tuve hace muchos años, en la oficina que compartíamos en el *Diario de Costa Rica*, con el escritor y poeta nicaragüense Salomón de la Selva, ya desaparecido, porque en ella mantuve una tesis que me interesó desde entonces —de esto han pasado treinta años— y que sigue interesándome hoy: el americanismo de Darío. Es un tema de fundamental interés, sobre el cual se ha trabajado muy poco y que juzgo el más importante en esta conmemoración,

si tomamos en cuenta, como ya se ha dicho con acierto, que el modernismo significó la primera presencia de América en el escenario de la literatura universal y que esa presencia se debió principalmente, si no en su totalidad, a la obra de Darío. A mantener y demostrar la proposición de que Darío es un poeta auténticamente americano, dediqué un ensayo que, como contribución costarricense, envié al certamen de Nicaragua y que próximamente publicará la Editorial Costa Rica. (1)

Este artículo es una síntesis de uno de los aspectos estudiados en el citado ensayo.



Fue José Enrique Rodó quien, en un discurso dicho con motivo del traslado a Montevideo de los restos del poeta y político Juan Carlos Gómez, exaltó la idea de América como una grande e imperecedera unidad, como una excelsa y máxima patria, desde el Golfo de México hasta los sempiternos hielos del sur. Pero fue también el brillante escritor uruguayo quien por primera vez afirmó que Darío no era el poeta de América. Esta afirmación encontró eco y ha seguido repitiéndose, sin tomar en cuenta que Rodó se refería exclusivamente a *Prosas Profanas* y que su opinión surgió en un momento en que se intentaba crear dialécticamente una literatura indohispánica, distinta de la europea, con la que no parecía tener ninguna afinidad el citado libro.

Y a las palabras de Rodó debemos agregar otra tesis —y ésta suscrita por varios investigadores y comentaristas del modernismo y de Darío—: la de que la poesía rubeniana deriva en parte esencial del parnasianismo y del simbolismo franceses.

Es muy corriente en la historiografía y en la crítica literarias que una determinada tesis, sobre todo reforzada como en este caso, sea punto de partida de juicios que la siguen sin mayor análisis, hasta constituir tópicos que todo el mundo repite y que se dan por evidentes. No otro es el caso del “afrancesamiento” y del espíritu extraño a nuestra América con que se ha enjuiciado la poesía del nicaragüense.

Claro está que para demostrar el americanismo de Darío no tendríamos que recurrir a un gran esfuerzo dialéctico ni a teorías de orden histórico, estético o filosófico. Nos bastaría una simple estadística. Los números nos demostrarían que, tomando la totalidad de la obra, los motivos o temas americanos superan en una gran proporción a los franceses, a los grecolatinos y a los orientales, y que únicamente pueden compararse a los españoles que entrarían

(1) Publicado ya.

de hecho dentro del término hispanoamericanos. Citamos de memoria los relativos a nuestras cosas de este lado del Atlántico: *Tutecotximi, Chinampa, Caupolicán, El sueño del inca, Canto a la Argentina, Canto épico a las glorias de Chile, Del trópico, A Bolívar, A Colón, Oda a Mitre, Oda a Roosevelt, Desde la pampa, Gesta del Coso, Momotombo, Retorno, Raza, Medio Día, Vespéral, A Máximo Jerez, A la Unión Centroamericana*, además de innumerables obras menores: elogios, cuadros y dedicatorias a personajes, hombres y mujeres de diversos países americanos.

Esto, sin embargo, no bastaría y podríamos agregar muchas otras razones. Darío era americano, no sólo por su nacimiento en una región del Istmo, no sólo por su sangre mestiza, sino —principalmente, diríamos— por su espíritu de poeta y de artista. La estructura, el brillante sentido decorativo, la sonoridad y el colorido del movimiento modernista son típicamente americanos, no franceses ni españoles. Mientras la poesía española, con muy raras excepciones, tiende a la sencillez, a la espontaneidad y a las formas menos artificiosas, la hispanoamericana —y, en general, el hombre de Hispanoamérica incluyendo al indio— tiende precisamente a lo contrario. El venezolano Arturo Uslar Pietri, en su ensayo *Lo criollo en la literatura*, nos dice:

“La literatura hispanoamericana nace mezclada e impura, e impura y mezclada alcanza sus más altas expresiones. No hay en su historia nada que se parezca a la ordenada sucesión de escuelas; las tendencias y las épocas que caracterizan, por ejemplo, a la literatura francesa. En ella nada termina y nada está separado. Todo tiende a superponerse y a fundirse. Lo clásico, lo romántico, lo antiguo con lo moderno, lo popular con lo refinado, lo tradicional con lo mágico, lo tradicional con lo exótico. Su curso es como el de un río, que acumula y arrastra aguas, troncos, cuerpos y hojas de infinitas procedencias. Es aluvial”.

Y más adelante, refiriéndose a lo que ahora nos interesa, agrega:

“El mestizaje nunca se mostró más pleno y más rico que en el momento del modernismo. Todas las épocas y todas las influencias literarias concurren a formarlo. Es eso precisamente lo que tiene de más raigalmente hispanoamericano, y que era lo que Valera juzgaba simplemente como cosmopolitismo transitorio. Los hombres del 98 aprenden la lección modernista, pero en su mayor parte reaccionan hacia lo castizo”.

Luego:

“El gusto hispanoamericano por las formas más elaboradas y difíciles, por las formas de expresión más cultas y artísticas, no sólo se manifiesta en su literatura y en su arte, sino que se refleja en la vida ordinaria y hasta en el arte popular”.

Y más adelante:

“El gusto del hispanoamericano por las formas más artísticas y arduas no se pierde. Sobrevive a todas las influencias y a todas las modas. Lo lleva a todos los géneros literarios, desde la novela al periodismo. Lo que primero le importa es la belleza de expresión. Eso que llaman estilo. Y que hace que la mayor aspiración de un escritor consista en ser considerado como un estilista”.

Estas verdades proyectan nueva luz sobre el carácter formal de la poesía de Darío y nos explica el sentido de las siguientes palabras del poeta dichas en 1890:

“Tenemos el convencimiento de que hemos llegado a un estado tal en nuestra América, hemos vivido una vida tan rápida, que es preciso dar nuevas formas a la manifestación del pensamiento, forma vibrante, pintoresca y, sobre todo, llena de novedad y libre y franca”.

Además, si hemos de juzgar con acierto del conjunto de la obra y no de un libro como lo hizo Rodó, es necesario tener en cuenta que la emoción de Darío ante el paisaje de América y en relación con los temas indígenas precolombinos es innegable. El paisaje es contemplado con la óptica monumental propia del hispanoamericano y no con la visión analítica del espacio inmediato y limitado del europeo.

Es verdad que en las “Palabras Liminares” de *Prosas Profanas* el vate nos dice:

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

Pero esta fuga sentimental de la actualidad hispanoamericana no se diferencia en mucho de las demás que el poeta realizó hacia indefinidos horizontes románticos: hacia el Oriente, hacia la Grecia clásica, hacia la Francia dieciochesca o hacia el París de su tiempo. Porque no pasa de ser una fuga, un escape temporal

de la realidad, como nos lo demuestran los numerosos poemas que Darío dedicó a Chile, a la Argentina y a su Nicaragua natal.

*
**

Se ha comentado en exceso el llamado “afrancesamiento” de Darío y en este camino no ha sido difícil —y no por ello menos errado— deducir el origen de su poesía del movimiento, o de los movimientos, que se produjeron en Francia en la segunda mitad del siglo pasado.

Insistimos en que esto podría tener alguna base si aislamos diez a doce poemas, separándolos del resto de la obra. Pero aun así, la derivación y la simple influencia serían muy dudosas, como lo hemos expuesto ampliamente en nuestro ensayo y lo exponremos aquí en forma muy sucinta.

De haber alguna influencia francesa en la poesía de Darío, habría que limitarla al parnasianismo, no porque este movimiento entusiasmara especialmente al nicaragüense (son precisamente los poetas parnasianos los menos citados y admirados), sino porque coincidió en muchos aspectos con el modernismo americano: preocupación por la forma, sentido estatuario del poema, sonoridad, cosmopolitismo y universalidad de los temas en el espacio y en el tiempo. Pero no ocurre lo mismo con los poetas llamados decadentes y luego simbolistas, que constituyeron la atracción y el embrujo mágico, no sólo de Darío y de América sino también de toda la Europa de fines del siglo.

Con la poesía simbolista la comparación es imposible. Salvo algunos chispazos ocasionales nada hay de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine en Darío. En éste hay un considerable aporte épico, es decir, narrativo y anecdótico, muy americano, desconocido para los simbolistas, como lo vemos en *La nube de verano*, *Gesta del Coso*, *La cabeza del Rabí*, *Los motivos del lobo*, *Alí* y tantos otros poemas. En cambio, nada tiene la poesía rubeniana de la oscuridad deliberada, del aura de misterio, de la tendencia a la poesía pura, de las disonancias y del descoyuntamiento lógico y sintáctico de los autores de *Fleurs du mal*, *Bateau ivre*, *L'après midi d' un faune* y *Sagesse*.

No pretendemos negar la admiración de Darío por Víctor Hugo —un romántico, no simbolista ni parnasiano— y las imitaciones que hizo de este poeta como de algunos otros posteriores. Pero las imitaciones y variaciones, como las traducciones, son juegos o ejercicios al margen que, precisamente por su carácter directo e inmediato, se diferencian fundamentalmente de las influencias y del espíritu personal y medular que priva en toda obra literaria.

*

**

Recuerdo —y vuelvo aquí a sumirme en el yo— que en mi infancia y en mi antigua Cartago, destruida por el terremoto de 1910, solía acercarme a un grupo de soñadores que dedicaban algunas horas, en las tardes de los sábados, a conversar de literatura y especialmente de poesía lírica. Yo no comprendía entonces su entusiasmo y mucho menos las razones que exponían, pero en mi memoria quedó grabada por muchos años una palabra que para ellos tenía un sentido mágico: París. Y menos grabados algunos nombres que para mí no tenían otra significación: que la de estar unidos a la magia de la palabra citada: Rimbaud, Mallarmé, Moreas, Verlaine.

Creo que aquellos jóvenes no dominaban el francés. Se servían de traducciones, según me parecía, pero hasta hoy he abrigado la impresión de que no era la realidad inmediata de la obra poética lo que les interesaba, sino la sonoridad de los nombres, la novedad de una poesía nueva, revolucionaria y alucinante, y, sobre todo, el aura que rodeaba a la Ciudad Luz. Más adelante vine a enterarme de que esa aura envolvió también a poetas de muy distintas latitudes: D'Annunzio, Wilde, Hoffmannsthal, Merejkowski y un centenar más que son conocidos de todos.

Esta atracción de París es típicamente americana y aparece en Darío —en lo externo y espectacular como en los soñadores cartagineses— mucho antes de salir de tierras americanas. En uno de sus libros iniciales escritos en Chile, *A. de Gilbert*, nos habla de sus relaciones con Pedro Balmaceda y nos dice:

“Oh, cuántas veces en aquel cuarto, en aquellas heladas noches, él y yo, los dos soñadores, unidos por un afecto razonado y hondo nos entregábamos al mundo de nuestros castillos aéreos! ¡Iríamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès; le preguntaríamos a éste por qué se deja sobre la frente un mechón de su rubia cabellera; oiríamos a Renán en la Sorbona y trataríamos de ser asiduos contertulios de Madama Adam; y escribiríamos libros franceses, eso sí!”.

Y ya que citamos este libro, agotado hace muchos años, es oportuno agregar que en él encontramos también los primeros síntomas ideales de la atracción de lo oriental, que ha sido común a América y a toda la cultura de Occidente, desde el romanticismo. En efecto, a renglón seguido de la cita anterior nos encontramos lo siguiente:

“Iríamos luego a Italia y a España. 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 papel, como aquella en que vivió Pierre Loti, y, vestidos de seda, más allá, pasaríamos por bosques de desconocidas vegetaciones sobre un gran elefante. . .”

La atracción de lo oriental se ha atenuado y casi desaparecido en América, pero la de París continúa, y no solamente en los rastacueros suramericanos, sino en capas más elevadas y cultas como la de los escritores. No parece sino que el hechizo de la “rive gauche” sigue operando en el tiempo.

No obstante el propósito de crear y afirmar una novela hispanoamericana distinta de la europea, más profunda, con nuevos contenidos y nuevas técnicas, empresa en la que ciertamente se ha avanzado mucho, algunos escritores siguen llevando a sus personajes a París. Más aún, viven y producen en la Ciudad Luz y nos explican que la vida, las costumbres y el alma del hombre americano se sienten y expresan mejor aislándose y viviendo lejos del medio que se proponen novelar. Es muy posible, pero no se aislan en Londres, en Roma o en Madrid.

*
**

Es necesario comprender que Darío es el final o la cima de una tradición hispanoamericana, en tanto que los simbolistas, y principalmente Rimbaud y Mallarmé, son el comienzo de una nueva era de la lírica. Es el paso de una estancia de luz, de claridad, de estabilidad de la forma y de reposo, a una estancia de oscuridad, profundidad, inquietud y disonancia. Quizá lo veamos más claro, desde el punto de vista del vate nicaragüense, si consideramos otro de los aspectos que se han señalado en su obra como extraños a lo americano: el paganismo grecolatino.

Observemos previamente que el interés por los motivos clásicos, helénicos y latinos es en Darío más persistente, y en consecuencia más importante, que la de los motivos franceses. Y puede afirmarse lo anterior porque los temas paganos se encuentran desde los primeros poemas hasta los que el poeta escribió ya cerca de la muerte. Pero anotamos —como garantía de su temporalidad— que esos temas, en la misma forma que los franceses, se intensifican en sus dos grandes libros centrales, *Prosas Profanas* y *Cantos de Vida y Esperanza*, y se debilitan antes y después de esas obras.

El problema que esos temas mitológicos nos plantean en relación con el americanismo de Darío puede enfocarse y resolverse desde tres ángulos distintos que vamos a esbozar.

El primero se relaciona con la índole y naturaleza mismas

del modernismo. Sabido es que este movimiento tiende a la estabilidad formal, a la universalidad de los temas y al esteticismo, y donde quiera que estas tendencias se han presentado —es el caso de las corrientes líricas renacentistas y del parnasianismo francés— los modelos griegos y el concepto convencional que se tiene de su mitología, aparecen en Europa y en América, sin distinción de áreas geográficas o de culturas.

El segundo ángulo de apreciación nos lleva a afirmar que lo clásico, en la misma forma que lo romántico, es una constante periódica de la cultura occidental y que por lógica consecuencia es tan americano como europeo, ya que ambos conceptos integran la unidad de esa cultura desde el siglo XVI.

El tercero, y quizá el más importante, nos lleva a la importancia de lo mitológico en las creaciones poéticas, como vamos a verlo.

Los hispanoamericanos no hemos conseguido crear grandes mitos propios en la esfera de lo poético, si bien los hemos creado en lo político y en otros campos. Las mitologías de los mayas, de los aztecas y de los incas son de difícil comprensión por su simbolismo, su tonalidad sombría y sus relaciones con los sacrificios sangrientos, con la esclavitud y con la muerte, razones por las cuales su trascendencia y proyección en la poesía han sido muy limitadas y no han conseguido competir con la mitología de los helenos, naturalista, transparente, humana y poética. Fueron estas condiciones las que le dieron extensión universal y la han convertido en patrimonio común de Europa y América.

Pero no debemos olvidar que si Darío se asomó por su sentido estético a los mitos antiguos, penetró con mayor sinceridad a los de nuestros aborígenes americanos en muchos de los poemas anteriores a *Prosas Profanas*, vale decir, hasta el momento en que sus relaciones con Europa, su cultura autodidáctica y la fuerza y universalidad de la mitología griega lo llevaron a olvidar la indígena.

Casi no hay un poeta de América, sobre todo en las generaciones modernistas, que no haya cantado, directa, indirectamente o por simples alusiones, los motivos griegos. Pero esto no movería a nadie a afirmar una descendencia directa de la brillante cultura que los originó. En su espíritu, en su concepción del mundo y en el sentido del amor y de la belleza, nada hay más lejano de aquella cultura que la caótica realidad del mundo moderno.

*
**

El mejor y más seguro camino para juzgar con acierto y en forma integral la obra poética de Darío —el que han descuidado

muchos de sus comentaristas— es el de apreciarla y estudiarla en su conjunto, porque éste nos dará su evolución.

Una apreciación parcial o fragmentaria nos conduciría a errores inevitables y este es el caso de Rodó. Si en vez de *Prosas Profanas*, la obra para la cual escribió su elogio el uruguayo, tomáramos el *Canto Errante* o bien cualquiera de los libros menores, la lectura nos conduciría a juicios radicalmente distintos. Y, sin embargo, todos los libros —incluyendo *Prosas Profanas*— nos revelarían entre otras cosas un rasgo muy americano de toda la producción rubeniana: la falta de unidad, o mejor dicho, de estructura arquitectónica de cada uno y de la totalidad de los libros. En términos generales y haciendo caso omiso de excepciones, se puede afirmar que en la poesía europea o en los libros de sus principales poetas priva esa estructura cerrada, como lo vemos en el *Romancero Gitano* de García Lorca, en *Cántico* de Jorge Guillén, en *Flores del Mal* de Baudelaire y en *Odas* de Keats.

Pero lo que conviene destacar y situar en el primer plano de la apreciación en conjunto, es el hecho de que Darío, entre sus primeros poemas y los últimos, revela una evolución dentro de la cual lo francés, lo griego y lo oriental no son sino incidencias o aspectos pasajeros que no ofrecen base para fundamentar aisladamente un juicio.

De *Prosas Profanas*, la obra en que culmina el modernismo y se acumulan los temas extraños, a *Cantos de Vida y Esperanza*, en la que se inicia la superación del modernismo, hay ya un cambio radical, un principio de regreso a lo propio del poeta, a la sinceridad, lo que en nuestro ensayo y en análisis que dedicamos al tema de la superación del modernismo, llamamos el paso del artista al poeta.

Darío escribe sus últimas obras cuando ya se había cumplido la renovación de los simbolistas y la poesía de vanguardia —de vanguardia entonces— inundaba a Europa y tenía tímidos ecos en la América Española. Y es precisamente entonces cuando se olvida de la voluptuosidad del siglo XVIII, del aroma de los salones versallescos; de las Venus, las Dianas y las Ledas pseudohelénicas y de las princesas orientales. O bien, cuando recuerda estos temas, lo hace muy lejanamente y ya no con sentido de hedonismo pagano.

Y se olvida de aquellos sueños para volver a reconciliarse con la vida y con la naturaleza. De sus dos períodos de Mallorca, del segundo sobre todo, surge una poesía nueva, un retorno a los temas americanos e hispánicos, una inmersión en lo humano, mucho más elocuentes, para quien estudie la obra sin prejuicios, que todas las opiniones y argumentos de quienes sólo han visto un período determinado.

Conviene aclarar aquí que el período de superación del

modernismo no se caracteriza exclusivamente por una evolución formal. La hay, sin duda, pero es de segunda importancia. Darío, a diferencia de los simbolistas franceses, no separó nunca el contenido de la forma ni intentó huir de la realidad, y en esto vemos una de las excelencias de su poesía. Los simbolistas rompieron con todas las normas de forma y de contenido y restablecieron los antiquísimos lazos entre la magia y la poesía, pero no consiguieron crear una trascendencia de contenidos concretos, la gran debilidad de toda la poesía contemporánea y el escollo con que ha tropezado y seguirá tropezando antes de alcanzar la universalidad y de llegar a la comprensión y al seno afectuoso de los pueblos.

Darío, americano, mestizo, poeta del tiempo, del espacio y de la forma, vale decir, de todos los elementos y conceptos que han presidido el desarrollo de la cultura y la expresión de la belleza durante veinticinco siglos, no llegó ni habría querido llegar a lo que vislumbraron los decadentes, porque sabía quizá que la poesía, aun cuando es una visión auroral y una revelación superior del universo, tiene límites que el hombre no puede trasponer.

¿Es ésta una excelencia o es un defecto de la creación poética de Darío? La respuesta depende del campo o del criterio de quienes la formulen. Para ciertos sectores, los que unen la inquietud al snobismo, los que están pendientes de las últimas expresiones de la moda, o para la escasa minoría de quienes en verdad buscan la expresión de los profundos misterios de la vida, es un defecto. ¿Pero cuántos son los que así sienten?

En cambio, para los que sabemos que la poesía y el arte no tienen sentido si se aíslan en sí mismos; para quienes comprendemos que la comunicación poética y artística es un diálogo y requiere un público que comprenda y recree la obra del artista; para quienes, por experiencia y esfuerzo, sabemos que la claridad, la sencillez y la alada transparencia del verdadero poeta —no del filósofo ni del prestidigitador— son más elaboradas y más profundas que los nebulosos ensayos de muchos versificadores contemporáneos; para los que sentimos que la tradición formal, la vida y la naturaleza son parte del espíritu de América, la poesía de Rubén Darío tiene que ser considerada como una suma de excelencia.

Abelardo Bonilla

Universidad de Costa Rica

¡El alba, siempre!

Sólo cuarenta y nueve años ardió esa llama sobre la tierra. Y se quemó hasta lo más hondo de su atormentada sustancia.

Sí, tendría que intentarse una y otra vez su biografía para penetrar la gran sombra, como demoníaca, y la misteriosa luz, como angélica, que este extraño astro de la poesía universal lleva consigo.

¿Qué absoluto persigue? ¿Qué perfección inalcanzable busca? Su canto no es, no puede ser, música adormecedora de poeta satisfecho de sí mismo. Es un ruiseñor desvelado por el espanto de la vida y de la muerte. Hay en todo su canto una sutil pero a veces acezante respiración de angustia, como si con el acto de crear coexistiera el sentimiento de una inminente destrucción. Hasta en los versos de esperanza se adivina el torcedor de la desesperanza, de la desesperación a veces. ¡Qué amarga soledad consigo mismo la que vivía! ¡Qué vacío de amor! ¡Qué lejana belleza la del Cisne! ¡Qué deseada y fugitiva la aparición de la Diosa!

En el más extasiado canto al Héroe que en lengua alguna se haya dado, el trueno de oro de las trompetas llena el aire pero "él dice la lucha, la herida venganza". Venus, en otro poema, mira al poeta "con triste mirar". Pan bicorne espía, testigo impotente, el placer de los dioses. El cisne —blanco como un ángel— interroga al misterio. ¡Y qué anhelo de vida plena por encima de todo humano límite! El espíritu total y uno con los sentidos de la carne, y todos los sentidos de la carne ardiendo en el espíritu.

Y ese gigante nocturno, llama una y otra vez al alba, al Alba de oro, errando por el mundo, entre hombres y pueblos que le escuchan llenos de asombro, despiertos a una luz nueva, mientras caen poemas como astros de sus manos.

¿Qué nueva anuncia? ¿A qué nueva vida invita al hombre? Sinceridad, Belleza, Pureza de espíritu generoso, Esperanza, Amor, pleno de amor a la Vida.

Y ante el escalofrío de la muerte, el Alba, siempre.

Las letras hispanoamericanas en el “*Mercure de France*” entre 1897 y 1915

Por Charles V. Aubrun

El ilustre catedrático de la Sorbona tuvo la gentileza de traducir para este Boletín el trabajo que publicamos, originalmente escrito en francés por el Sr. Aubrun.

El modernismo nació de la difusión que tuvieron en Hispanoamérica las obras de nuestros románticos, parnasianos, decadentes y simbolistas. Dialécticamente, el éxito de ese movimiento dio nuevo impulso al favor que ya gozaban las letras francesas en la *élite* de la sociedad, la cual mandó a sus hijos a París a que tomasen el aire de la metrópoli de la cultura. Pero el mundo literario francés casi no sintió aquel gran aliento venido del Nuevo Mundo. Recibió sin reaccionar el tributo de esa admiración exótica y, si consintió en los bulevares a prestar cierta atención a las extravagancias costosas y al lujoso aparato de los venezolanos y argentinos, consideró con el mismo desprecio al rastacuero ignorante y al humilde Rubén, que se estremecía de emoción ante el artificio y la magia del nuevo lenguaje poético.

Esa fue la actitud general, y Verlaine no constituye una excepción. Con todo, el fenómeno de la presencia americana en las letras francesas presenta algunos aspectos inesperados ⁽¹⁾. Algunos grandes jefes de fila de la poesía hispanoamericana publicaron en París sus primeras obras o bien dieron allí las primeras ediciones de sus obras maestras. París viene a ser la capital literaria del nuevo continente; pues éste encuentra allí la unidad intelectual que ne-

(1) Este artículo está basado en parte sobre el trabajo que dirigí, de M. J. Faurie: *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, Centre de Recherches de L' Institut hispanique, París 1966, y sobre la tesis presentada en 1966 por la señora Samurovic, sobre *Les lettres hispano-américaines au "Mercure de France"*, también preparado bajo mi dirección en la Sorbona.

cesitaba; es el terreno neutral en que desaparecen las vanidades nacionales; allí convergen las doctrinas literarias para confrontarse y unificarse. En la historia de la «intelligentsia» hispanoamericana, el período parisiense que va desde finales del siglo hasta el principio de la primera guerra mundial constituye una etapa esencial. Entonces se proclamaron con todos los excesos posibles la independencia intelectual con relación a España y, como compensación, la adhesión agresiva a una «latinidad» limitada por cierto a Francia. Entonces, entre los ditirambos y las denunciaci3nes, nació —vino al mundo— una literatura propiamente hispanoamericana, tan diferente en sus modos de expresi3n y en su esp3ritu de las letras francesas como de las letras espa3nolas. Por primera vez el continente define su alma. Desde Bol3var fracasaban los pol3ticos; pues bien, ahora aciertan los literatos, guiados por Rub3n Dar3o, su genial adalid.

Quien quisiera emprender a fondo un estudio sobre esa 3poca decisiva encontrar3a en Par3s todos los elementos reunidos. Una primera investigaci3n permitir3a formar una lista de las obras y planfletos u op3sculos de toda clase publicados en espa3ol en las editoriales Bouret, Garnier, Michaud, Ollendorf, Excelsior, etc. Muchas veces la materia es de pol3tica. Ah3 Montalvo y Gonz3lez Prada llegan a la cumbre del g3nero sat3rico. Pero tambi3n habr3a que mirar de cerca las primeras ediciones de los poetas. No coinciden siempre con los textos que dieron luego a la imprenta en su pa3s cuando a su regreso las volvieron a publicar.

La abundancia de ese material es grande y algo ca3tica. Pero en las columnas de la cr3nica latinoamericana del *Mercure de France* empieza a ordenarse y a perfilarse en el plan de la historia de las ideas. La creaci3n de la r3brica responde a una pol3tica muy deliberada de R3my Gourmont: intenta multiplicar las antenas extranjeras de la revista para conquistarle una fama universal; el alado Mercurio se da por misi3n llevar el mensaje de Francia al mundo culto. En 1911, M. Coulon escribir3 al Director, Valette: “Ud. no se contenta con abrir a los escritores extranjeros y a sus rapsodas las columnas de su revista. Ud. dedica a las literaturas extranjeras una tercera parte de las rese3as anal3ticas. Letras alemanas, inglesas, espa3nolas, italianas, hasta checas y neerlandesas, y las de las Am3ricas, tienen su r3brica especial. Y Ud. presenta de ellas un cuadro seguido. Es una empresa que nadie hab3a intentado antes de Ud., y los imitadores que han surgido demuestran que Ud. s3lo pod3a llevarla a cabo felizmente” (2).

(2) M. Coulon, *T3moignages*, Par3s 1911. “Le role du *Mercure de France*, dirigida al director Vallette, p. 241.

Karl Huitti ha dedicado un estudio a “R3my de Gourmont et le monde hispanique”, en *Romanische Forschungen*, 1960, 1-2, pp. 51-58.

He aquí cómo empezó la aventura.

En el mes de octubre de 1897, Pedro Emilio Coll asume la redacción de la parte de la "Revista del Mes" dedicada a las "Letras latinoamericanas". Tiene veinticinco años. Había publicado una colección de artículos titulada *Palabras*. Declaradamente modernista, había fundado en 1894 en Caracas, con P. C. Dominici y L. M. Urbaneja Achelpohl, una revista literaria con el título muy significativo de *Cosmópolis*.

La rebelión de Cuba contra España le ofrece el tema de su primer artículo. Las repúblicas de la América llamada española aspiran, dice él, a una independencia total. En el plan literario rechazan los preceptos y las tradiciones impuestas por Castilla. La misma lengua española sufre una crisis. Los hispanoamericanos serán los que le infundirán el espíritu, la flexibilidad y la ligereza que son privilegios de la lengua francesa. P. E. Coll ataca a Clarín (L. Alas), el crítico asturiano, por su incomprensión y su "frívolo desdén" por la literatura hispanoamericana⁽³⁾. Por cierto —sigue diciendo— la élite culta es en parte responsable de esa falsa situación, pues las luchas entre capillas, tendencias, escuelas y corrientes le impiden una contribución y una participación activa a la cultura universal. Coll propone una solución, el cosmopolitismo, que distingue netamente del snobismo. Se trata de abrir "horizontes para nuestras inteligencias, las cuales por una ley de equilibrio buscan el nivel del progreso universal. Es una labor más bien ética que estética la que acometemos"⁽⁴⁾.

Desde luego que hay mucha confusión y vulgaridad en esas ideas. Pero una intuición a la vez obscura y profunda le permite llegar al fondo del problema: "El Nuevo Mundo es un inmenso laboratorio de sociología en el que se amalgaman razas diferentes".

También son certeros sus juicios. Dedicó buenas páginas a los cubanos Julián del Casal y José Martí, al mejicano Manuel Gutiérrez Nájera y al colombiano José Asunción Silva, cuya muerte era reciente. En otros artículos habla con pertinencia del venezolano Manuel Díaz Rodríguez y de los grandes poetas Rubén Darío y Amado Nervo⁽⁵⁾. Pero la obsesión suya es el desgarramiento de su conciencia. Por un lado, sabe que pertenece a una *élite* de espíritu sutil

(3) "Conste que para mí, radical en esto, España y América española son una sola nación, aunque ellas no quieran y aunque tengan diferentes estados. Hemos sido uno y volveremos a serlo, acaso pronto". Prólogo a E. Gómez Carrillo, *Almas y Cerebros*, París 1898.

(4) P. E. Coll, *Palabras, El Castillo de Elsinor*, Madrid, s. f.; p. 378.

(5) Menciona también a Lugones, Rodó, Leopoldo Díaz... Y, con menos aprecio, al muy "boulevardier" Gómez Carrillo. Parece que no se da cuenta de la influencia, decisiva con la de Blasco Ibañez, que tuvo Gómez Carrillo sobre la escritura periodística española.

y sentidos refinados que no tiene fronteras y que considera la raza y la nacionalidad como contingencias fútiles.

“A mi parecer —dice—, en el dominio de la ideología hay una tendencia superior a la nacionalidad, y hasta superior a los procedimientos del método científico que ve en el hombre un producto de circunstancias físicas y del momento histórico. Y esta tendencia a crear un ambiente fuera de la época y del país natal, la conciben y la viven algunos ingenios cultivados por la lectura y por la meditación. No, no basta la clasificación étnica cuando se trata de ciertos temperamentos refinados que presentan factores morales diferentes de los de su raza y del período al cual pertenecen”.

Y al mismo tiempo nuestro hombre es y se siente profundamente americano. Y aspira a la creación de “un criollismo o americanismo que sea la cristalización del alma americana y su realización por medio del arte”.

¿Cómo conjugar los efectos de esos dos polos espirituales? “Hay que pedir a las literaturas extranjeras y principalmente a la literatura francesa un mayor refinamiento de nuestros modos de interpretar la belleza . . . métodos de observación y voluntad de poner algún orden de buen gusto en nuestras impresiones y colocarlas en una como perspectiva histórica” (6).

De paso, notamos que ahí Coll no hace sino traducir la crisis de la conciencia europea a fines del siglo XIX. Mommsen, Taine, Littré y Zolá iban preparando, con sus propios excesos, el camino a Bergson.

Al fin del año 1898, Pedro Emilio Coll cesaba su colaboración en el *Mercure de France*, y regresaba a Venezuela. Su paso por el mundo literario francés, por breve que fuera, señala la primera etapa en aquella revolución psicológica e ideológica de Hispanoamérica. Al tomar conciencia de su especificidad global, el nuevo continente intenta definir su cultura oponiéndola a la cultura española, e intenta expresarla con los medios, a menudo contradictorios, que le ofrece la «civilización» francesa y que le sugiere nuestra joven literatura.

El sucesor de Coll en el *Mercure de France* fue el argentino Eugenio Díaz Romero. Entre 1898 y 1900 había sido redactor en jefe del *Mercurio de América*, una imitación del nuestro, publicado en Buenos Aires. En mayo de 1901, da un nuevo impulso a la rúbrica con un artículo sobre “La acción intelectual de Francia en América”.

“En nuestro país —escribe— los trovadores no faltan (?), pero la dificultad es hallar a un poeta . . . El principal enemigo del

(6) *Palabras*, *El Castillo de Elsinor*, pp. 67-78.

(7) ¿Pensará en los payadores, “trovadores” gauchos?

artista es el ambiente hostil o poco hospitalario donde vive, la indiferencia que rodea sus trabajos de orfebre. Es americano porque ha nacido en América, pero en la génesis de todo lo que produce se advierte una idea extranjera”.

¿Cómo se puede explicar el aislamiento del artista en la sociedad americana? Casi lo intuye certeramente Díaz Romero: “Hasta el día en que se resuelvan una cantidad de problemas económicos y hasta que tengan una formación intelectual mejor las masas . . . el artista . . . será . . . como un astro errante . . . , y París le atraerá de modo irresistible”. Y nuestro crítico se lamenta de la situación, pues sabe, como Coll, que los literatos jóvenes, con el snobismo de la inteligencia “suelen entregarse precipitadamente a lo que no han entendido del todo” (8). Esa es la conclusión de su estudio histórico sobre las letras hispanoamericanas desde la independencia de 1810.

Pues bien, Díaz Romero colocaba el presente de esa literatura en una perspectiva esencialmente francesa: romanticismo, Parnaso, realismo, naturalismo y poesía llamada decadente. Eliminaba las variaciones propiamente españolas de esas mismas escuelas o tendencias: el costumbrismo, la novela moralizadora de costumbres populares, la poesía neoclásica y horaciana, y la poesía intimista a la manera de Bécquer, modalidades que habrían de encontrar en América Latina ecos muy favorables y cualitativamente muy apreciados. Pero no vacila en condenar al novelista Manuel Ugarte, cuyo crimen había sido un homenaje discreto y certero a la madre patria en *Visiones de España*. “Con alguna pena veo la actitud de ciertos escritores suramericanos ante la triste momia peninsular”.

¡Tratar así, tan injustamente a la patria de Unamuno, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Antonio Machado! Sobre todo, Díaz Romero ignora la contribución importante de las letras españolas a aquel mismo movimiento modernista del cual se proclama defensor. Pues los americanos, por supremos que sean en la forma, no pueden rivalizar con los retratos poéticos de Manuel Machado, ni con los jardines impresionistas y perfumados del joven Juan Ramón Jiménez; no tienen ningún dramaturgo simbolista del tamaño de Benavente (primer período), director en aquellos tiempos de revistas poéticas “modern style”, y ningún cuentista diabólico y orfebre de la calidad de Valle-Inclán.

Darío se había mostrado más justo y mejor informado en sus *Tierras solares* (1905). Demasiado justo sin duda al sentir de Díaz Romero, ya que éste, al dar cuenta de la obra, altera su sen-

(8) *Mercure de France*, octubre, 1905.

tido y se niega a reconocer “aquel estremecimiento de vida” que animaba de nuevo a la nación española ⁽⁹⁾.

Resultaba pues que, por estrechez de espíritu y por mala información, Díaz Romero inmovilizaba el movimiento modernista en su pasado y le daba la consistencia de una «escuela», con las correspondientes manías de estilo y los tópicos anquilosados. No advertía que, al cortarlo deliberadamente de sus raíces españolas, lo incapacitaba para integrar los temas y las formas siempre renovadas de las letras francesas contemporáneas.

En 1911, el chileno Francisco Contreras emprende una tercera etapa en la historia de la rúbrica hispanoamericana del *Mercur*. Rubén Darío le había recomendado a Rémy de Gourmont, según afirma Rufino Blanco Fombona. Contreras era un poeta modernista en la línea de Teófilo Gautier; había publicado *Esmaltines* a imitación de *Emaux et Camées*. Pero, como los más literatos de su tiempo, también cultivaba el relato de viajes y la crónica literaria.

En su primer artículo, Contreras se propone corregir la mala información evidente de sus predecesores. Lo intitula: “La nueva literatura; origen del movimiento; sus tendencias; sus diversas etapas, su repercusión y su influencia en España”. Es a la vez balance y toma de conciencia de la nueva situación de las letras hispanoamericanas en Europa. Los franceses, dice, las ignoran o, a lo mejor, las consideran como una transposición de sus escuelas. Sin embargo, el precursor Manuel Gutiérrez Nájera, “dotado de un temperamento auténtico, no se limitó en copiar servilmente a sus maestros. En muchos aspectos difiere de ellos”. En cuanto a Rubén Darío, su poesía se inscribe en la historia de las letras españolas y su expresión formal. “Rompiendo con la tiranía de los acentos fijos que encadenaban la métrica tradicional, sus versos se desplegaron, flexibles, estremecidos y llenos de gracia, de vida, según el ritmo interior de la ‘melodía ideal’, logrando efectos musicales de una armonía, de una suavidad inesperadas en la lengua tan áspera de un Quintana... Ese revolucionario... vuelve a explorar la veta olvidada de la poesía castellana del siglo XV, virgen aun de neoclasicismo o de academismo importado”.

El que el modernismo pertenezca a la historia literaria española no excluye otras parentelas. Por ejemplo, la prosa modernista traduce al español una realidad y un espíritu europeos. “A imitación de la nueva prosa francesa, de la novela rusa, del teatro de Ibsen, [el escritor] alteró las convenciones estilísticas de los géneros y depuró [la prosa española] de los procedimientos des-

(9) Los primeros reportajes de Darío, reunidos en *España contemporánea* (1898-99), eran muy pesimistas.

gastados tradicionales hasta llevarla a interpretar con sinceridad la naturaleza, la vida y los problemas de nuestro tiempo". Y Contreras advierte que la revolución literaria que hasta ahora estaba como arrinconada en la expresión poética, alcanza ahora el cuento, la crónica y la filosofía, y suscita por primera vez obras en prosa de gran calidad, como las de Rodó, Díaz Rodríguez, Enrique Gómez Carrillo. La misma novela florece en Chide, por razones sociales y políticas propias de aquella nación ⁽¹⁰⁾.

Pero un peligro amenazaría al joven escritor venido de las riberas lejanas del Nuevo Mundo. Deslumbrado por la Ciudad-Luz, da a menudo en el "parnasianismo", forma particular del snobismo intelectual, y finge un pesimismo elegante, toma una «pose» desilusionada y ostenta la lucidez cínica de los mentores de la vida literaria en los grandes bulevares. Fiel a sus orígenes, Contreras tiene el valor de rechazar las facilidades de ese camino de perdición y propone un ideal más noble: "un arte original y autóctono, intérprete de la naturaleza y del alma nacional o continuadora de la más pura tradición".

Nuestro Barrès será sin duda responsable de ese retorno a las fuentes y a la herencia de los antepasados. El cronista del *Mercure* se atreve —con suma inteligencia— a hacer de Rubén Darío un escritor específicamente americano, que se limitó en utilizar la temática europea. Reivindica para el gran poeta la gloria de haber "renovado a pesar de la resistencia encarnizada de los que no comprenden ni quieren comprender, la literatura de la Península ibérica" ⁽¹¹⁾.

En su segundo artículo, Contreras insiste sobre el americanismo de Darío en su "Canto a la Argentina", "obra profundamente original, solemne como la pampa ilimitada, exuberante como las selvas vírgenes, áspera como las rudas esculturas que cinceló la Naturaleza en las cumbres de los Andes". Alaba a Manuel Ugarte, autor del *Porvenir de la América Latina*, donde expone los peligros que acechan a aquel continente en su vida de pueblo libre y las tareas que se imponen para darle el impulso definitivo

⁽¹⁰⁾ "Después de llegar al término de su primer período, que fue el del lirismo, la literatura hispanoamericana empieza a producir un número considerable de obras de reflexión y de estudios verdaderamente interesantes. En cada una de las jóvenes repúblicas hay historiadores, sociólogos, periodistas, escritores científicos profesionales". *Mercure*, febrero, 1913.

⁽¹¹⁾ Esta crónica fue traducida al español y publicada por la *Revista moderna* de México en marzo de 1911.

necesario. Con Ugarte, toma a su cuenta la bella visión de Bolívar: una sola nación hispanoamericana fuerte y poderosa. Y la completa con otra ilusión: “el triunfo de la raza y de la tradición latinas”.

La etapa es importante. Al escapar la *élite* de los pensadores hispanoamericanos al falso dilema: letras francesas o tradición española, cae en otro dilema no menos funesto: América Latina o el “gigante del Norte”. Conociendo su debilidad, América Latina se ha de apoyar sobre las naciones de Europa llamadas latinas. Pese a su vaciedad, pese a sus fracasos repetidos, las “ideas” de Contreras nunca han dejado de ser actuales: vuelven a aparecer espontáneamente, apenas adaptadas al día, en todas las generaciones que se han sucedido desde Rodó. Estamos hartos de leerlas. Así se lanza tercamente el abejón contra el vidrio a través del cual ve su libertad. Aquel absurdo «pattern» de los polos contrarios sigue incapacitando a América Latina en su esfuerzo de creación original, y se van anulando mutuamente las energías espirituales del gran continente por falta de imaginación ⁽¹²⁾.

De repente estalla la guerra del 14. Empieza una verdadera debacle intelectual en la colonia suramericana de París. *El Mercure de France* cierra sus puertas. Siete meses después las abre de nuevo. Pero ya la revista no es sino una tribuna política al servicio de la causa de los aliados. Ahora el anglosajón y el eslavo aparecen como los garantes de la victoria del derecho y de la civilización sobre una barbarie exclusivamente germánica. Contreras enarbola ahora para la *intelligentsia* hispanoamericana la bandera tricolor de la medida, la claridad y el sentido de la cultura francesa. “Si la América española es por la sangre la hija de España, por el pensamiento es hija de Francia”. Y viene un torbellino de simplicidades eficaces, juicios tan útiles como torpes, falsos análisis y síntesis incompletas. Un nuevo concepto surge, y Contreras usa y abusa de él: la «intelectualidad». Y por no se sabe qué operación mágica, lo marida con otro concepto, reelaborado y modernizado entonces, la «democracia». Todas las palabras se van vaciando de su sentido. Pronto vendrán Dada y el ultraísmo, Tzara y Huidobro, y las tratarán poéticamente con una total desenvoltura.

Contreras seguirá redactando la misma rúbrica hasta su muerte en el año de 1933.

Estas fueron las cuatro jornadas del *Mercure* americanista. Primero las letras hispanoamericanas, europeizadas por un siglo de

(12) Todo dilema es, por definición, falso y mecánico, mientras el diálogo es siempre verdadero y vital. Resulta el dilema de un proceso que los filósofos describen con el nombre de “desdialéctización”, con sus corolarios de “reificación” (o “cosificación”) y de “alienación”.

contacto, aparecen en las filas de la literatura europea, con sus exóticos colores, en París, proclamada su capital. Segundo, se apoyan contra España sobre la cultura francesa. Tercero, comparten, con una *intelligentsia* sin fronteras, el sentido de una modernidad que, después de revolucionado su verso, transforma también la prosa y altera su misma ideología. Cuarto, en fin, pasan al servicio del furor bélico en que naufraga el verbo, en que sucumbe el espíritu⁽¹³⁾.

Charles V. Aubrun

La Sorbona

Dos testimonios definitivos

La historia y la crítica literaria rigurosa ya han discernido con certidumbre, lo que para la poesía y la lengua castellana significa la obra literaria de Rubén Darío. Un juicio nuestro, breve y ocasional, no añadiría nada valioso a la gloria del Maestro.

Nuestra contribución para este homenaje, sea, pues, la modesta de espigar en pasadas lecturas las opiniones de dos ilustres críticos; el inolvidable don Enrique Diez Canedo y el sabio don Pedro Henríquez Ureña, representantes excelentes de la voz de España y de la de nuestra América.

Testimonio de don Enrique

¿Qué debe a Rubén Darío la nueva poesía castellana? Para los que se figuren que todo en ella son “princesas pálidas”, la respuesta es fácil. Quizá no sea muy difícil tampoco, y la mejor que se puede dar es la que una escritora francesa, Rachilde, dio a los que le preguntaban qué papel había desempeñado Verlaine en la poesía de su tiempo: “Abrió las ventanas”. Rubén Darío abrió tam-

(13) La obra literaria es también una mercancía, con el precio que le corresponde. Un sociólogo interesado por ese aspecto de la cuestión podría acaso hallar en la contabilidad de la casa editora del *Mercure de France* trazas de subsidios otorgados generosamente por mecenas hispanoamericanos. Debo a don Alberto Zérega Fombona este detalle curioso: la traducción de *La Gloria de don Ramiro*, la novela de Larreta, le valió 15.000 francos (oro) a Rémy de Gourmont, pero no le costó sino el salario exiguo que se le da a cualquier secretario traductor anónimo.

bién las ventanas a los poetas españoles. Les dio a conocer los extranjeros que él amaba; leyó con ellos los poetas primitivos españoles; les libertó de la rigidez de una versificación atada por inflexibles reglas; les dio la preocupación de la forma, transformando el período oratorio, que hace impresión cuando se redondea, en la expresión cortada, rica en sugerencias, valiosa por sí misma: algo de exotismo; algo de arcaísmo; algo de preciosismo. Y, con todo, eso les trajo el don de una exquisita sensibilidad para lo nuevo.

... Si en los principales poetas españoles de hoy (hacia 1915-16), se encuentra algo que a Rubén Darío se debe, predilección por los metros que él empleara, por cierta manera de elocución, por cierto vocabulario, en todos ellos hay personalidad bastante para ser algo más que discípulo del Maestro... Con oídos nuevos han escuchado la música del mundo, con ojos nuevos han contemplado la naturaleza, con nueva sensibilidad han seguido los movimientos de su espíritu, con nueva voz han cantado. Pero el Maestro los puso en libertad.

... No en todos los poetas españoles de hoy influyó Rubén Darío... Pero eso no obstante, algo ha cambiado en la poesía española desde que Rubén Darío apareció y por su nombre ha de comenzar el capítulo de nuestra historia literaria en que se estudie la poesía de los comienzos del siglo XX”.

Testimonio de don Pedro

Después de 1896 en que publicó (en Buenos Aires) *Prosas Profanas*, más todavía después de 1905 en que publicó (en Madrid), *Cantos de Vida y Esperanza*, Rubén Darío fue considerado como el más alto poeta del idioma desde la muerte de Quevedo.

Hacia 1920 se inició la inevitable reacción en su contra, pero, sea cual fuere el juicio definitivo que merezca su obra, su influencia ha sido tan duradera y penetrante como la de Garcilaso, Lope, Góngora, Calderón, o Bécquer.

De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él.

Sus admiradores sintieron la fascinación de sus imágenes llenas de color, su riqueza de alusiones literarias, su felicidad verbal, y la infinitiva variedad, flexibilidad y destreza rítmica de su verso, en la que sobrepasa a cualquier otro poeta de nuestro idioma y se iguala a Swinburne en el inglés.

... Estos poemas (en *Cantos de Vida y Esperanza* y en *Poema de Otoño*), no dejan duda de su grandeza. Había dado al idioma su más florida poesía, al igual de Góngora, en su juventud; dióle

también en su madurez, su poesía más amarga, comparable a la de la vejez de Quevedo.

Rubén Darío en su juventud, sentía plenamente la alegría del vivir; pasados los treinta y cinco, reflexiona intensamente sobre la vida y la muerte, intenta reaccionar una y otra vez, pero acaba por caer bajo la sombra cada vez mayor de su desilusión y de sus temores. Su mejor libro, *Cantos de Vida y Esperanza* (1905), se abre con una autobiografía lírica en que afirma su credo de que "todo está bien en el mundo", y acaba con una de las notas más sombrías que nunca hizo sonar poeta alguno:

*"Y no saber a dónde vamos,
ni de dónde venimos"*.

Carlos Luis Sáenz
Universidad de Costa Rica

El hedonismo en la poesía de Rubén Darío

El hedonismo, entendido como actitud vital que ve en el placer la satisfacción plena del hombre, es tan antiguo como el arte y la filosofía. Se le encuentra ya en la poesía de Mimnervo de Colofón (630 A. C.), primera voz del hedonismo literario, según Bowra. En efecto, ya Mimnervo se preguntaba:

*Y ¿qué vida hay, qué placer, sin la Afrodita de oro?
¿Será que he de morir cuando ya tales deleites nada
me digan, la ternura íntima, los dones dulces como
la miel y el sueño?*

(¹)

También podría ilustrarse este amanecer del hedonismo literario recurriendo a Safo, y sobre todo, a Anacreonte.

Como forma de conducta el hedonismo conlleva de soporte filosófico el materialismo o el nihilismo. La filosofía que puede servir para ilustrar esta relación con mayor exactitud es la de Aris-

(¹) Citado por G. M. Bowra, *Historia de la literatura griega*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Tercera Edición, p. 40.

tipo (435-360 A. C.). Los fundamentos del sistema de Aristipo pueden formularse así: El alma es un conjunto de átomos tan materiales como el cuerpo mismo. El bien es el placer sensible, que es un movimiento suave, ligero, a diferencia del dolor, que es un movimiento violento. El placer que conduce a la felicidad no es el recordado por la memoria ni el imaginado en el futuro, sino el placer presente e inmediato. De aquí la importancia de aprovechar el instante sin preocupación alguna por el pasado ni por el futuro. Los placeres corporales son los más intensos y, por lo tanto, los más deseables. La sabiduría y la virtud consisten en encontrar los medios de disfrutar la mayor cantidad posible de placer y el menor dolor posible. No hay más vida que la presente y el sabio debe aprovecharla intensamente mientras dure. Varios de estos postulados han adquirido expresión poética a través de los siglos antes de llegar Darío. Incluso *El Cantar de los Cantares* de Salomón, tan gustado por Darío, abunda en imágenes de un intenso erotismo. En la Edad Media se encuentran rasgos hedonistas en la obra de Francois Villon en Francia y en la del Arcipreste de Hita en España.

En algunos casos la actitud hedonista aparece en compañía de un franco nihilismo. Así en Omar Kayyam y en Porfirio Barba Jacob, para citar dos autores alejados por el tiempo, la raza y el espacio. En Omar Khayyam (1045-1122), astrónomo, matemático, y poeta persa, la moral del placer inmediato se expresa escuetamente:

*Créeme, bebe vino. El vino es la vida eterna,
filtro que nos devuelve la juventud. Con vino
y alegres compañías, la estación de las rosas
vuelve. Goza el fugaz momento que es la vida.*

(2)

La expresión de este nihilismo puede ser directa; a través de las más antiguas imágenes:

*La vida es un tablero de ajedrez, donde el Hado
nos mueve cual peones, dando mates con penas.
En cuanto acaba el juego, nos saca del tablero
y nos arroja a todos al cajón de la Nada.*

(3)

O bien por medio de símbolos que sugieren ese aniquilamiento, como en el polvo de la siguiente estrofa:

(2) Omar Khayyam, *Rubayat*. (México, *El Libro Popular*, 1953), p. 8.

(3) *Ibid*, p. 21.

*Óyeme, jovenzuelo. Esta rosa, este césped,
están frescos, lozanos, mañana estarán ambos
marchitos. Bebe vino y coge ahora la rosa,
pues sólo de mirarla ha de trocarse en polvo.*

(4)

En este caso, al nihilismo se une el imperativo hedonista de aprovechar el instante: "coge *ahora* la rosa". El interés por el presente y la indiferencia por el pasado y por el futuro se expresan frecuentemente en los versos de Khayyam:

*Tú presumes de sabio, mas pasado y futuro
te atormentan. Entre ambos quisieran un remanso
de paz. Créeme: cambia toda esa gran locura
por un vaso de vino donde ahogar tu impotencia.*

(5)

A veces en un mismo cuarteto se expresan distintas variantes del motivo de la fugacidad del tiempo y de la vida:

*El tiempo inexorable va fluyendo. ¿Qué ha sido
de Bagdad y de Balk? Un leve roce puede
matar la rosa. Bebe y al mirar las estrellas
medita en las culturas que se tragó el desierto.*

(6)

En Porfirio Barba Jacob (Miguel Angel Osorio: Colombia, 1883-México, 1942) el nihilismo contamina incluso su visión de la historia y llega a rayar en el vicio, escollo final de todo hedonismo desenfrenado:

*Mi vaso lleno —el vino de Anáhuac—
mi esfuerzo vano —estéril mi pasión—
soy un perdido; soy un marihuano
... a beber a danzar al son mi canción ...*

*La muerte viene, todo será polvo:
polvo de Hidalgo, polvo de Bolívar
polvo en la urna, y, rota ya la urna,
polvo en la ceguedad del aquilón.*

(7)

(4) Ibid, p. 12.

(5) Omar Khayyam, Op. cit. p. 11.

(6) Ibid, p. 3.

(7) Porfirio Barba Jacob, *Poemas intemporales*. (México, Compañía General de Ediciones S. A., 1957), pp. 115-117.

En Darío esto no ocurre así. Si ante la evidencia de nuestro fluir hacia la muerte o del vivir nuestra propia muerte, Khayyam aconseja el olvido que proporcionan el vino y las gratas compañías, y Barba Jacob exclama: "La muerte viene, todo será polvo".

Darío, al contrario, encuentra siempre un refugio en el esplendor que fulge allá lejos sobre la cruz. En este sentido puede afirmarse que cuando Darío escribe la última estrofa del mejor responso escrito en lengua castellana, piensa ciertamente en Verlaine; pero, en el fondo, expresa un sentimiento y una actitud espiritual propios:

*Y huya del tropel equino por la montaña vasta,
Tu rostro ultratumba bañe la luna casta
De compasiva y blanca luz.*

*Y el sátiro contemple sobre un lejano monte
Una luz que se eleve cubriendo el horizonte
Y un resplandor sobre la cruz.*

(⁸)

Las estrofas anteriores muestran claramente el íntimo conflicto espiritual de Rubén Darío. De una parte el Darío pagano; en él, una de las sensibilidades más exquisitas de nuestra cultura goza sensualmente todos los deleites que una vida refinada brinda a los sentidos, y el artista expresa ese gozo a través de una reelaboración personal de los símbolos y mitos clásicos; de otra parte el Darío cristiano; en él los principios morales del cristianismo luchan constantemente contra el pagano siempre triunfante. Esta lucha informa la conciencia moral de Darío y se manifiesta constantemente en su obra poética. Aparece ya en *Prosas Profanas*: "Responso a Verlaine", "Canto de la sangre" y "El reino interior"; luego se ahonda y adquiere mayor perfección artística a medida que Darío va profundizando su visión del mundo y su expresión poética.

No obstante los sentimientos religiosos señalados hasta aquí, la actitud dominante en la vida y en la obra de Darío es la hedonista. Busca el placer por el placer mismo, por inclinación hacia lo sensual, por temperamento y, también, como refugio ante el misterio y el enigma de la vida:

*En la angustia de la ignorancia
de lo porvenir, saludemos*

(⁸) Rubén Darío, *Poesías completas* (Madrid, Aguilar, 10^a Ed., 1967), p. 595.

*la barca llena de fragancia
que tiene de marfil los remos.*

(⁹)

Esta tendencia hacia el placer no desaparece de la obra dariana. A lo largo de su poesía van apareciendo otros temas y algunos, como el religioso y el americanista, se intensifican, pero su hedonismo no desaparece; al contrario, su expresión se perfecciona y embellece cada vez más. Véase a este respecto "El poema del otoño", obra posterior a los *Cantos de vida y esperanza*:

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

*Te lamentas de los ayeres
con quejas vanas:
¡aun hay promesas de placeres
en los mañanas!*

*Huyendo del mal, de improviso
se entra en el mal,
por la puerta del paraíso
artificial.*

*Y, no obstante, la vida es bella,
por poseer
la parla, la rosa, la estrella,
y la mujer.*

*¡Si lo terreno acaba, en suma,
cielo e infierno,
y nuestras vidas son la espuma
de un mar eterno!
lavemos bien de nuestra veste
la amarga prosa,
soñemos en una celeste,
mística rosa.*

*Aun en la hora crepuscular
canta una voz:
"Ruth, risueña, viene a espigar*

(⁹) Darío, Op. cit., p. 682.

*para Booz.
Mas coged la flor del instante
cuando en Oriente
nace el alba para el fragante
adolescente.*

*¡Adolescencia! amor te dora
con su virtud;
goza del beso de la aurora,
¡oh juventud!*

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

*Gozad de la carne, ese bien
que hoy nos hechiza,
y después se tornará
en polvo y ceniza.
Gozad del sol, de la pagana
luz de sus fuegos;
gozad del sol, ¡porque mañana
estaréis ciegos!*

*Gozad de la dulce armonía
que a Apolo invoca,
gozad del canto, porque un día
no tendréis boca;
gozad de la tierra, que un
bien cierto encierra;
gozad, porque no estáis aun
bajo tierra.*

*A nosotros encinas, lauros,
frondas espesas;
tenemos carne de centauros
y satiresas.
En nosotros la Vida vierte
fuerza y calor.
¡Vamos al reino de la Muerte
por el camino del Amor!*

(10)

Esta visión pagana de la vida se expresa en Darío por medio de un lenguaje: adjetivación, metáforas, símbolos y mitos elaborados por la literatura clásica, pero revividos y reelaborados por Darío. Los principales símbolos masculinos empleados para la expresión de los apetitos sensuales y del conflicto entre los instintos y el espíritu son el sátiro y el fauno:

*... Allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela;
mientras abajo el sátiro fornicar,
ebria de azul deslíe Filomela,*

*perla de ensueño y mística rosa
en la cúpula en flor del laurel verde;
Hipsipila sutil liba en la rosa,
y la boca del fauno el pezón muerde.*

(11)

En la mitología los sátiros, asistentes del dios Baco, representantes de las fuerzas lujuriosas de la naturaleza, eran conocidos por sus orgías y su lascivia. Seres mitad hombres y mitad cabro. Tenían todo el cuerpo lleno de vello y dos cuernecillos en la frente. En la obra de Darío conservan ese simbolismo:

*“El sátiro es la selva sagrada y la lujuria
Une sexuales ímpetus a la armoniosa furia”*

(12)

El fauno, ser mitológico, tiene una significación parecida a la del sátiro, incluso se consideraban de igual forma: patas de cabra, cuerpo velludo y cuernos en la frente. Ambos seres representan lo propio del cuerpo: sus apetitos y tendencias sensuales. En cambio, para simbolizar las ansias superiores del alma, Psiquis, aparecen Filomela e Hipsipila, simbolizando las actividades superiores del espíritu. Filomela es el ruiseñor, símbolo clásico del canto y de la actividad poética. En este ejemplo y en otras ocasiones, Darío expresa el conflicto entre lo espiritual y lo carnal por medio de símbolos tomados de la cultura griega, es decir, de lo pagano. En otras oportunidades se mezclan símbolos de ambas culturas: de la paganidad griega y del cristianismo.

Cuando el sátiro y el fauno no se encuentran distraídos en el goce de los sentidos, aparecen como seductores del alma. Darío experimentaba constantemente este asedio de apetitos sensuales y muchas veces lo expresó en el poema:

(11) Op. cit., 629.

(12) Ibid., p. 577.

POR EL INFLUJO DE LA PRIMAVERA

*Sobre el jarrón de cristal
 hay flores nuevas. Anoche
 hubo una lluvia de besos.
 Despertó un fauno bicorne
 tras una alma sensitiva.
 Dieron su olor muchas flores.
 En la pasional siringa
 brotaron las siete voces
 que en siete carrizos puso
 Pan.*

*Antiguos ritos paganos
 se renovaron. La estrella
 de Venus brilló más límpida
 y diamantina. Las fresas
 del bosque dieron su sangre.
 El nido estuvo de fiesta.
 Un ensueño florentino
 se enfloró de primavera
 de modo que en carne viva
 renacieron ansias muertas.*

(13)

El cisne es otro de los símbolos empleados por el poeta para la expresión del hedonismo. Varios son los significados del cisne en la obra de Darío, pero aquí interesa sólo uno, el que simboliza los deseos de Zeus cuando éste se transformó en cisne para llegar hasta Leda y seducirla. El poeta se identifica con este cisne divino. Pero es todavía más importante notar que esta transformación de Zeus en cisne le confiere calidad de acto divino a la unión del cisne y Leda. Darío se identifica con el cisne y así logra conferirle, poéticamente, carácter divino al acto sexual, desde un punto de vista netamente pagano y mitológico:

*Por un momento, oh Cisne, juntaré mis anhelos
 a los de tus dos alas que abrazaron a Leda,
 y a mi maduro ensueño, aún vestido de seda,
 dirás, por los Discursos, la gloria de los cielos.*

*Es el otoño. Ruedan de la flauta consuelos.
 Por un instante, oh Cisne, en la oscura alameda*

(13) Darío, Op. cit., pp. 653-4.

*sorberé entre dos labios lo que el pudor me veda,
y dejaré mordidos escrúpulos y celos.*

*Cisne, tendré tus alas blancas por un instante,
y el corazón de rosa que hay en tu dulce pecho
palpará en el mío con su sangre constante.*

*Amor será dichoso, pues estará vibrante
el júbilo que pone el Gran Pan en acecho
mientras un ritmo esconde la fuente de diamante.*

(14)

Unida al cisne, cuando éste tiene el valor simbólico apuntado aquí, aparece Leda; de Leda a la mujer de carne y hueso no hay más que un paso, que Darío da inmediatamente después. Leda queda divinizada por la elección del dios, con ella y por la misma razón también se diviniza a la mujer. Alrededor de Leda en el acto divino, canta y tiembla estremecida sensualmente toda la naturaleza:

*Ante todo ¡gloria a ti, Leda!
Tu dulce vientre cubrió de seda
el Dios. ¡Miel y oro sobre la brisa!
Sonaban alternativamente;
flauta y cristales, Pan y la fuente.
¡Tierra era canto, Cielo sonrisa!*

*Ante el celeste, supremo acto,
dioses y bestias hicieron pacto.*

(15)

Esta aprobación del hedonismo de los dioses fundamenta y justifica el de los hombres, como que al fin y al cabo, ha sido pensado y expresado por el hombre. Por esta razón en el mismo poemario, *Cantos de vida y esperanza*, el tema se expresa luego en un plano más humano. Leda aparece menos deificada y el cisne menos divinizado:

*El cisne en la sombra parece de nieve
su pico es de ámbar, del alba al trasluz;
el suave crepúsculo que pasa tan breve
las cándidas alas, sonrosa al pasar.*

(16)

(14) Darío, Op. cit., p. 650.

(15) Ibid., pp. 650-1.

(16) Ob. cit., p. 664.

Leda no es ya la semidiosa o la diosa de un momento sino la mujer vencida:

*Suspira la bella desnuda y vencida,
y en tanto que al aire sus quejas se van,
del fondo verdoso de fronda tupida
chispean turbados los ojos de Pan.*

(17)

La mujer como estímulo que provoca y despierta la pasión aparece desde *Prosas profanas*. En el poema en alabanza de los ojos negros de Julia, se nota que éstos hacen cantar al dios Pan bajo las viñas. Es decir, despiertan la sensualidad que dormita en la naturaleza. En "Ite missa est" el hedonismo sexual adquiere su expresión más intensa. Ahora los instintos primarios despiertan en la mujer. El símbolo mitológico que emplea el poeta para sugerir la excitación de los sentidos de la mujer es la faunesca pagana:

*Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,
Virgen como la nieve y honda como la mar;
Su espíritu es hostia de amorosa misa,
Y alzo al son de una dulce lira crepuscular.*

*Ojos de evocadora, gesto de profetisa,
en ella hay la sagrada frecuencia del altar;
Su risa es la sonrisa suave de Mona Lisa;
sus labios son los únicos labios para besar.*

*Y he de besarla un día, con rojo beso ardiente;
apoyada en mi brazo como convaleciente
me mirará asombrada con íntimo pavor;*

*la enamorada esfinge quedará estupefacta;
apagaré la llama de la vestal intacta
¡y la faunesca antigua me rugirá de amor!*

(18)

Sin duda esta es una misa herética, una verdadera prosa profana. Pero desde el punto de vista pagano es una verdadera iniciación en el culto de los sentidos y del placer, elaborada dentro de las formas del rito cristiano, de aquí el título de "Ite missa est". Esta unión de contenidos y formas de ambas culturas, la pagana y

(17) Loc. cit.

(18) Darío, Op. cit., p. 571.

la cristiana, es una de las constantes del estilo de Darío y constituye gran parte del hechizo de su poesía. En lo concerniente al hedonismo como tema de estas páginas es necesario señalar que la mujer se presenta no sólo como el mayor estímulo de las pasiones sensuales sino también como la diosa de ese culto. Sólo ella puede satisfacer la sensualidad que despierta. El hedonismo de Darío es fundamentalmente erótico. Por esto la mujer se convierte en el centro de atracción del universo poético de Darío. Ella es Venus anadiomena y Venus impera, según afirma Quirón en el “Coloquio de los centauros”:

*Ella es de las reinas celestes la primera,
pues es quien tiene el fuerte poder de la hermosura.
Vaso de miel y mirra brotó de la amargura.
Ella es la más gallarda de las emperatrices.*

*Señora de las savias y de las atracciones,
señora de los besos y de los corazones.*

(19)

Los decires y las canciones de *Prosas Profanas* son el canto más definido que en formas antiguas y con sensibilidad pagana brinda Darío por el placer presente. Así en el “Dezir a la manera de Johan de Dueñas”:

*En la fruta misteriosa,
ámbar, rosa,
su deseo sacia el labio,
y en viva rosa se posa,
mariposa,
beso ardiente o beso sabio.
¡Bien haya el sátiro griego
que me enseñó el dulce juego!
En el reino de mi aurora
no hay ayer, hoy ni mañana;
danzo las danzas de ahora
con la música pagana.*

(20)

En la “Canción a la manera de Santa Fe” Darío cambia de fuente de inspiración. Ahora se asoman las formas eróticas del *Cantar de los cantares* de Salomón:

(19) Ibid., p. 575.

(20) Darío, Op. cit., p. 634.

*Mi gozo tu paladar
rico panal conceptúa,
como en el santo Cantar;
Mel et lac sub lingua tua.
La delicia de tu aliento
en tan fino vaso apura,
y enciende el pensamiento
la locura.*

(21)

En estos poemas se nota ya un acercamiento a la mujer concreta y a situaciones reales, dejando de lado, en parte, la visión de la mujer a través de los mitos clásicos. Ahora se refiere a menudo a la aparición cotidiana de la mujer:

*El beso de esa muchacha
rubia, y el de esa morena,
y el de esa negra, ¡Alegría!*

(22)

En algunos poemas la ficción mitológica se deshace. Y se sabe que la verdadera musa es la de carne y hueso, la mujer concreta, la rubia, la trigueña, la mulata y la negra que pasa junto al poeta. Todas y cada una de ellas es Eva y Venus y la musa. La mujer cercana, la prójima, resume en ella el eterno femenino y el enigma. Este es el motivo central de la "Balada en honor de las musas de carne y hueso", poema del *Canto errante*, dedicado a Gregorio Martínez Sierra. En cuanto a la forma, es una balada a la manera de las baladas de Francois Villon:

*No protestéis con celo protestante,
contra el panal de rosas y claveles
en que Tiziano moja sus pinceles
y gusta el cielo de Beatriz el Dante.
Por eso existe el verso de diamante,
por eso el iris tiéndese y por eso
humano genio es celeste progreso.
Líricos cantan y meditan sabios:
por esos pechos y por esos labios.
¡La mejor musa es la de carne y hueso!*

(21) Darío, *Ibid*, p. 612.(22) *Ibid*, p. 676.

E N V I O

*Gregorio: nada al cantor determina
como el gentil estímulo del beso.
Gloria al sabor de la boca divina.
¡La mejor musa es la de carne y hueso!*

(23)

La mujer como centro de atracción y de belleza aparece siempre rodeada de objetos bellos: rosas, lirios, piedras preciosas, jarrones, mármoles y cisnes. A veces parece que la belleza de esos objetos resulta de su proximidad a la mujer. Ella es la fuente de todo halago del espíritu y de los sentidos. La misma música y el colorido del poema parecen brotar de su risa y de su gesto.

Esta dedicación al goce de los placeres sensuales como medio de evasión para evitar el enfrentamiento directo de los grandes problemas filosóficos y religiosos de la vida, para no interrogar a la esfinge, no satisfacen enteramente al poeta. Darío se percata pronto de que el disfrute desenfrenado del placer conlleva el cansancio, la melancolía y la locura, es decir, la destrucción del sujeto que se aventura al goce desenfrenado. Esta sospecha de la vanidad de un orden moral que coloque el placer como fin último aparece ya en *Cantos de Vida y Esperanza*, en el poema dedicado a "Los reyes magos":

*Yo soy Melchor. Mi mirra aroma todo.
Existe Dios. El es la luz del día.
La blanca flor tiene sus pies en lodo.
¡Y en el placer hay la melancolía!*

(24)

La presencia de la melancolía y el peligro de la locura marcan el punto hasta el cual se atreve Darío y desde el cual huye hacia la cruz. Esta posibilidad de dolor en el placer señala la vanidad del gozo, y la conciencia de esta inconsistencia de la moral del placer es la mano que empuja a Darío hacia la cruz. La sospecha de que el placer es insuficiente para la satisfacción del espíritu aparece varias veces en los *Cantos de vida y esperanza*, en donde Darío se orienta hacia un análisis más hondo del sentido de la vida y de la existencia. Cuando la moral del placer entra en conflicto en la conciencia de Darío, ésta ya no ve en el goce de los sentidos una satisfacción sino un principio de cansancio y de pecado. El Da-

(23) Ob. cit., p. 758.

(24) Darío, Op. cit., p. 634.

río que recibió en su juventud una educación moral cristiana se siente arrepentido y Psiquis, la divina Psiquis, vuela a posarse en un clavo de la cruz:

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

*Te asomas por mis ojos a la luz de la Tierra
y prisionera vives en mí de extraño dueño;
te reducen a esclava mis sentidos en guerra
y apenas vagas libre por el jardín del sueño.*

*Sabia de la lujuria que sabe antiguas ciencias,
te sacudes a veces entre imposibles muros,
y más allá de todas las vulgares conciencias
exploras los rincones más terribles y oscuros.*

*Y encuentras sombra y duelo. Que sombra y duelo encuentras
bajo la viña donde nace el vino del Diablo.
Entre la catedral y las ruinas paganas
vuelas, ¡oh Psiquis, oh alma mía!*

*Entre la catedral
y las paganas ruinas
repartes tus dos alas de cristal,
tus dos alas divinas.*

*Y de la flor
que al rruiseñor
canta en su griego antiguo, de la rosa,
vuelas, ¡oh Mariposa!
a posarte en un clavo de nuestro Señor.*

(²⁵)

Esta imagen de un alma crucificada entre dos actitudes culturales opuestas es la que mejor expresa la situación espiritual del poeta. Darío había asimilado hasta hacerlas sustancia espiritual suya tanto la visión pagana del mundo y de la vida como la cristiana. No quiere renunciar a ninguna de las dos. Y cuando ambas tendencias entran en conflicto se nota un vaivén pendular tanto en la vida como en la obra de Darío. Este movimiento anímico de

(²⁵) Darío, Op. cit., pp. 665-6.

lo pagano a lo cristiano y de lo cristiano a lo pagano es la mejor clave para la interpretación de sus poemas tanto hedonistas como religiosos, e incluso, de algunos de intención filosófica. A veces la conciencia del conflicto moral se torna angustiosa. Entonces Darío denuncia la vanidad de la bohemia y del ensueño hedonista:

*Quiero expresar mi angustia en versos que abolida
dirán mi juventud de rosas y de sueños,
y la desfloración amarga de mi vida
por un vasto dolor y cuidados pequeños.*

*Y el viaje a un vago Oriente que floreció por entrevistados barcos,
y el grano de oraciones que floreció en blasfemia,
y los azoramientos del cisne entre los charcos,
y el falso azul nocturno de inquerida bohemia.*

(26)

En otras ocasiones el hedonismo extremado obliga a Darío a tener conciencia de una especie de aniquilación de la conciencia moral. Esta intuición de la nada moral, conlleva una protesta y también el intento de reivindicación ética. Ocurre cuando Darío llega a los linderos extremistas de los poetas malditos. A esta circunstancia obedece la mención de Baudelaire en “No obstante”:

*De Pascal miré el abismo
y vi lo que pudo ver
cuando sintió Baudelaire
“el ala del idiotismo”.*

*Hay, no obstante, que ser fuerte;
pasar todo precipicio
y ser vencedor del vicio
de la Locura y de la Muerte.*

(27)

A pesar de la observación anterior, hay oportunidades en que las cadenas que lo atan al disfrute del placer son demasiado fuertes y Psiquis no puede levantar el vuelo hacia la cruz. Surge entonces el ruego del poeta, ruego que implora el don de las fuerzas necesarias para liberarse del demonio de los sentidos. “La Cartuja” es el poema que expresa mejor esta situación anímica:

(26) Ibid, p. 656.

(27) Darío, Op. cit., p. 663.

*¡Ah! fuera yo de esos que Dios quería
y que Dios quiere cuando así le place,
dichosos ante el temeroso día
de losa fría y ¡Requiescat in pace!*

*Y al fauno que hay en mí, darle la ciencia,
que el ángel hace estremecer las alas,
Por la oración y por la penitencia
poner en fuga las diablas malas.*

*Darme otros ojos, no estos ojos vivos
que gozan en mirar, como los ojos
de los sátiros locos medio-chivos,
redondeces de nieve y labios rojos.*

*Darme unas manos de disciplinante
que me dejen el lomo ensangrentado,
y no estas manos lúbricas de amante
que acarician las pomas del pecado.*

*Darme una sangre que me deje llenas
las venas de quietud y en paz los sesos,
y no esta sangre que hace arder las venas,
vibrar los nervios y crujir los huesos.*

*¡Y quedar libre de maldad y engaño
y sentir una mano que me empuja
a la cueva que acoge al ermitaño,
o al silencio y la paz de la Cartuja!*

(28)

En conclusión, el hedonismo y el erotismo son un tema dominante en la obra poética de Rubén Darío. Esa actitud vital se expresa en la poesía a través de un lenguaje preciosista y erótico, y de símiles, metáforas, y símbolos elaborados por la literatura clásica y reelaborados por Darío. El objeto de culto de esta religiosidad dariana es la mujer en cuerpo y espíritu. La paganidad de Darío sólo encuentra un impedimento, el cristianismo representado en la cruz, feliz puerto de llegada que Darío espera al final del camino. Por esta razón es lícito afirmar que lo caracterizan a él mejor que a Verlaine los versos finales del "Responso":

*Y huya el tropel equino por la montaña vasta;
Tu rostro de ultratumba bañe la luna casta
de compasiva y blanca luz;*

*Y el sátiro contemple sobre un lejano monte
Una cruz que se eleve cubriendo el horizonte
¡Y un resplandor sobre la cruz!*

(29)

Tal es, pues, la expresión del hedonismo en la poesía de Rubén Darío. La respuesta pagana al sentido de la existencia no fue la única, pero sí una de las que llamaron la atención del genial nicaragüense. Por esa senda se le ve caminar una y otra vez, al mismo tiempo que por la cristiana. Su espíritu, uno de los más excelsos y profundos de nuestra raza, buscó más de una respuesta al enigma de la vida. El hedonismo no representó para él una respuesta definitiva al misterio de la esfinge, pero sí fue una respuesta. En ella encontró muchas veces un refugio para disfrutar los goces del instante y su transmutación en perfecta expresión poética. Para concluir, sólo quisiera parafrasear las palabras con que Darío caracterizó a Antonio Machado:

“Montado en raro Pegaso, un día a lo imposible fue. Ruego por Rubén a mis dioses; ellos lo salven siempre. Amén”.

Jézer González
Universidad de Costa Rica

BIBLIOGRAFIA MINIMA

- DARÍO, RUBÉN. *Poesías completas*, Décima edición, Madrid, Aguilar, 1967.
- FLORES LOPEZ, SANTOS. *Psicología y tendencia poética en la obra de Rubén Darío*. Managua, Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 1958.
- CHIRALDO, ALBERTO. *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1943.
- GUERRERO C., JULIAN N., y Soriano de Guerrero, Lola. *Rubén Darío, poeta místico y diplomático*, Managua, Editorial Central, 1966.
- HENRIQUEZ UREÑA, MAX. *Breve historia del modernismo*. Segunda edición, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- MARASSO, ARTURO. *Rubén Darío y su creación poética*, Edición definitiva, Buenos Aires, 1954.
- OLIVER BELMAS, ANTONIO. *Este otro Rubén Darío*, Barcelona, Editorial Aedos, 1960.
- ONIS, FEDERICO DE. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, New York, Las Américas Publishing Company, 1961.
- SALINAS, PEDRO. *La poesía de Rubén Darío*, Segunda edición, Buenos Aires, Editorial Losada, 1957.
- SILVA CASTRO, RAUL. *Rubén Darío a los veinte años*, Madrid, Gredos, 1956.
- TORRES, EDELBERTO. *Rubén Darío*, Cuarta edición, Barcelona-México, Ediciones Grijalbo, 1966.

Forma perseguida y hallada por Darío

“Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo” —declaró poéticamente Darío—. Afanoso perseguir, constante y manifiesta preocupación del poeta; y aunque dijera, insatisfecho, que no hallaba “sino la palabra que huye,/ la iniciación melódica de la flauta que fluye”, lo cierto es que le dio alcance, como el fauno anhelante a la ninfa huidiza. En permanente acecho de la forma, echó mano de numerosos recursos, de cuantos elementos ofrece nuestra lengua. De ahí esa obra como de orfebrería primorosamente cincelada, esa poesía opulenta y armoniosa. “Yo persigo una forma . . .”, y aconsejó también:

*Ama tu ritmo y rima tus canciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.*

Y además del consejo predicó con el ejemplo de su verso. Amó el ritmo y rimó los poemas bajo su ley; fue su poesía “un universo de universos” y su alma una fuente armoniosa de canciones. ¿Quién no percibe de inmediato este afán, este acecho de perfección formal en la poesía dariana? Ritmo, rima y consonancias internas, aliteraciones, palabras sonoras o de seda . . ., en fin, una urdimbre de recursos formales se manifiestan con claridad en los poemas de tan extraordinario artífice del verso.

Este año, en el segundo semestre académico, el Departamento de Filología de la Facultad de Ciencias y Letras de la Universidad de Costa Rica organizó un seminario sobre Rubén Darío, con el fin de conmemorar el primer centenario de su nacimiento. Cuatro profesores lo dirigieron, y a cargo de cada uno estuvo el examen de un aspecto referente a la obra poética. Nos correspondió el de la forma, con miras a que los estudiantes vieran, por lo menos en términos muy generales, cuál fue la «técnica» usada por su autor, para que luego pudiesen ver, por sí mismos, hasta qué

punto los recursos formales observados poseen valor expresivo, poético. Es decir, hasta dónde la forma exterior obedece y expresa el significado conceptual y emotivo.

Intentamos resumir en estas páginas las observaciones obtenidas al cabo de las cuatro sesiones asignadas para el examen de los elementos formales. Como se verá, solo se trata de una observación unilateral, de una sola cara de la medalla, la del «significante»; se trata de poner de relieve, únicamente, lo que se podría considerar la orfebrería poética, sin tomar en cuenta la otra cara. Labor incompleta, desde luego, pues sabemos por Dámaso Alonso que “la forma poética es un complejo de complejos: contiene, de una parte, la representación conceptual de lo metado por el poeta; de otra, un complejo de elementos fonéticos que todos ellos tienden a establecer relaciones no convencionales entre el significante y la cosa significada”. Más aún, estamos convencidos de lo que decía el ilustre catedrático español en la primera lección del curso que sobre estilística dio en nuestra facultad de Ciencias y Letras, en 1965: “. . .la estilística no puede ser de ninguna manera un estudio exclusivamente desde el punto de vista del significante, un estudio de lo fónico, de lo rítmico, de los elementos de la serie fónica que forman la obra. Estilo es para mí lo que da unidad, o mejor aún, la «unicidad» a la obra literaria. Y esto no se puede hacer sin atender a los dos enfoques de la obra: al significante y al significado”. Sin embargo, nosotros hemos atendido a un solo aspecto, nada más que al significante, y no como imagen acústica, sino como elemento físico, en su realización acústica, de modo que los hechos observados pudieren ser objeto, después, de valoración estilística, esto es, que pudieren ser examinados como formas expresivas de significado, formando esa unidad que es el «signo» poético. Destacados, pues, los elementos formales de la obra, los estudiantes podrían continuar con el otro enfoque de la obra, el del significado, pues consideramos que la poesía de Rubén Darío permite su examen estilístico siguiendo tal camino, de la forma exterior a la interior.

En fin, nuestro propósito fue poner de manifiesto el ansia de perfección formal declarada por el poeta: “Yo persigo una forma. . .”, “Yo soy el amante de ensueños y formas. . .” Y así procuramos destacar las similitudines internas, la rima, las voces de armoniosa fonética, las aliteraciones, el ritmo. Pero de paso también se notaron otros procedimientos estilísticos, tales como las sinestesias, las correspondencias sensoriales, imágenes y adjetivos novedosos, el empleo de arcaísmos lingüísticos, la creación de voces poéticas y el uso de extranjerismos. Consideramos que no era vano destacar todo esto porque, además de las otras virtudes artísticas, todo ello, combinado, le dan a la poesía de Darío una fisonomía inconfundible, de sorprendente vitalidad lírica.

1º *Similicadencias internas*. Valgan algunos ejemplos de los muchos que podrían ofrecerse:

El dueño fui de mi jardín de sueño,

.....
el dueño de las tórtolas, el dueño...

Mar armonioso, mar maravilloso...

Diosa, su blanca, rosa y rubia hermana...

*Y en viva rosa se posa
mariposa...*

*Libranos Señor de abril y la flor
y del cielo azul, y del ruiseñor
de dolor y amor libranos Señor.*

Porque si de la flauta la boca mía toca...

Sus savias, ruidos y nidos de amor...

Las almas se abreven del divino vino...

*La vida es dura. Amarga y pesa.
¡Ya no hay princesa que cantar!*

*Vi brotar de lo verde dos manzanas lozanas;
erectos senos eran las lozanas manzanas.*

Ruega generoso, piadoso, orgulloso...

Su risa es la sonrisa suave de Monalisa...

Espuma, bruma, suave tul...

*Y más consoladora y más
halagadora y expresiva...*

*El triunfo del Amor en el mes de abril:
Amor, verso y flor, la niña gentil.*

*Ya empieza el noble coro de las liras
a preludiar el himno a tu decoro*

*¿En que, enamorado, su canción divina
con su bandolina trina el ruiseñor?*

2º *Aliteraciones*. Se ha de ver hasta qué punto son «motivadas», sugerentes. En uno de los ejemplos anotado en el aparte anterior no solo se da la similicadencia en el interior del verso, sino que también hay aliteración y aun repetición de sílabas iguales:

Mar armonioso, mar maravilloso. . .

Los fonemas *a*, *r* y *m* se repiten cuatro veces, la sílaba *ar* también cuatro, y *mar* tres: *mar maravilloso*. Los fonemas de *mar* (*m-a-r*) se reiteran cuatro veces en el endecasílabo. El mar y la armonía están presentes; idea y sonoridad constantes en el verso y en todo el poema; ideas y armonía logradas con similicadencias sonoras, voces, aliteraciones, ritmo, pausas. . .

Otro ejemplo es el que tomamos de “La canción de los osos”:

*Osos,
Osos misteriosos,
Yo os diré la canción
De vuestra misteriosa evocación.*

En esta estrofa —con la cual empieza y termina el poema, porque se repite como estribillo— se percibe la aliteración de la *s* (nueve veces) y de la *o* (once veces); además forman el grupo fónico *os* ocho veces; y más aún: la “misteriosa evocación” de los osos también surge de repetir *osos* aun con el sufijo adjetival: “*osos, osos misteri-osos, yo os diré la canción de vuestra misteri-osa evocación*”.

Esta repetición de sonidos y grupos de sonidos acústicamente semejantes o iguales se halla en este otro ejemplo de “Marina”:

*Se oye en las aguas como
Un tropel de tropeles;
¡Tropel de los tropeles de tritones!*

Aquí no solo se nota la reiteración de *tropel*, sino la de *trop*, *trop*, *trop*, *trit*. Onomatopeya que sugiere el trote de caballerías, reforzada por el ritmo.

Otro ejemplo en que se advierten varios recursos combinados es el que sigue:

Bajo el ala aleve del leve abanico!

Se ve la aliteración de *b* y *l* (cuatro veces la *b* y cinco la *l* en un solo verso de doce sílabas), el juego de grupos fónicos *el-al-al-el*

/ *la-le-le*, la similicadencia interior *aveve*, *leve* y la abundancia de vocales *a* y *e* (seis aes y seis ees, contra solamente dos oes).

Y para no insistir demasiado en este aspecto, señalamos el último ejemplo, donde hay aliteración del sonido español *j*:

mágico pájaro regio

aliteración combinada con las dos aes tónicas, las dos íes, las tres oes y ese martilleo dactílico de ambas proparoxítonas seguidas, que tanto prefirió el poeta.

3º *Medida y combinaciones rítmicas*. Darío no se despoja en absoluto de la métrica y ritmo tradicionales. Usa el endecasílabo clásico (introducido por Boscán y Garcilaso), con acentos principales, rítmicos, en la 4ª y 8ª sílaba o en la 6ª:

Garsilaso:

Oh dulces prendas por mi mal halladas
 o o o ó o o o ó o o o
y contigo en la muerte conjuradas
 o o o o o ó o o o o o

Darío:

El verso azul y la canción profana
 o o o ó o o o ó o o o
que era alondra de luz por la mañana
 o o o o o ó o o o o o

Pero Darío se aparta de este ritmo clásico del endecasílabo en muchos casos, como en “Balada en honor de las musas de carne y hueso”:

Nada mejor para cantar la vida
Y aun para dar sonrisas a la muerte,
Que la áurea copa en donde Venus vierte
La esencia azul de su viña encendida
Por respirar los perfumes de Armida. . .

Los dos últimos versos del ejemplo (hay más en este poema) llevan acento principal sobre la 7ª sílaba, ritmo que se vuelve a encontrar en “Pórtico”:

Libre la frente que el casco rehúsa,
casi desnuda en la gloria del día,
alza su trino de rosas la musa. . .

Aquí usa Darío endecasílabos con acentos simétricos, en cláusulas rítmicas de tres sílabas, de modo que hay en cada uno tres pies dactílicos y uno trocaico:

(ó o o) (ó o o) (ó o o) (ó o)

Hay otra novedad que puede conducir a engaño: es que un verso de once sílabas no sea en realidad endecasílabo, sino dodecasílabo. Véanse los tres primeros versos del poema titulado “El verso sutil”:

*El verso sutil que pasa y se posa
Sobre la mujer o sobre la rosa
Beso puede ser o ser mariposa. . .*

En este poema Darío coloca el acento principal del aparente endecasílabo en la 5ª sílaba, ritmo que repite en otros poemas de versos similares; pero la acentuación de la sílaba quinta se impone aquí, pues observando mejor los versos del poema (y de otros poemas) se ve que son en realidad dodecasílabos divididos en hemistigios (6 /6), con el acento en la 5ª sílaba:

El verso sutil / que pasa y se posa. . .
o o o o ó o o o o ó o
Herodías ríe / en los labios rojos
o o o o ó o o o o o ó o

En los tres versos transcritos hay que ver, también, otros recursos que logran la sonoridad y armonía: la paronomasia (a lo Góngora) de “*pasa y se posa*”, “*verso. . . beso*”; la similicadencia interna: *mujer, ser, ser*; y la aliteración de eses que amortigua la sonoridad, doce eses en los tres versos.

Este mismo verso de doce sílabas lo emplea Darío en “Era un aire suave”, poema cuyo título es precisamente el primer hemistiquio de su primer verso:

Era un aire suave / de pausados giros. . .

El ritmo, junto con otros elementos fónicos (significantes parciales) del verso, le imprimen a este una tersura y serenidad muy notables que también son expresadas por los adjetivos *suave* y *pausados*. Ha logrado el poeta, pues, un verso blando, suave, terso y sereno, como el significado que ha querido expresar.

Pero también usa otro dodecasílabo más rítmico todavía, formado por cuatro cláusulas rítmicas, anfibráquicas, como en “Leda” y otros poemas:

*El cisne en la sombra parece de nieve;
Su pico es de ámbar, del alba al trasluz. . .*
(o ó o) (o ó o) (o ó o) (o ó o)

Yo soy el poeta de fe que respira. . .
(o ó o) (o ó o) (o ó o) (o ó o)

Y ahora pasemos al verso de catorce sílabas (de Berceo), tan preferido por Darío, medida que se presta mucho para cantar lo heroico y apoyar la grandilocuencia. Tomemos un ejemplo de “Caupolicán”:

*Es algo formidable / que vio la vieja raza;
robusto tronco de árbol / al hombro de un campeón. . .*

Estos versos, por estar divididos necesariamente en hemistiquios, permiten ser combinados con versos heptasilábicos sin que se altere el ritmo. Además encaja en la silva muy bien, y esto hace Darío, sin que desentonen (p. ej. en “Helios”). Pero todavía recurre a otras combinaciones inusitadas: versos de 14, 7, 11 y 5 sílabas, como en “Marina”.

Cabe observar todavía el gran número de sonetos que compuso el poeta con estos versos de catorce sílabas, apartándose así de la tradición clásica.

Otra novedad que debió de haber llamado mucho la atención de sus contemporáneos fue que combinara versos de siete sílabas con versos de dos, con la misma rima, consonante, como se puede ver en “Canción”:

*Que vuestros cabellos
Bellos. . .*

*Por vuestros ojos cálidos,
Pálidos. . .*

*Y en tal estatua vibre,
Libre. . .*

También combina octosílabos con bisílabos, como en “Eco y yo”, para imitar el eco:

*Tuve en momentos diamantes,
Antes,
Que amar los dulces cabellos,
Bellos,*

*De la ilusión que primera,
Era,
En mi alcázar andaluz,
Luz...*

Tiene poemas formados con versos de dieciséis sílabas, necesariamente divididos en hemistiquios (8/8), de modo que no se puede alterar el orden de los acentos principales:

Osos negros / y velludos / del riñón de / las montañas
(o o ó o) (o o ó o) (o o ó o) (o o ó o)
Silencios / viejos monjes / de una iglesia in/memorial...
(o o ó o) (o o ó o) (o o ó o) (o o ó)

Son versos que sin dificultad combina con octosílabos y tetrasílabos sin que se pierda el ritmo peánico (o o ó o). Pero esta regularidad frecuente de compás, a veces tan marcada y fuerte, como en

¡Lucha, oso! ¡Lucha, oso! ¡Lucha, oso! ¡Lucha, oso!

se suaviza con la inclusión de versos que tienen ritmo diferente.

Los versos decasílabos le permiten asimismo el ritmo simétrico, los pies rítmicos:

El olímpico cisne de nieve
(ooó) (ooó) (ooóo)
Con el ágata rosa del pico...
(ooó) (ooó) (ooóo)

Es el ritmo de ciertos himnos, como el de Costa Rica, con dos anapésticos y un peánico. Pero en "Palimpsesto" la cadencia es diferente, porque el acento cae sobre la cuarta sílaba de cada hemistiquio (5/5):

Escrita en viejo / dialecto eolio...
o o o ó o o o o ó o

Cultiva también otros metros y otros ritmos, distintas estrofas y novedosas combinaciones formales. Eneasílabos, octosílabos, versos de trece sílabas, en fin, todos los metros, combinados a veces inusualmente; actualizó versos, ritmos y estrofas olvidados, viejas formas a las que insufló un hálito nuevo de lirismo. Y, por otra parte, introdujo notables innovaciones.

Poemas de metro irregular, como por ejemplo el socorrido y

delicioso “A Margarita Debayle”, tuvieron que llamar la atención por su juego rítmico. Se puede notar que la primera estrofa, que con variantes léxicas importantes acaba el poema, es tranquila, sosegada, como el lugar y la hora del cuento. ¿Y cómo logra expresar el poeta esa serenidad espiritual que siente, y sugiere también la del ambiente y el momento? Pues con palabras, desde luego, pero también, y acaso más, con el ritmo de los ocho versos que forman la estrofa. Son decasílabos (eneasílabos agudos) que alternan con trisílabos; el decasílabo tiene ritmo anapéstico y el trisílabo anfibráquico; este, desde luego, consta de una sola cláusula rítmica, y aquel de tres:

*Margarita, está linda la mar,
Y el viento. . .*
(o o ó) (o o ó) (o o ó)
(o ó o)

La interrupción alterna (tres anapésticos y un anfibráquico, tres anapésticos y un anfibráquico. . .) de la ondulación rítmica da mayor sensación de serenidad. Luego, se inicia la narración; cambia entonces el ritmo y la medida: son octosílabos, versos del romance, apropiados para los poemas narrativos, entre los cuales aparecen, una sola vez, dos tetrasílabos seguidos, muy oportunamente usados, pues el pie quebrado aparece cuando un vocativo interrumpe la narración y es preciso también repetir una cualidad que forma parte de una frase incidente, cortada por la respectiva pausa:

*Y una gentil princesita,
Tan bonita,
Margarita,
Tan bonita como tú.*

En la “Marcha triunfal” emplea versos de medida irregular, de 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21 y 24 sílabas. Pero véase que todas estas cifras son múltiplos de tres, y es porque todo el poema, indefectiblemente, consta de pies anfibráquicos. La uniformidad no es métrica sino rítmica:

La tierra
(o ó o)
¡Ya viene el cortejo!
(o ó o) (o ó o)
Los cascos que hieren la tierra
(o ó o) (o ó o) (o ó o)
La espada se anuncia con vivo reflejo
(o ó o) (o ó o) (o ó o) (o ó o)

Los claros clarines de pronto levantan sus sonos

(o ó o) (o ó o) (o ó o) (o ó o) (o ó o)

Las viejas espadas de los granaderos más fuertes que osos

(o ó o) (o ó o)

Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes

(o ó o) (o ó o)

Y así, versos largos o cortos, no pierden el compás marcial en ningún momento. El último verso tiene 24 sílabas (ocho pies rítmicos), es el más largo de todos, como una prolongación de la rítmica marcha triunfal.

4^o *La rima.* No es vano examinar siquiera un poco este aspecto, porque no deja de tener interés en la poesía de Darío. Como cualquiera podría verlo, fácil e inmediatamente, en ella prevalece la rima consonante; son muy pocos los poemas de rima imperfecta. En los 177 poemas de una antología (la publicada en Nicaragua el año del centenario, 1967) hemos observado la rima y anotamos su frecuencia. Esto nos permitió ver que en la oxítónica la escala, de mayor a menor frecuencia, es la siguiente: *-or*, 15%; *-ón*, 11%; *-al*, 10%; *-ar*, 8,6%; *-ad*, 5%; y siguen por su orden *-er*, *-el*, *-ol*, *-é*, *-án*, etc. Se ve, pues, que las consonancias más sonoras aparecen con mayor frecuencia. En la rima paroxítónica se ve también que prevalecen las más sonoras; por su orden, y después de un somero recuento, se notan las siguientes: *-ía*, *-oro* y *-ora*, *-oso* y *-osa*, *-ina* e *-ino*, *-ido* e *-ida*, *-ada* y *-ado*, *-ante*, *-ana*, *-ura*, *-ales*, *-ores*, *-año* y *-aña*. . .

Todavía se pueden señalar las combinaciones estróficas en que son frecuentes las rimas pareadas. No indicamos aquí los versos de rima pareada propia de los sonetos que en esto siguen la línea tradicional, sino la de otros poemas. Por ejemplo todo el poema "A Goya" está formado por estrofas de tres versos monorrimos:

*Poderoso visionario,
Raro ingenio temerario,
Por ti enciendo un incensario. . .*

En "El verso sutil" también las estrofas son monorrimas:

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

En "Al Rey Oscar" los versos son pareados, todos, con la misma rima:

*Así, Sire, en el aire de la Francia nos llega
La paloma de plata de Suecia y de Noruega,
Que trae en vez de olivo una rosa de fuego.
Un búcaro latino, un noble vaso griego
Recibirá el regalo del país de la nieve.
Que a los reinos boreales el patrio viento lleve. . .*

Lo mismo, exactamente, se nota en “Cyrano en España”:

*He aquí que Cyrano de Bergerac traspasa
De un salto el Pirineo. Cyrano está en su casa.
¿No es en España, acaso, la sangre vino y fuego?
Al gran gascón saluda y abraza el gran manchego. . .*

“El faisán” es también un poema cuyas estrofas de tres versos tienen la misma rima:

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

Y, en fin, son muchos los poemas en que se encuentra esta rima pareada, que da tanta sonoridad a la obra. Solo transcribiremos algunos ejemplos sueltos:

*En el castillo, fresca, linda,
La marquesita Rosalinda. . .*

*Como el diamante del agua
Mi musa estos versos fragua. . .*

*Antes de todo, ¡gloria a ti, Leda!
Tu dulce vientre cubrió de seda. . .*

*Se dio a la alondra la luz del día,
Se dio a los búhos sabiduría. . .*

*Labios rojos de sangre divina;
Labios donde la risa argentina. . .*

*Alma blanca, más blanca que el lirio;
Frente blanca, más blanca que el cirio. . .*

*Vuela la mágica ilusión
En un ocaso de ilusión,
Y la acompaña una canción
Del corazón. . .*

*Escrita en viejo dialecto eolio
Hallé esta página dentro un infolio. . .*

*Cuenta Barbey, en versos que valen bien su prosa,
Una hazaña del Cid, fresca como una rosa. . .*

*Reina Venus, soberana
capitana. . .*

*Por el dolor congojado,
Triste, débil, desangrado. . .*

*Ha mucho que Leopoldo
Me juzga bajo un toldo
de penas, al rescoldo. . .*

*Cuando volvió al pueblo el divino santo
Todos lo buscaron con quejas y llanto. . .*

Y basten los ejemplos, que podrían ser muchísimos todavía, para indicar otro recurso de Darío: colocar juntos versos cuya rima solo difiere en una sola de las vocales. Véase:

<i>Y el dios de piedra se despierte y cante</i>	(-ante)
<i>La gloria de los tirsos florecientes</i>	(-entes)
<i>En el gesto ritual de la bacante</i>	(-ante)
<i>De rojos labios y nevados dientes. . .</i>	(-entes)

<i>Es el cisne, de estirpe sagrada,</i>	(-ada)
<i>Cuyo beso, por campos de seda,</i>	(-eda)
<i>Ascendió hasta la cima rosada</i>	(-ada)
<i>de las dulces colinas de Leda. . .</i>	(-eda)

<i>Dad, Condesa, a los cisnes cariño,</i>	(-iño)
<i>Dioses son de un país halagüeño</i>	(-eño)
<i>Y hechos son de perfume, de armiño</i>	(-iño)
<i>De luz alba, de seda y de sueño.</i>	(-eño)

<i>Otro alza al aire las manos blancas</i>	(-ancas)
<i>Mientras le dora las finas ancas</i>	(-ancas)

Con baño cálido de luz de sol;
Y otro saltando piedras y troncos (-oncos)
Va dando alegre sus gritos ronc (-oncos)
Como el ruido de un caracol.

Y los ladridos de la trailla (-illa)
Que Diana tiene junto a la orilla (-illa)
Del fresco río, donde está ella (-ella)
Blanca y desnuda como una estrella. (-ella)

No pidas paz a mis brazos (-azos)
que a los tuyos tienen presos: (-esos)
son de guerra mis abrazos (-azos)
y son de incendio mis besos. . . (-esos)

Estupendos pavos reales (-ales)
A tus males (-ales)
Llevarán consolación,
Y soberanos lebreles, (-eles)
Siempre fieles, (-eles)
Soñarán tu corazón.

El biforme ixionida comprende de la altura, (-ura)
Por la materna gracia, la lumbre que fulgura, (-ura)
La nube que se anima de luz y que decora (-ora)
El pavimento en donde rige su carro Aurora, (-ora)

Y la banda de Iris que tiene siete rayos (-ayos)
Cual la lira en sus brazos siete cuerdas; los Mayos (-ayos)
En la fragante tierra llenos de ramos bellos, (-ellos)
Y el Polo coronado de cándidos cabellos. (-ellos)

Y así otras combinaciones de *-ega* y *-ego*, *-ara* y *-ura*, *-era* y *-ura*, etc.

Para terminar estas breves observaciones sobre la rima, falta indicar la establecida por Darío entre palabras principales y tónicas de la oración (sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios, pronombres) y morfemas átonos (preposiciones, conjunciones, pronombres átonos). Ejemplos:

Pues no vienen sin
Haber chafado las rosas
De griego y de latín

*Y ten la dicha que espero,
Pero...*

*Mas no se portó tan bien
En...*

*Sus amores con la luna
Y te haga un poema en una...*

*Cazaba águila al vuelo,
Lobos, y (rima con mil)
En la guerra...*

*¡Oh primavera! María!
Dios
Te diera tantos diamantes
Como los
Amantes...*

*El hombre medieval va por
Sendas de sulfúreo vapor
y olor de muerte. ¡Horror, horror!*

*El temporal no deja que entren vapores. Y
Un yacht de lujo busca refugio en Porto-Pi.*

*Hacia lo inevitable desconocido ¡y la
Pesadilla brutal de este dormir de llantos
De la cual no hay más Ella que nos despertará*

Goza de la tierra, porque un (rima con aún)

Como los (rima con Dios)

Y provenía de (rima con Gautier)

Son tan frecuentes los casos de rima como estos en Darío, que caracterizan mucho su poesía.

5º *Opulencia, brillo y armonía verbales.* Si se observara con detenimiento el léxico poético de Darío, podría determinarse que con él busca el poeta expresar, no solamente la idea y el sentimiento de opulencia, elegancia y distinción, sino también el brillo, la sonoridad y la armonía externos. En un examen tan somero como este solo caben algunas observaciones muy generales, y se

nos ha ocurrido señalar aquello que más salta a la vista del lector corriente, como ciertas adjetivaciones muy frecuentes y notables. Por ejemplo, cualquiera podría notar las muchísimas veces que aparece la frase adjetiva *de oro*, con sentido recto y figurado: caracol, cuerno, yelmo, copa, cáliz, rueca, hoja, hilo, polvo, altar, guijarros, nube, flechas, osos, vino, góndolas y galeras, tórtolas y faisanes, cabellos y rizos. . . *de oro*. En otras ocasiones el cultismo *áureo*: pincel, barco, yelmo, arpegio, rima, beso. . . *áureo*. Y también, pero con menos frecuencia, el sinónimo *dorado*: sol, palacios. . . *dorados*.

Otro adjetivo frecuentísimo en Darío es *divino*; con él tropezamos a cada paso: *divina* Eulalia y *divina* Dafne, *divino* tesoro y *divina* Estación, *divinos* príncipes y *divina* paz, semblantes *divinos* y pasión *divina*, sangre *divina* y corola *divina*, cuello *divino* y dedos *divinos*, *divino* Epicuro y boca *divina*, agua *divina* y criados cuadrúpedos *divinos*. . . La excesiva frecuencia de este adjetivo constituye como una divinización de todas las cosas, pero también hace pensar en el uso frecuente que tiene en el español coloquial de Nicaragua, incluso en el lenguaje de los varones.

Podrían señalarse otras adjetivaciones, tendientes a la sonoridad, al refinamiento, a la nobleza y opulencia ideales del poeta, como *sonoro*: caracol *sonoro*, fuente *sonora*, músicas *sonoras*, Sol *sonoro*, lengua *sonora*, *sonoro* Pindo, beso *sonoro*, cristal *sonoro*. . ., que riman con *oro*, *tesoro*, *coro*, *toro*, *decoro*, etc. Luego *celeste*, *lindo*, *ebúrneo*, *de cristal*, *mágico*, *regio*, *albo*. . . En los esdrújulos, tanto adjetivos como sustantivos, se revela el cultismo poético, a lo Góngora.

Se ha dicho con razón que la poesía dariana es sonora y armoniosa, pero también brillante, porque sugiere además la intensa luz tropical. Sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios y otras formas brillantes hay en ella con suma frecuencia: “¡Salve al celeste Sol sonoro!”, “sus cándidas alas sonrosa de luz”, “era alondra de luz por la mañana”, “Y tiemble en la flor áurea el más puro brillante / para quien, sobre brillos de corona y de nombre. . .”, “por el rayo de luz del amor”. . . “Y siempre la antorcha encendida”. En fin, “Viste el rey ropas brillantes”, el majestuoso rey del modernismo.

6º *Otras características*. Podrían examinarse mejor las partes de la oración que usa el poeta, observando las dos caras del signo lingüístico, significante y significado. Se vería la sonoridad, la musicalidad, la opulencia verbal e ideal, etc. Allí el oro, lo de oro, áureo o dorado; el tesoro, con perlas y piedras preciosas; el marfil y lo ebúrneo; encajes, cálices, copas, candelabros y jarrones; parques y jardines con fuentes, glorietas, mármoles y estatuas; las

flores más nobles y finas, como la rosa, la magnolia y el jazmín; los animales fuertes, majestuosos y finos, como el águila, el león, los potros, el toro, el faisán, las alondras, las palomas, las tórtolas y los ruiseñores, y —desde luego— los misteriosos y aristocráticos cisnes; además un conjunto importante de instrumentos musicales: el áureo bandolín, la bucólica flauta, los épicos clarines, las liras, los clavicordios, los violines y violoncelos, la dulzaina y la caja de música. . . Y aquí volvemos al sentido musical y armónico de su poesía, insinuado también por el sentido de los términos. Habría que considerar a muchas de estas como palabras claves y orientadoras para un estudio estilístico de la obra.

Dejamos fuera los neologismos (helenismos, galicismos, etc.) y los arcaísmos que introduce Darío en la lengua poética, muy importantes por lo que con ellos logra. También la indicación de imágenes sorprendentes, así como las sinestesias, como “Sol sonoro”, “rayo sólido”, “viento amargo”, “blanca brisa”, “canto de oro”, “cazar colores” y otras.

Y para resumir estas indicaciones, agregando también otras características notadas en la obra del poeta, lo imitaremos en unas estrofas, como lo haría cualquiera de sus epígonos:

*Él mismo, un Sol sonoro de áureas armonías;
fluida flauta de ocaso con nuevas melodías,
lira de otra alborada y clarín cenital;
voz antigua y moderna: dies illa en los días
presentes, claros días con aliento vital.*

*Fue a helicones pretéritos para nos demostrar
que olvidados veneros son vivo manantial
de bellezas perennes, cuando les sabe dar
el toque milagroso un artista genial.*

*Muy moderno con Francia y con España eterno;
de canteras helénicas, mito y creación verbal;
de soleras castizas, el regusto moderno
de la expresión arcaica, rediviva y ritual.*

*Pagano con la Hélade, con Oriente pagano;
como los Salmos grave, suave como el de Asís;
con Cristo y con la Biblia, reverente cristiano;
encendido y sonoro, sensual como el verano;
casto y manso cartujo, cándido y tierno lis.*

*Su lírica es sensual, vital y refinada
—lo digo con Lapesa, el discreto y cabal—,
el adjetivo insólito, la imagen renovada
—evocación de cierta vaguedad conceptual—.*

*Ritmo y metro apoyados con similitudencias
internas, y los versos de musical troquel;
visuales y auditivas nuevas correspondencias;
lirismo exuberante —y hasta aquí Rafael—.*

*Un Sol, oro armonioso que alumbró el Universo
y ha seguido su órbita sin ocaso final;
el poeta de América, un príncipe del verso
castellano, ecuménico, en castellano terso;
un paradigma auténtico de recia Hispanidad.*

*Parce mihi, Darie: imitatio est punenda;
pues fuiste generoso, espero tu perdón.
Merodeé en tus predios por tornar en ofrenda
el hurto que pudiere dar lustre a mi razón.*

Arturo Agüero Chaves

LISTA DE PUBLICACIONES RECIBIDAS
POR LA ACADEMIA COSTARRICENSE DE LA LENGUA

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

BOLETIN:

Tomo XXIX, Nos.: 111, 112-113, 114, 1964.

Tomo XXX, Nos.: 115-116, 117-118, 1965.

Tomo XXXI, Nos.: 119, 120, 121, 122, 1966.

ACADEMIA COLOMBIANA

BOLETIN:

Tomo XV, Nos.: 56, 57, 58, 59, 60, 1965.

Tomo XVI, Nos.: 61, 62, 63, 64, 65, 1966.

Tomo XVII, Nos.: 66, 67, 68, 69, 70, 1967.

Tomo XVIII, No. 71: Homenaje al Profesor Luis López de Mesa.

ACADEMIA CHILENA

BOLETIN:

Tomo XV, Cuaderno XLVII,

Tomo XV, Cuaderno XLVIII, 1959.

Tomo XVI, Cuaderno XLIX, 1959.

Tomo XVI, Cuaderno L, 1960.

Tomo XVI, Cuaderno LI, 1960.

Tomo XVI, Cuaderno LII, 1962.

Tomo XVI, Cuaderno LIV, 1963.

Cuaderno 53, 1965.

Cuaderno 54, 1966.

ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS
DE PUERTO RICO

BOLETIN:

Tomo I, No. 1, 1965.

Tomo II, No. 1, 1966.

Tomo II, No. 3, 1966.

Tomo III, No. 3, 1967.

ACADEMIA DE HISTORIA DEL CAUCA
Popayán, Año LX, No. 284, 1967.

ACADEMIA DOMINICANA DE LA LENGUA

BOLETIN:

Segunda Epoca, No. 1, Enero 25, 1968.

CLIO, Año XXXIII, No. 122, 1965.

ACADEMIA FILIPINA

BOLETIN:

Vol. I, No. 1, 1966.

Vol. I, No. 2, 1967.

ACADEMIA ECUATORIANA

Memorias, Entrega 20, 1966.

Memorias, Entrega 21, 1967: Homenaje a Humberto Toscano y Alfredo Pérez Guerrero.

ACADEMIA INTERNACIONAL DE
CULTURA PORTUGUESA

BOLETIN:

No. 1, 1966.

No. 2, 1966.

No. 3, 1967.

ACADEMIA MEXICANA

Memorias, Tomo XVIII: Participación en el III Congreso de Academias de la Lengua Española y Discursos Académicos.

ACADEMIA NACIONAL DE
LETRAS-URUGUAY

REVISTA NACIONAL:

Año V, Tomo V, Nos.: 204, 205, 206, 1960.

Año VI, Tomo VI, Nos.: 207, 208, 209, 210, 1961.

Año VII, Tomo VII, Nos.: 211-212, 213-214, 1962.

Año VIII, Tomo VIII, Nos.: 215, 216, 217, 218, 1963.

Año IX, Tomo IX, Nos.: 219, 220, 221, 222, 223, 1964.

Año XI, Tomo XI, No. 227, 1966.

ACADEMIA SALVADOREÑA
DE LA LENGUA

BOLETIN:

No. 6, Agosto-Diciembre, 1964.

No. 7, Enero-Diciembre, 1965.

- No. 8, Enero-Diciembre, 1966.
 No. 9, Enero-Marzo, 1967.
 No. 10, Abril-Junio, 1967.
- ACADEMIA VENEZOLANA DE LA LENGUA
 BOLETIN:
 Año XXXIII, No. 116, Junio 1964.
 Año XXXV, No. 118, Enero-Junio 1967.
 Discurso de Incorporación como individuo de número de don Rafael Caldera y contestación del Académico don Fernando Paz Castillo.
- ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE
 Acta et Studia, Index, 1964 y 1966.
 Acta Lingüística, Tomus XVI, Fas. 1-2, 1966.
 Acta Lingüística, Tomus XVI, Fas. 3-4, 1966.
 Acta Lingüística, Tomus XVII, Fas. 3-4, 1967.
 Acta Litteraria, Tomus X, Fas. 1-2, 1968.
- ACADEMIE CANADIENNE-FRANÇAISE
 CAHIERS:
 No. 9: Folklore
 No. 10: Regards sur Montréal.
 No. 11: Reconnaissances Littéraires.
- KRYNEN, JEAN
 L'Esthetisme de Juan Valera. Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, No. 2, Tomo II. 1946.
- KRYNEN, JEAN
 Le cantique espirituel de Sain Jean de la Corix. Commente et Refondu au XVII Siecle. Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, Tomo III. 1948.
- ALVAR, MANUEL
 A propósito del Atlas de Rumanía. Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, No. 4, Tomo IV, 1951.
- GARCIA BLANCO, MANUEL
 Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, Tomo VIII, 1954.
- NOGUES, JUAN
 Estudios sobre el Román de Renard. Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, No. 2, Tomo IX, 1956.
- ACTA SALMANTICENSIA
 Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana, Filosofía y Letras, Nos. 1 y 2, Tomo X, 1956.
- PARKER, KELVIN M.
 Vocabulario de la Crónica Troyana. Acta Salmanticensia, No. 1, Tomo XII, No. 1, 1958.
- ACTA SALMANTICENSIA
 Structural Studies on Spanish Themes. Henry R. Kathane, Angelina Pietrangeli, editores. Filosofía y Letras, No. 3, Tomo XII, 1959.
- GRANJEL, LUIS S.
 Biografía de "Revista Nueva" (1899). Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, No. 3, Tomo XV, 1962.
- STRENAE
 Estudios de Filosofía e Historia dedicados al Profesor Manuel García Blanco. Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, Tomo XVI, 1962.
- MICHELENA, LUIS
 Lengua y Protolenguas. Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, No. 2, Tomo XVII, 1963.
- AGUIRRE PRADO, LUIS
 Jacinto Benavente. Colección Temas Españoles No. 474. Publicaciones Españolas, Madrid, 1966.
- ARANA SOTO, S.
 Papa Ruyuyo y La Salvación de la Poesía. Barcelona. Ed. Carabela, 1967. Colec. Palabra y Pensamiento No. 2.
- ARANGO, LUIS ANGEL.
 Synthèse de l' Economie Colombienne. Imprenta del Banco de la República. Bogotá.
- AVELEYRA, TERESA
 Al Viento Submarino. México, Ed. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 1966.
- AVELEYRA, TERESA
 Neocursilería. México, 1967.
- BÄHR, H. W., DIRECTOR
 UNIVERSITAS: Tübingia, Alemania
 Vol. IV, No. 1, Junio 1966.
 Vol. IV, No. 2, Setiembre 1966.
 Vol. IV, No. 4, Marzo 1967.
 Vol. V, No. 2, Setiembre 1967.
 Vol. V, No. 3, Diciembre 1967.
 Vol. V, No. 4, Marzo 1968.

- COLOMBIA, BANCO DE LA REPUBLICA.
Biblioteca Luis-Angel Arango.
Boletín Cultural y Bibliográfico, Vol. IX,
No. 4, 1966.
Catálogo General de la Biblioteca, Vols.
III, IV y V.
Inauguración de la Represa del Río Neusa,
Mayo 21 de 1952.
- BERBEAU, VICTOR
La Face et l' Envers. Les Publications de
L'Academie Canadienne Française, Mon-
tréal, 1966.
- B'NAI B'RITH, LOGIA SUPREMA.
Herencia Judía, Tercer Trimestre, 1967.
- BONILLA, ABELARDO
Estilística del Lenguaje. Publicaciones de
la Universidad de Costa Rica, 1967.
- CALCAÑO, JULIO
Resumen de Actas de la Academia (1883-
1884). Caracas, Ediciones de la Academia
Venezolana de la Lengua.
- CARO, MIGUEL ANTONIO
Escritos sobre Cuestiones Económicas. Bo-
gotá, Imp. del Banco de la República, 1956.
- CERVERA-SANCHIS, JUAN
Por la Piel de mi Sangre (1960-1965). Bar-
celona, Ed. Carabela, 1967. Colec. Nudo
al Alba, No. 16.
- COMISION PERMANENTE DE LA
ASOCIACION DE ACADEMIAS DE LA
LENGUA ESPAÑOLA
BOLETIN:
No. 1, Abril-Junio, 1965.
No. 2, Octubre-Diciembre, 1965.
No. 3, Enero-Junio, 1966.
- III CONGRESO DE ACADEMIAS DE LA
LENGUA ESPAÑOLA
Estatutos de la Orden de Cervantes. Madrid,
Imp. Aguirre, 1966.
- CHAPMAN, ARNOLD
The Spanish American Reception of United
States Fiction, 1920-1940.
Berkeley, University of California Press,
1966.
- DARIO, RUBEN III
Las Tres Mujeres de Rubén Darío. Caracas,
Ed. Grafarte.
- Dirección General de Relaciones Culturales.
INDICE CULTURAL ESPAÑOL:
Año XXI, Nos. 247-248, 249, 250, 1966.
Año XXII, Nos. 251-252, 255-257, 1967.
- LA ESTAFETA LITERARIA
No. 268, Junio 22, 1963.
Nos. 300-301, Setiembre 12-26, 1964.
- FERNANDEZ LOBO, MARIO
La Enseñanza del Español, San José, Imp.
Trejos, 1966.
- FILIPPIS, MICHELE DE
The Literacy Riddle in Italy in the Eighte-
enth Century. Berkeley, University of Ca-
lifornia Press, 1967.
- FLOREZ, LUIS
Temas de Castellano; Notas de divulgación.
Bogotá, Imp. Patriótica del Instituto Caro
y Cuervo, 1967.
- FONFRIAS, ERNESTO JUAN
Razón del Idioma Español en Puerto Rico.
Ed. Universitaria de Puerto Rico, 1966.
- GARCIA-TAMAYO, JUAN TOMAS
Dos Ensayos (Bolívar-Goethe). Venezuela,
Ed. Vanguardia, 1965. Colec. "Manuel Fe-
lipe Rugeles", No. 11.
- GAMES, BENITO
La Decisión. México, Instituto Tecnológico
y de Estudios Superiores de Monterrey,
1967.
- GILI GAYA, SAMUEL y
MELCHOR FERNANDEZ ALMAGRO
Centenario del Fallecimiento de D. Andrés
Bello. Discursos. 1965.
- GREEN, ROBERT W.
The Poetic Theory of Pierre Reverdy.
Berkeley, University of California Press,
1967.
- GRIBSBY, JOHN L.
The Middle French Liber Fortunae. Ber-
keley, University of California Press, 1967.
- GURREA, ADELINA
Más Senderos. Poesías. Madrid, Ed. Riva-
deneyra, 1967.
- GURREA, ADELINA
Rizal en la Literatura Hispanofilipina. Ma-
nila, Imp. de la Universidad de Santo
Tomás, 1967.

INSTITUTE OF ZOOLOGY, ACADEMIA
SINICA

BOLLETIN:

Vol. 3, No. 2, December, 1964.

Vol. 4, No. 1, June 1965.

Vol. 4, No. 2, December, 1965

Vol. 5, No. 1, June, 1966.

INSTITUTO CARO Y CUERVO

Noticias Culturales, No. 77, 1º de junio
de 1967. Bogotá.

THESAURVS:

Tomo XX, Nos. 1, 2 y 3, 1965.

Tomo XXI, Nos. 1, 2 y 3, 1966.

Tomo XXII, Nos. 1, 2 y 3, 1967.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS DE
TEATRO

Revista de Estudios de Teatro, Tomo III,
No. 8. Buenos Aires.

INTER-AMERICAN COMMITTEE
ON BIBLIOGRAPHY

REVISTA INTERAMERICANA
DE BIBLIOGRAFIA:

Vol. XIV, Index, 1964.

Vol. XV, Nos. 1, 2, 3 y 4, 1965.

Vol. XVI, Nos 1, 2 y 4, 1966. Index.

Vol. XVII, Nos. 1, 2, 3 y 4, 1967.

JATIVA, ALFONSO

De Cara al Sol. Panamá, Imp. Cervantes,
1968.

Las Separatas. Panamá, Imp. Cervantes,
1968.

... Luther King ha muerto! Drama en tres
actos. Panamá, Imp. Panamá, 1968.

KNUTSON, HAROLD C.

The ironic game: A Study of Retrou's comic
theater. Berkeley, University of California
Press, 1966.

KOCHEN, OLGA

Identidad Impalpable. Barcelona. Ed. Cara-
bela, 1967. Colec. Nudo al Alba, No. 12.

LAMANA, ATILANO

Sobre el Léxico de la Construcción. Notas
a un Diccionario. Chile, Ed. Universidad
de Chile.

LEE SPAHR, BLAKE

Anton Ultich and Aramena. Berkeley, Uni-
versity of California Press, 1966.

LUZARDO, RODOLFO

Lenguaje Zuliano. Caracas, Ed. Sucre, 1966.

MARAVALL, JOSE ANTONIO, Editor

Cuadernos Hispanoamericanos, No. 195,
Madrid, 1966.

VENEZUELA, MINISTERIO DE EDUCACION

Cuatro Discursos en el Centenario de la
Muerte de Andrés Bello. Caracas, Grá-
ficas Continente, 1965.

PERU, MINISTERIO DE RELACIONES
EXTERIORES

Boletín Cultural Peruano, Nos. 17 y 18,
1965.

KOREA, MINISTRY OF PUBLIC
INFORMATION

Korea, 1967. Seoul, 1967.

MONTES, JOSE JOAQUIN

Sobre el Voseo en Colombia. Bogotá, Ins-
tituto Caro y Cuervo, 1967.

OFICINA DE EDUCACION
IBEROAMERICANA

La Lengua Española en Filipinas, Madrid,
1965.

OFICINA INTERNACIONAL DE
INFORMACION Y CONSERVACION DEL
ESPAÑOL

Español Actual, Boletín No. 5, 1965. Madrid.

ORGANIZACION DE LOS
ESTADOS AMERICANOS

Cuadernos de Divulgación No. 4. Washing-
ton, D. C., Unión Panamericana.

ORGANIZACION DE
ESTADOS CENTRO AMERICANOS

Integración, Revista Cultural de la ODECA,
Año 1, No. 1. San Salvador, 1965.

ORTIZ GIL, CARLOS

El Candidato Llega Mañana. México, Ins-
tituto Tecnológico y de Estudios Superiores
de Monterrey, 1967.

PABON NUÑEZ, LUCIO

Del Plagio y de las Influencias Literarias.
Bogotá, Imp. Nacional, 1965.

Del Quijote y de la Mancha. Bogotá, Edi-
ciones de la Revista Ximénez de Quesada,
1966. Biblioteca del Instituto Colombiano
de Cultura Hispánica, V.

PARODI DELFINO, LUIS

Etica Profesional del Periodismo y Epílogo:
Periodismo Existencialista de A. W. Mal-
donado. Ponce. Universidad de Puerto Rico,
1967.

- PRITCHETT, KENDRICK W.
Studies in Ancient Creek Topography, Part I. Berkeley, University of California Press, 1965.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
BOLETIN:
Tomo XLVI, Cuadernos: CLXXVII, CLXXVIII y CLXXIX, 1966.
Tomo XLVII, Cuadernos: CLXXX, CLXXXI, 1967.
- RETES, IGNACIO
Los Hombres del Cielo. México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 1966.
- ROSARIOS, OTTOCAR
América Latina. Veinte República, una Nación. Buenos Aires, Ed. Emecé, 1966.
China Roja, Líder en América Latina? Buenos Aires, Ed. Emecé, 1965.
- ROSENBLAT, ANGEL
Las Nuevas normas Ortográficas y Prosódicas de la Academia Española. Madrid, Oficina de Educación Iberoamericana.
- RUGGERIO, MICHAEL J.
The Evolution of the Go-Between in Spanish Literature Through the Sixteenth Century. Berkeley, University of California Press, 1966.
- SANABRIA FERNANDEZ, HERNANDO
El Habla Popular de la Provincia de Vallegrande. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1965.
- SANCEAU, ELAINE
Goo Hope. The Voyage of Vasco da Gama. Lisboa, Academia Internacional da Cultura Portuguesa, 1967.
- SANCHEZ QUIROS, J. A.
Poemas del Sur. Barcelona, Ed. Carabela, 1967. Colec. Nudo al Alba, No. 15.
- MEXICO, SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
Directorio de Bibliotecas de la República Mexicana, 2ª ed. 1965.
- MEXICO, SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
EL LIBRO Y EL PUEBLO:
Epoca IV, No. 16, 1964.
Epoca V, Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8, 1965.
Epoca VI, Nos. 10, 11, 1965.
Epoca VI, Nos. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 1966.
Epoca VI, Nos. 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 1967.
Epoca VI, Nos. 36 y 38, 1968.
- SEIX Y BARRAL, Editores
Segundo Libro de Lectura, 17ª ed. Barcelona, 1953.
- Sociedad de Geografía e Historia de Honduras.
Revista, Nos. X, XI, XII, Tomo XLI, 1964.
- Societa Filologica Friulana Udine, Italia
Ce Fastu?, Revista, Año 40, N° 1-6, 1964.
Sot la Nape:
Año XVII, No. 2, 1965.
Año XVIII, No. 1, 1966.
Año XIX, No. 3, 4, 1967.
- TRILLAS, FLORIAN, editor
Horizontes, Año IX, No. 47, 1966. México, Librería Patria.
- UNION DE UNIVERSIDADES DE AMERICA LATINA
UNIVERSIDADES: México, Imp. Universitaria.
Segunda Serie, Año VI, No. 26, 1966.
Segunda Serie, Año VI, Nos. 27-28, 1967.
Segunda Serie, Año VII, No. 29, 1967.
Segunda Serie, Año VII, No. 30, 1967.
- UNION PANAMERICANA,
SECRETARIA GENERAL DE LA OEA
Young Poetry of the Americas. Cultural Themes, Vol. I. Washington, D. C.
- UNIVERSIDAD CATOLICA DE PUERTO RICO.
Horizontes;
Año IX, No. 18, 1966.
Año X, No. 19, 1966.
- UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
Acta de la Asamblea Universitaria, 3 de mayo de 1966.
- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.
Punto de Partida, Año 1, No. 4, 1967. México, Imp. Universitaria, 1967.
- UNIVERSIDAD NACIONAL DE NICARAGUA
Memoria, 1959-1962, Nos. 2-4-5. León, Ed. Universitaria.
- VELAZQUEZ, JOSE MARIA
La Ceniza (1964-1965). Barcelona Ed. Carabela, 1967. Colec. Nudo al Alba, No. 19.
- WHITMAN, WALT
Poemas, Barcelona, Ed. Carabela, 1967. Colec. Nudo al Alba, No. 5.

ACTUALES ACADEMICOS DE NUMERO
DE LA ACADEMIA COSTARRICENSE DE LA LENGUA

- Sr. D. Hernán G. Peralta - *Director*
- Sr. D. Juan Trejos Quirós - *Secretario*
- Sr. D. José Marín Cañas - *Tesorero*
- Sr. D. Otilio Ulate Blanco
- Sr. D. Julián Marchena Vallerriestra
- Sr. D. Samuel Arguedas Catchengis
- Sr. D. Luis Demetrio Tinoco Castro
- Sr. D. Luis Felipe González Flores
- Sr. D. Alejandro Aguilar Machado
- Sr. D. Enrique Macaya Lahmann
- Sr. D. Abelardo Bonilla Baldares
- Sr. D. Arturo Agüero Chaves
- Sr. D. León Pacheco Solano
- Sr. D. José María Arce Bartolini
- Sr. D. Cristián Rodríguez Estrada
- Sr. D. Alberto Cañas Escalante
- Sr. D. Carlos Luis Sáenz - *electo*
- Sr. D. Isaac Felipe Ozofeifa - *electo*