

## *Martí y Darío ven el baile español*

Sólo a la secta interesa la contradicción de por sí; el entendimiento humano quiere ser, de suyo, buen entendimiento entre los hombres y las cosas de los hombres: la sociedad, la historia, la cultura, las artes. Un ponerse de acuerdo, pues, con la vida misma. A buen entendedor, pocas palabras, dice el adagio; pocas, como dos palabras inglesas de origen latino: *comprehensive* y *tentative* que, por sobre las etimologías y el uso, proponen una lección que podría ser la divisa de los estudios de nuestro tiempo. Una intención ambiciosa, abarcadora, es necesariamente comprensiva; una actitud humilde o ponderada no es, de manera obligatoria, pobre o estrecha.

Ser inteligente con honradez y cautela quizá sea lo menos riesgoso y, acaso, también lo menos terrorista posible. Invoco estas moralidades casi extinguidas porque se ve con frecuencia que los estudios comparatistas y aun los de simples relaciones literarias quieren ser no más campo de batalla, donde venza o gane la persona de nuestras anticipadas simpatías, olvidando que un corazón bien puesto debe de conceder a la otra parte por lo menos el cincuenta por ciento de la razón, para que la contienda sea honorable y valga la pena sostenerla, siquiera por que no nos digan después: «Los muertos que vos matáis / gozan de buena salud».

El estudio de las relaciones entre José Martí y Rubén Darío lleva ya más de medio siglo. Lo resultados obtenidos en cambio no parecen muy extremados: influencias, huellas, resonancias de «Martí en Darío», lo esperable en un escritor con 14 años menos y de la avidez receptiva de Darío. Llama la atención, sin embargo, el tono y los procedimientos utilizados al hacer el cotejo: el panegirismo, la acrimonia, la falta de documentación suficiente, por desconocimiento o disimulo; la indiscriminada valoración de lo biográfico y lo literario; la confusión de la «honra y fama» pública y el mérito intrínseco; y, en fin, el montaje de una campaña de animosidad personal, desentendida de la circunstancia de cada figura y, sobre todo, de su individual idiosincrasia. Con todo,

se observa ya una mejoría en el tratamiento del tema; de la exagerada tesis de que «sin Martí, no hay Rubén» a la ecuaníme intuición juanramoniana («¡Y qué bien dado y recibido!»), sí hay alguna ganancia. De las invectivas de Manuel Pedro González a las discriminaciones estilísticas de Iván A. Schulman, la diferencia es abismal. Comienza a ganar el entendimiento. Y a él dirijo esta contribución esperanzada.

Los temas españoles fueron tocados por Martí y Darío de manera muy diferente; hay monografías abundantes para cada uno, pero quizá no se han sopesado lo suficiente aquellas frases de Juan Ramón Jiménez: «La diferencia, además de residir en lo esencial de las dos existencias, estaba en lo más hondo de las dos experiencias, ya que Martí llevaba una herida española que Darío no había recibido tan de cerca». Independientemente de las connotaciones que quieran darse a esa «herida española», lo que se impone desde el principio es la «existencia» y la «experiencia» de cada uno respecto a lo español. Martí era un español nacido en Cuba, en un hogar español, con sangre española por los cuatro costados. Darío era un hispanoamericano, mestizo de varias generaciones, sin conflicto con la antigua «madre patria».

Martí, desde jovencito, quiere a Cuba libre de España, y, en consecuencia, va a España, desterrado. Por 6 años (1870-1875) inmerso en la vida española, sus diferencias con la Metrópoli continúan siendo políticas; política es la llaga en el tobillo, pero Martí, afectivamente, supera hasta el dolor personal con «un lugar todo Aragón, / franco, fiero, fiel, sin saña». Darío no tiene que hacer ningún esfuerzo, quiere a España, su literatura y sus gentes, previamente y hasta con un dejo de exotismo que favorece la lejanía histórica y geográfica. A Martí, la vida y costumbres españolas le resultan familiares; sólo a fines de su segundo destierro en Madrid (1879) toma unos apuntes del natural, «Entre flamencos», escenas de cante y baile que publica 4 años después en Nueva York (1883) y que parecen refractarse en prosa y verso más adelante (1890).

Para Darío, que viaja por primera vez a España para las Fiestas del IV Centenario del Descubrimiento de América (1892), los bailes españoles fueron toda una revelación. Muy a la vista figuran en *Prosas profanas* (1896) tres composiciones que rezuman la experiencia del espectador cercano y ferviente: el «Pórtico» para el libro *En tropel*, de Salvador Rueda, y el «Elogio de la seguidilla», escritos ambos en el Madrid de 1892, entre octubre y noviembre, al calor de los festejos colombinos. Y el «amor español» de «Divagación», ya del Tigre Hotel argentino, diciembre de 1894. Dos poesías más de esta época, «Cabecita rubia» y «Chi-Cha», presentan estilizaciones de lo visto y escrito por él mismo. El iniciador y guía en el espectáculo, durante la estadía madrileña, fue Salvador Rueda, seguramente; el «Pórtico», el «Elogio a la seguidilla» («Rueda en ti sus fogosos paisajes pinta / con la audaz policromía de su paleta») y la dedicatoria (y texto) de «El tablado flamenco», de Rueda,

«Al elegantísimo poeta Rubén Darío», lo demuestran con saciedad. Rueda, buen malagueño, era un fanático de las «fiestas nacionales» y de todo su mundillo; el propio año de 1892 publicó *La gitana*, «novela andaluza», y después *La guitarra* (teatro), *El patio andaluz* y *Bajo la parral* (cuentos y cuadros de costumbre). Estos datos son de dominio público; sólo falta integrarlos, con otros menos conocidos, en una serie más apretada para lograr la imagen cabal que pretende la historia y la crítica literarias.

*The New York Times*, lune 27 de enero de 1890, dio la noticia de la presencia y próximos actuaciones de «La Carmencita», bailarina sevillana, en el Koster & Bial's Music Hall, de la Calle 14, para la siguiente semana. El domingo 9 de febrero apareció el anuncio comercial del estreno, que se lleva a cabo el 10. El éxito fue inmediato: desborda el ambiente de los espectáculos y alcanza el de la alta sociedad y el arte. La columna «Society Topics of the Week» del *New York Times*, 25 de mayo, informa que el Tuxedo Club ha invitado a bailar a Carmencita en su fiesta del Decoration Day. El crítico de arte del mismo diario, H. J. Brock, cuenta los incidentes y peripecias ocurridos cuando Sargent y Chase la tuvieron de modelo en sus estudios respectivos de la Calle 23 y la Calle 10; Chase, para terminar su cuadro, tuvo que recurrir a las fotografías de Sarony, que se vendían a 10 centavos en su estudio de Union Square. *The Sun*, el diario de Charles A. Dana, en su columna «News of the Theatres», daba informaciones más severas, pero más sugerentes, por ejemplo, la del 22 de junio: «Carmencita continues the favorite at Koster & Bial's Garden. Her engagements by society folks add materially to her popularity, and the consequent prosperity of her managers». La del domingo 29 de junio es más descriptiva y personal: Ciertamente, no carece de novedad la actuación de Carmencita en el Koster & Bial's Garden —dice—. Cada noche ella ejecuta tres danzas diferentes: «La Cachucha», «El Bolero» y «La Petenera», al son de los *Spanish Students*. Continúo en inglés por razones de estilo:

Inspired by the sweet strains of the mandolin, guitar, and bandurria, played by her people, the agile and popular Spanish dancer fairly revels in her sinuous, fascinating movements of the body and feet. The audiences at Koster's never seem to tire of her.

Unos fragmentos neoyorquinos de Martí, del Martí redactor y, seguramente, lector del *Sun*, enlazan esta descripción con una «Carta de Nueva York», poco conocida. El fragmento, entre otros, que más interesa, lleva el núm. 250 en el vol. 22 de las nuevas *Obras Completas*, cuyo contenido se fecha sin ningún riesgo entre 1885 y 1895, dice así:

...o guía [Eduard] Strauss, valsando él mismo, sus valeses famosos; o se juntan alrededor de la champaña la crudeza y el señorío, a

ver bailar en el tablado vestido de banderones, a la sinuosa Carmencita, o...

Si no supiéramos las fechas de la actuación de «La Perla de Sevilla» en Nueva York, podríamos datar el fragmento por la temporada de Strauss en el Madison Square Garden Amphitheatre, verano de 1890, anunciada y comentada también en *The New York Time* y en *The Sun*. La «Carta de Nueva York», 1.º de julio de 1890, se publicó en *El Partido Liberal*, de México, 15 días después, y un poco más tarde en *La Nación*, de Buenos Aires, como sucedía con todas las correspondencias de Martí enviadas allá, por la mayor distancia geográfica. Darío debió de leer esa versión argentina en Guatemala, donde se había establecido desde mediados de 1890. El recuerdo de esta crónica martiana quedó en la mente de Darío, como el de tantas otras, por muchos años; pudo haber servido de aviso a los compiladores de la obra de Martí dispersa en *La Nación*, pero hasta la fecha nadie la ha encontrado. La versión de *El Partido Liberal*, que tuve la fortuna de hallar hace unos años, circula comentada por Cintio Vitier desde 1969; es el germen del poema X de los *Versos sencillos* (1891), «La bailarina española» de las antologías, como él lo demuestra. Darío ya lo sospechaba. Cuando veía bailes españoles, recordaba de inmediato la crónica de Martí sobre la Carmencita y el óleo de Sargent. Cuando veía un Sargent nuevo, la tabla de valores partía de «La Carmencita». Cuando relee los *Versos sencillos*, el poema X se le antoja un cuadro de Sargent, el de la bailarina española en Nueva York. Cuando escribe un poema sobre la nueva danza que ha visto, se le impone el recuerdo del poema X. Volvamos, ahora, a la «Carta de Nueva York», al único pasaje que Vitier no transcribió, quizá porque es la parte más ajena a la escena del baile:

...bien se vio en días pasados a un ramillete de vasareñas con ca-saquín y cuello de hombre, ojeando de detrás de las cortinillas verdes, en un palco culpable de Koster-and-Bial, los fandangos y cachuchas con que alborota a New York la sevillana Carmencita. Los franceses aplauden, y sus españoles, y los alemanes, y los yankees frenéticos. Va para un año de este entusiasmo, y no hay manera de dejar de hablar de él, porque hoy es Sarony que la fotografía y mañana Sargent que la pinta, con su saya amarilla y su chaqueta roja; o es la aristocracia de Tuxedo quien se la lleva a bailar, allá al club de su soto, y le llena el tablado de flores y sombreros; o son trenes de lujo, que vienen a Koster-and-Bial de tapadito; con el esposo o el hermano, o con quien no es hermano ni esposo, a ver desde el seguro del palco aquel salón pecador, a que va la germanía de la ciudad, habituada a los cantos y franquezas de la escena alegre donde baila hoy, ante un coro deslucido, la «Perla de Sevilla».

Al recorrer Darío las costas de Málaga, diciembre de 1903, vio bailar muchachas espontáneas, en grupos familiares, acompañadas de guitarras, cantos, palmas y jaleos, que tenían «el garbo heredado de las antiguas danzarinas andaluzas». Le remite la escena a su experiencia de espectador, de lector, de visitante de museos, galerías y exposiciones. Escribe con cierta distancia y dominio de sabidor:

El baile español se ha hecho un número preciso en todo programa de café-concert o music-hall que se respeta, y hay países en donde es singularmente gustado, como en Rusia y en los Estados Unidos. Carolina Otero conoce la admiración de los rublos. Y el ilustre cubano José Martí contó, en una de sus bellas cartas, a los lectores de *La Nación*, de Buenos Aires, cómo los yanquis salían de su frialdad anglosajona al mover sus estupendas piernas aquella ruidosa y preciosa Carmencita, que quedó, para regocijo de los ojos, perpetuada en la tela de Sargent, que guarda el Luxembourg... Así, toda joven que aprende a bailar, sueña, si es bella, con la felicidad que existe en el extranjero, con las contratas en las grandes ciudades en que hay gloria y amor rico, en las victorias de las Carmencitas, Oteros, Guerreros y Chavitas que van conquistando el mundo a son de sevillana, jota, vito, seguidilla o tango.

El conocedor se halla insatisfecho. El baile sólo sirve para la exportación. «El mismo cante flamenco ha degenerado, ha perdido sus bríos antiguos», dice. «Vagan aún gloriosas ruinas, como Chacón... y Juan Breva», aquel Juan Breva que escuchó Martí en su apogeo, en «El Imparcial», el café gitano de la Plazuela de Matute, cuando ya se despedía de su segundo Madrid, invierno de 1879. «El *cantaor* de Don Alfonso XII, que, viejo, corpulento, va hoy por ahí cantando en falsetes lamentables las eternas malagueñas de quejas e hipos, o las amorosas y armoniosas soleares, último aeda del antes triunfante flamenco». Se van cerrando los cafés típicos, en Sevilla, El Burrero, de la calle de Las Sierpes; en Málaga, cinco, entre ellos El Silverio; apenas quedan las «casas de cante» y el Café de España, donde el poeta viajero va a recalar, como para comparar con lo ya visto y leído:

Bailan primero las boleras, que son las que llevan esas faldas cortas, y se acompañan con las castañuelas, bailan el olé, que tiene el ritmo de un vals; los panaderos, más despaciosos, por dos parejas, las sevillanas, el jaleo, el vito, las soleares, las «seguirillas», y hasta jotas. Hay cierta gracia, pero deslucen las arrugadas medias color de carne, los trajes sin esmero, los zapatos usados, las sonrisas forzadas en las caras llenas de pintura, los horribles calzones que se exhiben al dar las ligeras vueltas o al hacer un quiebre de cintura.

Parece que echara de menos el garbo, lujo, sensualidad y pudor de la Carmencita, que: «Abre en dos la cachemira, [y] / ofrece la bata blanca». No mucho antes había asistido en París al Salón de Otoño de 1903; ante un retrato de Sargent, expuesto ahí, escribe su opinión, rememorando el de la Carmencita como arquetipo:

Mucho ha llamado la atención de todos el retrato de lord Ribblesdale, por Sargent. Es, en efecto, una de las pocas obras maestras que hay en la innumerable copia de telas que existe en el Grand-Palais. Tiene todas las buenas condiciones que han hecho triunfar, sobre todo, como retratista, al autor de la Carmencita del Luxembourg: color, dibujo, expresión, carácter, alma.

Diez años más tarde, Darío recibe el vol. XI de las *Obras de Martí que publicaba Gonzalo de Quesada*. Entre abril y junio de 1913 escribió los 4 artículos sobre «José Martí, poeta», que aparecieron en *La Nación*, de Buenos Aires, entre el 29 de mayo y el 8 de julio del mismo año. Al final del II artículo de la serie, cuando Darío viene comentando los *Versos sencillos*, dice:

Después es la evocación de «un amigo muerto - que suele venirme a ver», con ecos de balada nórdica [VIII]. O el cuento de «la niña de Guatemala, - la que se murió de amor» [IX] Luego un cuadro semejante al de Sargent, una bailarina española, posiblemente la misma Carmencita en Nueva York [X]. De esto y de otros temas os hablaré en un tercero y último artículo sobre José Martí, poeta.

Por desgracia, no escribió nada más «de esto», ni del poema X y de la Carmencita, ni en el III artículo, que Darío en ese momento creía que sería el último, ni en el IV, que realmente lo fue.

Quizá esto se debió a la manera que Darío usaba al redactar sus colaboraciones a *La Nación*, impuesta por la necesaria variedad del diario. Entre sus dos artículos sobre «Un nuevo libro de Rimbaud» (marzo de 1913) y el IV sobre «José Martí, poeta», Darío intercala dos «Films de París», el primer artículo sobre «Edgar Poe y los sueños», los tres de la «Historia de mis libros» y los otros tres de «José Martí, poeta». Es decir, que llegó a manejar hasta 4 series de artículos a la vez, situación en que es difícil u olvidable cumplir las promesas. El 16 de octubre de 1913 embarca para Mallorca y vive en Valldemosa, en la Cartuja, hogar de Juan Sureda y Pilar Montaner, hasta el 26 de diciembre. Es posible que haya llevado consigo el vol. XI de las *Obras de Martí*, o le acompañe su reciente lectura, porque allí escribe unas «Danzas gimnásticas» o «Bolerías» mallorquinas, que tienen su arranque en el poema X de los *Versos sencillos*, con «La bailarina española», muy a pesar de

la escena de baile diferente y del distinto ambiente [como luego veremos].

El viejo apunte de Martí, «Entre flamencos» (1879), fue a la vez y a su modo el germen de la «Carta de Nueva York» (1890) y del poema X de bailarina de Sargent. Ni siquiera quiero ni pretendo decir que Martí tuviera presente los bailes de los flamencos madrileños o los apuntes que de ellos hizo. Martí escribe, pinta cada escena según la ha visto; no necesita recurrir conscientemente a la memoria para fijar una nueva escena de baile, o de pena o de alegría, que se ofrezca. ¿No lo ha dicho así él mismo, con una pregunta afirmativa?: «¿Qué habré escrito sin sangrar, ni pintado sin haberlo visto antes con mis ojos?» De acuerdo. Pero el arte, concedamos, el arte de la descripción también es aprendizaje, ejercicio, acumulación, suma, sumum. La escena puede ser la misma o parecida; sus movimientos y secuencias, análogos, semejantes, repetidos, rituales, pero el ojo los «compone» de una manera, para escribirlos o pintarlos de un modo peculiar, que puede ser o no inconsciente. Veamos, primero, el primer apunte: un gitanillo:

Él retrocede, avanza, para, gira, da con las rodillas en las tablas, zapatea, escobea, se mece, se retuerce, lame con el pie blando el tablado, lo castiga de súbito frenético: y no cesan un punto, ni el compás incansable de las palmas; ni las voces excitadoras de las comparsas, ni las muestras de regocijo de los concurrentes, ni aquel batir sin tregua de tacones sobre el escenario fatigado. Tal parece que el baile flamenco ha acompasado el frenesí. / Jadeante y sudoroso se sienta el aplaudido gitanillo.

Ahora viene la descripción de Antonia «la afamada», que no requiere prueba estilística para considerarse antecedente inmediato de la de Carmencita en la «Crónica de Nueva York» y en el poema. Las escenas reales y sus elementos pueden coincidir; pero hay un ojo unificador que destaca, realza, subraya, contrasta. Cuerpo, traje, facciones, adornos, ademanes, música, movimiento, danza y público forman un todo compacto:

...le oscurece la frente enverjado de rizos; erízansele en la revuelta y esponjada cabellera peinetas de carey, clavos de oro, rosas rojas flotando sobre ganchos; en caída voluptuosa le cae con gracia sevillana sobre el cuello, la propia espléndida trenza, que luce una flor blanca. Ya anuncia este buen rasgo los picarescos ojos, abierta nariz y risueña boca de quien lo tuvo: en bata y en mantón hermánase a su hermana... Mas súbito taconeo hace temblar la hueca tablazón. No es una mujer que baila: es una figura fantástica que sobre el tablado se desliza. Corea y aclama el público. La guitarra acompaña. Las palmas marcan, ora estrepitosamente, ora láguida-

mente los tiempos. La volante palmera se detiene. He aquí a Antonia, vuelta de cara al público. Con las puntas de los pies acarician las tablas los flamencos, y con blanda mano la cuerda el guitarrista, y con las palmas vueltas, y los torneados brazos, y la fácil mirada, y un rítmico y al principio imperceptible balanceo del cuerpo, acaricia a su vez la bailadora al público extasiado... ¡Ved como enseña Antonia la redonda cadera, por sobre los frágiles vestidos que la cubren! ¡Cómo crece el balanceo rítmico! Anímase la danza con aquellos lascivos movimientos. Como que engarza besos Antonia en invisible guirnalda con los brazos que perezosamente mueve. Como que los pide, echando hacia atrás la brillante cabeza... ¡Qué serpear, qué revolver, y qué esquivar, y qué ofrecer el incitante cuerpo!... Y las pálidas vírgenes cubriéndose el rostro, y fuéronse llorando a raudales.

Las cuatro danzas de Martí están estructuradas por un ceñido contrapunto de cuerpo, música, baile, espectador; una breve constelación vertiginosa que se dispara hacia un inesperado *unhappy end*: «Jadeante y sudoroso se sienta el aplaudido gitanillo»; «Y las pálidas vírgenes cubriéndose el rostro, y fuéronse llorando a raudales» («Entre flamencos»). «Y cuando se va, desganada y perezosa, parece que se ha ido un rayo de sol» («Crónica de Nueva York») y «¡Vuelve, fosca, a su rincón / el alma trémula y sola!» (*Versos sencillos*, X, *in fine*).

Es muy difícil, casi imposible, que Darío hubiera conocido las dos primeras danzas de «Entre flamencos», pero es seguro, en cambio, que conoció su resultante de la «Crónica de Nueva York»; entre la redacción de la crónica y su versión en verso, Martí pudo ver «La Carmencita» de Sargent: sabía de su existencia y admiraba al pintor, de años atrás. Hay gran similitud de color, movimiento, actitud y atuendo en el óleo y el verso, que parecen sugerirlo, pero que puede explicarse por el uso de un mismo modelo en común y en vivo. El retrato sólo fue accesible en el estudio Sargent; al año siguiente pasó a exhibirse en la Royal Academy de Londres y después a su definitivo sitio en el Musée de Art Moderne o Luxembourg, de París. Además, si Martí lo hubiera visto en el estudio del pintor, habría escrito de inmediato otra crónica. Darío sí conoció «La Carmencita» de Sargent, quizá desde 1893, durante su primer estadía en París, o en 1900, cuando la Exposición. En el primer caso, ya había escrito el «Pórtico» a Salvador Rueda y «Elogio de la seguidilla»; en el segundo, también «La gitanilla» de las segundas *Prosas profanas*. Sin embargo, el prestigio de la pintura está operando en las tres composiciones: en las dos primeras, tan alegóricas, se superponen experiencias personales, conocimientos literarios y notas pictóricas. El soneto de «La gitanilla» nació en las celebraciones del III Centenario del Nacimiento de Velázquez, junio de 1899. El Círculo de Bellas Artes, de Madrid, ofreció en esa ocasión un festejo íntimo, de baile y vinos, a

los artistas extranjeros; Darío tuvo ahí oportunidad de conocer y conversar con Carolus-Duran, el maestro de Sargent; el juvenil sesentón, muy espontáneo, bailó unas sevillanas y, después, en pleno fandango de zíngaras, metió en el corpiño de la más chica y agraciada un luis de oro. Baile y obsequio se describen con fruición y colorido en el soneto, que a él dedicó Darío, y, anticipadamente, en la crónica de la fiesta, publicada en *La Nación* y más tarde en *España contemporánea*.

En este mismo libro comienza Darío a protestar por la decadencia o falsificación de los «bailes nacionales», según lo que ha visto en los teatritos de la Calle de Alcalá y en el Parque de Rusia («Alrededor del teatro», 4 de julio de 1899) y, descorazonado, llega a compartir la vieja opinión del autor del *Voyage en Espagne* («La mujer española», marzo de 1900):

Ya en sus tiempos, Gautier afirmaba que para ver la verdadera danza española había que ir a París; hoy en pintura, los que hacen admirar al mundo la gracia femenina de España, son extranjeros, como Sargent y [Wilhelm] Engelhard...

Otra vez volvemos a Sargent, a propósito de la danza española, y a su arquetípica Carmencita, que Darío conoció a través de la «Carta de Nueva York» de José Martí. «A José Martí» había dedicado Darío, al leer la «Carta», una muy intencionada pieza titulada «La risa», que a su vez Martí debió conocer, pues se publicó en *La Revista Ilustrada de Nueva York*, revista que él tenía cerca por sus colaboraciones en ella. Un párrafo de «La risa» indica que Darío tuvo en la «Crónica de Nueva York» su primera lección de baile español, mucho antes de su primer viaje a España, antes que Salvador Rueda lo llevara a las zambras y tablados madrileños en 1892. Es más, esa lección fue más que eso: el germen, el estímulo, el fermento de una disposición y dirección de su espíritu, que hasta entonces no había aflorado. También la búsqueda de España y su concreción en ese pequeño mundo calidoscópico, dramático, sensual y artístico que son sus danzas:

La risa de España tiene un campeón en el chulo y una flor en la manola. No hablo de esa gran alegría literaria que tiene su epopeya victoriosa en las novelas picarescas; de la alegría triunfal de Cervantes, de la alegría endiablada de Gil Blas de Santillana y de Guzmán de Alfarache Me refiero a la indígena, a la autóctona, a la legítima y nacional alegría española. Esa es la que dirige y anima las danzas del pueblo. Su bandera irisada es el pañolón de Manila, y la caña cristalina bebe el zumo de Jerez y de San Lúcar. Para la fiesta griega eran los crótalos sonoros; para sus zambras son las vivas, locas y animadoras castañuelas. Su pompa es vistosa, cubierta de colorines, de cintajos y de lentejuelas. La lentejuela es

una estrella de ese firmamento donde son constelaciones la chaquetilla del torero y la enagua de la flamenca danzarina. Los moros le dieron su pandereta, que es el tambor del regocijo. España ha compendiado en una palabra que es un símbolo, toda su antigua y salvadora gracia: *sal*.

¿Quién, munido de tantos elementos literarios y artísticos, quién, prejuiciado, prevenido, estimulado, fertilizado por este caudal de ideas y sensaciones, al acercarse por primera vez a ese tablado de maravillas y a sus mujeres de leyenda, no irrumpe con el ánimo caldeado a escribir el «Pórtico» y el «Elogio de la seguidilla»? Ambas composiciones tienen todavía una extremada concentración en dos estrofas de las primeras *Prosas profanas*, las del «amor español» de «Divagación». Aunque escritas ya lejos del escenario, rubrican condensadamente lo que Darío veía y sentía en las fiestas nacionales de España:

O amor lleno de sol, amor de España,  
amor lleno de púrpuras y oros;  
amor que da el clavel, la flor extraña  
regada con la sangre de los toros;

flor de gitanas, flor que amor recela,  
amor de sangre y luz, pasiones locas;  
flor que trasciende a clavo y a canela,  
roja cual las heridas y las bocas.

Toda esta visión erótica y luminosa de España tiende a ensombrecerse a partir del Desastre de 1898. Darío vuelve entonces para dar su testimonio de España a los lectores de *La Nación*; aprovecha los libros recientes, como *La España negra de Verhaeren*, de su tocayo Darío de Regoyos; la novela toledana de Maurice Barrès y hasta un estudio sobre la evolución política y social de Ives Guyot, y encuentra:

en todos [ellos] la observación, la sugestión, la imposición, de la nota oscura, que en este país contrasta con el lujo del sol, con la perpetua fiesta de la luz. Por singular efecto espectral, tanto color, tanto brillo policromo, dan por suma en el giro de la rueda de la vida, lo negro. / Es la tierra de la alegría, de la más roja de las alegrías: los toros, las zambras, las mujeres sensuales, Don Juan, la voluptuosidad morisca; pero por lo propio es más aguda la crueldad, más desencadenada la lujuria, madre de la melancolía... esa alegría es un producto autóctono, entre tanta tragedia; es el clavel: es la flor roja de la España negra.

Algunos ingredientes pesimistas aparecen, pues, en el soneto a «La

gitanilla» de Carolus-Duran, de 1899. «Maravillosamente danzaba... volaban los fandangos; daba el clavel fragancia», pero ahora los «rojos claveles» son «claveles detonantes» y la gitanilla baila «embriagada de lujuria», de la lujuria, «madre de la melancolía». Hay variaciones en el tema y en su tratamiento. No puede ser de otra manera; de lo contrario el artista, el poeta, daría imágenes fijas, estancadas, independientes de la vida y de la historia en que está inmerso. Martí descubrió para Darío el mundo del baile español; éste absorbió, a su edad, la alegría, el color, lo plástico del espectáculo; sugestionado por la prosa y el verso de Martí, Darío quiso verlo personalmente, experimentarlo en sus propios ojos, seguirlo en la pintura y escribirlo por cuenta suya. «Pasó el tiempo de la juvenil sonrisa» y Darío, sensible al Desastre Español, dio con otras lecturas que le matizaron y ensombrecieron la primera visión de España y de sus expresiones nacionales.

Esto no quiere decir que Martí no ofreciera en sus textos aspectos sombríos de España y de sus bailes; lo que ocurre es que Darío, en el momento en que los leyó, no tenía ojos ni disposición para verlos. El baile español era entonces para él el rostro alegre de la vida. Su propia existencia y la historia de España pronto lo llevarían a percibir los tonos dramáticos y oscuros. Los estímulos literarios pueden ser múltiples, variables y ondeantes. La creación artística, por eso mismo, es intrincada y a menudo inexplicable. Señalar los estímulos a que es posible no debe suponer demérito en el creador ni primacía en quien los origina o irradia. Lo que importa es lo que logra cada cual con su alma y con sus particulares modos de expresión.

ERNESTO MEJIA SÁNCHEZ

Universidad Nacional Autónoma de México