

Sesgos, rasgos y evidencias
(vanguardismo en la poesía de Rubén Darío)

CARLOS ILDEMAR PÉREZ

La forma poética no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse, a modificarse, a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos.

El verdadero artista comprende todas las maneras.
y halla la belleza bajo todas las formas.
R.D.

Cada vez más críticos y poetas reconocen en la actualidad las deudas estéticas que la vanguardia y la poesía actual hispanoamericana y española tienen con el Modernismo y, especialmente, con la poesía de Rubén Darío. Mucha razón tiene el ensayista Angel Rama al sostener que

todo poeta actual, admire a Darío o lo aborrezca, sabe que a partir de él hay una continuidad creadora... La concepción del poema no varía esencialmente desde Rubén Darío hasta hoy¹.

Como todo gran poeta, como todo abundante poeta, Darío escribió malos, regulares, buenos, excelentes, magníficos e insuperables poemas.

¹ A. Rama. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas. Alfadil ediciones. 1985, págs. 11-12. Juan Larrea en *Rubén Darío y la nueva cultura americana* (España, 1987) estará en esa línea de reconocimiento y repite lo dicho por Henríquez Ureña que desde el Siglo de Oro, Darío es el más grande poeta de la lengua castellana. Esto había sido dicho en 1926 por Huidobro: «Como si en castellano desde Góngora hasta nosotros hubiera otra poeta fuera de Rubén Darío».

Estos últimos son los que jamás evitarán que Darío quede en el olvido, que por cierto no son pocos. Creemos que Darío no es solamente el mayor abanderado del Modernismo, que ya es mucho decir, sino que significa nuestro primer gran poeta moderno, que con sorprendente capacidad intuitiva, y a pesar de él y de su manifiesta oposición a los cambios bruscos, adelantó la fundación de los principios creadores del pensamiento poético, como se conoce y se practica hasta en la actualidad. Un lector más o menos avisado puede rastrear, si le interesa, claves darianas heredadas por todos los poetas hispanoamericanos de envergadura que surgen inmediatamente después de la muerte de Darío².

Por lo común, quien se acerca a la poesía de Darío, —y también a la de Martí, Casal, Silva, etcétera—, ya viene preparado para entenderse con el Modernismo, su vocabulario, recursos, obsesiones, retórica, tematicidad, fallos y alcances. Apreciándose así lo evidente, el grosor, el específico peso, lo que salta a la vista, sin el menor esfuerzo de apasionamiento. Esto ocurre mucho peor con Darío, pues es en él en que se reconoce no sólo como al maestro intermediario de la generación del primer Modernismo —todos los grandes murieron a finales del siglo diecinueve, menos Darío— con la generación siguiente, convirtiéndose en su expresión máxima. Tanto así que escritores como Anderson Imbert, Paz y Rama reconocen en la vida y muerte del poeta nicaragüense, la propia vida y muerte del Modernismo. Como si fuera poco, de esta implacable identificación Darío-Modernismo, Modernismo-Darío, surge, lo que para muchos, fue una degeneración del modernismo en sí, nos referimos al llamado rubendarismo, frivolidad absoluta y manierismo elevado a la décima potencia, que además de emplearse como sinónimo del movimiento, puso hasta en peligro el uso de la misma palabra Modernismo.

La nueva poesía de América se dividió en dos ramas, que no debemos confundir: el modernismo y el rubendarismo. O con más propiedad: al Modernismo le brotó una excrecencia... Y consiste en la más alquitarada gracia verbal, en un burbujeo de espumas líricas, en un amoralismo intrascendente, en frívolo sonreír de labios pinta-

² Esta idea cobra cada vez más fuerza entre los estudiosos de la obra de Darío. Allí como en un libro de ensayos tan clave como *La máscara, la transparencia* (Caracas, 1975) del crítico y poeta Guillermo Sucre, le dedica entera una página a señalar la larga lista de poetas hispanoamericanos contemporáneos que tienen una deuda con el poeta nicaragüense: Huidobro, Vallejo, Gironde, Borges (El oro de los tigres), Neruda (La Barcarola), Paz...

dos, en una superficialidad cínica y luminosa, con algo de exótico, preciosista, afectado, insincero³.

Rubén Darío para salirle al paso a los rubendarismos, y un poco para librarse de la culpabilidad indirecta, pero aún más para aquietar los reproches de sus amigos, a lo mejor fue que escribió en las palabras liminares de *Prosas Profanas* la excelente línea: «mi literatura es mía en mí»⁴ hay dos sentidos, por lo menos, en esta frase, dos hechuras o mensajes, la primera sería una conjetura, una suposición, la defensa del Modernismo como arte insustituible, y el otro sentido, mucho más evidente, correspondería a la de suprema egolatría que sustenta esa frase. La vanidad, la prepotencia y, por supuesto, la egolatría son rasgos distintivos de las conductas de los vanguardistas, suficiente con nombrar a Huidobro y a Borges. ¿El poeta es un pequeño dios? Pero el rubendarismo se arraigó y alargó tanto, que cinco años más tarde de la muerte de Rubén Darío, Borges publica el manifiesto Ultraísta (1921) definiéndolo como de novísima estética, allí el escritor argentino arremete contra «la hechura del rubendarismo», y así continúa:

La belleza rubeniana es ya una cosa madura y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada. Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas, se logran determinados efectos, y es porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba⁵.

Las similitudes entre los rechazos de Borges que años después se retratará, y las opiniones expuestas por el modernista Blanco Fombona respecto al

³ R. Blanco Fombona. *El modernismo y los poetas modernistas*. Madrid. Editorial Mundo Latino. 1929, págs. 32-33.

⁴ «Palabras liminares», sin duda, puede ser considerado el segundo manifiesto poético en la poesía hispanoamericana moderna, adelantándose al estilo propio de los istmos del siglo XX, que estarán obligados a inaugurarse con manifiestos y proclamas. El primero de los manifiestos poéticos, fue el extraordinario prólogo que José Martí escribiera en 1882 para el poema «Al Niágara» de Pérez Bonalde. Allí Martí dice: «¡Mas, cuánto trabajo cuesta hallarse a sí mismo».

⁵ *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Edición, selección, bibliografía y notas Nelson Osorio T. Caracas. Biblioteca Ayacucho. 1988, pág. 112.

rubendarismo, convierten el antirrubendarismo de Borges en una reacción trasnochada en su mala intención, y más si se le suma el archiconocido verso «tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje» de un soneto que aparece en el libro *Los senderos ocultos* (1911) de Enrique González Martínez, poeta mexicano perteneciente a los epígonos del modernismo. Ese verso constituye para muchos el punto de partida del ocaso del modernismo, y convertirá a González Martínez por vía indirecta en algo parecido al nuevo líder de «la juventud poética». Un año antes de la muerte de Darío, como una premonición, González Martínez publicará el libro *La muerte del cisne* (1915). González Martínez era un modernista más, lo único que le molestaba, según parece, era la presencia oligárquica del «¡Oh, cisne! ¡Oh, sacro pájaro!», que él quería sustituir por la del Búho⁶. Por eso pensamos que más que al Modernismo, este verso se refiere al rubendarismo ¿cómo entender sino el «engañoso plumaje»?

El manifiesto futurista de Marinetti fue publicado en el *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, menos de dos meses después, exactamente el cinco de abril del mismo año, en el periódico *La Nación* de Buenos Aires, Rubén Darío se convierte en el primer hispanoamericano que se encargó de analizar los postulados de la incipiente vanguardia⁷. Haciendo gala de una fina ironía y duro humor —curiosamente vanguardista— Darío se dedica, como en un ejercicio lúdico, a desmontar cada uno de los puntos expuestos por el joven Marinetti. El tono que emplea Darío excluye la agresión, hay como una postura de paternal sabiduría, muy tolerante, frente a las pretensiones de ese texto que se autodefine original. Darío sólo da consejos y recomendaciones, como la del punto siete donde observa a lo Hölderlin y Shelly que «para el poeta, no hay fuerzas desconocidas»⁸. Su lectura fue de tal magnitud de corrección (Darío da la impresión de que estuviera corrigiendo, y a veces tachando con un lápiz rojo, la tarea del joven poeta italiano) y profundidad que marcó influencia sobre poetas como Nervo, Huidobro y Vallejo, éste último al encargarse luego del futurismo e incluso de otros ismos, no harán más

⁶ Para ahondar en este asunto, véase: O. Corvalán. *El postmodernismo*. New York. Las Américas Publishing Company. 1961.

⁷ Esta opinión pertenece a Nelson Osorio. *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*. Caracas, Centro de Estudios Rómulo Gallegos, 1982, pág. 20. El comentario de Darío lo publicará Marinetti en su revista *Poesía*, ese mismo año.

⁸ *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Edición, selección, bibliografía y notas Nelson Osorio T. Caracas. Biblioteca Ayacucho. 1988, pág. 3.

que repetir lo dicho por Darío, es decir, «nada nuevo hay bajo el sol». Vallejo en la revista *Favorables-Paris-Poemas* (n.º, Julio de 1926) que él mismo dirigía escribió el comentario «Poesía Nueva», donde ataca al futurismo y de paso al Creacionismo, y advierte

pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada⁹.

La indiferencia que Darío muestra frente al manifiesto futurista desacreditándolo, descubre los temores y los pavores que el poeta padece ante la inminente irrupción de otras formas literarias inaceptables para él, y que ponían en peligro su obra, como bien apunta el profesor Sáinz de Medrano:

Es evidente que para el nicaragüense era duro aceptar que su aventura personal, su misión renovadora en América y en España, empezara a verse vulnerada por nuevas propuestas¹⁰.

Darío siempre defendió su postura y su hallazgo, su revolución intelectual y movimiento mental como él calificaba el Modernismo¹¹. Pero, lo hacía desde la negación de sí mismo, es decir, él que se jactaba, con sobrada razón, de haber renovado («flexibilizado», diría Darío) al igual que inventado la poesía en lengua española basándose en lo nuevo, como sostiene a finales de 1898, en la réplica periodística que escribe contra los comentarios de Grussac sobre *Los raros*: «Mi éxito —sería ridículo no confesarlo— se ha debido a la novedad: la novedad»¹². Frente al «buen y notable poeta» de Marinetti se convierte Darío en implacable censor, en opositor de otra forma de lo nuevo.

Sin embargo, y aunque la poética de Darío esté muy lejos del Futurismo, y mucho más de sus técnicas poéticas más revolucionarias, es posible encon-

⁹ *Op. cit.*, pág. 189.

¹⁰ L. Sáinz de Medrano. «La vanguardia desde el modernismo» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Servicio de Publicaciones, UCM, 1997, N.º 26, pág. 320. Hay una breve y justa reseña allí de quien era Gabriel Alomar, poeta mallorquín al que Darío concede la paternidad del Futurismo.

¹¹ Véase «Historia de mis libros», en *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho. 1991.

¹² R. Darío. «Los colores del Estandarte» en *El modernismo visto por los modernistas*, preparada por Ricardo Gullón, Barcelona. Guadarrama, 1980, pág. 50.

trar en *El canto errante* (1907), especialmente en la «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones»¹³ un verso así:

un automóvil devorador del viento, / en el cual se pasee mi egregio,
/ harto de profilaxis, de ciencia y de verdad. (748).

Por su parte, Marinetti escribirá:

Un automóvil rugiente, que parece que corre sobre metrallas...

Absolutamente asombroso el paralelismo, son un calco, un parafraseo, una copia. En ambos el automóvil y la expresión «Devorar el viento/correr sobre metralla», contiene y encierran la misma idea de violencia y de velocidad. El verso futurista de Darío, que fue escrito con anterioridad al manifiesto Futurista. Seguramente este sorprendente verso fue motivado por la lectura que hiciera Darío del ensayo «El futurismo» (1905) de Alomar. Nada nos impide suponer que este verso de Darío signifique la primera experiencia vanguardista moderna en lengua española. No sólo el vehículo como símbolo clave del Futurismo, sino que ya en Darío encontramos la palabra-artefacto más aprovechada por Huidobro, esto es, el aeroplano en plena acción aérea:

mientas va, soberano, / rigiendo su aeroplano, Ícaro vencedor (831),

exactamente como el poeta chileno escribirá en el poema *Aéropiane*:

Une croix/ s'est abattue par terre/ Un cri brisa les fenêtres/ Et on
se penche/ sur le dernier aéroplane¹⁴.

En *El Canto a la Argentina* (1910) nos topamos con un revelador pasaje como este:

¹³ La crítica ha llamado la atención sobre las cualidades vanguardistas de este poema, así el profesor Sáinz de Medrano advierte lo cotidiano, lo irónico, el lenguaje coloquial y el desconyuntamiento del símbolo que son particularidades de la primera vanguardia. Véase el ensayo arriba citado de L. Sáinz de Medrano. «La vanguardia desde el modernismo».

¹⁴ V. Huidobro. *Antología Poética*. Edición de Hugo Montes. Madrid. Clásicos Castalia. 1990, pág. 55.

Tráfigos, fuerzas urbanas,
 trajín de hierro y fragores,
 veloz, acelerado hipogrifo,
 rosales eléctricos, flores.
 miliunanochescas, pompas.
 babilónicas, timbres, trompas,
 paso de ruedas y yuntas,
 voz de domésticos pianos,
 hondos rumores humanos,
 clamor de voces juntas,
 pregón, llamada, todo vibra,
 pulsación de una tensa fibra,
 sensación de un foco vital,
 como el latir del corazón.
 o como la respiración.
 del pecho de la capital¹⁵.

Fuera de la sintaxis y puntuación del poema que continúa en la línea «conservadora», y si no llega al desmembramiento de las palabras que en Rusia exigirá Maiakovski¹⁶, creemos entender que el resto pertenece o remite directamente al Futurismo, baste el ruido maquinales de todos los términos que producen vitalismo y fuerza, musculatura de progreso. Se describe la abundante acción, el movimiento indetenible, el ajetreo, la actividad de la vida de una ciudad. Contrario a lo que había sucedido un año antes con el manifiesto de Marinetti, aquí Darío evita la más mínima recriminación ante los signos de lo nuevo que se abre paso en forma violenta. Hasta se respira ambiente de armonía y de plenitud. De acción humana favorable. Reduciendo el pasaje a sus esencias futuristas, nos quedaría la exaltación de la energía y la estridencia; también llama la atención la arquitectura ciudadana y el poeta deambulando sin rumbo fijo por ésta, bajo una relación entre superpuesta, yuxtapuesta y quebrada que supone Cubismo, como ocurre con los *Alcoholes* de Apollinaire; y por el abigarramiento de lo nombrado, manada de imáge-

¹⁵ R. Darío. *Poesía completas*. Edición preparada por Menedez Plancarte y Oliver Belmas. Madrid. Aguilar. 1967, pág. 808. Como todas las citas de poemas de R. D. pertenecen a esta edición, será suficiente con anotar directamente la(s) página(s) correspondiente (s) en el cuerpo del artículo.

¹⁶ Sobre este aspecto véase la ruptura de la sintaxis en «El soneto de trece versos» (*Canto a la Argentina*) y del desmembramiento de la palabra en las estancias VIII y XII del poema *¡Margarita!*, que forma parte de su poesía dispersa.

nes en tropel, y poderosa analogía entre dos realidades dispares y distantes, vuelven a la imagen poética hechura de una tremenda osadía expresiva, haciéndolas sonar al más genuino estilo surrealista.

Los reproches contra las nuevas pretensiones literarias no fueron exclusividad de Darío, ¿qué decir de las imprecaciones contra ese fenómeno del proto-ultraísta y a veces dada y surrealista pleno, el Lugones del *Lunario sentimental* (1909)? Estos modernistas, a despecho de ellos mismos, iban indefectiblemente y por obra de su genio, pasado el tiempo, a asemejarse bastante a los vanguardistas, y cada vez requerirán más ser leídos desde la reivindicación y el redescubrimiento, o sea, desde la invención. Y esto se logra abarcando la totalidad del sistema de eso que se conoce como Modernismo. Hay dos autores, uno español y otro hispanoamericano, uno del siglo XIX y otro del XX, que para mi gusto han definido mejor y con mayor amplitud lo que significa este movimiento. Nos referimos a Juan Valera y a Octavio Paz.

Entre el 22 y el 29 de Octubre de 1888, Valera escribe sendas cartas a propósito del libro *Azul*, y que ahora me permito extraer de ambas, lo que consideraría, las ideas más importantes:

Usted es usted. Originalidad muy extraña. En vez de libro es un folleto. Hay talento artístico ó poético. Amplia sabiduría (antigua y moderna). Influencia de libros franceses. Refinamiento y exquisiteces del pensar. Galicismo mental. Buen lenguaje español. No posee carácter nacional tiene el individual. Rara quinta esencia. Se adelanta a la nada y pudiera modificarla e imponerla. Todo parece espontáneo y fácil. Rasgos extravagantes. Apasionamiento. Trata de nada y de todo. Obra de imaginación, de artista, de pasatiempo. Trata de lo religioso. Del infinito. Bellos y Raros. Amor sensual. Sed de lo eterno.

Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo; lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia¹⁷.

Valera no sólo delimitó con acuciosidad las cualidades estéticas favorables del libro *Azul*¹⁸ del joven poeta de veintiún años, también estaba

¹⁷ J. Valera. *Cartas americanas. Obras completas*. Tomo XLI. Madrid. Imprenta alemana. Año MCMXV, pág. 273.

¹⁸ Vale la pena recordar que en *La historia de mis libros*, que Darío redactará por encargo del periódico *La Nación* en 1912, se referirá a *Azul* con esta nostalgia y respeto: «mi amado viejo libro».

contribuyendo a la fundación desde la pureza y deslumbramiento del instinto, de lo que un año después (1889) Darío bautizaría con el nombre de Modernismo. Valera lo prevé todo: el sincretismo, la aristocracia, el cosmopolitismo, la maestría formal, innovación y refinamiento verbales, la sensualidad, el exotismo, el individualismo, la trascendencia, la imaginación ilimitada. Allí, sin duda, está el esbozo matriz de la futura concepción del Modernismo a secas, aún más, de todos los Modernismos intentados. Valera con una visión crítica envidiable asegura que Darío hará obras que serán «gloria de las letras hispanoamericanas». A los que vendrán después de Valera, la única salida que les quedará será la de repetir cada palabra suya, prácticamente.

Para Octavio Paz el Modernismo fue básicamente atemporal, según él el apetito de tiempos fue una falsa plenitud de tiempos, y de allí deduce que el Modernismo no pertenece ni al pasado ni al presente. Y lo define como estética nihilista: lujo y muerte. Fue una sintaxis, una prosodia, un vocabulario. Prodigiosa exploración de las posibilidades rítmicas¹⁹. Pero lo que para Paz significa el rasgo más relevante de la poética modernista está en el hecho de que estos creadores consideraban que la poesía era una revelación distinta a la religiosa. Con esto Paz integra al modernismo a su famoso criterio de la gran tradición de la ruptura:

No dice otra cosa la poesía moderna, desde el romanticismo hasta el surrealismo. En esta visión del mundo reside no sólo la originalidad del modernismo sino su modernidad²⁰.

Precisamente en las «Dilucidaciones» de *El Canto Errante*, hallamos a un Darío que, colmado del más claro fervor romántico, llega a escribir:

La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica (699).

Sería un error lamentable de desconocimiento craso de la historia literaria y del desenvolvimiento del pensamiento poético contemporáneo, la pretensión de querer meter de lleno el Modernismo en la Vanguardia, por

¹⁹ Para Paz el Modernismo en vez de presente, busca ser presencia y se encuentra con el vacío. Véase O. Paz. *Cuadrivio*. Barcelona. Seix Barral. 1991.

²⁰ *Op. cit.*, pág. 20.

vía de la asimilación o filiación directa, sin detenerse en las muchas diferencias que los distinguen y los separan. No obstante, soy de la idea que no poco de lo que ha sido útil para caracterizar la Vanguardia pudiera servir del mismo modo para iluminar el Modernismo, y lo contrario, por supuesto, también resultaría válido. ¿Cuántas veces necesitaré echar mano de Paz para decir que aunque estamos ante distintos movimientos, ambos son expresiones de la poesía moderna y se nutren, según sus particulares intereses, del mismo espíritu poético? Por su parte, el crítico y poeta Saúl Yurkievich que se ha ocupado de estudiar el Modernismo como prolongación en la vanguardia²¹, propone lo que ha dado en llamar como la triple vectorialidad, que permite, según el autor, el reforzamiento de la conexión causal entre estos movimientos. La triple vectorialidad está compuesta por tres directrices, a saber:

- a) Realista/historicista: transformación, ruptura y nueva visión del mundo.
- b) Formalista: autonomía del signo estético.
- c) Subjetivista: desmantelamiento de la textualidad por el inconsciente²².

Es extraño que en los poemas de Darío no se perciba directamente la idea de la poesía y del poema, de la capacidad y visión poéticas, como entes independientes, que se realizan y se regulan así mismos. La idea de que el contenido del poema es un nombrarse hacia adentro y, por consiguiente, ajeno a cualquier referente exterior, y que pudiera decirse que constituye la base más característica de la poética de Darío; lo heredarán para ampliarlo y profundizarlo dos poetas tan influyentes como Huidobro²³, que levantó sus manifiestos creacionistas sin atacar a Darío, y Octavio Paz quien fue incansable al repetir que el poema es lenguaje y por lo tanto:

no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra. Así, el problema de la significación de la poesía se

²¹ Véase su libro *Celebración del modernismo*. Barcelona. Tusquets. 1976.

²² S. Yurkievich. *La movediza modernidad*. Madrid. Taurus. 1996, págs. 94-95. Sin duda, sigue a Octavio Paz en cuanto a la identificación de los signos de la modernidad como base comparativa y relacionante.

²³ Para Paz el Creacionismo no fue la negación del Modernismo sino su non-plus-ultra. O. Paz. *Los hijos del Limo*. Barcelona. Seix Barral. 1998.

esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema²⁴.

Al poema «Autumnal» del libro *Azul*, pertenece este significativo fragmento:

Una vez sentí el ansia
de una sed infinita.
Dije al hada amorosa:
—Quiero en el alma mía
tener la inspiración honda, profunda,
inmensa: Luz, calor, aroma, vida (523).

La sed infinita de aprehensión e identificación con lo creado, que será una constante en Darío, nos interesa verla como la expresión de la ruptura entre la creación humana y la creación de la naturaleza, en este caso, entre la poesía y la realidad. Creo que no me equivoco al sostener que ni antes ni después de Darío nadie, entre los poetas hispanoamericanos, había santificado y eternizado el arte como él, que dirá «Santa luz de arte» (875), «el arte es inmortal» (831). No se trata propiamente de que Darío irrumpiera en contra de la naturaleza, sino que impone con pasión religiosa el mundo del arte y la poesía, como otro mundo aparte, paralelo, desplazando, eso sí, el reflejo tradicional otorgado por la mimesis envejecida, para privilegiar la imaginación del desear de la celeste «y sideral retórica» (810). «Metro mágico... sonora rosa métrica... idea-perla... trinos verbales... ramillete que tiene el filo de cien puñales» (585-587). Todas esas magníficas expresiones pertenecen al poema «Elogio de la seguidilla» de *Prosas Profanas* (1896), sin duda, esa es la poesía para Darío. Y que concuerda con la pregunta de quién es el poeta: «Eres un universo de universos» (616).

Sigamos con los ejemplos: «En nosotros corre la savia del universo», «y en mi alma otro lucero, como el de Venus, arde» (776), «Yo siento en el alma una alondra cantar» (784), «y que brotará pura, hecha por mi deseo, / en cada piedra una mágica flor de lis» (783).

Como los ejemplos se harían infinitos, sean suficientes los nombrados. Sin discusión para Darío el poeta encarnaba lo sagrado y el misterio, y por

²⁴ O. Paz. *Corriente Alterna*. México. Siglo Veintiuno Editores. 1990 (18.ª edición), pág. 5.

eso Verlaine que era su modelo extraordinario, no podía ser otra cosa que mágico y lírico celeste, como lo poetiza en «Responso» de *Prosas Profanas*. De las poesías dispersas recogidas bajo el título *Del chorro de la fuente*, llamo la atención sobre el poema «Lo que son los poetas», fechado en Valparaíso 1888, donde además de subrayar la fina sensibilidad del poeta con la cual «comprende las secretas/ sublimidades» (887), termina por decir: «He aquí, pues, que son dioses y humanos» (888). Y aún hay más, tanta es la autonomía del poeta en relación con el mundo exterior que en ese mismo poema aparece un viejo ciego, que sin duda personifica a Homero, de quien se dice que «No veía, y miraba el infinito/ con su pupila ciega» (888). En este verso están cifradas, por lo menos, dos ideas principales en la experiencia poética contemporánea, me refiero a la idea de inmensidad de la interioridad del ser, donde está la morada del verdadero poeta, cuya labor consiste en prescindir del mundo de afuera, a través de la ejercitación de la introspección: «El creador tiene que ser un mundo para sí y hallar todo en sí mismo y en la naturaleza a la cual se ha incorporado». ¿No es esa acaso la recomendación que en 1903 Rilke ofrece al joven Kappus, el aprendiz de poeta?²⁵ La otra idea sería el poder creador del poeta, donde se unen la autosuficiencia y la miseria, con lo cual no se hace más que continuar permanentemente viviendo en crisis con el mundo. Sabemos que desde Baudelaire la poesía y el poeta han estado en lucha contra la sociedad, el poeta sin perder dignidad, se aísla, se destierra dentro de sí mismo, ese verso entonces declara la soledad, la precariedad del mundo y la infinitud:

Es abismo mi alma y huracán mi deseo; / que sorbo el infinito y
quiero todavía... (1035).

En las dilucidaciones del *Canto Errante*, hago hincapié en este grito vital de guerra:

como poeta no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la
eternidad (698).

En la instancia marcada con el número IX del poema «A Roosevelt», Darío es así de categórico y espléndido:

²⁵ M. Rilke. *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires. Errepar. s/f, pág. 44.

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
 ¡Pararrayos celestes
 que resistís las duras tempestades,
 como crestas escuetas,
 como picos agrestes,
 rompeolas de las eternidades! (641).

Como Darío era un descomunal lector y estaba informado de todo, y que empleaba hábilmente todas esas fuentes para producir sus poemas, no resulta absurdo suponer que al escribir este poema pensó seguramente en Hölderlin, y particularmente en esta estrofa del poeta alemán:

Es derecho de nosotros, los poetas,
 Estar en pie ante las tormentas de Dios,
 Con la cabeza desnuda,
 Para apresar con nuestras propias manos el
 Rayo de luz de Padre, a él mismo.
 Y hacer llegar al pueblo envuelto en cantos
 El dón celeste²⁶.

Ambos poetas concuerdan, es decir, las ideas son las mismas, lo que sí cambia, por supuesto, es la forma de decirlo. En Hölderlin es evidente el afán filosófico, mientras que en Darío la idea se resuelve o está supeditada —por decirlo de alguna manera— plenamente a la expresión poética, anteponiendo el infalible discurso metafórico al discurso filosófico.

En su manifiesto «Palabras liminares», y las dilucidaciones del *Canto Errante*, Darío redactará en prosa lo que una y mil veces él había hasta entonces hecho y que seguiría poetizando hasta su muerte, aquello de *palabras liminares* de «mi literatura es mía en mí» y que repetirá luego, «se tu mismo: esa es la regla... Cada uno es cada uno»²⁷. Con estas ideas tan osadas sería injusto escamotearle a Darío, —había afirmado, como los primeros vanguardistas lo harán también, que no creía en moldes ni nuevos ni antiguos— el haber sido el precursor del pensamiento poético de las vanguardias hispano-americanas. ¿Eso de que «mi literatura es mía en mí» no ha sido uno de los

²⁶ Tomado de M. Heidegger. *Arte y poesía*. México. Fondo de Cultura Económica. 1995, págs. 141-142.

²⁷ «Los colores del estandarte» en *El modernismo visto por los modernistas*. Recopilación de Ricardo Gullón. Barcelona. Guadarrama. 1980, pág. 55.

problemas centrales de mayor reflexión de las teorías literarias más avanzadas del siglo XX? Esa frase significará el gran grito revolucionario, repito, será el asidero desde donde se acostumbrarán a fundarse los ritos de las vanguardias, en cuanto a la exigencia de la búsqueda del más alto nivel de imaginación expresiva.

¿Puede alguien negar que ese no sea el mismo grito del Huidobro del *Non Serviam* (1914)?, allí con esas ínfulas a lo Zaratustra, escribe:

Hemos aceptado sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también (conociendo la personalidad mitómana de Huidobro era normal que olvidara que todo esto antes que él, ya había sido dicho Darío)²⁸ podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él²⁹.

Antes de pasar a otro punto, me gustaría anexar una causa más que considero de transferencia o presencia dariana en Huidobro, entiéndese de Darío a la vanguardia. Se trata del poema «Arte poética» que se recoge en el libro *El espejo de agua*, publicado precisamente el año de la muerte de Darío, es decir, en 1916. Como es sabido «Arte poética» simboliza, para muchos, el espíritu del Creacionismo. Ismo que surge cuando el poeta chileno estaba dictando una conferencia en el Ateneo de Buenos Aires (1916), según confidencias del propio Huidobro, se le había ocurrido decir que la primera condición del poeta era crear, la segunda crear, y la tercera crear. Pero hacía catorce años atrás, ¿otro olvido voluntario?, que Darío al final de las famosas y me imagino bastante difundidas y populares «Palabras liminares», había recomendado: «La primera ley, creador: Crear». Ubicándonos en el «Arte poética» es inevitable la presencia rotunda del pensamiento de Darío a lo largo del poema. Darío consideraba el Modernismo como literatura mental, y ninguna diferencia hay con este verso «*El vigor verdadero/ reside en la cabeza*». El poeta para Darío era un semidios, a veces un dios, y justamente «Arte poética» termina admitiendo que «*El poeta es un pequeño Dios*». Pero lo que

²⁸ El paréntesis me pertenece.

²⁹ Tomado de *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Edición Nelson Osorio T. Caracas. Biblioteca Ayacucho. 1988, pág. 167.

más me mueve la curiosidad es la presencia de la rosa en «*Por qué cantáis la rosa. ¡Oh, Poetas! Hacedla florecer en el poema*». Independientemente del fuerte contenido místico y hermético que simboliza, ¿a qué obedece el uso exclusivo de la rosa?, ¿por qué en vez de rosa no puso lis, o sencillamente flor, o árbol, o bosque o selva u otro nombre similar? No puedo evitar relacionar entonces esa rosa con la que aparece al final de los dos primeros versos de «*Yo persigo una forma: Yo persigo una forma que no encuentra su estilo, / botón de pensamiento que busca ser la rosa*» (622). En ese verso están los intentos del florecimiento de la rosa. Otra vez Darío adelanta su palabra a la de Huidobro.

Nada, absolutamente nada tiene que envidiar «Palabras liminares» de cualquiera de los manifiestos, ni siquiera de los más iconoclastas y rebeldes. «Palabras liminares» es un ejemplo cabal de manifiesto vanguardista, cumple con los requisitos estilísticos, conceptuales y estructurales básicos que caracterizan este tipo de textos. Veamos.

- A) Dar un diagnóstico negativo de la situación actual: «absoluta falta de elevación mental», «obra colectiva vana», «lo mejores talentos desconocen el arte», situación insostenible, por lo tanto debe cambiarse.
- B) Arremeter con agresión (Darío usa *rastaquouère*) contra la institucionalidad y lo académico representado en este caso por la academia de la lengua.
- C) Realizar una propuesta: Darío propone la estética acrática.

Desde el punto de vista conceptual «Palabras liminares», también es modélico como manifiesto, porque ataca y denuncia, como queda visto, a un presente anquilosado, conservador y retrógrado. En cuanto al estilo este se muestra absolutamente irreverente marcado por fuertes registros irónico-humorísticos, como cuando dice:

hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotea o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués.

En cambio, para un hombre como Henríquez Ureña esas declaraciones, así como llama él, eran poses de mal gusto³⁰. ¿No se estaba cumpliendo aquí uno de

³⁰ M. Henríquez Ureña. *Breve historia del Modernismo*. México. Fondo de Cultura Económica, 1978, pág. 97.

los ritos socio-culturales obligados de todo manifiesto: el rechazo y la incompreensión? O en este otro caso, ya al final, *Cae a tus pies una rosa, otra rosa, otra rosa. ¡Y besos!* ¿Cuánto desparpajo hay en esa sutileza?

Un verdadero manifiesto no puede en su contenido pasar por alto el descrédito del contrincante por vía de la violencia y la ridiculización, a eso se debe que los académicos sean *rastaquouère* y la mayoría pensante del continente sea llamada *celui-qui-ne-comprend-pas*. *Celui-qui-ne-comprend-pas*, con estas muestras de irreverencia Darío no busca más que el enfrentamiento, el choque, el golpe ofensivo de la polémica.

El humor y la ironía, oro para las vanguardias, va a ejercitarlo Darío en muchos poemas y de distintas maneras. Lo social, lo existencial, lo político, lo amoroso, son algunos de los muchos asuntos que aborda Darío con guasa y chanza. El humor, según parece, fue el medio idóneo que aprovechó Darío, con abundancia durante la etapa de poeta adolescente, antes de *Epístolas y poemas* (1885), para comunicarse sin problemas con los lectores. El desenfadado, el ingenio y la transparencia son las pieles que cubren y sostienen esos poemas. Actitud fresca y espontánea que será muy difícil encontrar en los poemas del Darío posterior.

El cardenista

Bien bonito,
Bien aseado,
Bien escrito,
Bien peinado.

¡Dios asista
al hermoso
y estudioso
cardenista!

Perfección, pulcritud y la rectitud del personaje modelo, todo un ejemplo a seguir, descrito con aires joviales. El uso reiterado de la palabra Bien, supone el fastidio ante esa perfección, ante lo previsible y monótono de lo cotidiano.

Es un poema que por su tono y simplicidad expresiva, ajenos a solemnidades, remite a la futura poesía coloquial o conversacional y hasta como germen de la propia antipoesía. Podría sostenerse que Darío inaugura esa vertiente poética con el texto «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones», (incluido en *El canto errante*) ¿Quién puede negarle a ese poema el derecho

a que sea el antecedente directo de las *Odas Elementales* de Neruda, por ejemplo? Dentro de esta misma tónica coloquialista, desmitificadora, ávida de actualidad, deben nombrarse otros textos pertenecientes también a *El canto errante*, como la «Balada en honor de las musas de carne y hueso» y el poema «Agencia...». Este último parodia el estilo periodístico, y aún más, da la idea de que se estuviera leyendo un periódico, cuya información se da abigarrada y caótica. Un verdadero *collage* si se prefiere, de lo que ocurre en el mundo durante un sólo día. Quizá con ese poema Darío se adelanta a la crítica de la masificación y banalización de la información, que será el problema cultural por antonomasia de finales del siglo XX. Con ese tipo de poema Darío genera otra vertiente de influencia, y ya no sólo como atisbo, en las obras de Nicolás Guillén, de Ernesto Cardenal, Nicanor Parra y Retamar, de entre los principales del estilo poético cotidianista.

Bajo el título de «Nuevos Abrojos», leemos:

I

Viendo a su madre aterida
por el frío de la muerte,
el buen Juan lágrimas vierte
por la que le dió la vida.

Y dice, al verlo llorar,
su novia a su hermana Andrea:
—¡Mira qué cara tan fea
pone Juan al gimotear!

Y él las lágrimas secando.
con una mueca de risa,
dice a su novia de prisa:
—¿Quién dice que estoy llorando? (898).

La muerte es siempre un buen tema para reírse, para practicar la broma. Se ve que Darío sabe de eso y lo aprovecha al máximo empleando con maestría el humor negro, que no perdona a nadie ni a nada. Debajo de lo ridículo, yace una crítica al machismo (¿En Darío?), por aquello de que los hombres no lloran, ni siquiera la muerte de su propia madre. Es un humor cruel, descarnado, inhumano, deshumanizador, tan al gusto del vanguardismo.

«Chiripa», es un poema fechado en 1889 y escrito en Metapa, donde hacia veintidós años había nacido el poeta. «Chiripa», título en absoluto

elegante para tratar el tema del rompimiento de la pareja, a no ser, por su puesto, de un tremendo despecho que en el dolor del amor frustrado, llega al extremo de convertir la relación en algo peor y tan bajo como una cucaracha:

Casi casi me quisite;
 Casi casi te he querido:
 Si no es por el casi casi,
 Casi me caso contigo (917).

Es genial como con el uso de una misma palabra y su distribución múltiple y rica, crea todo el poema, el «casi casi» permite la rápida tensión/distensión temática que desemboca en la risa: Amor falso y rastrero. El humor de Darío emplea como recurso expresivo la antítesis, que le facilita, a él y a cualquier humorista, enfrentar y contraponer el universo de la dualidad, muertediridículo, amor-hipocresía, etcétera; estamos de acuerdo en que puede que sea un humor primario, cerrado, unívoco, pero que no deja de ser humor, siendo mi muestra apenas una arista de la insospechada y diversa humorada dariana.

Además del corrosivo humor, otro de los rasgos fundamentales de la vanguardia, y del surrealismo en especial, y como bien se sabe es el relacionado con la búsqueda de la imagen poética sorprendente. De la imagen poética nunca antes vista, cuyo contenido rechaza abiertamente los postulados ordinarios de la lógica y del racionalismo. Imagen poética que debía estar sustentada en los poderes exclusivos de la imaginación. ¿Qué diferencias puede haber en los verso de Darío: «*Flores sangrientas de labios carnales*», «*El mar, como un vasto cristal azogado*», «*y el ligero caballo es un relámpago, veloz como una idea*», «*En el herido cristal sonoro*», «*El helado cadáver de la esfinge*», «*Una guirnalda de rosas siderales*», comparados con «*Los rubís de champaña*», de Lautréamont o «*sobre el puente se balanceaba el rocío con cabeza de gata*», de Bretón? Me temo que nada. Primero que los surrealistas franceses, Darío supo del poder mágico de la poesía y de la videncia del poeta, en esa creencia el centauro Clito, dice: «*La clave de los hechos conócela el vidente*» (576-577), y en las «Dilucidaciones» de *El Canto Errante*, Darío repetirá:

El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento (697).

¿Qué hubiera pensado Bretón de lo escrito por Darío? ¿Lo hubiera nombrado en el primer manifiesto surrealista (1924) como miembro de la estirpe del surrealismo, justo después de haber hecho la cita del supernaturalismo de Nerval? A lo mejor nuestras preguntas habrían incomodado bastante a Octavio Paz, que las hubiera catalogado de exageradas, si tomamos en cuenta la observación siguiente del gran poeta mexicano:

Es una exageración decir que el movimiento poético moderno, en toda su contradictoria diversidad, es una mera consecuencia del modernismo³¹.

En nuestro caso no se trata de mitificar al modernismo ni a Rubén Darío, que poca falta les hace, colocándolos como supermodelos mesiánicos de la vanguardia. Así como tampoco pensamos que sea una mera consecuencia, más que mera, nos parece harto complejo el legado poético del modernismo a la vanguardia. Como el hecho de que este pensamiento (¿surrealista?) de Darío se pase por alto, cuando lo publicó en 1907, diecisiete años antes de la aparición del manifiesto de Bretón, y que es un hecho histórico innegable. Aunque entre Darío y Bretón hayan diferencias marcadas, bastante diferentes en sus conductas, el francés genial es histriónico, vociferante, rebelde, clownesco lo llamaría Vallejo³²; Darío, por su parte, es parco, ensimismado, «era el ser menos levantisco, menos revolucionario del mundo»³³. Sin embargo, Bretón y Darío, por lo menos según mi punto de vista, son poetas que comparten la misma herencia poética, la misma fuente de tradición romántica. Darío y Bretón son hierofantes de una inspiración instintiva, diría seguramente Shelley.

Sería un trabajo fácil el ir detectando, ir cazando, imágenes poéticas de gran poder imaginativo en la poesía de Darío, y que se me ocurre darle el nombre de imágenes centáuricas, no sólo por la naturaleza híbrida del centauro sino que representa un símbolo permanente de gran signifi-

³¹ Cita tomada de J. Olivio Jiménez. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. España. Hiperión. 1985, pág. 41.

³² Vallejo como en su momento Darío frente al Futurismo, atacó de manera desproporcionada al surrealismo (superrrealismo) y a su promotor principal Bretón, llamándolo anarquista de Barrio y policía literario. Hecho que no ha impedido apreciar la obra del poeta peruano dentro del surrealismo.

³³ Véase R. Blanco Fombona. *El modernismo y los poetas modernistas*. Madrid. Editorial Mundo Latino. 1929, pág. 151.

cación en la poesía del nicaragüense. Imágenes centáuricas que por la impresionante fuerza poética que desprenden, resultan, en vez del producto de la intencionalidad del poeta, la concreción escritural de una imposición delirante surreal. Imágenes soñadas que se le escapan al alma del poeta, que ha sido besada por Dios, dentro de ella existe el reino que espera por la poesía, y que cuando no haya ruiseñor afuera para escuchar el canto, entonces: «*Cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior*» (547). Nadie mejor que el propio Darío para ofrecernos una aproximación sobre las imágenes poéticas de relampagueantes apariciones, escuchémoslo:

Voy bajo tempestades y tormentas,
ciego de ensueño y loco de armonía.
Ése es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas crüentas
que llevo sobre el alma (675)

Con una visión sorprendente Darío expone la locura y el sueño, sujetos estrechamente a la vivencia creadora y que es inherente a la condición de verdadero poeta. Sueño y locura que son los problemas de mayor trascendencia del surrealismo, considerados éstos los principios sobre los que se erige lo revolucionario de esa poética. De la mezcla del sueño y la locura, del alma del poeta —para repetir a Darío— nace/ surge/ deviene, el infinito de la imagen, la expresión de la atemporalidad: el éxtasis y el deseo. ¿Cómo si no se puede cumplir aquella orden de Rimbaud de escribir los silencios? A Darío le preocupaban los misterios del mundo y de la vida, los problemas del más allá, el mentalismo, el ocultismo, el esoterismo, tan de moda en Europa a finales del siglo XIX. Quizá influenciado, entre otros, por Poe por quien sentía una admiración tan grande como la que profesaba a Verlaine o a Catulle Mendés³⁴. En *Los Raros* (1896) Darío escribe de Poe: «el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte...»³⁵.

³⁴ Sobre esta faceta intelectual de Darío, está el libro: *El mundo de los sueños*. Universidad de Puerto Rico. Editorial Universitaria, 1975. Con excelente estudio introductorio de Angel Rama. Respecto a la admiración de Darío por Poe queda bien claro con la documentada y apasionada semblanza que le dedica en *Los Raros* al autor norteamericano.

³⁵ R. Darío. *Los Raros*. España. Biblioteca Golpe de Dados. 1998, pág. 19. Es bueno notar cómo Darío siempre se termina pareciendo a su biografiados, préstese especial atención a la infancia de Poe, es el espejo de la infancia de Darío.

Del mismo modo esa preocupación de Darío por el sueño, es como la del comienzo de Aurelia donde escribe Nerval:

Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible³⁶.

Tanto la afirmación del sueño como segunda vida, como la del miedo ante lo invisible desconocido, es lo que llevará Darío a redactar poemas completos donde los límites del sueño y de la realidad están desdibujados, interferidos, difuminados, promoviendo que los distintos mundos entren en contacto. En ese sentido podemos nombrar el poema en prosa «Sueño de misterio», que ya la crítica no objeta en reconocerlo como texto surrealista³⁷. Es un conjunto de imágenes desconectadas que fluyen paralelas y en instantáneas fotográficas, imponiendo un ambiente onírico, un ambiente inverosímil como en el propio poema se dice.

Otro poema bastante interesante es «Metempsicosis», donde se nos presenta un pasaje de la vida del soldado Rufo Galo, y según confesión del propio Galo, amante de Cleopatra. Al final está el gran golpe del poema esperando al lector:

Yo fui llevado a Egipto. La cadena/ tuve al pescuezo. Fui comido un día/ por los perros. Mi nombre, Rufo Galo. / Eso fué todo (703).

Da lo mismo que sea un muerto que habla o una memoria fantasma, la ruptura temporoespacial está planteada, ocasionando la imposibilidad de deslindar entre lo real y lo irreal. Lo que venía siendo un hecho histórico, creíble, pasa de inmediato a lo ilógico, a aquello fantástico y que por no valerse de ninguna transición, subraya aún más lo inesperado. Por la manera de puntuar el poema que genera un ritmo de tiempo muerto y la estructura del poema con el *Eso fue todo* que se repite obsesivamente, quizás sea factible conjeturar, de entre las posibles lecturas, que se trata del desvarío, de la alucinación, de un hombre vivo y oriundo de tiempo posterior al de la reina de Egipto.

³⁶ De G. Nerval. *Silvia. Aurelia*. Barcelona. Bosch. 1993, pág. 130.

³⁷ Véase: L. Sáinz de Medrano. «La vanguardia desde el modernismo» en *Anales de literatura hispanoamericana*. N.º 26, Servicio de publicaciones. UCM. Madrid. 1997, pág. 321.

Lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles³⁸.

«El reino interior» y «Divina psiquis», son poemas prácticamente iguales, no sólo por que tratan con similar lengua y estilo el universo mágico y misterioso de los sueños, sino que encontramos versos con este parecido:

Te asomas por mis ojos a la luz de la tierra/ y prisionera vives en mí de extraño dueño («Divinas Psiquis», 666),

Mí alma frágil se asoma a la ventana oscura/ de la torre terrible en que ha treinta años sueña («El reino Interior», 603).

A este poema lo acompaña un epígrafe de Poe: «... With Psychis, my soul!». Darío tampoco distinguirá entre psiquis y alma, para él significaron una sola entidad que metaforiza bellamente como la mariposa invisible (¿Cuánta relación insospechada habrá con *la mariposa de obsidiana* de Octavio Paz?).

¡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 Iodo!

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 (665).

Qué más surreal que decir que una mariposa invisible, ese símbolo magnífico del sueño, habita dentro de un hombre. Los dos cuartetos son la expresión de un tremendo delirio, de una fuerza poética fabulosa. La mariposa invisible, y por consiguiente todo lo invisible, instaura la mayor realidad poética que sea dable imaginar. Ella es la expresión máxima de la imagen, una creación pura del espíritu, como diría Reverdy.

¿Dónde estriba la diferencia entre el rechazo a la realidad, a la vida real, a la lógica contra la que se reveló Bretón, y aquello que Darío, dijo: «¿Qué

³⁸ A. Bretón. *Manifestos del Surrealismo*. España. Editorial Labor. 1995, pág. 33.

queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer»? Sus poemas constituyen un modelo no sólo de escape —subjetivación exacerbada— de la realidad circundante y chata, sino de una respuesta genuinamente poética. Es innegable que haya mucho *l'art pour l'art*, pero de inmediato se percibe que trata de una propuesta de invención contra el mundo, del aislarse del mundo a través del arte, una necesidad humana de trascendencia, «vence el espacio y el tiempo», fue la única recomendación de Darío. En un breve comentario sobre la literatura del Mallarmé, Darío escribe:

Más allá, únicamente revelado fragmentario y en confusión, por virtud del sueño, o a través de ese vidrio opaco, en lengua de ciencia y celebración inconsciente, y de donde supremos espíritus, por empírea o puerta infernal, recibieron revelaciones, inauditas, Shakespeare, Poe, Wagner³⁹.

Para Darío, como para toda la vanguardia más iconoclasta, el poeta es el delirante, aquel que está inmerso en «*su delirio eterno*» (243) y en ese sentido de riesgo y rebeldía cada vez más nos sorprende el universo poético de Darío, incluso más allá de las etiquetas de Modernismo y de Vanguardismo, sencillamente *poesía del antes y el después*.

³⁹ S. Mallarmé. *Antología*. Madrid. Visor. 1991, pág. 141.