

Versiones, revisiones y subversiones de la poesía de Rubén Darío en el siglo XX

Carmen ALEMAY BAY

Universidad de Alicante

RESUMEN

Este artículo pretende realizar un recorrido, desde el posmodernismo hasta finales del siglo XX, de la recepción de Rubén Darío en los principales poetas latinoamericanos. A través del análisis de los poemas dedicados al maestro del modernismo, y también de las opiniones que en su caso estos poetas han vertido sobre el autor de *Azul*, llegamos a una serie de conclusiones de cómo se ha ido interpretando la obra de Rubén Darío en cada una de las etapas poéticas que componen el siglo XX.

Palabras claves: Rubén Darío, versiones, posmodernismo, vanguardia, poesía coloquial, poesía fin de siglo.

Versions, revisions and subversions of the poetry of Rubén Darío in Century XX

ABSTRACT

This article tries to make a route, from the posmodernismo to end of century XX, of the reception of Rubén Darío in the main Latin American poets. Through analysis of poems dedicated to the teacher of the modernismo, and also of the opinions that in their case these poets have spilled on the author of *Azul*, we arrived at a series of conclusions of how it has been interpreted the work of Rubén Darío in each one of the poetic stages that compose century XX.

Key words: Rubén Darío, versions, posmodernismo, vanguard, colloquial poetry, poetry century aim.

La poesía de Rubén Darío creará y aglutinará en América Latina una auténtica generación modernista que, como si de un reguero de pólvora se tratara, atravesará toda la América española y dejará su huella en poetas tan representativos y diversos como Ricardo Jaimes Freyre, Amado Nervo, Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, José María Eguren, José Santos Chocano o Julio Herrera y Reissig, por sólo mencionar las figuras principales. Asimismo, todo un arsenal de poetas de segunda fila tildados por José Asunción Silva como «rubendariacos» dispararán versos modernistas más baldíos que daríos. Sin embargo, aún los mejores cultivadores del modernismo, después de los estallidos principales de este movimiento como fueron *Azul* y *Prosas profanas*, buscarán a través de la poesía una intervención más directa del sentimiento de la vida, y el propio Darío no será ajeno a estas inquietudes como así lo transmitió en sus *Cantos de vida y esperanza*. En relación con estas nuevas inquietudes y con el nuevo espacio poético que abrieron los *Cantos*, el crítico Saúl Yurkievich apuntará que la importancia de Darío en relación con la poesía posterior es que el nicaragüense

devuelve el verbo a su origen; pronunciarlo provoca un contacto mágico con el principio generador de su energía [...] Si la realidad de la experiencia concreta se ha vaciado de sentido, si la trascendencia es inalcanzable por vía intelectual, lo mejor es desrealizar y desintelectualizar, acceder por la magia y el misterio [...] Tal es el proceso que desencadena Darío y que llegará a su máxima explosión con la vanguardia (Yurkievich 1976: 43-44).

El mismo Darío sin duda fue consciente de que su modernismo más pagano tenía los días contados y por eso inició todo un proceso de regeneración poética presente en su obra de 1905 y que permanecerá en sus composiciones posteriores en ejemplos tan paradigmáticos como la «Epístola a la señora de Lugones», publicada en el *Canto errante* (1907). Este poema se convertirá en un referente de la poética coloquial que será predominante en América Latina a finales de la década de los cincuenta y más allá de la década de los sesenta. Cuando Darío lo publicó era casi una evidencia que el modernismo, y no sólo el furibundo, quería abrirse a otros modelos, pero faltaba otra voz poética que lo certificase en versos, la del mexicano Enrique González Martínez (1886-1914), el «matador de cisnes», famoso por el soneto «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje», escrito al más puro estilo modernista y en el que se proponía como nuevo símbolo poético al búho.

A partir del soneto de González Martínez, el modernismo y todas las variantes que de él surgieron se aglutinarán en el posmodernismo, pero las principales voces de este movimiento bisagra no olvidarán al vate nicaragüense. La uruguaya Delmira Agustini (1886-1914) nos recordará a Darío en algunos poemas de *Los cálices vacíos* (1913); y el nicaragüense, quien conoció a Delmira en una visita a Montevideo en 1912, mostrará una refrenada admiración en el prólogo que escribió para el citado libro. Ella, en sus misivas al poeta de *Azul*, manifestará pasión y adoración.

Otra poeta posmodernista, la chilena Gabriela Mistral (1889-1957), destacará en notas a sus poemas la enorme importancia de Darío para la poesía, y criticará duramente a sus seguidores por el escaso gusto poético; asimismo no dudará en considerarse continuadora de poemas como «Marcha triunfal» y «Canto a Roosevelt»; Darío, por su parte, publicará en 1912 textos mistralianos en París. La admiración de la «mistrala» por el poeta nicaragüense debió ser constante ya que otra poeta, la cubana Dulce María Loynaz, quien también disertó sobre Darío en «Influencia de los poetas cubanos en el Modernismo», contó a su biógrafo, Aldo Martínez Malo, que hablando con la chilena sobre gustos literarios hizo el siguiente comentario: «Una tarde dedicada a estos temas, le pregunté que cuál era, en su opinión, el mejor poeta de América Latina. Gabriela sin titubear me respondió: «Rubén Darío», lo cual me llenó de sorpresa, pues él era algo pomposo, dado a la grandilocuencia» (Martínez). La observación de la cubana no será gratuita ya que en el posmodernismo no fueron pocos los que vieron en los versos de Darío excesivos alambicamientos, una opinión que se acrecentará con el inicio de otro gran movimiento fundacional, la vanguardia.

Las vanguardias supusieron un nuevo aliento y otras formas de concebir lo poético pero, aún así, muchos de los principales vanguardistas se contagiaron del implacable modernismo en la escritura de sus primeros versos. Éste es el caso de Vicente Huidobro (1893-1948) quien antes de esa fecha mágica de la instauración del crea-

cionismo, 1916, se vio tentado por cisnes darianos y por nocturnos, y también por ensoñaciones modernistas que tendrán su lugar de privilegio en obras como *Ecos del alma* (1911), *La gruta del silencio* (1912) y *Canciones en la noche* (1913) (Binns 1995:171). También es sabido que el creacionista por excelencia dedicó al vate nicaragüense un número de su revista *Musa Joven* y el poema «Apotheosis». Sin embargo, desde su conversión a creacionista, los pocos cisnes que aletearán en sus versos guardarán sus similitudes con los de *Cantos de vida y esperanza*. Después de la publicación de *Altazor*, en un poema incluido en *El ciudadano del olvido* (1941), «Transfiguración», el poeta chileno ofrecerá al nicaragüense un homenaje a través de una adaptación del poema «Lo fatal» de *Cantos de vida y esperanza* (Concha 1980:108-111).

La huella del poeta de *Azul* también estará presente en el peruano César Vallejo (1892-1938), que siendo el poeta que mejor asumió la vanguardia -aunque no comulgó, al menos explícitamente, con ningún movimiento- se debatió en su primer libro, *Los heraldos negros* (1918), entre un nuevo lenguaje y aquel que heredó de los versos del nicaragüense. Prueba de ello son los numerosos sonetos, perfectos en sus versiones previas y desestructurados en las definitivas, y los vocablos modernistas que se defienden a codazos con otros de la nueva moda como bien se puede apreciar, por ejemplo, en la composición «Nochevieja». Para el triste peruano, «toda la producción hispanoamericana, salvo Rubén Darío, el cósmico, se diferencia poco o casi nada de la producción exclusivamente española» (Rojas 2001:365).

Si bien el modernismo y su máximo representante dejaron clara impronta en estos poetas, el argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) no será tan generoso con el vate en sus tiempos de empedernido ultraísta y criollista. En los años treinta, e incluso antes, no reparó en lanzar frases lapidarias contra Darío; sin embargo, con el paso del tiempo -y con una actitud más reposada sobre la poesía y sobre sus maestros- proclamó allá por los años cincuenta que se arrepentía de frases como «los poemas de Lugones eran mejor que los de Darío»; y en el 1967 valorará en su justa medida la dimensión de la poesía dariana: «Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta, de sus lectores» (Borges 2003:56). Lo que le quitó en su tiempo se volverá en abundancia en una década en la que muchos habían olvidado a Darío, y dirá el argentino:

Dos poetas del norte, Edgar Allan Poe y Walt Whitman habían influido esencialmente, por su teoría y su práctica, en la literatura francesa; Rubén Darío, hombre de aquí, recoge este influjo a través de la escuela simbolista y lo lleva a España donde no es ningún forastero. Se ha incorporado a la tradición nacional, y se habla de él como de Garcilaso o de Góngora (Rojas 2001:365).

No menos explícito será en una entrevista en la que nuevamente insistirá en la grandeza del poeta de *Azul*:

Rubén Darío, renovó el idioma castellano, ¿cómo lo hizo?, lo hizo leyendo a Hugo, leyendo a Verlaine, leyendo a Poe, y luego trayéndonos esa música, nadie considera que es un malhechor, ha sido un bienhechor.

—Hay quiénes desdennan a Rubén.

—Todos, más allá de nuestras opiniones, todos somos hijos de Rubén Darío, todo procede del Modernismo, al decir Modernismo pienso evidentemente en su jefe, aunque desde luego ahí están los otros, desde luego ahí están Valencia, Lugones, Jaimes Freyre, Amado Nervo, etc. [...] yo recuerdo haber conversado cuatro o cinco veces en mi vida con Leopoldo Lugones, y él desviaba la conversación para hablar de «mi amigo y maestro Rubén Darío», él le gustaba reconocerse discípulo de Darío, y de algún modo, aunque lo que yo escriba no se parezca a Darío, Darío era dueño de una música que yo no puedo alcanzar, que no trato de alcanzar tampoco, sin embargo, sin duda, yo no escribiría lo que he escrito sin Darío, porque cuando por un idioma pasa alguien como Rubén Darío ya todo cambia... (Alvarado 1992).

Al igual que Huidobro, otro poeta chileno, Pablo Neruda (1904-1973), se considerará deudor de los versos darianos en los poemas anteriores a *Residencia en la tierra*. Como apunta José Carlos Rovira, cuando el autor de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* contaba con quince años escribió *Cuadernos de Temuco*, libro que se editó por primera vez en 1997, y en esos versos no sólo se percibe el ritmo dariano sino que también «algunos términos parecen caídos del universo de Darío» (Rovira 2004:36). Su admiración por el nicaragüense le llevó en el mes de agosto de 1933, en tierras bonaerenses, a dar una conferencia al alimón con Federico García Lorca en Hotel Plaza: «Aquel discurso» —como nos recuerda en *Confieso que he vivido*— «fue dedicado a Rubén Darío, porque tanto García Lorca como yo, sin que se nos pudiera sospechar de modernistas, celebrábamos a Rubén Darío como uno de los grandes creadores del lenguaje poético en el idioma español», y no dudará en afirmar que «Rubén Darío fue un gran elefante sonoro que rompió todos los cristales de una época para que entrara en su ámbito el aire del mundo. Y entró» (Neruda 1984:142). A pesar de todos los reconocimientos para el que fundó de nuevo la poesía de habla hispana, el poeta chileno reconocerá que quien realmente le abrió las puertas hacia un nuevo lenguaje, el de las primeras *Residencias*, fue Julio Herrera y Reissig: «A Rubén Darío se le pagó en España la moneda discipularia del reconocimiento, pero el inmortal uruguayo pasó desapercibido: no tuvo corifeos, ni fue imitado con la intensidad creadora de los seguidores de Rubén» (Neruda 1985:158).

Desde Cuba Nicolás Guillén (1902-1990) no titubeó en ningún momento de su vida en afirmar que en la escritura de sus primeros poemas siguió las huellas del nicaragüense y del mexicano Amado Nervo. En su primer poemario, *Cerebro y corazón* (1920), retazos darianos se cristalizaron por doquier y la manifiesta admiración culminó con el poema «A Rubén Darío»:

Señor Rubén Darío: ¿Qué arcaicas mariposas
Tejieron sus ensueños de luz en tu pensil?
¿Qué céfiro le dijo rondelas a tus rosas?
¿Qué fuente fue tu fuente de plata y de marfil? (Guillén 1986:268).

Desde la isla, la voz del inconmesurable e imaginero José Lezama Lima (1910-1976) se pronunciará sobre Darío. En 1967, en el encuentro organizado en

Varadero (Cuba) con motivo de la conmemoración de los cien años del nacimiento del poeta nicaragüense, fueron convocados poetas pertenecientes a la generación de Lezama y de generaciones posteriores. En su intervención, el poeta de *Muerte de Narciso* tendrá momentos de claridad inusual en un escritor como él: «Mi generación entre otras de sus características será anti-Darío» para añadir poco después que «nuestra reacción generacional se va truncando en una acción comprensiva y la sabiduría de raíz poética, generadora, creadora, es la única crítica que estamos dispuestos a tolerar». Si bien el texto es una clara reivindicación de la americanidad de Darío, también deja constancia de que la obra del nicaragüense es «ya una suntuosa ruina», quizá porque «esos prodigios verbales de Darío forman ya parte del *tedium vitae* y no son ya la voz que oímos entre dos nubes». En cualquier caso, para Lezama, «debe ser una muestra de madurez nuestra saber valorar esa ruina» (Lezama 1981:50-55).

Otro de los grandes poetas del «grupo *Orígenes*», Gastón Baquero (1916-1997), en el homenaje organizado por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid en 1967, dejó patente en su disertación «Lo perdurable y lo efímero en la obra de Rubén Darío» que la poesía del poeta de *Prosas profanas* había sido malinterpretada a lo largo de los años y que estaba necesitada de un análisis más objetivo y una visión más sincera. Pese a evidenciar el afrancesamiento del nicaragüense y sus escasos acercamientos a la realidad hispanoamericana, no dejó de señalar la existencia de poemas realmente «creadores» y el haberse convertido en precursor de poetas como César Vallejo, Gabriela Mistral, Porfirio Barba Jacob, Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig (Binns 1998:230).

Las mayores reticencias a la poesía de Rubén Darío saldrán de su país natal. Uno de los maestros de la vanguardia en Nicaragua, José Coronel Urtecho (1906-1994), publicará en 1927 la «Oda a Rubén Darío». En esta composición el poeta y traductor se pronunciará contra la inautenticidad de muchos de los poemas del autor de *Azul* y de haber caído en una retórica que, al inmiscuirse excesivamente en la palabra, olvidaba otros aspectos que hubiesen sido necesarios para la definitiva consolidación de un arte puramente latinoamericano. En una ficcional conversación, en la que resuenan versos darianos, Coronel Urtecho le dirá al poeta:

Tú que dijiste tantas veces «Ecce
Homo» frente al espejo
y no sabías cuál de los dos era
el verdadero, si acaso era alguno.
(¿Te entraban deseos de hacer pedazos
el cristal?) Nada de eso
(mármol bajo el azul) en tus jardines
-donde antes de morir rezaste al cabo-
donde yo me paseo con mi novia
y soy irrespetuoso con los cisnes (Coronel 1993:96).

Según Guisepe Bellini «se trataba de despojar al poeta Rubén Darío, odiado y amado al mismo tiempo, ponerlo en pantuflas [...] Matar al cisne para encontrar al hombre» (Bellini 1993:76). Y Coronel Urtecho terminará el poema diciendo

En fin, Rubén,
 paisano inevitable, te saludo
 con mi bombín,
 que se comieron los ratones en
 mil novecientos veinte y cinco.
 Amén (Coronel 1993:99).

Con estos versos el autor pretendió reivindicar al «Maestro» Rubén, pero al mismo tiempo no dudó en resaltar la caducidad de parte de su obra en un tiempo donde la literatura ya era vanguardia. Este acto reivindicativo del «otro Rubén» se plasmaría en algunas manifestaciones literarias como la de Granada (Nicaragua) en 1931 cuando en *El Diario Nicaragüense* del 17 de abril apareció la *Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense* con el epígrafe de un verso de Darío, «De las Academias líbranos, Señor».

A esta conjura dariana que tenía mucho de reconocimiento pero sobre todo de reivindicación de ese otro Rubén, se unirá la voz de otro vanguardista, Pablo Antonio Cuadra (1912-2002), quien subraya la importancia de aquel que devolvió la voz verdadera a su pueblo:

Todos los generales de espadas rutinarias no significaron en nuestra historia lo que Rubén revolucionando las fibras más hondas del canto del pueblo. Y nuestra generación no era otra cosa que el advenimiento a Nicaragua de la verdadera, de la profunda revolución rubeniana (Bellini 1993:91).

La recuperación de sólo una parte de la obra de Rubén, fundamentalmente la de *Cantos...*, se convertirá en distancia cuando ya la posvanguardia ha llegado a su fin y nuevos planteamientos poéticos empiezan a percibirse. El mexicano Octavio Paz (1914-1998), el mejor heredero del surrealismo poético en América, dedicará a Darío las páginas de «El caracol y la sirena» incluidas en su obra *Cuadrivio* (1964). Cierta distanciamiento se revela en sus palabras, aunque con justicia señala que gracias a lo aportado por Darío fue posible ese otro gran momento de las letras, la vanguardia, y gracias a ella los movimientos que surgieron posteriormente. Para el autor de *Libertad bajo palabra* Darío «no es una influencia viva sino un término de referencia: un punto de partida o llegada, un límite que hay que alcanzar o traspasar. Ser o no ser como él: de ambas maneras Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador» (Paz 1991:9), y llegará a comparar al nicaragüense con Walt Whitman, aunque reconocerá que «la poesía de inspiración política e histórica de Darío ha envejecido tanto como la versallesca y decadente [...] No obstante, Darío tiene poco que decir y su pobreza se reviste de oropel» (Paz 1991:37).

De otro calado serán las observaciones que el chileno Gonzalo Rojas (1917) vierta sobre la poesía del nicaragüense. En la prosa dedicada al cantor de los azules, «Darío: hado y humus», lo declarará fundador impenitente a ese «*vagamundo*» a quien empezó a leer a los dieciséis años y a quien sigue leyendo a sus más de ochenta años porque «con los grandes poetas no se termina nunca»; pero aún más, en el caso de Darío «casi todo empieza en él» (Rojas 2001:362). El poeta de *Metamorfosis de lo mismo* vinculará el año de la muerte de Darío, 1916, con el comienzo de una nueva era poética, la del creacionismo de Vicente Huidobro: «Justo

el año dieciséis Vicente Huidobro —en ese juego oscuro de pasarse la centella— publicó en Buenos Aires otras claves para esta poesía de fundación» (Rojas 2001:366). «Darío: hado y humus» es un férreo alegato a favor de aquel que lo hizo casi todo en poesía y, en estos tiempos en los que «no hay oficio» y en este «movimiento pendular de las adhesiones y rechazos», Rojas lamenta que Darío se quede con la peor parte. Al nicaragüense también le dedicará el poeta chileno la composición titulada «Darío y más Darío» en la que, curiosamente, ni cisnes ni palabras propiamente darianas construyen los versos.

Aún en tierras chilenas, el antipoeta por excelencia, Nicanor Parra (1914), con su ironía habitual nombrará a Darío como uno de los grandes poetas chilenos: «Los cuatro grandes poetas de Chile/ Son tres/ Alonso de Ercilla y Rubén Darío». Esta referencia se ampliará con el poema «Coitus interruptus», también perteneciente a *Hojas de Parra* (escrito entre 1975 y 1985), y en el que se parodia el mito de Leda, tan presente en los versos de *Cantos de vida y esperanza*. Más allá de las intertextualidades presentes en el citado poema, quizá lo más destacable sea el hecho de que Parra se haya convertido en «el verdadero torcedor del cuello del cisne», lo que enlazaría con el proyecto poético del escritor chileno quien consideró la antipoesía como «un nuevo tipo de amanecer poético».

A mediados del siglo XX no hay quien escriba al estilo modernista. Lo que se conserva de Darío es su actitud poética y su ideología de lo poético. La poesía latinoamericana, nutrida de confluientes decires, se aproximará cada vez más al lector, expresará su voluntad explícita de reflejar los acontecimientos cotidianos y pretenderá denunciar los excesos de una realidad cada vez más sangrante, y es así cómo la lejanía con Darío se hará cada vez más patente. Sin embargo, y atendiendo a los nuevos vectores poéticos, parte de su poesía de alguna manera seguirá estando latente y las preferencias se decantarán hacia el Darío más humano, aquel que se quitó la careta al escribir sus *Cantos de vida y esperanza* y que reconoció que allí estaba «el hombre que siente». Un Darío más intenso que nunca abandonó su embelesamiento por la palabra pero que ya en 1905 prefirió prescindir de parnasos y atender al sentido de la vida, de la existencia, que se volvió más melancólico, más autobiográfico, que auscultó los latidos de la muerte y avanzó hacia la «preocupación social» (Ruiz 2002:102).

El Darío último, especialmente recuperado en los años cincuenta, tendrá como valedor al exteriorista nicaragüense Ernesto Cardenal (1925). En el primer tomo de sus memorias, *Vida perdida*, apunta que antes de aprender a leer y a escribir recitaba un poema, inventado por él mismo, que versaba sobre la tumba de Rubén Darío «y hablaba no se qué de las campanillas de las rosas, y tal vez de estrellas; incoherencias infantiles que yo llamaba «poesilla». Curioso que a esa edad un poeta me atrajera la atención» (Cardenal 2005:298). Los recuerdos de la infancia de Cardenal se unirán en muchas ocasiones a la poesía de Rubén, pero tal vez lo más interesante, al menos desde un punto de vista ideológico, sea que en la tercera parte de sus memorias, *La revolución perdida*, convierte a Darío —como se hizo y como se sigue haciendo con José Martí en Cuba— en el espíritu intelectual de la revolución sandinista: «Con razón» nos dice Cardenal «escribió José Coronel que la revolución en Nicaragua era la conjunción de Sandino y Darío, y que cada vez era más notable la identificación de los poetas y los guerrilleros», para acabar afirmando que «uno de

los logros más importantes del ministerio de Cultura (durante el gobierno sandinista) fue el rescate del Darío revolucionario» (Cardenal 2004:372).

En este ámbito en el que la poesía se ha convertido en comunicación, Mario Benedetti publica en 1967 el artículo «Rubén Darío, Señor de los tristes» que a su vez formó parte de la «Introducción» a una antología del nicaragüense. En estas páginas el uruguayo señala explícitamente aquellas composiciones darianas que personalmente más le impresionan y que guardan estrecha relación con la manera de sentir lo poético en los años sesenta:

es esa zona conjetural y oscura la que más me interesa en la obra de Darío, y a ella pertenece el reducido núcleo de poemas que conmueven mis fibras de lector y dejan su rastro en mi vida sensible; esos pocos poemas que instalan para siempre a Darío en la galería de mis venerables, de mis jóvenes eternos. Me refiero a «Sinfonía en gris mayor», «Yo soy aquel que ayer no más decía», «Nocturno», «Allá lejos», «Lo fatal», «Epístola a la Señora de Leopoldo Lugones», «Los bufones» y «A Francisca». Poemas concentrados, notables, indiscutibles obras maestras (Benedetti 1995: 162),

para afirmar más adelante que

singularmente, son esas fugas las que me parecen de una más palmaria actualidad. Poemas como «Allá lejos» o los que integran la serie «A Francisca», están augurando toda una corriente de actualísima poesía intimista, franca, tierna y a la vez despojada. La «Epístola a la señora de Lugones» es tan inobjetablemente actual que puede leerse como si hubiera sido escrita la semana pasada, es decir sin que sea necesaria la previa acomodación histórica de nuestro ánimo. Octavio Paz califica este poema de «indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea: la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad». Habría que agregar que toda una concepción del prosaísmo poético, tan importante en la poesía que actualmente se escribe en América Latina y en España, se halla prefigurada en ese poema escrito en 1907 (Benedetti 1995: 167).

De la teoría a la práctica. En el año en que Mario Benedetti publicó estas palabras que anteceden, escribió el poema «Abuelo Rubén» que forma parte de *A ras de sueño* (1967) y que comienza con estos versos: «Seguramente nunca habrías escrito:/ «Un siglo es un instante»./ Menos aún: «Cien años, qué locura»», para terminar con el agradecimiento a aquel que abrió las puertas a la nueva poesía:

Tú no lo habrías escrito.
Pero nosotros, gracias a ti,
no tenemos vergüenza de decir en tu nombre:
«Un siglo es un instante»,
y menos aún de pensar, en el nuestro:
«Cien años, qué locura».

En los citados versos reconocemos la libertad y la amplitud de posibilidades que el poeta nicaragüense dio a la poesía, aunque estos se unen a otros en los que el poeta uruguayo reivindica un nuevo arte para una sociedad llena de conflictos y en la que no cabe una poesía que se ensimisma en la palabra y en experimentación versal:

Diríase que el tiempo es otro, que en este mundo en llaga
 no caben tus marquesas ni tus cisnes unánimes,
 que al cándido hombre de hambre no le importa
 la dieta frutal de miel y rosas
 que aconsejaste para los dromedarios (Benedetti 1993:439-440).

La composición «Abuelo Rubén» le sirve a Mario Benedetti para reflexionar acerca de la función del arte en una sociedad como la latinoamericana, pero también para llamar la atención sobre la necesidad de hacer una poesía de urgencia porque los tiempos, irremediabilmente, son otros.

Será otro poeta coloquial, el cubano Roberto Fernández Retamar (1930), quien desde un punto de vista crítico resalte la importancia de «esa zona oscura» de la que hablaba Mario Benedetti y que es en definitiva la que recuperarán los poetas coloquiales de la obra de Rubén Darío. El poeta cubano, partiendo de las observaciones que sobre el modernismo hicieran Pedro Henríquez Ureña y Baldomero Sanín Cano, llega a la conclusión de que la originalidad de Darío está en los versos que se alejan de la más pura estética, y son precisamente esos los que pervivirán de la obra dariana:

No sería pues por las hazañas versales que tanta fama le dieron en vida por lo que Darío sería acogido por los poetas y lectores posteriores a él, por lo que se le iba a reconocer la pervivencia de su condición de moderno. Pero sí por haber aportado «un modo de expresión natural y justa». Mientras lo que parecía más visible en su momento (los versos insólitos o reconquistados, los alejandrinos con hemistiquios sorprendentes...) reveló ser, al cabo, no el inicio sino el fin de una época, en cambio el haber hecho entrar «los modos corrientes del decir», «el modo de pensamiento de las gentes» lo abrió hacia un mañana que no ha concluido (Fernández Retamar 1988).

Sus reflexiones se ampliarán, ahora desde la poesía, en la composición «R.D.». En los versos de esta composición se reconoce la fructífera osadía que tuvo el nicaragüense con el idioma y también el haber hecho entender al mundo que la renovación desde América, desde Nicaragua, era posible:

Descubrió que nacer en Nicaragua no era (como se
 aseguraba) una insalvable limitación
 Y se fue a Chile
 Donde suspiró por Francia
 Hasta que en un café del Quartier Latin encontró a su
 Verlaine
 Quien le dijo *merde*.
 Se reconcilió con el idioma, con España, con América.
 Volvió a Nicaragua, y verificó que sólo la muerte es
 Limitación (Fernández Retamar 1970:58).

La figura de Rubén Darío en la obra poética del escritor cubano llegará hasta su poemario *Aquí* (1996) en el que se incluye un soneto dedicado a su nieto Rubén. En la composición se sirve del nombre propio para evocar a Darío y establecer puentes de unión con otro poeta cubano, Rubén Martínez Villena. Para

Roberto Fernández Retamar, Rubén Darío y Rubén Martínez Villena son modelos de poesía y de vida de los que su nieto, también llamado Rubén, deberá tomar ejemplo:

Como el nicaragüense que me habló junto al mar
 Cuando todo era en mí o tristeza o estrella
 Vespertina mitad mujer mitad jazmín
 Y como el ígneo joven cubano que pusiera

Para siempre en mi alma el deber de ser fiel
 A una verdad más pura y a quien escribiría
 Mi adolorido himno con fervor que no muere
 Sin resignarme nunca a que sea noche el día

Así mi colibrí que hoy vienes a la Tierra
 Te han nombrado tus padres encomendandoté
 Que defiendas las cosas que aquéllos defendieron

La princesa y el buey y la escala y el iris
 Y la palabra que es la palabra del héroe
 Y la casi imposible la imprescindible fe (Fernández Retamar 1996:53).

La poeta cubana Nancy Morejón (1944), por su parte, incluirá en *Parajes de una época* (1979) la composición «Desilusión para Rubén Darío» en la que a partir del verso dariano «Un pavo real blanco pasa» elabora una poética crítica en la que Darío es evocado a través de un «traje carcomido por el salitre del océano». El objetivo del poema será la reivindicación metafórica de otro tipo de poética:

pero es que hay otro pavo real no tuyo
 que yo desgarré sobre el patio de mi casa imaginaria,
 al que retuerzo el cuello casi con pena,
 a quien creo tan azul tan azul como el azul del cielo (Morejón 1996:109).

Asimismo, y también con motivo de la celebración del «Encuentro con Rubén Darío» en Cuba, otro poeta coloquial, José Emilio Pacheco (1939), escribirá «Declaración de Varadero». Como si de efectos simbióticos se tratara, el mexicano imaginará el sufrimiento del poeta de *Azul* al evidenciar el final del movimiento que él se encargó de encumbrar:

Cierra los ojos para verse muerto.
 Comienza entonces la otra muerte, el agrío
 batir las selvas de papel, torcerle el cuello
 al cisne viejo como la elocuencia:
 incendiar los castillos de hojarasca,
 la tramoya retórica, el vestuario:
 aquel desván llamado «modernismo».
 Fue la hora
 de escupir en las tumbas.

Para concluir con

Pasaron, pues, cien años:
Ya podemos
perdonar a Darío (Pacheco 1986:74-75).

La crítica a la fastuosidad y a la ostentación de la poética dariana resurgen en los versos de Pacheco, y al padre del modernismo se seguirá refiriendo -parafraseándolo e imitando la sonoridad de sus versos- en otro poema de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, «R.D. nuevamente»; una breve composición en la que no sólo se recupera el aire dariano sino el símbolo modernista por excelencia: «el Cisne de ámbar y de nieve» (Pacheco 1986:76).

En el contexto del homenaje celebrado en Varadero, el chileno Enrique Lihn (1929-1988) aportará el extenso poema, «Varadero de Rubén Darío», incluido en su libro *Escrito en Cuba*. A través de una simulada conversación con Darío hace un repaso, no exento de ironía, a las obras del nicaragüense citando algunos versos e intercalando alguna opinión de la crítica. Finalmente concluye con unas palabras que apuestan por un «arte de urgencia» y por la desmitificación de la figura de Darío:

Pero si se trata de poesía
No acepto por razones difíciles y aburridas de explicar
que hagamos un mito de Darío menos en una época
que necesita urgentemente echar por
tierra el 100 por ciento de sus mitos (Lihn 1969:67).

Unos años antes, en *Poesía de paso* (1966), el escritor chileno dedicó algunos versos a los cisnes en los que incidía con tono burlón en la vigencia de este símbolo:

La poesía puede estar tranquila:
no fueron cisnes, fue su propio cuello
el que torció en un rapto de locura
muy razonable pero intrascendente.
Ni la mitología ni el bel canto
pueden contra los cisnes ejemplares (Lihn 1966:21).

En general la actitud de los poetas coloquiales hacia Rubén Darío siempre fue de cierta reserva, una reserva motivada por el excesivo exotismo de los perlados versos darianos y por dejar en el olvido la complejidad de la realidad americana. La que viven los poetas en la década de los sesenta requiere otro tipo de arte que por supuesto no estaba ni tenía porqué estar presente en la mente del nicaragüense.

Pasados ya los sesenta y afincados en la llamada posmodernidad, muy presente a partir de la década de los ochenta, la poesía latinoamericana seguirá en cierta medida marcada por la herencia del coloquialismo (aunque desechará muchos de sus principios) al reflejar peripecias y emociones de «vidas corrientes»; pero como es lógico intentará integrar la enunciación a la nueva situación contextual. Es en este punto, según Saúl Yurkievich, en el que se podría vincular la poesía de finales del XX con aquella de finales del XIX y sobre todo la poesía de Darío con la actual:

Muchas son las concomitancias culturales entre el fin del siglo diecinueve y el del veinte. La situación del movimiento modernista con respecto a su época a la vez de clausura y apertura se asemeja a la nuestra. Nostálgica de lo legendario, apetente de esencialidad, de licencia sensual, de voluptuosa ilimitud imaginativa, de sublime sacralidad (Yurkievich 1999:385).

Al igual que la poesía modernista, la poesía del segundo milenio está condenada «al pesimismo o la pusilanimidad» (Yurkievich 1999:384). En esta misma idea incide Teodosio Fernández para quien «el clima existencial ha sido determinado también por las condiciones de la vida urbana propicias a la alineación y al pesimismo» (Fernández 1999:190) y, en estas últimas décadas, como sigue afirmando el crítico, uno de los aspectos más relevantes es «la inusitada atención hacia el lenguaje y la literatura que han mostrado los poetas desde que olvidaron la función cívica para refugiarse en un destino limitado al ámbito de la palabra [...] pero cabe resaltar que la escritura de un poema es una reescritura del otro, o al menos un diálogo con las figuras consagradas de la literatura universal e hispanoamericana» (Fernández 1999:191). Hoy en día parece que los poetas olvidaron a Darío a pesar de que su substrato siga vigente aún sin ser notado. En algunas poetas más recientes, como Gioconda Belli (1948) o Ana Istarú (1960), se pueden detectar huellas modernistas, y de forma palpable las de Rubén Darío. Como señala Selena Millares,

tanto en la obra de Belli como en la de Istarú se perfila la consideración de la muerte en directa relación con sus distantes convicciones religiosas, y sin embargo ambas coinciden en un lugar común institucionalizado por el modernismo, que erige una profana religión del amor. Así, encontramos en Belli un reencuentro con las actitudes que otro poeta nicaragüense, Rubén Darío, proyectara en sus versos [...] Al igual que Darío, Belli representará el acto amoroso como una *liturgia herética*, y a Eros como dios universal que comparte su espacio con las fuerzas de la naturaleza (Millares 1999:71-72).

Otras concomitancias de estas poetas con Darío son el concepto clásico de lo erótico que puede percibirse en «Soy llena de gozo» e «In memoriam» de la nicaragüense Gioconda Belli, y en algunos de los versos de la costarricense Ana Istarú (Millares 1997:71-72).

En cualquier caso, lo cierto es que hoy en día se prefieren otros autores más próximos o muy alejados en el tiempo, pero siempre hay quien se acuerda del vate nicaragüense y voy a exponer un caso. La autora peruana Rosina Valcárcel (1947) en su poemario *Loca como las aves* (1995) incluye tres composiciones en las que el hombre Darío y su poesía serán objeto de sus versos; la finalidad, parodiar o desmitificar la figura del autor de *Cantos de vida y esperanza*.

En el extenso poema «Esquizofrenia» la hablante -«sirena embrujada» en la composición- recuerda su unión sexual con Darío -«Don Oscuro» en el poema-, quien la sedujo y la violentó. Como consecuencia la violada sufrirá una escisión mental que la llevará a la demencia y a la invalidez física. El lenguaje del nicaragüense será otra de las constantes del poema:

Entregada al ritmo de su lengua de hierro, fui una simple
planta veloz y casi redonda. Un ruido cercano me volvía

a la realidad, pero él, invertido en sigilo y brazos imperiosos, quedaba abismado en nocturna eyaculación.

El macho cabrío reía obsceno (Valcárcel 1995:19).

Como afirma Lady Rojas-Tempre, «la sexualidad de la mujer violada tan mitologizada en la literatura griega y tan elogiada en el modernismo de Darío, es llaga abierta y quejido en los poemas de Valcárcel» (Rojas-Tempre 1998:137); pero también el poema de Valcárcel ironizará con la poesía más parnasiana de Darío y con el concepto de verdad tan repetido por los poetas modernistas. En otra composición, «Letter to the blue poet», la hablante contacta discursivamente con el Darío de *Cantos de vida y esperanza* y entre los versos aparece «el verso azul y la canción profana» para advertir que el arte dariano es «muy antiguo/ y muy moderno; audaz, cosmopolita», aunque el propósito del poema será subvertir el predominio del canon masculino en la literatura sirviéndose de uno de los poetas más canonizados:

En la vera de mi parque ora tu espíritu
Atrapado en su propia luz de pájaro de fuego
Ocultando el sol del atardecer tardío y eterno
Profano y sagrado

Ah, viejos hidalgos
Agitando nuestra barca
Aprendimos a perdurar
Entre alcoholes que calcinan
Las furias y tu huella (Valcárcel 1995:98).

En «Príncipe oscuro» (Valcárcel 1995:21) recordará la violación de Leda por Zeus, como ya hizo en su momento Nicanor Parra; aunque los versos de Valcárcel busquen subrayar la indefensión femenina frente al género masculino. El yo poético –igualmente femenino como en los poemas citados anteriormente- se enfrenta al poder del cisne mitológico para denunciar la impunidad en la que quedó esa violación.

El fin de siglo se mostrará ingrato con aquel que lo dio todo por la poesía, al menos así lo cree Gonzalo Rojas quien con su indignación responderá a las críticas que por doquier recibe el poeta de *Prosas profanas*:

¿Y hoy? ¿qué pasa hoy a dos metros del dos mil, en este plazo obsceno de consumismos y fanfarrias? Lo leen, no lo leen; pero la pregunta es otra: ¿a quién se lee? Vocales: ¿qué será eso? Sílabas ¿qué será? Lo acusan de todo al fundador: de *viejo-retro* y fuera de uso; de silvestre. De elocuente lo acusan, de enfático y sonoro, ¡los afónicos míseros! De sobre dosis de cántico. Oiga el que te tenga orejas, pienso yo. Pero es tal el estruendo publicitario y vergonzante que ya nadie oye a nadie en el carrusel (Rojas 2001:363).

Las modas van y vienen y Rubén Darío sigue ahí porque su poesía no se extingue, sigue apareciendo o desapareciendo y siempre, siempre, hay quien se acuerda de versos como «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,/ Y más la piedra dura porque ésa ya no siente».

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO TENORIO, Harold:

- 1992 «Conversando con Borges». *Cultura. La Prensa*, Bogotá, sábado 22 de enero. También en www.arquitrave.com/entrevistaborges.

BELLINI, Guiseppe:

- 1993 «Notas sobre la evolución de las Vanguardias en Centroamérica: Nicaragua». *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*. Roma, Bulzoni, págs. 73-91.

BENEDETTI, Mario:

- 1993 (10a. edición) *Inventario. Poesía 1950-1985*. Madrid, Visor.
1995 «Rubén Darío, Señor de los tristes». *El ejercicio del criterio*. Madrid, Alfaguara, págs. 160-169.

BINNS, Niall:

- 1995 «Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando el cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicanor Parra)». Madrid, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 24, págs. 159-179.
1998 «Entre la historia y la poesía: vigencia y anacronismo de Rubén Darío». *Rubén Darío. Estudios en el centenario de Los raros y Prosas profanas* (Alfonso García Morales, editor), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, págs. 217-239.

BORGES, Jorge Luis:

- 2003 *El círculo secreto. Prólogo y notas*. Buenos Aires, Emecé.

CARDENAL, Ernesto:

- 2004 *La revolución perdida. Memorias 3*. Madrid, Editorial Trotta.
2005 *Vida perdida. Memorias 1*. Madrid, Editorial Trotta.

CONCHA, Jaime:

- 1980 *Vicente Huidobro*. Madrid, Ediciones Júcar, págs. 11-123.

CORONEL URTECHO, José:

- 1993 *Pol-la d'ananta katanta paranta Dedójmia T'élson: imitaciones y traducciones*. Managua, Nueva Nicaragua.

FERNÁNDEZ, Teodosio:

- 1999 «Sobre la poesía hispanoamericana actual (Notas para la elaboración de un proceso)». Madrid, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, págs. 185-196.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto:

- 1970 *Que veremos arder*. La Habana, Unión.
- 1988 «Rubén Darío en las modernidades de nuestra América». Ponencia presentada en el Congreso «Rubén Darío: la tradición y el proceso de modernización». Universidad de Illinois, mayo 5-7.
- 1996 *Aquí*. Santa Clara (Cuba), Ediciones Capiro.

GUILLÉN, Nicolás:

- 1986 *Summa poética* (edición de Luis Iñigo Madrigal). Madrid, Cátedra.

LEZAMA LIMA, José:

- 1981 «Rubén Darío», *Imagen y posibilidad* (selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross). La Habana, Editorial Letras Cubanas, págs. 50-55.

LINH, Enrique:

- 1966 *Poesía de paso*. La Habana, Premio Casa de las Américas.
- 1969 *Escrito en Cuba*. México, Ediciones Era.

MARTÍNEZ MALO, Aldo:

- «Gabriela y Dulce María».
http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Loynaz/gabrieladulce.shtml

MILLARES, Selena:

- 1997 *La maldición de Scheherazade. Actualidad de las letras centroamericanas 1980-1995*. Roma, Bulzoni.

MOREJÓN, Nancy:

- 1996 *Botella al mar*. Zaragoza, Olifante.

NERUDA, Pablo:

- 1984 *Confieso que he vivido*. Barcelona, Seix Barral.
- 1985 *Para nacer he nacido*. Barcelona, Seix Barral.

PACHECO, José Emilio:

- 1986 (2ª edición) *Tarde o temprano*. México, Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Octavio:

- 1991 *Cuadrivio*. México, Fondo de Cultura Económica.

ROJAS, Gonzalo:

- 2001 «Darío: hado y humus», *Poesía esencial* (selección y nota de Pedro Lastra. Prólogo de Eugenio Montejo). Barcelona, Editorial Andrés Bello, págs. 361-366.

ROJAS-TREMPE, Lady:

- 1998 «Poética feminista en *Loca como las aves* de Rosina Valcárcel». *Poética de escritoras hispanoamericanas al alba del próximo milenio* (Lady Rojas Trempe y Catharina Vallejo, editoras). Miami, Ediciones Universal, págs. 127-145.

ROVIRA, José Carlos:

- 2004 «Prólogo» a *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío. Madrid, Alianza Editorial, págs. 7-43.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen:

- 2002 *Rubén Darío*. Madrid, Editorial Síntesis.

VALCÁRCEL, Rosina:

- 1995 *Loca como las aves*. Lima, Arteidea.

YURKIEVICH, Saúl:

- 1976 *Celebración del Modernismo*. Barcelona, Tusquets.
1999 «La poesía hoy: posiciones y perspectivas». Madrid, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, págs. 383-391.