

Rubén Darío y la traducción en *Prosas Profanas*

ROBERTO VIERECK SALINAS
Universidad de Chile

¿Recuerdas que querías ser una Margarita Gautier?
(«Margarita». *Prosas Profanas*).

1. Introducción

Tal vez de pocos autores hispanoamericanos —y quizás también de los universales— se ha dicho tanto como del nicaragüense Rubén Darío, quien a su haber tiene nada menos que el reconocimiento de haber sido, para muchos, la figura máxima del movimiento modernista del nuevo continente. Junto —aunque no cronológicamente— a figuras de la envergadura de José Martí, Rodó, Nájera, Silva o Casal, entre otros, la figura de Darío todavía hoy se yergue como una columna central de ese monumento literario original que fue el Modernismo.

Sin pretender entrar a cuantificar la importancia que tuvo Darío en tal manifestación literaria de fines del siglo XIX, y plenamente conscientes de las innegables influencias mutuas con señeras figuras como Martí, asumimos aquí a Darío como la presencia más catalizadora y que mejor difundió tal estética con una perspectiva universalizante¹. Tal asunción, sin embargo, no

¹ «Con *Azul...* —escribe G. Bellini— Darío ejerció una influencia definitiva e innovadora sobre la expresión poética del área hispánica, cuya magnitud ha sido justamente comparada con la de un Boscán, un Garcilaso, un Góngora. En *Prosas Profanas* el poeta se encuentra en plena madurez y el Modernismo logra su expresión más espléndida. La orgía colorista

apunta aquí, insistimos, a demostrar esta importancia del poeta en el Modernismo, sino más bien se constituye para el propósito de este trabajo en un presupuesto que nos permitirá hacer extensivas las conclusiones que alcancemos sobre *Prosas Profanas* (1896) —quizás uno de los libros más importantes de Darío— a todo el Modernismo como generalidad².

Del Modernismo se ha dicho quizás demasiado, a causa de haber sido la primera manifestación que logró renovar la expresión literaria hispanoamericana con perspectiva de autenticidad y universalidad simultáneas. La literatura especializada ha colmado sus páginas comprendiéndolo como una expresión integradora y universalizante de la cultura occidental, capaz de refundir la tradición greco-latina desde una mirada innovadora y auténtica. Se concibe como el primer movimiento que no trasplanta las voces extranjeras para llevar a cabo una simple adaptación de las modas europeas en el Nuevo Mundo; por lo tanto, aparece —con justicia— como el primer vuelo estético hispanoamericano sostenido por el vigor de sus alas propias.

Partiendo de esa base, el Modernismo va a configurarse también como una ruptura que, de alguna manera, anticipa la llegada, pocos años después, de lo que serán las vanguardias literarias. Ruptura que sin duda se encuentra históricamente ligada a lo que había sido el reciente proceso de emancipación de las colonias americanas, y en el mismo sentido, ligada íntimamente al nuevo contexto comunicacional que el desarrollo tecnológico positivista imponía sobre la estructura eminentemente rural de las nuevas repúblicas independientes del siglo XIX. Es evidente que tal independencia política estrecha lazos de unión con la posibilidad de una voz diferente, de una mirada auténtica...

Acorde con tal esfuerzo independentista en lo político, el Modernismo buscó —por no decir que se fundó— sobre las bases de una crítica muchas

y musical, de sensaciones y erotismo, encuentra su concertación perfecta en una interpretación pánica del universo» (Vid. G. Bellini. *Nueva Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid. Castalia. 1997, pág. 267).

² Tampoco abordaremos concretamente una demostración de la validez de estas conclusiones a todo el Modernismo en general, puesto que desbordaría el propósito de este trabajo. Cuando nos referimos a *hacer extensivas estas conclusiones*, es en el entendido que Darío es el exponente central de la estética modernista y, por consiguiente, no sería posible evitar que un análisis de *Prosas Profanas* no se irradie con cierta validez sobre otros autores emparentados con su escritura. Por lo tanto, tales conclusiones pueden ser consideradas a priori como un presupuesto más que como un objetivo, siempre y cuando se demuestren en el corpus que aquí analizamos. (Vid. R. Darío. *Prosas Profanas*. Madrid. Alianza Ed.1992).

veces radical en el plano cultural. La preocupación por la dependencia político-cultural de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en lo que respecta a la aparición de Estados Unidos como imperio alternativo a España, puede verse con toda claridad en autores como el cubano José Martí, sobre todo en sus ensayos compilados en torno a *Nuestra América* o en el mismo Darío, tanto en su *Canto a Roosevelt* como en su famosa *Salutación del optimista*, donde el poeta nicaragüense afirma su fe en las «Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda, / espíritus fraternos, luminosas almas»³, ante la amenaza estadounidense. De alguna manera va abriéndose paso a la aceptación desde la escritura —por lo menos por parte de la clase intelectual— de que el mestizaje no es una dimensión necesariamente peyorativa de la condición humana, sino por el contrario, la síntesis de profundos procesos de asimilación cultural que podrían instalarse con éxito creativo y renovador, no sólo en el contexto americano, sino también universal.

Pero es ruptura también en un sentido epistemológico. Más allá de que esta *mirada mestiza* implique en sí una episteme, el Modernismo no deja de ser una postura —incluso hasta muchas veces irónica si nos detenemos sólo en el nombre— de continuidad con la crítica romántica al racionalismo iluminista del siglo XVIII, sólo que en este caso esta crítica se orienta hacia el positivismo científico y su discurso dominante y hegemónico. A pesar de que la ciudad y otros fenómenos simbólicos característicos del desarrollismo aparecen con cierta frecuencia citados, la mayoría de las veces éstos se disponen en función de la misma crítica epistemológica, pues dejan entrever las dudas y peligros que pueden acompañar a la modernización. Así, Modernismo y *modernización*, aparecen filiados como dos caras de una misma moneda al proceso de gran transformación global con que se despide el siglo XIX, antesala de lo que poco después será la primera gran ruptura a escala global que conociera la historia occidental del hombre.

Ante la tiranía de la *verdad*, el Modernismo sembró como nadie la duda y ante el conocimiento positivo contestó con magia, ocultismo y fantasmagoría. Exacerbó las posibilidades del espíritu humano por sobre la tecnología, se atrincheró muchas veces en el irracionalismo y la religiosidad, comulgó con el panteísmo como desentierro del pasado primitivo, pero por sobre todas las cosas —nótese la paradoja— amó a Francia, el país de Comte, signatario número uno de la filosofía positiva. ¿Por qué Francia? Y la respuesta la encontramos otra vez guiándonos por el nombre. Simplemente porque eran

³ Vid. R. Darío. *Cantos de vida y esperanza*. Madrid. Cátedra. 1988.

modernistas y Francia era percibida como el gran foco de irradiación cultural del mundo. Allí se había desarrollado el parnasismo y el simbolismo, las expresiones poéticas más altas y avanzadas de la época, contestatarias al orden burgués y su proyecto esclavizante. Desde T. Gautier hasta Apollinaire, Mallarmé o Rimbaud, la poesía francesa declamaba la posibilidad de la fuga, la libertad del símbolo, diferenciándose entre ellos sólo en la medida de la evolución de su espíritu rupturista (del verso, por ejemplo). Así como Francia había exportado su filosofía de la ciencia y la verdad absolutas, también —como suele suceder— había inoculado en su interior su antítesis, casi como una anticipación temprana de la fractura que vendría después. Fractura que asume el Modernismo casi como un *modus operandi* por excelencia, ubicándolo en el poco reconocido lugar anticipatorio de las vanguardias, si es que no también como la primera *proto*-vanguardia de la literatura occidental⁴.

Pero quizás sea el cosmopolitismo la característica con mayor certeza atribuida a este movimiento finisecular. Su debilidad por lo exótico, por los viajes, las tierras lejanas, el orientalismo y la mitología, le imprimen un aire tráfugo y misterioso, al mismo tiempo que enciclopédico a su representación de la realidad. Su capacidad de apoderarse de la tradición para catalizarla, convierte al Modernismo en algo más que un viajero del tiempo y el espacio. Lo transforma en la enzima lingüística vital para la asimilación de la nueva red comunicacional del orbe. Toma y recrea la cultura; su arma será el pastiche. Su vocación oculta: la traducción.

Dice Yurkievich:

Sus acumulaciones [las del modernismo] no son sólo transhistóricas y transgeográficas, son también translingüísticas, como corresponde a un arte de viajeros y políglotos. Este translingüismo, frecuente en la literatura contemporánea, será cultivado por Apollinaire, por Joyce y llevado a su ápice por Ezra Pound, es decir, por otros escritores provenientes también de culturas periféricas. Ejercitado por Huidobro y por Vallejo, será retomado por la poesía y la narrati-

⁴ «Con Perspectiva casi secular —escribe Saúl Yurkievich— podemos hoy restablecer la conexión causal entre modernismo y primera vanguardia, es decir, reconocer a los poetas modernistas su condición de adelantados. A la triada culminante de Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda contraponemos aquí la de los genitores: Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig, deseosos de recobrar su desenvoltura, su avidez, su amplitud, ese dominio, esa pericia, esa libertad plenaria que necesitamos restituir a la palabra poética». (Vid. S. Yurkievich. *Suma Crítica*, México, F. C. E., 1997, pág. 17).

va latinoamericanas más actuales (un ejemplo cabal: *Rayuela*, de Julio Cortázar). El translingüismo es el correlato verbal de esa visión cosmopolita que, a partir de los modernistas, transforma a la vez la representación y la escritura⁵.

Es precisamente en este punto donde este trabajo pretende detenerse y profundizar: en la *traducción*, entendida ésta como tensión textual, más allá de la teoría y su práctica. La traducción vista como fenómeno expresivo del mestizaje biológico y cultural. La traducción como metaforización textual de un proceso histórico e ideológico. La traducción como el espacio de integración y desintegración de la cultura hegemónica. La traducción como convivencia del texto traductor con el traducido, haciendo difusos sus límites. La traducción como retraducción y contra-traducción, convirtiendo el texto traductor en texto traducido y llevando la traición traductora al campo de lo fantástico. La traducción como la única estrategia viable para ser «original»⁶.

Tal planteamiento lo circunscribiremos aquí —como ya hemos dicho— al texto *Prosas Profanas* del poeta nicaragüense Rubén Darío. Con la intención de acotar no podemos aquí hacernos cargo de todas las dimensiones que este fenómeno implicaría, sobre todo en lo que se refiere al anclaje histórico-ideológico que la traducción en Hispanoamérica comporta. Nos damos por satisfechos si logramos demostrar, en principio, que la traducción se constituye en este texto de Darío en el motor lingüístico de su estética, incluso hasta el punto que de *traductor* hasta puede —en ciertos momentos— convertirse fantásticamente en *traducido*.

Así como en las Vanguardias, en el Modernismo la voluntad de ruptura se entrelaza íntimamente con el problema de la originalidad, pero de un modo distinto. Mientras en la vanguardia el propósito fue borrar toda huella del pasado, eliminar las influencias, ocultar la descendencia para ser ficticiamente únicos y primeros, en el Modernismo, por el contrario, las influencias son más que reconocidas, veneradas y explícitamente enunciadas, como si de ello derivara precisamente el genio y la transformación cre-

⁵ S. Yurkievich, *op. cit.*, pág. 20.

⁶ No hay que entender aquí la traducción sólo como normalmente se entiende, sino más bien como un mecanismo semiótico del texto mismo, donde es posible reconocer más de un texto conviviendo en su interior, sometidos a tensiones propias de su particular interacción. Si se quiere, aquí traducción correspondería a lo que Yurkievich entiende por «translingüismo», correlato verbal de la visión cosmopolita tan característica de la estética dariana y, por ende, de la modernista en general.

ativa. En el Modernismo es la tradición el tópic de su escritura y la confección misma, sus retazos y el montaje, la propuesta estética. A diferencia de las Vanguardias, el Modernismo no avanza linealmente; más bien vuelve circularmente sobre sí mismo o abriendo espirales y redes rizomáticas interconectadas⁷. El Modernismo, como dice Yurkievich, *es un nuevo Manierismo*, sobre todo si a esto se le suma como rasgos el virtuosismo técnico y el talento paródico.

El problema de la originalidad, entonces, cobra aún más sentido desde el punto de vista textual, en tanto ésta se fundamenta explícitamente en la apropiación de una tradición, de una originalidad lógicamente anterior, colocando sobre la palestra, una vez más y con justicia, la tensión que todo texto compromete y la relatividad de dicha concepción de la creación *ab ovo*. Si todo texto *recoge* o supone al menos otros textos anteriores a él, si su naturaleza íntima es siempre intertextual, intercultural, etc..., entonces, su *originalidad* será siempre relativa a los modos particulares de *traducir* cierta tradición, más que a una supuesta invención idealista a partir de nada y meramente consecuencia del genio del autor.

¿Pero qué hay de hispanoamericano en tal planteamiento «traductivo»⁸? Hemos señalado que el Modernismo ha sido valorado justamente por su capacidad de ruptura con la tradición *trasplantante* americana anterior, específicamente el neoclasicismo y el romanticismo europeizantes que aparecen como tendencias *renunciantes* al ejercicio de la traducción, entendida ésta, claro, como ejercicio de interpretación. Bajo tal mirada (incluso la modernista) esta tradición aparece —sobre todo para los modernistas— como *superficialmente americana, falsamente original*.

⁷ Pensamos en Deleuze cuando decimos «rizomáticos» y, por supuesto, en su propuesta teórica de usar al rizoma como metáfora para una racionalidad fragmentada y posmoderna (Vid. G. Deleuze y F. Guattari. *Rizoma: introducción*. Valencia. Pre-Textos. 1977).

⁸ El concepto *traductividad* lo he expuesto en un artículo mío sobre mito, literatura e historia. Se refiere no sólo a los textos como *consecuencia* o *producto* del ejercicio de la traducción, sino también a la capacidad relativa de estos mismos textos de *re-traducir* la tradición o *re-contar* la historia, según como se vea. Esta característica se encontraría fundamentalmente en el origen de las letras hispanoamericanas, en el siglo XVI, a propósito de la literaturización de las expresiones verbales indígenas ligadas a la ritualidad. En el artículo se piensa (aunque no se desarrolla) esta primera traducción como posibilitadora de una racionalidad *otra*, de una cultura, una literatura... (Vid. R. Viereck. «Literatura e Historia: una tensión impuesta por la conquista», *Revista Chilena de Humanidades*, N.º 16, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1995, págs. 13-25).

Darío denuncia (porque es eso lo que hace) tal estancamiento literario y pone en la cita (en la mira) al venezolano Andrés Bello con su canto inspirado en los valores sempiternos de la Independencia y la luz de la Razón. «Pues no se tenía en toda la América española —dice Darío en *Historia de mis libros* de 1913— como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana: un eterno *Canto a Junín*, una inacabable *Oda a la agricultura de la zona tórrida* y *Décimas patrióticas*. No negaba yo que hubiese un gran tesoro de poesía en nuestra épica prehistórica, en la conquista y aún en la colonia; mas con nuestro estado social y político posterior llegó la chatura intelectual y períodos históricos más a propósito para el folletín sangriento que para el noble canto»⁹.

Tales manifestaciones son para Darío añejas y superficiales porque carecen de originalidad, de una originalidad que se identifica con la capacidad de alcanzar la universalidad, que sitúe y transporte lo particular a una dimensión más general del entendimiento humano, comunicando al individuo con el hombre y a éste con todas las esferas del entendimiento. Es la valoración romántica del *yo*, pero ahora entendido como un *yo* permeado y activo, abierto al mundo, unificado por la fragmentación de su universalidad cultural. Escribe Darío en las *Palabras Liminares a Prosas Profanas*:

Yo no tengo literatura “mía” —como lo ha manifestado una magistral autoridad—, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: “Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí. Gran decir”¹⁰.

En estas palabras verificamos esta importancia de la originalidad y el *yo*, pero al mismo tiempo vamos acercándonos a la tensión traductiva que su estética impone, al mismo tiempo que comenzamos a vislumbrar, dentro de estas mismas tensiones, qué hay de auténticamente hispanoamericano en este planteamiento, de tal modo que se ganara el Modernismo el reconocimiento de ser la primera ruptura auténtica con la estética europea dominante.

⁹ R. Darío. *Historia de mis libros*. Managua. Nueva Nicaragua. 1988, págs. 60-61.

¹⁰ R. Darío. *Op. cit.* 1992, pág. 36.

El Modernismo no sólo *usa* la traducción para ampliar la resonancia de su voz más allá de sus fronteras *asignadas* por la tradición, sino que se puede decir que a su vez habría *descubierto* la traducción como una *estética propia*, es decir, que asumió el mestizaje étnico y cultural como un valor particular de la cultura americana¹¹.

En el caso de *Prosas Profanas* asistimos quizás a la plasmación más alta de la estética dariana y, por consiguiente, al uso de este mecanismo traductivo para su construcción. En el caso particular de este texto, plantearemos que tal forma de edificación del sentido encuentra su correlato, en el plano del contenido, en lo que podríamos denominar un *ennegrecimiento* de los signos atraídos por el discurso poético, constituyéndose este rasgo en una marca inscrita en la poética modernista e irradiada desde la propia poética dariana. Hay que aclarar, de todos modos, que este *ennegrecimiento*, en realidad, persigue la valoración de las posibilidades cromáticas intermedias, como el *gris*, presentándose este tono medio como la metáfora por excelencia de la mezcla, el mestizaje, lo que a su vez se expresa lingüísticamente en el ejercicio de la traducción. De tal manera, *ennegrecimiento* y *traducción* serían, en *Prosas Profanas* (y más allá también) aspectos de *contenido* y *forma* de la estética innovadora dariana y, por extensión, modernista.

2. Sinfonía «centrífuga» en Gris Mayor

La estrategia que seguiremos a continuación será básicamente centrífuga, es decir que a partir de un poema del libro (*Sinfonía en Gris Mayor*) —paradigmático desde su título— iremos irradiando hacia el resto del texto como si de un núcleo semántico se tratase.

Lo primero que debiera llamar la atención, al respecto, en el poema es su título, y en este caso, en un doble sentido. Primero, a un nivel simbólico y connotativo; y segundo, en un plano más intertextual. Por razones internas del análisis, invertiremos este orden.

¹¹ Este punto merecería, sin duda, un capítulo aparte, por cuanto se constituye en el fundamento de una reflexión mayor que por sí sola amplía la hipótesis de este trabajo. Nos referimos al estrecho vínculo entre lenguaje y cultura, es decir, en el caso de Hispanoamérica, entre traducción y mestizaje, los correlatos respectivos que generarían, en ambos niveles, la peculiaridad estética de las letras del *Nuevo Mundo*.

Para nadie es un misterio que este poema de Darío está inspirado en otro del francés Teófilo Gautier, titulado: *Sinfonía en Blanco Mayor*. Y así lo evidencia él mismo:

La Sinfonía en Gris Mayor trae necesariamente el recuerdo del mágico Théo, del exquisito Gautier, y su *Symphonie en blanc majeur*. La mía es anotada *d'après nature*, bajo el sol de mi patria tropical¹².

Dicho texto, construido bajo la más estricta estética parnasiana de equilibrio formal, revela las claves estéticas que inspiran el texto de Darío: el equilibrio formal de las estrofas y versos (cuartetos endecasílabos), la búsqueda de armonía sonora, la vocación pictórica y el uso simbólico del color blanco, como matriz generadora de sentido plurivalente y multidireccional, ya que puede referir a la belleza, la sabiduría, el equilibrio, la pureza o a la mujer, al mismo tiempo. Todo aquello que el *cisne* vendrá a representar en la estética modernista de un modo paradigmático¹³.

Sin embargo, en el texto de Darío todo esto está tensionado, como apuntamos antes, interpretado por una mirada que transforma, deforma y desvía, siendo eso la esencia de su creatividad original. Recoge, a modo de homenaje, el texto de T. Gautier, pero lo altera, contaminándolo de su propia savia. La primera desviación evidente está en el título mismo: el *blanco* se sustituye por el *gris*, color de la mixtura, intermedio, definido en su tonalidad precisa pero ambigua. De alguna manera asistimos, a través de este detalle, a una suerte de *ennegrecimiento*, como marca del mestizaje cultural, de la situación histórico-política desde la cual escribe el nicaragüense¹⁴. Eso es reinventar, recoger creativamente desde su propia visión identitaria. Veamos cómo el tex-

¹² R. Darío. *Op. cit.* 1988, pág. 71. En estas pocas palabras de Darío se revela su conciencia de estar interpretando desde un lugar *otro*, básicamente marginal. Esto, desde el punto de vista que venimos sosteniendo, le daría sustento a la idea de que en Darío la traducción de la cultura canónica occidental se constituye en una estrategia natural para una expresión americana *auténtica...*, *original*.

¹³ Nada más claro para este tema, por lo demás, tan abordado por la crítica especializada, que el poema *El Cisne*, incluido en este mismo libro. Allí esta ave se propone como el símbolo por excelencia de lo poético, la belleza y lo femenino. Pedro Salinas ha abordado este tema ampliamente en su conocido ensayo *La Poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1968.

¹⁴ Recordemos: «... d'après nature, bajo el sol de mi patria tropical», dice Darío en *Historia de mis libros* (*op. cit.*).

to juega a lo largo con las oposiciones *blanco/negro*, persiguiendo el ideal de una nueva posibilidad *gris*.

El primer verso ya nos da la clave:

El mar como un vasto cristal azogado.

Construido sobre el oxímoron entre el «cristal»!, palabra que nos remite a lo luminoso, lo brillante, puro y transparente, y el adjetivo «azogado», relativo al mercurio, su capacidad de reflejar la luz, pero grisáceo, no transparente. En esta construcción se evidenciaría la situación traductiva por excelencia, en tanto se unifican dos conceptos contradictorios: lo transparente y lo opaco, resultando de ello el «espejo» como unidad que devuelve una imagen de la realidad sin ser la realidad misma, o sea, una imagen virtual de la realidad supuestamente objetiva. Esto, más allá de constituir un motivo romántico y hasta simbolista, puede leerse como una metáfora de la traducción, en tanto práctica de la reproducción inevitablemente transformada de un texto otro, como otredad de lo *otro* que se ofrece como externalidad objetiva (extra-textualidad europea occidental). La imagen del espejo es y no es al mismo tiempo. Pensemos en *El espejo enterrado* de Carlos Fuentes, las *cuentas de vidrio* de Colón y los *espacios heterotópicos* (los espacios *otros*) de Michael Foucault... La metáfora tiene amplio rendimiento en el tema de la construcción del ser hispanoamericano¹⁵.

A partir de esto, la construcción va adquiriendo sentido de ennegrecimiento. Este cristal azogado, «refleja la lámina de un cielo de zinc y lejanas bandadas de pájaros manchan / el fondo bruñido de un pálido gris». Deteniéndonos un poco, observamos que la operación de traducción (ejercicio de inversión paródica), se ha puesto ya en marcha. Las imágenes de los pájaros «manchan» el fondo «bruñido» de un pálido «gris». El verbo «manchar» adquiere sentido en la oposición puro/impuro, donde el blanco —como señalamos— corresponde al símbolo de la pureza ideal. Así, el

¹⁵ A propósito de la posmodernidad y su emparentamiento discursivo con Hispanoamérica, la imagen del espejo ha sido atraída con frecuencia, denotando la capacidad de la cultura del Nuevo Mundo de *reflejar* al resto de las culturas (sobre todo las que son y han sido hegemónicas), pero de un modo oblicuo, deforme, transfigurado, fragmentario... En otros campos de investigación, por ejemplo en la antropología americanista, esta metáfora también se observa con cierta recurrencia.

fondo lustrado y brillante se ve maculado por ciertas «impurezas», tornándolo «gris».

Entonces comienza la transición hacia la muerte, que es otro de los significados a los que se asocia este «ennegrecimiento». El sol, «vidrio redondo», es también «opaco» y se dirige hacia el «cenit» con «paso de enfermo»; el viento descansa en la «sombra» sobre su «negro clarín»; las ondas mueven su «vientre de plomo»; la cara del marinero está «tostada por el sol del Brasil»; en el medio del «humo» que forma el «tabaco» ve el viejo el «brumoso» país, adonde una tarde «dorada partió el bergantín»; todo lo envuelve la «gama del gris»... etc. y la última estrofa retrata la muerte (oscuridad absoluta), integrando la música a esta gama de connotaciones, al devenir en un «solo monótono la música del gastado violín».

Pensamos que estas contradicciones simbólicas, que van cediendo gracias a la emergencia de una lógica diferente (la del gris), encuentran en este ennegrecimiento un sentido auténtico y autóctono, al transmutar el código del parnasismo europeo en un código *otro*, modernista, que logra resituar y devolver la tradición occidental de un modo reinterpretado. Esto le permite alcanzar la universalidad a esta mirada *particular*, justamente porque logra *devolver el texto traducido a su contexto original, pero con nueva vida*. El texto de T. Gautier queda, así, homenajeado, pero parodiado al usarse de base para una reconstrucción intencionalmente *otra*, virtual, oblicua, desviada y, hasta si se quiere, fantástica.

Asimismo, pensamos que esta tensión textual entre dos textos, dos miradas, dos voces —que tendría históricamente su eco lejano en la literaturización de los cantos y oraciones indígenas por parte de los misioneros españoles del siglo XVI—, en tanto práctica textual de la traducción hispanoamericana y directamente ligada a la cultura mestiza, es un comportamiento textual verificable in extenso en *Prosas Profanas*. Leemos, por ejemplo, al final del poema *El reino interior*, la declaración de la voluntad de mezclar, incluso pictóricamente, los colores y los códigos, hecho que interpretamos también como una forma metonímica de declarar el *ennegrecimiento*, la *impurificación*, la mezcla. Ingenuo sería pensar que este ennegrecimiento sólo remita a la cualidad cromática de la palabra. Dice el hablante:

—¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!
—¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!

En *El país del sol* leemos:

Junto al negro palacio del rey de la isla de Hierro —(¡Oh, cruel, horrible destierro!)— ¿cómo es que tú, hermana harmoniosa, haces cantar al cielo gris, tu pareja de ruiseñores, tu formidable caja musical?

En *Coloquio de los Centauros*, en voz de Quirón:

Ni es la torcaz benigna, ni es el cuervo protervo:
son formas del Enigma la Paloma y el Cuervo.

En *Pórtico*:

Ritma los pasos, modula los sonos
ebria risueña de un vino de luz,
hace que brillen los ojos gachones,
negros diamantes del patio andaluz.

En *La Página Blanca*:

Mis ojos miraban en hora de ensueños
la página blanca.
Y vino el desfile de ensueños y sombras.
Y fueron mujeres de rostros de estatua,
mujeres de rostro de estatuas de mármol
¡tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!

Y así, los ejemplos podrían ser muchos. Sin embargo, quisiera agregar uno más que me parece muy interesante, pues revela la influencia del texto traducido, al mismo tiempo que plantea la posibilidad de invertir el concepto de pureza y, por lo tanto, de originalidad. Aquí vemos cómo *la estética traductora se erige a sí misma en texto original*, es decir, en texto traducido:

En *Bouquet*, donde se hace una directa alusión a T. Gautier y su poema *Sinfonía en Blanco Mayor*, leemos:

¡Mira cómo mancha tu corpiño blanco
la más roja rosa que hay en mi jardín!

No sólo se reconoce la intertextualidad, sino que también la asunción de la imposibilidad de una pureza en términos absolutos. Pero lo más interesan-

te: la traducción llega a ser tan profunda, alcanza tal punto de compenetración, que *se erige a sí misma en original*, y se ofrece sutilmente en texto nuevo para ser traducido (re-traducido), *manchado* por las oscuras intenciones que laten en el corazón de todo traductor. Es a esto a lo que en diferentes oportunidades nos hemos referido cuando hablábamos de un cierto giro *fantástico* en este ejercicio de la traducción ficcional. Como se colige de estos versos, ahora es Darío (su poética) la que recibe el color de T. Gautier, manchándola, como si de un folio *original* se tratase. El *blanco* de T. Gautier, aquí, toca al rojo dariano, propiciando la mezcla, pero esta vez de un modo sustancialmente invertido: no es rojo sobre blanco, sino blanco sobre rojo. Es la inversión paródica llevada al extremos fantásticos, ¿y porqué no?.. ¿quién tradujo a quién?.. Es el terreno de lo oblicuo, de la deformación; la tierra del espejo enterrado, de la lengua caleidoscópica, de lo fantástico, pero fantástico real. En el mundo de la traducción todo puede suceder. Trampas de la literatura: Amadis de Gaula leyó a Don Quijote y se rió de sí mismo. Darío traduce, entre otros, a T. Gautier y renueva la literatura europea, traduciéndolo a varios idiomas. Como escribió Lihn: *Los vivos están muertos y los muertos están vivos...*, algo así como las razones que daría Piglia de por qué Lugones parece haber leído a Borges y a Rulfo.

3. Conclusiones

Según hemos visto, aunque sin profundizar demasiado dada la magnitud que comprometería esta mirada, creemos haber alcanzado, al menos, algunas conclusiones válidas tanto para el texto *Prosas Profanas* de Rubén Darío, como para la estética modernista en general, aunque —como aclaramos en su debido momento— este último aspecto no haya sido abordado al tratarse de un presupuesto ya común en la crítica especializada. A saber: que la obra de Darío es central para entender la estética del Modernismo.

De nuestro análisis se desprende que el punto de hablada de *Prosas Profanas* se despliega a partir de una doble condición histórico-política¹⁶ y lingüística que regula el diseño global de su propuesta estética. Por una parte asistimos a una poética que se despliega hacia fines del siglo XIX, en pleno

¹⁶ Nótese que digo *histórico-política* y no *geográfica*, puesto que para el caso no interesa el lugar físico donde se produce la obra. Más allá del dato biográfico o anecdótico, es la situación simbólica la que sí gravita de un modo peculiar en el cosmopolitismo dariano.

apogeo y expansión del positivismo con su utopía racionalista, y por otra, tenemos a un escritor nicaragüense que, dentro de su marginalidad cultural de base, va abriéndose paso, a través de sus viajes, al interior de un nuevo contexto comunicativo desarrollista a nivel internacional. Pero su forma de abrirse paso es, en realidad, con lo más propio: su lengua mestiza y tensionada por la convivencia multicultural. Y aún más precisamente: con una mirada *traductiva*, capacitada para absorber la cultura occidental, catalizarla y devolverla convertida en un producto *original*, en un producto *otro*.

Esta es la otredad innovadora de *Prosas Profanas*, su voz original. A partir de *Sinfonía en gris mayor*, poema incluido en el texto, hemos visto cómo se produce un despliegue semántico de oposiciones que persiguen una síntesis al interior de la obra. Las contradicciones de desenvuelven fundamentalmente sobre el eje blanco/negro, donde será finalmente el *gris* el cromatismo propuesto como superación de las contradicciones. A este movimiento semiótico del texto le hemos denominado *ennegrecimiento*, a propósito de la parodia que hace Darío del poema de T. Gautier, titulado *Sinfonía en Blanco Mayor*. Sin embargo, tal *ennegrecimiento* no siempre se da en términos de una tensión traductiva entre *blanco* o *negro* ni se circunscribe únicamente a la lógica restringida de ese poema. Así como algunas veces la oposición puede ser *luz/sombra* o *transparente/opaco*... así también esta mirada se irradia hacia el texto como globalidad, revelando la sobredeterminación semántica que la mirada traductiva le impone.

El tema es amplio y, sin duda, puede ampliarse muchísimo más, permitiendo desplegar con mayor precisión las distintas aristas que la traductividad comporta en la estética dariana y, por lo tanto, modernista. Sin duda que cada uno de los rasgos que aquí hemos expuesto para caracterizar esta estética pueden ser explicados a partir de este mecanismo semiótico de construcción textual, sobre todo si se considera a la traducción en esa perspectiva amplia, translingüística. El cosmopolitismo, no cabe duda, sería el primer rasgo esencial del movimiento que podría ser analizado desde esta perspectiva.

Con todo, *Prosas Profanas* se nos aparece como una obra tensionada internamente a causa de estar sustentada por la estética de la traducción. Se puede decir que *Prosas Profanas* pone este ejercicio lingüístico como espectáculo, constituyéndolo en aspecto esencial de su estilo. Creemos que en esto radica la originalidad fundamental de esta obra, así como pensamos también que es justamente este rasgo el que permitió la ruptura innovadora del movimiento con alcances universalizantes. El Modernismo no sólo usó la traducción como otras estéticas anteriores. Hizo de ella un fin, adelantándose a los

tiempos y los paradigmas de la posmodernidad. El Modernismo le otorgó a este aspecto un protagonismo preponderante. Intuyó correctamente que el problema de la identidad y la *diferencia hispanoamericana* estaban en la base de una posible originalidad estética, lo que implicaba asumir que si somos algo, eso nunca será un ser puro, inmáculo, y que el correlato verbal de esa realidad era justamente la traducción.

Tanto la estética dariana como la modernista en general descubren las posibilidades inherentes a la cultura hispanoamericana que la traducción otorga, admitiendo desde el ejercicio escritural que, lejos de ser un defecto, la mezcla de códigos culturales es en sí misma una virtud y una diferencia posibilitadora. El Modernismo, en fin, re-traduce la tradición, devolviéndola a los centros de poder convertida en *original*, porque Darío y el Modernismo, de traductores se convirtieron en traducidos y de parodiantes en parodiados. ¿Estética del gris?... ¿Dónde exactamente el blanco se convierte en negro? Ése es el misterio de los diálogos profundos.