

Los comienzos poéticos de Darío: Romanticismo y Parnaso

Si bien Darío no «revolucionó» el Romanticismo —ya que el Romanticismo Social, cuando Darío empezó a escribir, hacía muchas décadas que estaba establecido en Hispanoamérica y se encontraba, podemos pensar, en su fase epigonal— realizó en su adolescencia una obra poética romántica intelectual de relieve. Incorporó a la poesía social el análisis crítico y el comentario intertextual, defendió (en la mayoría de los casos) los grandes principios liberales de las revoluciones burguesas decimonónicas: democracia, progreso cívico, libertad política, religiosa y educacional, rebelándose contra los abusos de la religión institucionalizada y la tiranía¹. Sostuvo la noción de una poesía cívica comprometida con su sociedad y sus luchas históricas², asignándole al poeta un papel de profeta, tal como lo había propuesto su maestro Hugo³.

Darío fue capaz de comunicar en su poesía su auténtica pasión intelectual, su gusto por el aprendizaje y su fino instinto de lector. A los catorce años escribió «El libro», para su lectura en la inauguración de la Bibliote-

1. Ver Emilio Carilla, *El Romanticismo en la América Hispánica* (Madrid: Gredos, 1975), tercera edición revisada y ampliada, tomo I, pp. 47-70.

2. Alfred Glauser, *La poétique de Hugo* (Paris: Librairie Nizet, 1978), pp. 11-29; Paul Bénichou, *El tiempo de los profetas Doctrinas de la época romántica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), traducción de Aurelio Garzón del Camino, pp. 213-303; Roger Picard, *El Romanticismo Social* (México: Fondo de Cultura Económica, 1947), traducción de Blanca Chacel, pp. 57-78.

3. El respeto que Darío sentía por los ideales de Hugo no era un hecho excepcional: continuaba una tradición literaria seguida por los principales escritores románticos en Hispanoamérica. Esto no debe llevarnos a creer, sin embargo, que Darío fuera un mero imitador y un poeta romántico sin mérito: sus contemporáneos, en Centroamérica y Chile, reconocieron la calidad de su poesía romántica. Ver Diego Manuel Sequeira, *Rubén Darío criollo Ratz y médula de su creación poética* (Buenos Aires: Editorial Kraft, 1945), pp. 35-48; Raúl Silva Castro, *Rubén Darío a los veinte años* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1966), segunda edición corregida y aumentada, pp. 161-80.

ca Nacional de Managua en enero de 1882⁴. Hace en el poema una enumeración histórica de las grandes obras escritas. Los autores clásicos comentados son aquellos reivindicados por los románticos contra el gusto clásico, especialmente Shakespeare y Calderón, y los contemporáneos son los escritores típicos de una biblioteca romántica bien organizada de un intelectual de la época⁵. Las lecturas que evidencia Darío en el momento que escribe este poema, nos revelan a un adolescente de gran capacidad intelectual y crítica, un lector inusual, idiosincrático, «salvaje», que consideraba la poesía un ejercicio ilustrado de aprendizaje y no el simple fruto de la inspiración⁶. Demuestra que el libro es un aliado de las ciencias y las artes, y tiene un enemigo: el Vaticano. Su condena es antieclesiástica y no antirreligiosa. Para él la Iglesia «excomulga» la libertad y maldice el libro. Anuncia la caída de ese «edificio del Mal» y el comienzo de una nueva era, hija de la Revolución Francesa. La juventud pregona la democracia y el liberalismo. Incluye la visión de un sueño en que se le aparece un ángel que le pone en sus manos un arpa y le da el don de la poesía, previniéndole que no le cante al mal ni a la tiranía, y que se inspire en la Naturaleza. A pesar de la juventud de Darío, su radicalismo liberal inspirado muestra la influencia que han tenido en él las lecturas de los escritores románticos, y cómo todavía permanece vivo en Hispanoamérica en este entonces el espíritu revolucionario de la independencia, al menos en el idealismo de los jóvenes, alimentado por el imaginario del Romanticismo Social⁷.

Pero no toda la producción romántica de Darío acepta el modelo poético con docilidad. En esta época tardía del Romanticismo, cuando ya habían surgido poetas contestatarios antirrománticos, como los parnasianos franceses, el lector abordaba la tradición romántica con cierta desconfianza, animado de un espíritu de negación. El Romanticismo ya no podría ser repetido ni en su primera fase espiritualista anglo-germana ni en su segunda fase liberal francesa⁸. Los poetas se encontraban con un dilema muy

4. Ver Diego Manuel Sequeira, *Rubén Darío criollo...*, pp. 49-74 y Rubén Darío, *Autobiografía. Obras completas* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950), tomo I, p. 39.

5. Empieza comentando un texto religioso: las tablas de Moisés; luego, las obras canónicas de los grandes autores clásicos de la literatura: Cervantes, Shakespeare, Milton, Dante, Calderón; y las obras de escritores contemporáneos, como Jorge Isaacs, Víctor Hugo, Renán, Núñez de Arce, Campoamor, Trueba, Byron, Espronceda. Sobre las lecturas de Darío en sus años de formación, ver el estudio de Ernesto Mejía Sánchez, «Las humanidades de Rubén Darío», *Cuestiones rubendarianas* (Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1970), pp. 137-60.

6. Sobre Darío adolescente ver Diego Manuel Sequeira, *Rubén Darío criollo...*, y Edelberto Torres, *La dramática vida de Rubén Darío* (México: Grijalbo, 1956), pp. 21-51.

7. Termina el poema celebrando el papel social y político del libro, su misión en defensa de la libertad de pensamiento y en la creación de «modernos girondinos/ que cantan *La Marsellesa*». El libro hace «lo grande», «lo eterno», «lo sublime», redime la razón y expande el sentimiento, creencias del ideario romántico. Ver Roger Picard, *El Romanticismo Social...* pp. 325-42 y Emilio Carilla, *El Romanticismo en la América Hispánica...*, tomo I, pp. 71-115.

8. M. H. Abrams, «Coleridge, Baudelaire, and Modernist Poetics», *The Correspondent Breeze Essays on English Romanticism* (New York: W. W. Norton, 1984), pp. 109-144.

difícil de resolver, que exigía de ellos un agudo análisis de la tradición romántica y sentido de autoobservación. Debían tomar conciencia de la propia actitud hacia esa tradición, y asumir una *distancia crítica*. Darío, durante su adolescencia, estudia las obras de autores románticos y de escritores contemporáneos, buscando un camino para su propia creación; testimonio de esto son los poemas que dedica en 1884 a Manuel Reina y a Francisco Gavidia, donde revisa la estética que subyace bajo la obra de estos autores⁹.

Darío entendió que una de las funciones de la poesía era meditar sobre la poesía; a lo largo de su obra hay gran cantidad de poemas dedicados a otros poetas, entre lo que se destacan los «Medallones» publicados en la edición de 1890 de *Azul...* En *Epístolas y poemas (primeras notas)*, Managua, 1885, predominan las composiciones destinadas a reflexionar sobre los problemas de la cultura y la literatura: «El poema y las musas», «A Ricardo Contreras», «A Juan Montalvo», «A Emilio Ferrari», «Victor Hugo y la tumba», «El arte»¹⁰.

«Victor Hugo y la tumba» lo escribe Darío al morir el poeta mayor del Romanticismo francés. Presenta a Hugo en el momento de entrar en la muerte; la naturaleza patéticamente acompaña al Genio, demostrando su afinidad con su carácter y su subordinación a lo humano¹¹. Es ésta una poesía elegíaca, donde utiliza procedimientos alegóricos de difícil composición, tanto por el diálogo que realizan entre sí los elementos antropomorfizados, como por el carácter abarcador y mítico que debe dar al mundo representado de gran complejidad cultural, e implica un acto de valoración crítica de la trascendencia de Hugo, su admirado poeta, para la poesía del siglo diecinueve. Darío destaca la misión social del liderazgo poético de Hugo, su papel como profeta e iluminador del pueblo, su defensa de los principios políticos liberales: la libertad y el progreso, y su relación patética y heroica con la naturaleza.

Durante su período romántico, Darío poetizó sobre temas y problemas

9. Gavidia era un poeta coetáneo de Darío, que compartía muchas de sus preocupaciones post-románticas. Darío alaba su nueva práctica poética formalizante, el uso de los colores, el manejo diestro de los metros y el sentido plástico y escultórico de la imagen. Ante el poeta español Manuel Reina, que ya había publicado en esta época dos libros de poemas: *Andantes y alegros*. 1877 y *Cromos y acuarelas Cantos de nuestra época*. 1878, en los que se notaba la influencia parnasiana francesa, Darío toma una posición crítica muy clara de defensa de este tipo de poesía.

10. El poema «A Ricardo Contreras» es una epístola satírica de defensa, ante un ataque que éste le hiciera a su poema «Ley Escrita»; el poema dedicado a Montalvo es una revaloración de los principios poéticos románticos: los conceptos de genio, la inspiración, lo sublime; el papel de lo bello y lo noble, la Naturaleza, la Humanidad, la Libertad.

11. Dice Darío: «En tanto, en las alturas, las mil constelaciones/ bordaban los cambiantes de sus fulguraciones/ en el velo impalpable del esplendente azul./ Callaba el océano: y sobre los volcanes/ altísimos, dormían los grandes huracanes/ del Este, del Oeste, y del Norte y del Sur.» (PC., p. 388). En esta poesía de Darío, como en toda su producción posterior, notamos el dominio del sentido plástico de la imagen y la riqueza de sus formas rítmicas.

políticos de su tiempo, como lo testimonian sus poesías dedicadas a Máximo Jerez (líder liberal que impulsaba la unión centroamericana, a favor de la cual estaba Darío), entre las que se cuentan «Máximo Jerez», «Soneto Cívico a Jerez», «Himno a Jerez» y «El apocalipsis de Jerez». Dirige estos poemas a la humanidad y exalta los principios liberales. En «Máximo Jerez», que recitara en la velada de duelo del Partido Liberal en 1881, cuando contaba 14 años de edad, Darío llama a Jerez «...discípulo sublime/de Augusto Comte y Littré» (*P.C.*, p. 22), los filósofos positivistas cuyo cientificismo biologicista animara el pensamiento determinista e historicista de la burguesía liberal latinoamericana durante el siglo diecinueve¹². En «El apocalipsis de Jerez» demuestra una aguda comprensión de los procedimientos poéticos de enmarcación de los versos, del sentido dramático de la sustantivación y del valor de los comentarios literarios incluidos en sus poemas narrativos. Exalta el carácter heroico del poeta como personaje que, al cantar, se eleva hacia los grandes motivos sublimes. Habla de la misión del poeta como pensador y de la poesía como fuente de meditación y expresión del pensamiento¹³.

Entre sus composiciones de celo patriótico, se destacan las dedicadas a Morazán, a Bolívar, a la unión centroamericana, que desarrollan la preocupación romántica de la inserción del sujeto en la historia y la reflexión sobre los problemas políticos¹⁴. Trata en varios poemas las ideas principales del romanticismo liberal: la razón, el progreso, la educación, el porvenir. Aparecen repetidamente los grandes tópicos de descripción de la naturaleza sublime y antropomórfica, cargada de patetismo, empleados unas veces como elementos dramáticos en sus poemas narrativos patrióticos neo-épicas, y otras desarrollados en poemas específicamente dedicados a ella: «Naturaleza», «Al mar», «La luz».

Escribe diversas composiciones de tema amoroso. Se trata en muchos casos de poesías de ocasión, como la que dedicara en 1882 a Mercedes de Zavala, esposa del presidente de Nicaragua, en la Velada organizada en el Salón de la Cámara de Diputados para la construcción del Hospital General de Managua¹⁵. En esta poesía, titulada «Serenata», imita el tema orien-

12. Edelberto Torres, *La dramática vida de Rubén Darío* (México: Grijalbo, 1956), 2.ª edición, p. 32; Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), pp. 19-36.

13. Dice: «¡El pensamiento! ¡Fuerza poderosa.../ ¡Luz que ilumina el orbe, fulgurosa/ prepotente, fortísima palanca/ que, en estupendo vórtice profundo/ domina el cielo y engrandece el mundo!» (*P.C.*, p. 64).

14. El poema «Al Libertador Bolívar» es un himno de celebración del héroe hispanoamericano; Darío ve a Bolívar pasar por el espacio liberando pueblos: «Transfigurado pasa/ llevando su estandarte que flamea/ en ardores se abraza/ y pueblos libres crea/ volando en su caballo de pelea.» (*P.C.*, p. 69).

15. Esta actitud de Darío de escribir «poesía de ocasión» y para situaciones oficiales (en parte porque siendo reconocido en su país como «poeta-niño» se labró rápida fama y lo llamaban para recitar en fiestas públicas y celebraciones cívicas) se mantiene a lo largo de su

tal que Víctor Hugo introdujera en la poesía romántica con su libro *Orientales*¹⁶. Notamos la habilidad descriptiva que tan bien emplearía años después en su poesía parnasiana¹⁷. Es posible que en este tiempo ya hubiera leído Darío a algunos de los poetas parnasianos (cuya obra se difundía desde 1867) sin tomar demasiada conciencia del cambio cualitativo de esa estética con respecto a la romántica, pero aún no había pensado en trasladar esas innovaciones a su propia obra.

Muchas de las poesías líricas de Darío son «exotistas», mostrando que ese aspecto del Romanticismo le había impresionado también¹⁸. Existían en la poesía en lengua española antecedentes de «orientalismo» y «exotismo» desde el primer romanticismo español, en poesías como «A Jarifa en una orgía» de Zorrilla y, entre los poetas hispanoamericanos, en «La cena de Baltasar», del mexicano Manuel Carpio¹⁹. En el primer Romanticismo hispanoamericano, encontramos imágenes de lujoso colorido en «Oda a la agricultura de la zona tórrida» de Bello, que describe a los seres y al paisaje en su extrañeza y en su exotismo²⁰. El problema con lo diverso, lo que se opone a nuestra identidad y la provoca, lo «otro», queda así radicalmente planteado en el Romanticismo y en el Modernismo hispanoamericano²¹.

En sus posteriores libros de poemas, *Abrojos*, de 1887 y *Otoñales (Rimas)*, 1887, publicados en Chile, Darío retoma el tema lírico amoroso. Con respecto a su procedimiento técnico, dijo el poeta que *Abrojos* había nacido de

vida. Ver Antonio Oliver Belmás, *Este otro Rubén Darío* (Madrid: Aguilar, 1968), segunda edición corregida y aumentada, pp. 15-86.

16. *Orientales* fue uno de los libros preferidos de los poetas descriptivistas como Gauthier e inspiró a los Parnasianos franceses. Ver P. Martino, *Parnasse et Symbolisme* (Paris: Librairie Armand Colin, 1928), pp. 3-30; Catulle Mendès, *La légende du parnasse contemporain* (Bruxelles: Auguste Brancart, 1884), pp. 24-8; Luc Decaunes, *La poésie parnassienne de Gautier à Rimbaud* (Paris: Seghers, 1977), pp. 7-36.

17. Dice: «Señora, allá en la tierra del sándalo y la goma./ bajo el hermoso cielo de Arabia la Oriental/ do bullen embriagantes la mirra y el aroma./ y lucen sus colores la perla y el coral./ ...ofrecen los cantores al dar su srenata./ en medio de sus notas etéreas y vibrantes./ del dátil la dulzura, del loto la escarlata./ carbunclos y zafiros, rubies y diamantes.» (P.C., p. 106).

18. Darío desarrolla el tema oriental en poesías narrativas como «La cabeza de Rawi» y «Alí», publicadas en su primer libro *Epístolas y poemas (primeras notas)*, 1885.

19. Ver Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas hispanoamericanos* (Madrid: Real Academia Española, 1893-95), tomo II, p. 180.

20. Esta posibilidad de describir lo «otro» está siempre presente en la base del problema de la representación literaria del imaginario latinoamericano del siglo XIX y es concomitante con el problema de la fundación y constitución de una literatura propia. Ver Julio Ramos, «Saber de "otro": escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento», *Revista Iberoamericana*, Núm. 143, Abril-Junio 1988, pp. 551-72.

21. El pensamiento europeo decimonónico también trataba de explicar y dar un lugar dentro de su sistema «occidental y cristiano», es decir, logocéntrico y eurocéntrico, a la representación de aquellos pueblos de culturas diversas a los que se iban acercando como consecuencia de las aventuras imperialistas y las guerras, sin renunciar al sentido de legitimidad que asignaban a su empresa. Ver Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1979), pp. 1-28.

la imitación de las *Humoradas* de Campoamor y de las *Saetas* de Leopoldo Cano, y que no había tratado de imitar ni a Heine ni a Bécquer²². Procura Darío en este libro experimentar en la creación de una poesía popular de lenguaje directo y sencillo, expresando pensamientos sorprendentes de tipo aforístico, en que el sujeto lírico comunica su «verdad», por lo general un entimema (o enunciado silogístico imperfecto al que le falta uno de los miembros) provocativo, misterioso y sugerente (gracias a esta «falta» de lógica) y crea la imagen de un poeta «sabio» y profundo, que motiva con sus pensamientos el interés del lector. *Otoñales*, escrito para un certamen poético de composiciones al estilo de Bécquer, está compuesto de rimas que siguen la tradición romántica del subjetivismo lírico del español, y muestran la habilidad descriptiva y colorista de Darío, preanunciando su propia poesía parnasiana posterior²³.

Darío fue un poeta romántico «completo» que trató de ser seriamente Víctor Hugo y jugó a parecer Bécquer, Campoamor y hasta Zorrilla, en numerosas poesías narrativas y leyendas, entre ellas «Moderno idilio (Francisco y Elisa)», «El anverso y el reverso», «La cegua», «¡Margarita!». De todos estos modelos, el que reprodujo mejor fue el de la poesía social de Víctor Hugo, en composiciones como «El libro», «Al libertador Bolívar» y «A Juan Montalvo»²⁴. Tradujo con buena habilidad una parte de la *Légende des siècles* de Hugo: «Los cuatro días de Elciis» y de *Fin de Satan*, «La entrada en Jerusalén».

Darío tomó conciencia del cambio de los nuevos tiempos y supo ver el Romanticismo con sentido crítico, cuestionando en el poema satírico «Ecce Homo» de *Epístolas y poemas* el uso reiterativo de ciertos motivos «gastados». Percibimos en esta crítica un cambio paulatino de la recepción del discurso romántico: sus motivos poéticos son incapaces de emocionar al poeta, han perdido legitimidad y prevalece el aburrimiento. Insiste en otro verso que «el spleen» invade a la humanidad y la sofoca y que hacen falta emociones y maravillas nuevas para poder volver a sentir²⁵. En su poema Darío expresa un sentimiento de desilusión, de decepción post-romántica «decadente»²⁶. Muestra su capacidad para ponerse por encima

22. Rubén Darío, *A. de Gilbert Biografía de Pedro Balmaceda*, 1889, O.C., tomo II, p. 157.

23. En estas rimas los versos se alejan del estilo discursivo romántico social; son preciosistas y se concentran en el efecto visual y sonoro. Darío trata de crear un contenido de sensaciones sugestivas, sin exagerar en la descripción de detalles pintorescos, empleando repetición para reforzar la melodía del verso, tal como lo había hecho Bécquer en sus rimas. Ver Edelberto Torres, *La dramática vida...*, p. 74.

24. Ver Roger Picard, *El romanticismo social* (México: Fondo de Cultura Económica, 2.ª edición, 1987), pp. 105-28 y Alfred Gilauer, *La poétique de Hugo* (Paris: Nizet, 1978).

25. Ver Jean François Lyotard, «The Sublime and the Avant-Garde», *The Lyotard Reader* (Cambridge: Basil Blackwell, 1989), edición de Andrew Benjamin, pp. 196-211.

26. En las últimas estrofas comenta sobre la «vejez» de esa visión del mundo, frente a la que él reacciona con la «nueva» hipersensibilidad e ironía del hombre de fin de siglo, que se siente impotente frente a la realidad social. Ver Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), pp. 9-37.

de la práctica poética romántica de su tiempo en Hispanoamérica, donde la influencia poética del Parnaso francés era aún bastante vaga. Pero su postura tiene vaivenes y se caracteriza por una *falta de identificación definitiva y total con una doctrina*²⁷. Darío muestra (a pesar de su enorme ambición de «modernizar» la poesía en lengua española y su demostrada habilidad para llevarla a cabo), una *actitud cambiante y oportunista*. A lo largo de su vida supo adaptarse a los diferentes intereses y satisfacer las demandas ideológicas de los grupos institucionalizados (no contestatarios) que requerían sus servicios²⁸.

Esta actitud inmoral frente al poder, y el sentimiento de pertenecer a una «élite» intelectual y artística que no necesitaba regirse por las reglas morales y prejuicios de los hombres comunes de la «masa», llevó a muchos modernistas, como Lugones, a idealizar doctrinas totalitarias de fuerza y dar su apoyo al fascismo²⁹. En comparación con estos casos extremos, aunque no excepcionales, la actitud de Darío fue más moderada. Esto se debió, en parte, a su catolicismo, que le exigía buscar posiciones conciliadoras y pacifistas. Dirigió su tendencia destructiva hacia sí mismo, sometiéndose, como su admirado Verlaine, a la muerte lenta del alcoholismo.

Darío fue en su vida muchas cosas contradictorias y diversas: pasó de ser un poeta romántico-social, identificado con los grandes motivos poéticos humanistas de Hugo, a ser poco después un poeta Parnasiano, identificado con el ideal esteticista del «arte por el arte»³⁰. Su apetito oportunista se manifestó de forma abierta cuando viajó a Chile en 1886 y, alejado de su tierra, tuvo que abrirse paso en un medio para él extraño³¹. En estas cir-

27. Oscar Rivera-Rodas, *La Poesía Hispanoamericana del siglo XIX (Del romanticismo al modernismo)* (Madrid: Alhambra, 1988), pp. 231-302.

28. Darío era un hombre de gran ambición y tenía un apetito desmedido de aceptación, reconocimiento y fama, que lo llevó a buscar el favor de los poderosos y a distanciarse de aquellos comprometidos con una lucha ética contra el sistema político que pudieran comprometer la viabilidad de su nombre para las oligarquías. Ver el episodio entre Darío y Martí en Nueva York en Rubén Darío, «Autobiografía», *O.C.*, tomo I, p. 100.

29. Otros, como Quiroga y Chocano, se entregaron a aventuras de grandeza y poder (iniciaron empresas económicas descabelladas que terminaban necesariamente en la catástrofe) y expresaron su desilusión social a través de una actitud destructiva, que podía terminar en el suicidio o, en el caso de Chocano, en el asesinato. Ver Lily Litvak, editora, Luis Monguió, «La modalidad peruana del modernismo», *El Modernismo* (Madrid: Taurus, 1975), pp. 243-260 y Luis Alberto Sánchez, *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano* (México: Libro Mex, 1960).

30. Podemos explicar en parte (aunque no justificar) esta actitud de «camaleón» y su oportunismo (que no era inusual en el hombre pequeño burgués de fin de siglo) si consideramos la marginación de la cultura hispanoamericana en esta época, especialmente en la Centroamérica pobre a la que perteneció, donde se hacía evidente el fracaso de las burguesías liberales surgidas de las guerras independentistas, y donde la buena educación humanista era básicamente una tarea autodidáctica. Ver Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo* (Caracas: Alfadil, 1985) y Diego Manuel Sequeira, *Rubén Darío criollo...*, pp. 49-74.

31. Raúl Silva Castro, *Rubén Darío a los veinte años* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1966), segunda edición corregida y aumentada.

cunstancias demostró una habilidad notable para obtener favores de los poderosos: consiguió hacerse amigo del hijo del Presidente de Chile, un joven de su edad aficionado a las letras, y gracias a sus contactos obtuvo la corresponsalia en el extranjero de *La Nación* de Buenos Aires, periódico en el que colaboraban las plumas más prestigiosas de América y España³². Dada la fuerza de la divisa argentina en esa época, este trabajo sería una gran ayuda para el joven poeta y le permitiría, pasado el tiempo, no sólo vivir en Buenos Aires, sino también en Madrid y París y viajar por Europa, concretando así su aspiración cosmopolita *fin-de-siècle*.

Durante su estadía en Chile, hubo un concurso poético en Santiago para «celebrar» la gloria «épica» de la nación y su victoria en la vergonzosa guerra fratricida de 1879 con Perú por cuestiones limítrofes, y Darío, viendo esto como una buena oportunidad para demostrar su talento poético y su afinidad con los intereses del país, estimulado por el consejo de Pedro Balmaceda, hijo del presidente chileno, escribió en 1887 el *Canto épico a las Glorias de Chile* que salió premiado. Esta ambición del nicara-güense de ser el poeta épico, si no de América, de sus oligarquías enriquecidas, continuaría a lo largo de su vida, culminando en 1910 cuando, en ocasión de celebrarse el Centenario de la Independencia argentina, escribió el «Canto a la Argentina» en homenaje al progreso y la vida moderna.

En 1888 Darío publica *Azul...*, la colección de cuentos y poemas que tanto apreciara el crítico español Juan Valera, el primero que llamó la atención en España sobre el gran talento poético y las ideas literarias renovadoras que Darío estaba llevando a la práctica. Valera le dice en su primera carta que, al ver el título del libro, había creído que era uno de los tantos imitadores de Víctor Hugo, ya que la «manía de imitarle ha hecho verdaderos estragos...», pero que, al leerlo, se convenció de que se trataba de otra cosa, y que su autor conocía bien la antigua literatura griega y «todo lo moderno europeo»³³. La principal fuente literaria de *Azul...*, reconoce Valera, son los «libros franceses», y se muestra admirado ante la capacidad de Darío de «asimilarse todos los elementos del espíritu francés» sin haber vivido en París y «sin el influjo del medio ambiente». Afirma que «no se ha dado jamás caso parecido con ningún español peninsular», ya que los españoles tienen un fondo local tan arraigado que les es imposible aprender lo extranjero, excepto superficialmente.

Comprende que este americano posee una aptitud especial para asimilar sus lecturas, que lee lo francés desde una perspectiva general y amplia y lo recibe de una manera liberadora³⁴. Indica que en su prosa y en el verso

32. Edelberto Torres, *La dramática vida de Rubén Darío...*, pp. 126-7.

33. Rubén Darío, «Carta de Juan Valera a Rubén Darío», *Azul... El Salmo de la pluma Cantos de vida y esperanza Otros poemas* (México: Porrúa, 1965), edición de Antonio Oliver Belmás, pp. 3-16.

34. Dice que Darío ha leído a los autores románticos y post-románticos más destacados del siglo diecinueve francés, pero que, sin embargo, Darío había creado de estas lecturas

«todo está cincelado, burilado, hecho para que dure», a semejanza de los autores parnasianos y de Flaubert; ve que no quiere «enseñar» nada, y es, por lo tanto, un artista que practica «el arte por el arte». Valera reconoce en los cuentos una forma «más afrancesada» y en las poesías una forma «más castiza». Observa que es en sus cuentos donde Darío intenta una trasposición más agresiva de las formas literarias francesas al español, y dice, en su segunda carta a Darío, que esos cuentos «parecen escritos en París». Concluye la segunda carta con bien intencionado eclecticismo, reiterando que aplaude su «galicismo mental», pero que lo combine con la ilustración de otras literaturas europeas, incluida la española, y que emplee una mayor variedad y riqueza de elementos en su composición.

Si bien Darío puede trasponer los hallazgos de la nueva literatura francesa a la prosa, siguiendo en esto el ejemplo de escritores como Martí (que empleaba el periodo corto y la frase plástica y sonora, derivada de las tendencias parnasianas, en sus ensayos periodísticos), no logra un resultado tan satisfactorio en su poesía, que aún mantiene en *Azul...* muchas características románticas combinadas con efectos poéticos parnasianos³⁵.

En la sección «El año lírico» incluye un poema por cada estación: «Primaveral», «Estival», «Autumnal» e «Invernal». Los cuatro poemas tienen tema amoroso y, con la excepción de «Estival», están escritos en la primera persona lírica que tanto idealizaron los románticos y que rechazaban los poetas parnasianos. En «Primaveral», si bien habla de «rimas» y utiliza el discurso confesional amoroso típico de la poesía romántica (los parnasianos habían reemplazado la confesión por la impersonalidad poética y la descripción), evidencia la influencia de la nueva conciencia formal post-romántica en el tratamiento artesanal del verso, ensayando la imagen escultórica preciosista parnasiana que luego usaría mucho más extensamente en las adiciones a la edición de *Azul...* de 1890, especialmente en los «Medallones», y en *Prosas profanas*, 1896. Adquiere relevancia en las imágenes de esta descripción de «Primaveral» la presentación del tema mitológico y de los objetos culturales (el ánfora griega, la copa de oro) en su aspecto arqueológico, haciendo resaltar su cualidad plástica y su colorido, así como también la nobleza del material que se emplea (el alabastro, el oro, las perlas). A pesar de que notamos en este poema cierta indecisión estética y la trasposición de los hallazgos poéticos parnasianos es parcial, posee un lirismo neo-romántico conmovedor. En él Darío exaltó las propiedades melódicas del lenguaje y la cualidad discretamente sugestiva e

otra cosa. «Usted lo ha revuelto todo» —explica con gran intuición Valera, reconociendo que el resultado era una combinación de estéticas contradictorias y hasta contrapuestas en su lugar de origen, y no se ajustaba con rigor a ninguna de ellas— «Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano». *Ibid.*, p. 6.

35. Consultar el excelente estudio de Raimundo Lida, «Los cuentos de Rubén Darío», *Rubén Darío Modernismo* (Caracas: Monte Avila, 1984), pp. 19-92.

intimista de la imagen, y empleó recursos técnicos novedosos, como los encabalgamientos.

El segundo poema de «El año lírico», «Estival», es el menos «moderno» de los cuatro poemas de esta serie; narra una fábula: la relación bestial, inocente y amorosa entre dos tigres, que concluye trágicamente para éstos cuando el príncipe de Gales sale de cacería e, ignorante de la vida que encerraba esa naturaleza, con gran torpeza mata a la tigre. Es el poema que más le interesó a Valera, dado su gusto romántico³⁶. Reprocha suavemente a Darío el final truculento, censurando el sueño de venganza del tigre, que soñaba que devoraba varios «niños tiernos». En «Ananké» Darío presenta una fábula en que una paloma, que confiesa su felicidad y su amor a la vida, termina devorada por un gavilán. Esta escena da lugar a la conclusión que criticó Valera, en que Dios aparece representado como falible y reconoce su error, menospreciándose la omnipotencia e infalibilidad atribuida por el catolicismo a Dios como creador³⁷.

La transformación de la poesía de Darío, con respecto a su poesía anterior, en la primera edición de *Azul...*, es sumamente moderada. Muestra una serie de actitudes post-románticas que mantendría en el futuro, como es el abandono de los grandes temas romántico-sociales humanistas y políticos que desarrollara en *Epístolas y poemas* y otros trabajos de adolescencia, y el surgimiento de una conciencia formal que lo lleva a escribir composiciones más breves, de tendencia descriptiva, en que prescinde parcialmente de lo explicativo y discursivo que animaba su poesía romántico-social. El pesimismo que percibe Valera lo acerca a la posición de los artistas «decadentes» europeos de la época; ve en el artista una función diferente, más autónoma y estetizante, y trata de integrar descripciones de las artes plásticas a la imagen poética. Pero no es ésta una poesía desligada del yo poético, siguiendo el principio de la «impasibilidad» de que hablaban los parnasianos, ni encontramos en ella (aunque sí en los cuentos del libro, cuya intencionalidad estética es más radical³⁸) una defensa abierta del «arte por el arte» (que implique un rechazo definitivo de los grandes principios poéticos revolucionarios del romanticismo liberal de Hugo en que creía antes).

La transición poética al parnasianismo ocurrió poco después: en la segunda edición de *Azul...* de 1890, publica varios poemas nuevos, particularmente los «Sonetos áureos» y los «Medallones», que muestran la culminación feliz del proceso de adaptación de las técnicas parnasianas francesas a su propia poesía. Los «Sonetos áureos»: «Caupolicán», «Venus», «De invierno», son tres composiciones descriptivas en que prevalece la

36. Dice Valera: «Es un cuadro simbólico de los dos polos sobre los que rueda el eje de la vida: el amor y la lucha, el prurito de destrucción y el de reproducción». «Carta de Juan Valera a Rubén Darío», *Azul...*, p. 11.

37. «Carta de Juan Valera a Rubén Darío», *Azul...*, p. 11.

38. Raimundo Lida, «Los cuentos de Rubén Darío», pp. 21-39.

acción de la mirada en el trabajo de composición de la imagen. En el segundo soneto el sujeto poético está emocionalmente implicado en el acto de percibir a Venus, que es simultáneamente la estrella Venus y la diosa mitológica del amor: la voz poética se desplaza sutilmente de una a otra imagen y reconstruye los *significados culturales* que Venus tiene para el sujeto que la percibe. Prevalece el sentido de la composición como *lectura* de un proceso cultural que merece ser descifrado para recuperar su significación, tanto en un sentido arqueológico (las huellas de las culturas pasadas) como hermenéutico (las capas de significación múltiple de los signos).

En los otros poemas el sujeto poético mayormente queda fuera del texto: es la mirada la que compone y articula en lenguaje el cuadro que ve. «Caupolicán» cuenta la prueba de fuerza del héroe araucano, que sostiene sobre su hombro un enorme tronco de árbol durante un día entero con su noche; Darío relaciona la figura del héroe americano con los héroes de la tradición literaria épica. A pesar del «contenido» del poema, el poeta ha prescindido de la descripción comprensiva que empleaba en su periodo romántico: la descripción se basa en el efecto de un detalle, la prueba de la resistencia del campeón americano, alrededor de la cual centra la escena. En adelante ésta será la técnica parnasiana que empleará en sus descripciones, que si bien no prescinden totalmente de lo discursivo, reducen la anécdota a dos o tres momentos significativos, en los que centra la descripción visual. Arma así un complejo sistema referencial que remite al aspecto cultural relevante en el poema, trayendo a primer plano su condición artesanal y su carácter de complejo y sutil «artefacto» cultural.

En «De invierno» Darío presenta a una sensual mujer-niña: Carolina, mientras duerme recostada en un sillón. La descripción es «moderna», porque Carolina aparece rodeada de objetos culturales de carácter exótico y decorativo, como una jarra de «porcelana china» y «un biombo de seda del Japón». La descripción preciosista descansa sobre «detalles» intrascendentes: el gato de angora roza la «falda de Alençon» de Carolina, su tapado es de piel de marta. En el poema «no pasa nada»: simplemente la muchacha se duerme y luego despierta. Darío guía la «mirada» del nuevo lector parnasiano en el cuadro; dice: «mirad a Carolina» y luego se ubica a sí mismo dentro del cuadro que describe, «irrumpe» en la escena, podemos decir, y es visto a su vez por el personaje: «Abre los ojos, mírame con su mirar risueño...» (*P.C.*, p. 536). En el poema, además de la objetividad que procura la voz poética al fijar el cuadro, notamos cómo destaca Darío el aspecto «pictórico» de la imagen, tratando de crear un juego de contrastes de colores (aparecen el marrón, el rojo, el blanco, el gris, el rosado), así como también producir el efecto de diversas texturas (el pelo suave de los gatos, la seda, la nieve). Observamos, en estos poemas, una lograda y completa trasposición de los efectos poéticos desarrollados por la poesía parnasiana francesa a la poesía en lengua española.

Esta efectiva práctica innovadora de Darío se mantiene en los seis sonetos de «Medallones», dedicados a los poetas parnasianos franceses

Leconte de Lisle y Catulle Mendés, al famoso vate cívico neo-romántico norteamericano Walt Whitman, al cubano J. J. Palma, al italiano (que escribe en francés) Parodi y al mejicano Salvador Díaz Mirón. Darío trata de definir a cada uno: comenta brevemente la personalidad cultural de los poetas, el carácter de su creación, los contenidos y valores culturales de otras «altas» culturas reflejadas en sus obras³⁹. Notamos en la descripción la cuidadosa y culta selección del léxico, característica que se habría de mantener como uno de los recursos más distintivos de la poesía post-romántica, «modernista», de esta época.

Después de la publicación de *Azul...* en 1888 y las adiciones de 1890, Darío no es sólo considerado un buen poeta romántico tardío, como lo había demostrado en *Epístolas y poemas*, sino un innovador de la poesía, el introductor y difusor de un parnasianismo agresivo, del arte por el arte, de las nuevas corrientes francesas, y el líder del «Modernismo». Empieza a trabajar en la obra parnasiana que habría de consagrarlo como poeta «maduro»: *Prosas profanas*, que publicaría en Buenos Aires en 1896. Y en Buenos Aires será donde logre establecer su «escuela» poética y ser respetado y seguido por muchos discípulos notables, especialmente el boliviano Jaimes Freyre y el argentino Lugones⁴⁰. Ese magisterio se verá consolidado con la publicación de los ensayos de *Los raros*, también en 1896, en los que introduce la vida y la obra de diversos escritores post-románticos, la mayoría franceses, y entre los que se destacan los dedicados a Leconte de Lisle, Verlaine, Moreas, Lautréamont, al norteamericano Poe, al portugués Eugenio de Castro y al cubano Martí. Darío evidencia en esos ensayos un notable conocimiento literario y un fino sentido crítico.

Como otros escritores finiseculares, Darío fue un gran lector, que tuvo que asimilar, primero, la revolución romántica, para poder trascenderla. Basó su renovación «modernista» en una interrelación de los diversos medios artísticos y su reflexión en el medio poético. Demostró una profunda comprensión de los procedimientos formales y valoró la intencionalidad del artista, en ese momento histórico-literario difícil en que el lenguaje poético buscaba incorporar una multitud de efectos «técnicos» visuales y sonoros, exigiendo del poeta un alto grado de virtuosismo.

ALBERTO JULIÁN PÉREZ
Dartmouth College
(EE.UU.)

39. A Palma, por ejemplo, lo presenta como un poeta interesado en lo exótico, en el lujo, que «cincela», esculpe su poesía y se inspira en motivos mitológicos. Destaca su tendencia «parnasiana»: es un «nuevo» poeta. Procediendo de esta manera descubre las intenciones estéticas de su «modernismo».

40. Emilio Carilla, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)* (Madrid: Gredos, 1967), pp. 57-75.