

## *Génesis y éxodo de la palabra dariana*

A Z U L...

### **Marco de luz y sonido para una obra**

Con relación a la poesía de Rubén, es lícito hablar de una «época azul» y de otra «rosa»; ésta, como más adelante veremos con detalle, correspondiente a «Prosas Profanas». Y no pretendemos, con ello, traer fácilmente a cuento la evolución plástica de Picasso ni, mucho menos, sus meras preferencias cíclicas por esos colores. No se está, pues, ante la simple adaptación –o adopción– de un esquema consagrado por la crítica de arte. Al contrario, nos enfrentamos al hecho de que la etapa del «verso azul» –en frase acuñada por el propio Darío– se abrió trece años antes que aquella exposición picassiana del 24 de junio de 1901, en la galería Ambroise Vollard, de París. Y quizá tal anticipación –así, aislada– no tendría sentido si no estuviera necesariamente referida a otra: la «misa rosa» de «Prosas Profanas», que de ese modo llamó nuestro poeta a la «simbólica» y la «litúrgica» de una época suya en la que él mismo dijo su poesía inmediatamente posterior a la de «Azul».

Pero el asunto es menos sencillo que lo que puede parecer. Porque, mientras los versos de «Prosas Profanas» fueron escritos en un rosa ilusionado y casi enteramente soñado; el primitivo «Azul» (Valparaíso, Imp. Excelsior, 1888), aunque no sea del todo un libro crítico o, si se quiere, de intencionalidad social, lo cierto es que tiene líneas tensas y azules desvalidos, a saber: los de una poética prosa narrativa en la cual se denuncia la incompreensión del poderoso hacia el artista («El Rey Burgués»), y hasta la injusticia en el mundo laboral («El Fardo») o en el inframundo de la mendicidad («La Canción del Oro»), así como contiene, en verso, una protesta que ahora seguramente se calificaría de «ecologista» («Estival»). De allí que –a pesar de que a Darío le

gustaba que le creyesen influenciado, al titular «Azul», por Hugo y por Mallarmé— el color del libro rubeniano no se detenga en un puro idealismo, ni en un azul *artístico*, o en el nostálgico —lejanías de cielo y mar— de «Les Châtiments», de Hugo, ni parezca, por tanto, el solo color del cielo, pleno de intensidad y repetido con insistencia en «L'Azur», de Stéphane Mallarmé. Y la verdad es que el azul dariano, en buena medida, también resulta un azul *agrisado*, que acaso podría adivinarse en los versos postreros de Victor Hugo («Le pape», por ejemplo) e, incluso, en la novelística de «Les misérables». El azul de Rubén es, en efecto, un color *deformado* que da la sensación de ser puro, como en la pintura «fauve», la cual, entre paréntesis, surgiría con violencia en el parisino Salón de Otoño y casualmente en 1905, o sea, cuando el poeta de «Cantos de Vida y Esperanza» ya estaba de vuelta de toda rebeldía estética.

Pero no iremos por el camino arriesgado de buscar influencias del lenguaje y los modos expresivos de la plástica, o de la música, en los de la poesía. Por supuesto que existe una relación general —que en ningún caso se extiende a lo específico— entre la poesía, estrictamente considerada, y las demás artes. Ahora bien, estamos convencidos de que lo único seguro al respecto —fuera de temas y motivos de inspiración comunes— son las referencias a otras artes; referencias, manifiestas o sugeridas, que aparecen en muchos poemas. Ello, sin embargo, no es tan propio de la crítica como de la curiosidad erudita. Y no se trata de emprender una aventura peligrosa, sin asidero alguno. La propia Erika Lorenz, al examinar la posibilidad de una conexión de la música de Wagner con la poesía de Rubén, a través de la devoción wagneriana de los simbolistas, llegó a la siguiente conclusión, referida expresamente a éstos, pero que vale también para Darío: «Ya en esta disimilitud de puntos de partida y de «medios» apunta una contradicción en las finalidades. Pues Wagner busca un lenguaje de la música, en tanto que el Simbolismo una música del lenguaje. De allí que Wagner llegue lógicamente a rechazar la música de las palabras...» («Rubén Darío — *Bajo el divino imperio de la música*»). Por lo demás, la profesora de Hamburgo hizo notar el aprecio especialísimo que ya declaraba el poeta de «Azul» (en su cuento «El Velo de la Reina Mab») por «las fantasías orquestales de Wagner», dicho con palabras del mismo Rubén. Y curiosamente, antes de cumplirse un año de la publicación de «Azul» —el cual se terminó de imprimir el 30 de julio del ya indicado 1888—, componía Rimsky-Korssakoff la *suit* sinfónica «Scheherazade», como cierre de una etapa suya, en la que —según presumía el compositor— «instrumentación había alcanzado un alto grado de virtuosismo... sin estar influenciado por Wagner».

En cambio, Darío fue de una vez por todas fiel a Wagner, aunque, naturalmente, no siempre con igual entusiasmo al correr de la vida. El cisne medieval y wagneriano fue nadando desde «Azul» (evocado por el nombre de Lohengrin, en «La Muerte de la Emperatriz de la China») hasta «Prosas Profanas» (sobre todo, en el soneto «El Cisne»), y luego, crecido de sugerencias, hasta «Cantos de Vida y Esperanza» (en la sección «Los Cisnes», proclamando que «La noche anuncia el día» y que «La aurora es inmortal»). Pero la pre-

sencia de los mitos germánicos recreados por Wagner no se detuvo allí. Aquella moral de la irresponsabilidad, aquella indiferencia ante el bien y el mal, aquella visión determinista del universo, que se personificaron en la Normas del poema «Filosofía», de Rubén («dejad la responsabilidad a las Normas, / que a su vez la enviarán al Todopoderoso...»), estaban inspiradas en el armazón literario –rigurosamente literario– de la cosecha operística de Richard Wagner. Esas darianas Normas, con mayúscula, resultan una versión de las Nornes, de Wagner, como ya lo advirtiera Marasso. No son divinidades menores, sino medias o intermediarias, y con el ministerio demiúrgico de ser responsables de la actividad universal, de la vida misma, o con la plenipotencia de administrar el destino. Y ya se dijo que la wagneriana huella mitológica –y fonética, puesto que *Normas* suena a *Nornes*– es continua en la poesía de Rubén, así como se da el hecho de que nuestro poeta repitiera en las Dilucidaciones de «El Canto Errante» (1907) la cita de Wagner que había aducido en 1896, en las Palabras Liminares de «Prosas Profanas», como una bandera de independencia artística.

### Historia de una prosa

El único ejemplar de «Azul» impreso en papel Japón era para obsequiar al potentado chileno Federico Varela, mecenas del libro, a quien Darío dedicó esa primera edición («Gerón, rey de Siracusa...»), y que no agradecería al poeta la hermosa dedicatoria ni le acusaría, siquiera, recibo del envío. De otra tirada de veinte ejemplares en papel Holanda, numerados, dos llegaron a manos de los sucesivos prologuistas de «Azul», el poeta Eduardo de la Barra, yerno de Lastarria («Había mucha gloria chilena en aquel prócer»), y que apadrinó lucidamente la edición príncipe, y don Juan Varela, a quien había llegado su ejemplar por medio de un sobrino suyo, Antonio Alcalá Galiano, Cónsul español en Valparaíso. Valera fue, como se sabe, el inapreciable heraldo del libro rubeniano, dedicando al mismo un par de sus «Cartas Americanas» (en «El Imparcial», de Madrid, el 22 y el 29 de octubre de 1888), las cuales figurarían como prólogo en la segunda edición de «Azul» (Guatemala, Imp. de La Unión, 1890).

Ahora bien, los polos en que gira el eje de esos artículos de Valera son, por un lado, el gozo de testificar –con gran sorpresa, además– el punto de partida de Rubén y, por el otro, anticipar, también gozosamente, su punto de destino. Valera, pues, se apoyó en lo *original* y lo *terminal* de la poesía dariana; lo primero, visto en presente como una peculiar y novedosa síntesis, y lo segundo, adivinado como un triunfo definitivo y continental. Pero lo curioso es que ambos extremos son los mismos en que se sustentaban las XXXIV páginas de crítica –anteriores– de Eduardo de la Barra, y lo que en Valera fue «quintaesencia», era «amalgama» en De la Barra; mientras que lo de «gloria de las letras hispanoamericanas» que dijo aquél, ya había sido «gloria americana» en éste. He aquí las frases-clave de un prologuista y las de otro. Escribía De la

Barra: «Su originalidad incontestable está en que todo lo amalgama, lo funde y lo armoniza en un estilo suyo...» «Darío llegará a ser una gloria americana, que tal es la fuerza y ley de su estro juvenil». Y don Juan Valera: «usted lo ha revuelto todo, lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro y ha sacado de ello una rara quintaesencia.» «...ha de desenvolverse y señalarse más con el tiempo en obras que sean gloria de las letras hispanoamericanas». Por lo demás, hace ya treinta y dos años que hallamos tal semejanza de fondo —entonces Juan Loveluck no había publicado nada sobre el tema—, cuando consultábamos en Washington la primera edición de «Azul» (catalogada en la Biblioteca del Congreso bajo la signatura PQ7519.D3A9) y luego en San Francisco de California, en casa de Günter Puschendorf, de la Universidad de Berkeley.

Pero Valera no se limitó a dar en el clavo de lo más característico de aquel estilo —todo juventud y maestría— del poeta nicaragüense, o a vislumbrar la futura significación del mismo en nuestras letras. Don Juan quiso también llamar al orden a Darío: «lo que a mi me dio mala espina —le decía— fue la frase de Víctor Hugo y el que usted hubiese dado por título a su libro la palabra fundamental de la frase». Y el caso es que Rubén, según propia confesión, no conocía lo de «l'Art c'est l'azur» en el momento de bautizar su libro. Quien trajo a cuento ese dicho de Hugo fue el prologuista chileno Eduardo de la Barra, lo cual no sirve como prueba —en contra de lo afirmado por Silva Castro— de «que el uso de la expresión *azul* como título del libro era perfectamente consciente de parte de Darío...» («Génesis del Azul... de Rubén Darío») Por supuesto que Rubén era consciente de haber dado a su obra el nombre del color que allí se muestra —sobre todo en la prosa— con valor de *motivo*, por su carácter recurrente. Sin embargo, la llamada de atención de Valera tenía que haberse dirigido a De la Barra y no a Darío.

Lo cierto es que nuestro poeta, en «Historia de Mis Libros», sólo mencionó a Hugo al hablar de «El Sático Sordo» —cuya incorporación al volumen fue posterior— y no entre los autores franceses que influyeron concretamente en los cuentos y poemas en prosa integrados en el primitivo «Azul». Porque esos escritores reconocidos por Darío son apenas cinco, a saber: Daudet (con relación a «El Rey Burgués»), Mendès, Armand Silvestre y Mezeroy (en lo concerniente a «la Ninfa») y Zola (respecto de «El Fardo»). Y en cuanto al color azul repetido, hasta volverse típico, no se asombre el lector si decimos que pudo venirle a Rubén de la prosa de José Martí, a quien nuestro poeta leía con deleite en las páginas literarias de «La Nación», de Buenos Aires, desde el mes de agosto de 1886 en que comenzó a trabajar en la redacción de «La Época», el periódico santiagués que dirigía Eduardo Mc-Clure. Se trata de algo más que una conjetura, y ese algo también ha de llevarnos, al fin y al cabo, a fuentes francesas, puesto que Martí «formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt —con el que gustéis, pues de todo tiene—», según expresó Darío en «Los Raros».

De las veinte prosas cuentísticas y poemáticas contenidas en aquella edición chilena de «Azul», las diez que Rubén Darío dio en las columnas de «La

Época» aparecieron entre el 7 de diciembre de 1886 («El Pájaro Azul») y el 25 de noviembre del año siguiente («La Ninfa»). En apenas doce meses, el estilo rubeniano había crecido hasta el límite que exige la perfección. Pero aquí nos interesa especialmente el detalle de que la primera de tales prosas, entre las pertenecientes al libro y que además se publicaron en «La Época», es aquélla en la cual el uso de la palabra *azul* se hace más insistente, o sea, el citado cuento que por algo se titula «El Pájaro Azul». Pues bien, la reiteración de ese color tiene otro ejemplo culminante en «La Muñeca Negra», de Martí. Allí, el maestro cubano jugaba con las luces de una «piedra azul», de un estuche «con lo de abajo forrado de azul», de «un ramo de flores blancas y azules», de unas «colgaduras azules» o de unos «ojos azules». Por añadidura, los cuentos y relatos de Martí son, antes de nada, prosa de poeta; prosa leve y transparente, cortada y rítmica, sensual y nerviosa, valiente en sus recursos y cargada de originalidad, pero también de exotismo. Compárese «El Rey Burgués», en lo que tiene de sátira de un arte de artificio, con «Los Dos Ruseñores», de José Martí. Y ya en 1882, en el «Oscar Wilde» del iluminado poeta de Cuba, había una enumeración referida a la poesía eslava y a la nórdica; enumeración en la cual surge de modo extraño o, mejor dicho, deslumbradoramente, un cisne simbólico y *en blanco mayor*.

### Historia de unos versos

Seis meses antes de que «Azul» saliera a la luz pública, su autor había cumplido veintinueve años, frontera de etapas de la vida humana —de acuerdo con un ritmo septenario—, y en la que muchas Constituciones Políticas de entonces fijaban la mayoría de edad o el derecho de ciudadanía, como la Constitución nicaragüense de 1858 —de espíritu conservador y a la sazón vigente—, la cual, en su artículo 8.º, determinaba aquella edad para adquirir la condición de ciudadano, con las excepciones del caso. La salida de «Azul» marcó, por consiguiente, el comienzo de la última época de formación de Rubén, aunque él había sido sumamente precoz, como que a sus solos quince años, en la República de El Salvador, ensayó con el poeta Gavidia la composición en castellano de un alejandrino con estructura semejante a la del francés.

Pero en 1888 se iniciaba una alteración del ritmo de la vida ciudadana, al revolucionarse el transporte con el invento del neumático, produciéndose, en definitiva, una aceleración de la historia. Algo de ese *nuevo mundo* llegó a Barcelona con la Exposición Internacional. El espíritu de la invención de Dunlop no podía, sin embargo, reflejarse pronto en el curso de la sociedad chilena finisecular, inteligente y a la moda, pero sólo pragmática a su manera y elegante por la sobriedad. En aquel Chile de «Azul» —también el de los poemas descriptivos en prosa del «Álbum Porteño» y del «Álbum Santiagués»— se entendía el progreso como cultura y estaba en el Poder un liberalismo romántico. La gestión del Presidente Balmaceda se hallaba en su apogeo, fomentando, a la

vez, la enseñanza y las obras públicas. Darío, en su «A. de Gilbert», describió al padre de su amigo Pedro Balmaceda Toro y al gobernante en horas de triunfo, no al destinado a la fatalidad: «Su voz es vibrante y dominante; su figura, llena de distinción...».

Santiago de Chile, por su parte, no era precisamente una ciudad alegre, pero sí confiada; una ciudad más pendiente del calendario que del reloj; una ciudad que vivía al compás de las estaciones. Y nuestro poeta, allí, veía la primavera en las mujeres jóvenes que paseaban a pie o en coche de caballos por la Alameda; veía el verano en la cerveza con arenques y en alguna escapada a Viña del Mar, invitado por Pedro, o a Playa Ancha, en Valparaíso; veía el otoño en el parque Cousiño o en La Quinta, y el invierno, en los harapos de aquel mendigo, «quizá un poeta», de «La Canción del Oro», o en la capa de don Diego Barros Arana. *Significativamente, el «Azul» chileno contenía sólo seis poemas escritos en verso, cuatro de los cuales tienen los nombres de las estaciones. Todos aparecieron en las páginas de «La Época», en lo que va del 15 de marzo de 1887 («Estival», que primero se tituló «Idilio y Drama») al 25 de septiembre del mismo año («Primaveral», dedicado a Alfredo Irarrázabal). El mejor de esos cuatro poemas, quizá por ser el más rubeniano, es «Autumnal» (publicado el 14 de abril), y ostentaba el siguiente título-dedicatoria: «Para el álbum de la Srta. E.R.», con el acompañamiento del epígrafe «Eros, Vita, Lumen», el cual se conservó, a pesar de no ser homogéneo, pues está formado por una palabra griega y dos latinas. Además, el verso 7 de «Autumnal» es una clara reminiscencia de cuatro pertenecientes a la estrofa que abre la rima VIII, de Gustavo Adolfo Bécquer:*

«¡Ah el polvo de oro que en el aire flota,»  
(Darío)

«al través de una gasa de polvo  
dorado e inquieto,»

«y flotar con la niebla dorada  
en átomos leves»  
(Bécquer)

Luego, hacia el final del poema de Rubén, hay una invocación –de estilo virgiliano– a las Plérides, y que acaso pretenda recordar otras de la Egloga I (v. 236), de Garcilaso, y de la «Fábula de Polifemo y Galatea» (v.360), de Góngora. Pero Darío usó dicho recurso en un sentido contrario al clásico, y en vez de rogar a las Plérides que digan lo inefable para el poeta, las invita a callar por siempre o, más bien, se lo exige.

La alusión anterior nos conduce a una referencia a Dante («Inferno», c. V. vv. 136 y 137), que Darío hizo en «Invernal» (cuya publicación data del 3 de junio de 1887):

El Invierno es Galeoto,  
porque en las noches frías  
Paolo besa a Francesca...

Y el Alighieri, a su vez, hacía referencia a «Lancelot», la novela poemática de Chrétien de Troyes, en la cual Galeoto es alcahuete y confidente de los amores de Lanzarote con Ginebra, esposa del rey Arturo.

Las dos últimas composiciones poéticas recogidas en la edición príncipe del libro en cuestión, eran: «Pensamiento de Otoño», versión rubeniana de una poesía de Armand Silvestre, y «Ananke», dedicada a Pedro Balmaceda. Sobre aquella, únicamente queremos observar que «hace juego» con los cuatro poemas que la preceden, es decir, que se sube en marcha al movimiento cíclico de las estaciones del año. Y en cuanto a la otra poesía, el título «Ananke» (en este caso, *fatalidad*) lo hemos visto escrito como «Anagke» (Mapes, Marasso, Torres), como «Anatk» (Contreras) y hasta como palabra aguda: «Ananké» (Azorín). Rubén mismo vacilaba al respecto. Quien puso, en cambio, las cosas en su sitio fue Méndez Plancarte, que también hizo notar cómo De la Barra se había anticipado a Valera en reprochar al autor el «desgraciadísimo final», que «debe suprimirse», «por innecesario (...) y por blasfemo». La verdad es que Darío tuvo siempre una visión armónica del mundo y, desde luego, sobran las razones para asegurar que, antes que un poema anti-providencialista, «Ananke» es una negación del propio ser de la poesía dariana.

## PROSAS PROFANAS

### Orígenes de un libro

Rubén definió el *radio de contemporización* de su grupo generacional (1890-1904) al cumplir treinta años de edad el 18 de enero de 1897, incorporándose así a la *actualidad histórica* y, desde luego, a su propia plenitud vital. Y, justamente, «Prosas Profanas», el libro innovador por excelencia de Darío, el que consagró a nuestro poeta como *conductor* de la generación modernista, se publicaba en Buenos Aires, en la Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, entre el 7 de enero de 1897, fecha en que el autor comunicó a Ricardo Palma que el poemario se hallaba a punto de salir a luz, según dato de Méndez Plancarte, y el 21 de enero del mismo año, en que Rubén indicó a su editor que podía enviar los libros al Ateneo, en la calle Florida, como reza la esquila transcrita por Edelberto Torres. «Prosas Profanas» echó a andar, en efecto, al año siguiente del que figura impreso en los ejemplares de su primera edición, como para confirmar, exactamente, la fecha definitiva de aquella generación *determinante o resolutive* —auténtica generación de 1897— encabezada por el poeta nicaragüense. Por lo demás, esa obra se editó a costa de la generosidad de Carlos Vega Belgrano, director de «El tiempo», conforme lo que nos ha

contado el propio Rubén en su «Autobiografía». Y fue por ello, precisamente, que el libro apareció dedicado con afecto al mismo mecenas.

De las treinta y tres composiciones poéticas que contiene la «editio princeps», una cuarta parte data de cuando el autor tenía la edad de veinticinco años, como aquellos poemas motivados por el viaje suyo a España, con ocasión del cuarto centenario del Descubrimiento de América («Pórtico», etc), incluida la «Sinfonía en Gris Mayor», que es apenas de los veinticuatro años de Darío. Se trata, pues, de poemas de juventud, no obstante su provocadora maestría. Y, además, su inspiración es de signo idealista, lógicamente, salvo excepciones. Hay en esa poesía platonismo puro («La Dea»), mitología clásica («Coloquio de los Centauros»), escatología cristiana («Año Nuevo»), alegoría del alma («El Reino Interior»), deliberados anacronismos («Era un Aire Suave»), ensoñaciones («La Página Blanca»), y, casi en igual número, poemas de intención simplemente estética, musical o plástica («Heraldos», «Friso...»), así como otro tanto de encomios, homenajes y galanterías («Elogio de la Seguidilla»; «Verlaine», «Para una Cubana»...) Y conste que hablamos sólo de *inspiración*, no de imágenes al servicio de ésta, las cuales ciertamente son, a la vez, cultas y paradisiacas, vivas y de bulto, lujosas y refinadas, cálidas e insinuantes, atrevidas, lozanas y eminentemente sensoriales, como nacidas de la imaginación solar de un poeta nicaragüense. Esa «imagería» es lo que ha despistado a la crítica, haciéndole tomar por la creación en sí, lo que es mera representación o apariencia; vale decir, por la poesía esencial, el ornato. Porque la imagen modernista siguió siendo, de algún modo, tradicional; lo cual significa que la misma era todavía un medio para realzar la expresión literaria, sin conseguir la autonomía poética –verdaderamente creadora– que después alcanzarían las imágenes.

La verdad es que resultan pocos, poquísimos, los poemas identificados por Rubén, en «Historia de Mis Libros», como genuinas vivencias, al estilo de «Garçoniere», o, específicamente, como experiencias amorosas, que sólo se revelan en el soneto «Margarita» –pura pasión torrencial– y en «El Poeta Pregunta por Stella» –amor transido de espiritualidad–, puesto que el derroche sensual de «El Faisán» suena a imaginario o, mejor aún, a libresco, pese a lo que Darío afirmó al respecto y quizá por ello mismo, ya que parece hartamente significativo el hecho de calificar ese poema de «trascendente de parisina», como lo hizo el propio autor. Hay en el libro, en fin, dos poesías tomadas «d'après nature» –dicho a la manera dariana–, que son: «Del Campo» y la ya mencionada «Sinfonía en Gris Mayor»; poesías o «cuadros» que también chirrían dentro del idealismo generacional propio de los modernistas.

Porque el modernismo literario, no obstante ser una parcela de la generación histórica de Darío hizo de ésta –con el grupo generacional de los Próceres de nuestra Independencia– una de las dos generaciones resolutivas o determinantes que ha habido en Nicaragua. Y también el Modernismo condicionó, sin duda, la vocación de aquel pueblo centroamericano. Nuestra revolución liberal misma (1893), que, paradójicamente, pendía del talante prusiano y del

puño de la espada del general José Santos Zelaya, era en realidad el «modernismo político» nuestro o, si se prefiere, la acción «modernista» de los nicaragüenses. Lo cierto es que, siempre por analogía con el modernismo literario, el régimen de mano dura de Zelaya fue de grandes innovaciones, de estilo refinado, de sensibilidad abierta a la cultura de Europa y, sobre todo, con voluntad de independencia, como que entonces se reincorporó plenamente a la soberanía de Nicaragua la región de la Mosquitia, la cual seguía siendo, aunque ya sólo de hecho, protectorado británico.

Pero la aparición del breviarío del Modernismo tuvo lugar en la República Argentina, entonces bajo la Presidencia de José Evaristo Uriburu, talentoso y enérgico, quien, poniendo en cueros la crisis económica que había recibido y, a la vez, implantando una política austera, consiguió inaugurar aquella dilatada época de prosperidad nacional que *cantaría* luego el propio Rubén:

¡Argentina, región de la aurora!

Y a todo ello correspondió, en tales fechas, el auge de la vida cultural de Buenos Aires, con la buena nueva del soplo modernista, que también allí significaba una verdadera renovación del gusto y, especialmente, la conciencia de estrenar un clima de esperanzas –y, por supuesto, de ilusiones– favorable al cultivo de la creación estética. Es ya sumamente revelador el dato de que, acompañando a «Prosas Profanas», salieran a luz asimismo en la Argentina –y en 1897– otros dos libros capitales de la poesía modernista: «Castalia Bárbara», del boliviano Ricardo Jaimes Freyre, tentado por el pamasianismo más exigente y, sin embargo, innovador, y «Las Montañas del Oro», de Leopoldo Lugones, con resonancias huguescas, pero de un Víctor Hugo puesto al día.

España, por el contrario, se hallaba en las vísperas del muñón doloroso que le dejarían sus últimas posesiones de ultramar. Precisamente, el año 1896 se abrió con el relevo de Martínez Campos por el general Weyler, al frente de las operaciones del ejército español en Cuba, buscando así la máxima eficacia. Mientras que el año siguiente empezaba con la convocatoria de Cámaras Insulares en la misma Cuba y en Puerto Rico, como un primer paso para concederles una autonomía que llegaba tarde, y que en el caso de Cuba se hizo pronto efectiva, aunque inútilmente. 1897 fue, por lo demás, el año agorero del asesinato de Cánovas, el Presidente del Consejo de Ministros a quien Rubén veía como su amigo y protector. En ese marco histórico y, por consiguiente, entre un espíritu nacional enrarecido, el poeta de «En Tropol» –y no otro Salvador Rueda– se debatía solo, en defensa de una nueva sensibilidad, cuando, en cambio, las obras de creación que aparecían en España eran «Juanita la Larga», de Valera; «Pachín González», de Pereda; «Misericordia», de Galdós; «Paz en la Guerra», de Unamuno, o los estrenos de «Doña Perfecta», del mismo Galdós y «El Ojito Derecho», de los Quintero. De ahí que Darío, como queriendo soplar en las velas del ánimo español, con aquel viento propicio del Modernismo, añadiese a «Pórtico» y a «Elogio de la Seguidilla», en

la segunda edición de «Prosas Profanas» (París, Vda. de C. Bouret, 1901), otros poemas de homenaje a España, como «Cosas del Cid», «Decires, Layes y Canciones», a la manera tradicional, y un entrañable soneto «A Maestre Gonzalo de Berceo»; conjunto de poemas que anunciaba lo que luego significaría «Cantos de Vida y Esperanza».

### *Génesis de un título*

Sólo entendiendo el Modernismo como superación de lo romántico y, a la vez, del principio naturalista, es posible comprender la ética y la estética del optimismo que profesó Darío y, además, su concepción idealista del arte como religión. En efecto, para ese *optimista* que era Rubén, la poesía encarnaba lo óptimo, y así el misterio poético se volvía en sus manos un ministerio, un sacerdocio. Todo ello se llamó enseguida *arielismo*, por el «Ariel» de Rodó, aunque participando del culto al futuro y del clima iniciático –ese clima de «estar en el secreto»– que habían caracterizado a Renan. De ahí que nuestro poeta, valiéndose de una traslación metafórica de lo sagrado a lo profano –salto mortal sin red–, hablara de la «misa rosa» de su juventud, en las Palabras Liminares de «Prosas Profanas». Dicha «misa», por consiguiente, no apunta a la raíz del sacrificio incruento, como ofrenda u oblación; sino a su aspecto ritual, como celebración simbólica y litúrgica. Y si, en tal sentido, hay en francés una «messe blanche», para designar aquella misa que se dice sin consagrar, y que nosotros llamamos «misa seca» (o «en seco»), así como también solemos mencionar la diabólica «misa negra»; no resulta insólito, desde luego, referirse a una «misa rosa». Es claro que se trataba, en principio, de «La messe rose» (1892), de Catulle Mendès; pero con una peculiar variación de sentido, esto es, con un característico sello rubeniano. Y de igual modo que el *azul* –en gran parte– simbolizó en Rubén el *ideal*, incluida su nota de perfección; el *rosa* fue, para el mismo poeta, el color de lo *irreal* o, si se quiere, de la ilusión, que es propia de la juventud, precisamente.

Tampoco este *rosa*, por supuesto, es el de la llamada «novela rosa», es decir, el de los amores convencionales, sentimentales –en el peor sentido del término– e ingenuos. Porque el mundo ilusorio del poeta nicaraguense sólo participaba de lo último, y no tenía nada de convencional, ni de un sentimentalismo que se vuelve cursi. El *rosa* ingenuo –ingenuo y esperanzado– de Darío, o es el primaveral, el de la flor por excelencia, o bien el color de la imaginación, como ya había indicado Pedro Salinas, al comentar el poema rubeniano «El Reino Interior». Y aquella ingenuidad le venía al *rosa* dariano de autores primitivos como Cavalca, a quien el propio Rubén citaba en el referido poema. Así, la tierra «de color de rosa» de nuestro poeta resulta ser la misma que, según Fra Domenico Cavalca, aparecía de un lado blanca, como la nieve, «e dall' altro rosa»; cotejo textual que debemos a Marasso.

Pero, volviendo a la «misa» ilusoria e ilusionada de Darío, vale decir, resumiendo, que se trataba de «verlo todo de color de rosa», esto es, en su aspecto más favorable, como únicamente lo ve el optimista. Estamos, pues, ante un símbolo de la fe juvenil, que es una forma de ilusión óptica:

La gentil Primavera primavera le augura.  
La vida le sonríe rosada y halagüeña.

(«El Reino Interior» vv. 12 y 13)

En definitiva, la «misa rosa» de Darío no puede identificarse con su «amorzosa misa», como pretende López Estrada, trayendo a colación el soneto «Ite missa est». Porque, con aquélla, el poeta no se refería rigurosamente a ninguna «experiencia» ni, mucho menos, a experiencias amorosas o a una «historia del corazón», que, conforme el simbolismo del propio Rubén, sería de color celeste:

Plural ha sido la celeste  
historia de mi corazón.

(«Canción de Otoño en Primavera», vv. 5 y 6)

Rubén Darío se valió, en cambio, de la figuración de esa «misa rosa» para ambientar otra historia, que no era la de sus amores —en plural—, pero sí la de sus esperanzas de joven artista, de ilusionado esteta que había descubierto la síntesis de sus propios sueños. Era una historia que resumía la intencionalidad del poeta, cuya creación se quedaba corta, naturalmente, respecto de aquélla. Era la historia íntima de un título concreto: «Prosas Profanas»; suma y compendio del rito juvenil de la imaginación, del simbolismo. «Yo he dicho —escribía Rubén, en las ya citadas Palabras Liminares— en la misa rosa de mi juventud, mis antífonas, mis secuencias, mis profanas prosas. Tiempo y menos fatigas del alma y corazón me han hecho falta, para, como un buen monje artífice, hacer mis mayúsculas dignas de cada página del breviario.»

Se acuñó lo de «Prosas Profanas», por lo tanto, en contraposición a «las prosas latinas de la Iglesia», como había advertido el poeta mismo en su «Autobiografía». Sin embargo, algunos lectores poco avisados creyeron que se trataba de una «boutade» de Rubén, pues no podían concebir que los versos de aquel libro se denominaran «prosas». Lo cierto es que, etimológicamente, el término «prosa» no está lejos de «secuencia», porque *seguir* es, de algún modo, *ir en línea recta*. La secuencia de la Misa, efectivamente, puede ser en prosa o en verso. Y *prosa* se llama, en rigor, aquella secuencia que en determinadas misas viene a continuación del aleluya o del tracto, como el «Stabat Mater dolorosa», que se escribió, justamente, en versos latinos, y que Lope tradujo en sextillas. Por lo demás, el propio Darío contó, satisfecho, que Remy de Gourmont había celebrado el título de «Prosas Profanas», calificándolo de

«hallazgo» («trouvaille»), y ello, a pesar del manoseado antecedente de Berceo, quien, en su «vida de Santo Domingo de Silos», habló de «fer una prosa», al referirse a sus alejandrinos monorrimos. Menos divulgado es el precedente de Mallarmé, con su «Prose» en homenaje a Des Esseintes, el personaje de J. K. Huysmans, y que Rubén comentó, con regocijo, en su artículo «Stéphane Mallarmé» –dedicado a Eugenio Díaz Romero, director de «El Mercurio de América», de Buenos Aires–, diciendo que estaba «la clientela periodística escandalizada de no encontrar prosa», sino versos.

La originalidad, pues, del título de Darío («Prosas Profanas») se halla más en el adjetivo que en el sustantivo, y, sobre todo, en el contraste de ambos. Allí, la voz «profanas» sólo está –conforme la opinión más generalizada– para *diferenciar* esas «prosas» modernistas de las sacras o eclesiásticas. Así acontece, análogamente, en «Poesías Sagradas y Profanas» (1892), de Antonio de Solís. Y no hay que ver *profanidades* en el referido adjetivo, como lo ha hecho sin razón algún crítico, y tampoco sería justo imaginar *profanaciones*. Verdad es que el título dariano no resulta aséptico al modo de «Crítica Profana» (1915), de Casares, que empleó ese adjetivo en una acepción en la cual se rozaban únicamente la autoridad y la modestia del autor. En cambio, en Rubén Darío, además del distinto significado del vocablo, lo que verdaderamente hace que éste se vuelva raro y llamativo –por no decir *detonante*– es su carga poética, que supone, sin duda, una perspectiva desde lo sagrado, es decir, un punto de vista fundado en la conciencia religiosa de nuestro poeta.

### Fuentes de una poesía

Aquí no se pretende hacer una *estilística* de las fuentes o un análisis comparativo de técnicas y procedimientos literarios, sino que entendemos lo de *fuentes*, según conviene a nuestro propósito, en su significado *histórico* más general. Por tal motivo, no vamos a ocuparnos en los antecedentes de modos de expresión ni de recursos lingüísticos, sino en meras influencias de *sentido*, sean literales o no, como lo ha hecho la crítica tradicional. Prescindiremos, por ejemplo, de cotejos textuales al estilo del que, anticipándose a sus respectivos contemporáneos, ya realizaron Paul Groussac y Max Henríquez Ureña, hallando una similitud «de procedimiento» entre unas estrofas de «La patrie élue», de Paul Guigou, y algunos versos darianos –desde luego, posteriores– de «Era un Aire Suave». Y, además, nos limitaremos –por razón de espacio– a apreciar o bien a ilustrar las imitaciones y las reminiscencias que señaló Rubén mismo en «Historia de Mís Libros».

Al igual que muchos poemas de «Prosas Profanas», «Era un Aire Suave...», por su *composición de lugar*, su temática y sus motivos –«muy siglo XVIII», como le gustaba decir al poeta nicaragüense–, por el *aire*, el acento y una temperatura lograda a fuerza de evocaciones, no oculta el magisterio de Verlaine; antes bien, revela concretamente el influjo de «Fêtes galantes»

(1869). En efecto, Angel de Estrada hizo notar, al respecto, que los siguientes versos rubenianos:

el vizconde rubio de los desafíos  
y el abate joven de los madrigales,

estaban inspirados en la cuarta estrofa del «En bateau» verleniano:

L'abbé confesse bas Églé,  
Et ce vicomte déréglé  
Des champs donne à son coeur la clé.

Por lo demás, Darío confesó que, en el referido poema suyo, justamente el *aire* –entendido en la pura acepción musical– obedecía a la pauta marcada por «Art Poétique» del mismo Verlaine y, principalmente, por el verso inicial de este último poema dedicado a Charles Morice y, como se sabe, perteneciente al libro «Jadis et naguère» (1885).

Otro precedente literario indicado por el autor de «Prosas Profanas» es el de Banville, que aparece en «Del Campo» y, sobre todo, en «Canción de Carnaval». Lo cierto es que el primero de esos poemas sólo tiene de *funambulesco* el espíritu desenfadado, casi irónico, de la mayoría de sus estrofas, amén de la presencia de máscaras como Pierrot y de gnomos como Puck. «Canción de Carnaval», en cambio, viene indudablemente de «Odes funambulesques» (1857) y, con más precisión, de «Mascarades», cuyos versos fueron puestos en comparación con los de Rubén por el inevitable Mapes:

Chante ton dithyrambe  
En laissant voir ta jambe  
Et ton sein arrosé  
D'un feu rosé.

(Banville)

Ríe en la danza que gira,  
muestra la pierna rosada,  
y suene, como una lira,  
tu carcajada.

(Darío)

Aunque nuestro poeta mencionó, a continuación, los «Lieds de France» (1892), de Catulle Mendès, como *fuentes* de «El País del Sol», nos bastará advertir que dicho antecedente es apenas formal, ya que la composición mendesiana «Les pieds nus» está escrita, como la de Darío, en breves párrafos, a manera de versículos; tiene rimas internas –aconsonantadas– al comienzo de cada uno de los mismos, y lleva un estribillo a todo lo largo de su prosa rimada. Aquí Darío también se refería, sólo «como un eco», a «Gaspar de la Nuit», del *raro* Aloysius Bertrand, quien pretendía hacer «transposiciones» de pinturas de Rembrandt y de otros artistas; procedimiento ensayado –tal vez tímidamente– en «El País del Sol», y que tanto agradaba al poeta nicaragüense, a pesar de las limitaciones que dicho procedimiento impone.

Sigue un parentesco deliberado: el del título de «Sinfonía en Gris Mayor», el cual recuerda inmediatamente la «Symphonie en blanc majeur», de Gautier. Pero hay algo más: se trata de cantar un tema *sin variaciones*, en un tono uniforme y melancólico que produzca la sensación de lo gris. Estamos, pues, ante un cromatismo «mágico», del que era un adelantado el mismo Gautier.

Y ahora una huella española. Es el poema «Friso», cuya versificación proviene, según Darío, de Marcelino Menéndez Pelayo y su «Epístola a Horacio», recogida en el volumen «Odas, Epístolas y Tragedias» (1883). Es claro que nuestro poeta hablaba de una imitación suya del «verso suelto» de Don Marcelino —con medida irregular y sin rima—, que Rubén denominó «libre», como si se tratara del así llamado en francés. Pero, a decir verdad, la influencia no se reduce al aspecto técnico de los versos, sino que el modelo está presente asimismo en el lenguaje, en las ideas y las imágenes, en los motivos y en las referencias cultistas, hasta el punto de hallarse ejemplos de parecido literal, como el siguiente y otros que adjunimos en nuestro «Estudio de la Poética de Rubén Darío»:

y al influjo potente de tu ritmo  
(Menéndez)

y era el ritmo potente de mi sangre  
(Darío)

Esta vez, nos encontramos con el reconocimiento dariano del influjo de Dante Gabriel Rossetti y los prerrafaelistas en los versos de «El Reino Interior». De seguro, nuestro poeta quería referirse específicamente a «La Doncella Bienaventurada» («The blessed damozel»), que debió inspirar el reino de ensueños del poema de Rubén, el sentido espacial del mismo, su dimensión hacia dentro del alma del artista, sus perplejidad y, antes que nada, su medievalismo confidencial y candoroso. Y no resulta extraño que aquí Rubén olvidara el «Crimen amoris», de Verlaine, ya que este último poema no está centrado en lo humano, a diferencia de «El Reino Interior», ni es, por lo tanto, una obra donde se halle en juego la conciencia personal, como ocurre en la de Darío. Porque el poema verlainiano es anterior a la creación del hombre: es el desgarrado poema de la revuelta y la condena del orgullo angélico. Por lo demás, el poeta nicaragüense recordaba, como de paso, el «Petit glossaire» (1888), de Jacques Plowert (Paul Adam), aludiendo al verso en que él mismo habló de un ave fabulosa: el *papemor*, definiéndolo al modo citado «Glosario».

Después, confesaba Rubén que para escribir «Cosas del Cid» se había inspirado en Barbey d'Aurevilly, exactamente en «Le Cid», de «Poussières» (1897). Pero nuestro poeta, además de las variaciones que introdujo en el relato original, agregó al sentimentalismo de éste una nota sentimental —que él llamaría «sorbo de licor castellano»—, con la aparición de «una niña vestida de inocencia» que premia al Campeador, ofreciéndole una «rosa naciente» y un «fresco laurel».

Nada diremos de las imitaciones arcaizantes o recreaciones de Juan de Dueñas, Juan de Torres, Valtierra y Pedro de Santa Fe; autores leídos por Rubén en el «Cancionero Inédito del Siglo XV» (1884), de Alfonso Pérez Gómez Nieva. Y tal noticia se debe a los trabajos que dedicaron al tema Pedro Henríquez Ureña, el primero, y José María de Cossío.

La última pista que nos ha dejado Rubén Darío del origen literario de «Prosas Profanas» es la de Jean Moréas. Marasso trajo a colación un verso de «Offrande a l'amour», perteneciente a «Le Pèlerin passionné» (el de 1893), del poeta greco-francés, y que coincide absolutamente con otro de Rubén, en «Palabras de la Satiresa»:

(Apollon sur la lyre et Pan dans les pipeaux)  
(Moréas)

ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira  
(Darío)

Se trata de una verdadera síntesis entre la armonía, en el sentido del arte, y las fuerzas naturales, de suyo informes. Y adviértase que el binomio Apolo-Pan, acaso por no estar referido «escolásticamente» a lo clásico y lo romántico, suena a menos convencional y a más arraigado en la existencia humana que el Apolo-Dionisos, acuñado por Nietzsche en «El Origen de la Tragedia».

Coronando el presente capítulo, he aquí la sola muestra –a pesar de que Rubén no la trajo en su «Historia...»– de un voluntario calco o, mejor dicho, de una clara alusión dariana a este verso del «Aymerillot», de Victor Hugo:

Charlemagne, empereur à la barbe fleurie;

verso del cual se derivan, como ya apuntaba Rodó, los soberbios endecasílabos que cierran el «Pórtico» de Darío:

Y esto pasó en el reinado de Hugo,  
emperador de la barba florida.

## CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA

### Una segunda generación modernista

El 23 de junio de 1905 –casi dos meses después de morir, ya ciego, don Juan Valera– estaban impresos y encuadernados los quinientos ejemplares de la primera edición de «Cantos de Vida y Esperanza, los Cisnes y Otros Poemas», porque el documento catalogado con el n.º 2488 en el Seminario-Archivo «Rubén Darío», de Madrid, no es un presupuesto –según lo ha presentado algún

estudioso dariano—, sino una factura de la Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, que imprimió ese elegante volumen de 175 páginas. En tal ocasión, no hubo mecenas con nombre y apellido, y el libro salió a costa del autor, ayudado por el Gobierno de Nicaragua. Darío, a la sazón, era Cónsul en París, gracias a los buenos oficios de su amigo Adolfo Altamirano, gran político liberal nicaragüense, a quien el poeta dedicó la sección «Otros Poemas» de sus «Cantos...»

Pero en 1905, exactamente, la generación histórica de Rubén empezaba su etapa dominante, la de «estar en el poder», y fue entonces cuando se impuso, de manera definitiva, todo lo que el Modernismo tenía de permanente. Aquello, sin embargo, ya no era *modernista* en puridad, sino un verdadero *legado* de la revolución literaria que había acaudillado el poeta nicaragüense. Era, pues, el tiempo del llamado Post-modernismo, en el ámbito de nuestra lengua. Lo curioso es que, pese a ello, en Nicaragua —quizá, primero, por la lejanía del mundo en que habitaba Rubén, y luego por una pronta «mitificación» nacional de su persona y su obra— el Modernismo propiamente dicho se prolongó a lo largo de dos generaciones: la del propio Darío, integrada por poetas como Manuel Maldonado, Román Mayorga Rivas, Santiago Argüello o Juan de Dios Vanegas, y la siguiente —más nutrida, como era natural—, cuyos límites cronológicos van de 1905 a 1919, y en la cual militaron escritores que cultivaron diversos géneros: Francisco Baca, José T. Olivares, Antonio Medrano, Carlos A. Bravo —situado en el centro generacional—, Azarías H. Pallais, Ramón Sáenz Morales, Manuel Tijerino, Salvador Ruiz Morales, Lino Argüello, Manuel Antonio Zepeda, Arístides Mayorga...

El caso es que, por la razón indicada, los otros dos grupos generacionales nicaragüenses que venían a continuación arribaron con retraso: el que debió ser nuestra generación de vanguardia, teniendo que actuar como post-modernista, o sea, el de Salomón de la Selva y Alfonso Cortés, y el conocido como vanguardista, que fue, igualmente, de post-vanguardia. Por lo demás, mientras que en Nicaragua se duplicó el Modernismo, aumentando los seguidores del Darío de «Prosas Profanas» conforme entraba el siglo; dicho movimiento literario tuvo allí, en cambio, un sólo precursor: Modesto Barrios, que no era rigurosamente un poeta, sino un artista de la prosa y, por añadidura, traductor de Gautier.

Pero entonces ya la inspiración de Rubén se posaba en temas graves. A nuestro poeta le preocupaba, desde hacía siete años —período justo de la promoción que cerró su grupo generacional—, la derrota española del 98, en la guerra hispano-norteamericana; suceso que aún duraba en la Península como derrota moral. Y, por lo mismo, también había inquietado el espíritu de Darío la indefensión de los países de la América de habla española, ante los ejercicios musculares de la Potencia del Norte. ¿Acaso no eran preocupantes y desalentadores los términos del tratado del 18 de noviembre de 1903 sobre el Canal de Panamá? De ahí que, en vista además de la amenazadora campaña para la reelección presidencial de Theodore Roosevelt —quien iniciaría su segundo mandato en 1905—, Rubén publicase en febrero y en mayo de 1904, en tierras

de España y de América, respectivamente, ese verdadero toque de atención hispánico, e incluso de alarma, que es su oda «A Roosevelt»:

eres el futuro invasor  
de la América ingenua que tiene sangre indígena,  
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.

Por otra parte, el poeta nicaragüense captaba, como «pararrayos celeste», los presagios de la gran tormenta social de nuestro tiempo, que en aquellas fechas estaba ya formándose. Así, sobre el fondo bélico del conflicto ruso-japonés («Se asesinan los hombre en el extremo Este») y en 1905, precisamente, se desataba una famosa huelga general moscovita y un trágico «domingo rojo» en San Petersburgo: doblemente «rojo», por la sangre vertida en la represión y por el cariz revolucionario que tomó a partir de entonces aquella agitación popular. Y Rubén parecía convertirse en la conciencia de su época, anticipándose muchas veces a los acontecimientos, como cuando cantó, en «¡Torres de Dios! ¡Poetas!», de manera tan rigurosa y, sin embargo, tan espontánea, tan abierta al puro desasosiego:

la insurrección de abajo  
tiende a los Excelentes.

Ahora bien, no se piense que quien así escribía era aquel joven cantor de princesas, el poeta de la sola «aristocracia verbal», el de las «manos de marqués» o el que dijo detestar la vida y el tiempo en que le tocó nacer. Era, sencillamente, alguien situado en una altura pontifical, el guía producido por una minoría selecta: la de su propia generación.

### Propósito y circunstancia del poemario de 1905

Los «Cantos de Vida y Esperanza» son, ante todo, *cantos*; término con un pasado ilustre que se remonta a la épica. De allí, los «cantos guerreros» y hasta los «cantos fúnebres», que solían consagrarse también al héroe. Por consiguiente, al ser aplicada luego tal denominación a la lírica, los poemas resultantes de dicha transposición conservaron algo de aquel tono impetuoso, así como del estilo sublime, que pretendía estar a la altura de la idea poética y del grado de belleza en la expresión. Por ello, antiguamente, la palabra *canto* fue además sinónimo de *cántico*, en su sentido litúrgico o sagrado, como es el caso del «Magnificat». Y, de manera análoga, los «Cantos» de Darío tienen, a su vez, cierta solemnidad, acorde con la exaltación de los valores hispánicos –incluida la fe religiosa– en que se inspiraron. Hay que celebrar, pues, el acierto de nuestro poeta al titular su libro con tanta precisión.

Diferente aire, más reposado e intimista, es el de la mayoría de los poemas recogidos en otras secciones no relacionadas a propósito con el título, aunque allí mismo se encuentren poemas que podrían figurar entre los destinados a levantar el ánimo español y el de los pueblos de igual estirpe. Así, el primero de «Los Cisnes»; colección anunciada en el propio año de 1905 como próxima a imprimirse por aparte. Así también, el poema inicial de «Retratos», acerca de los cuales se ha creído, sin fundamento alguno, que datan de 1892, lo mismo que pasó con los tercetillos monorrimos «A Goya». Un ejemplo más es «Trébol», sonetos aparecidos el 15 de mayo de 1899 en «La Ilustración Española y Americana», de Madrid. En cambio, son ya de 1903 y 1904, respectivamente, «Un Soneto a Cervantes», fechado en París («Revista Moderna de México», enero, 1904) y «Soneto Autumnal al Marqués de Bradomín», incluido como prólogo en la primera edición, paradójicamente, de la «Sonata de Primavera», de Valle-Inclán. Y, en fin, de 1905 son las «Letanías de Nuestro Señor Don Quijote», escritas ex profeso para los festejos oficiales del III Centenario del libro cervantino por excelencia, y leídas públicamente por Gregorio Martínez Sierra, en la madrileña Universidad Central.

A raíz de la misma conmemoración, de la cual poseemos el testimonio –mudo, pero expresivo– de una medalla de bronce, firmada por Bartolomé Maura, y con la efigie de Cervantes, en el anverso, y su libro en alas del Triunfo, circunvalando el mundo, en el reverso; a raíz, decimos, de esa festejada efeméride, corrieron parejas con el poético elogio dariano del espíritu quijotesco los libros de Azorín («La Ruta de Don Quijote»), de Ramón y Cajal («Psicología de Don Quijote y el Quijotismo») y de Unamuno («Vida de Don Quijote y Sancho»). Lo cierto es que enaltecendo al cristiano caballero creado por Cervantes, se estimulaba la conciencia histórica española. Pero no resulta menos verdadero el hecho de que tan importante como los frutos de dicha celebración centenaria, en orden a promover un esfuerzo de superación nacional de la tragedia del 98, fue la salida a la luz pública de «Cantos de Vida y Esperanza»; una nueva *salida* quijotesca, para cantar a la *vida*, en contraposición a la muerte moral de renunciar a la aventura o a la conquista del porvenir. Se trata de una poesía de rotunda afirmación vital:

mágicas ondas de vida van renaciendo de pronto;  
(«Salutación del Optimista»)

mientras haya una viva pasión, un noble empeño,  
un buscado imposible, una imposible hazaña,  
una América oculta que hallar, ¡vivirá España!  
(«Al Rey Oscar»)

Tened cuidado. ¡Vive la América española!  
(«A Roosevelt»)

Y Darío no cantaba a un vivir inmanente –como girando dentro de un cerco de hechicero–, sino a la vida que trasciende, en sentido cristiano. Por

ello, su poema «Canto de Esperanza» es una oración, un canto de fe y, por supuesto, de amor a Jesucristo:

Surge de pronto y vierte la esencia de la vida...

Pero el cantor de la *vida*, lo era también de la *esperanza*. Y ésta, en los versos rubendarianos, es una dimensión teológica y, a la vez, la dimensión de futuro del espíritu, que, en ocasiones, se abre al vaticinio:

fuertes colosos caen, se desbandan bicéfalas águilas,  
y algo se inicia como vasto social cataclismo  
sobre la faz del orbe.

(«Salutación del Optimista»)

He aquí, no obstante, el entusiasmo del poeta por la esperanza desnuda, con aspecto de ser la sencillez misma y sin el deslumbramiento de la profecía:

Y así sea Esperanza la visión permanente en nosotros,

(Idem)

por el país sagrado en que Herakles afianza  
sus macizas columnas de fuerza y esperanza...

(«Al Rey Oscar»)

aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!

(«Los Cisnes», I)

Y conviene recordar que, entre el primer grupo de poemas de glorificación hispánica del libro, o sea, entre los *cantos* propiamente dichos, hay dos que fueron compuestos al año siguiente del llamado Desastre, gracias a un par de notables sucesos que los motivaron. Nos referimos a «Cyrano en España» y «Al Rey Oscar». Aquél, con ocasión del estreno en Madrid de «Cyrano de Bergerac», de Rostand, en el Teatro Español —¡el mismísimo Corral de la Pacheca!— y con Fernando Díaz de Mendoza en el papel del protagonista, y María Guerrero, en el de Roxana; en tanto que los versos de Darío se habían publicado en «La Vida Literaria», de Madrid, el 28 de enero. Y el otro poema, que salió en «La Ilustración Española y Americana», el 8 de abril del mismo año, fue escrito al hilo del viaje que, en el mes de marzo, llevó a Fuenterrabía al rey Oscar de Suecia y de Noruega, todavía de Noruega —cuyo Parlamento le destronaría sólo tres meses después—, y quien quiso dar un ¡viva! a España al pisar suelo español. Por su parte, «A Roosevelt» apareció en letras de molde en «Helios», la revista de Juan Ramón Jiménez, y en «Pluma y Lápiz», de Santiago de Chile, en las fechas indicadas anteriormente; mientras que la «Salutación del Optimista» fue recitada por el propio autor en el Ateneo de Madrid —ya en la calle Prado—, el 28 de marzo de 1905. Todo, sin duda, «bella cosecha», como dijera Rubén, con distinto propósito.

### Ancestros de una lírica en plenitud

Cuando se trata de antecedentes literarios en el autor de «Cantos de Vida y Esperanza», es necesario distinguir entre *alusiones* y *reminiscencias*. Las primeras son como guiños de complicidad que hace el poeta al lector y, por lo tanto, suelen ser claras, cuando no declaradas, es decir, aquéllas que mejor deben llamarse *referencias*. Además, las alusiones siempre son voluntarias. Las reminiscencias, en cambio, no se producen generalmente de manera deliberada, porque, de no ser así, tendríamos que hablar de *imitaciones*, casi todas afortunadas en las manos de Darío. Y no es del caso añadir que cualquier imitación vergonzante acusa un engaño y, antes que nada, esa condición servil que denominamos *plagio*; término cuya etimología está relacionada, precisamente, con la esclavitud.

A diferencia de «Prosas Profanas», donde resultan predominantes las reminiscencias y hasta las imitaciones de poetas franceses; en los «Cantos...» se hallan ambas equilibradas respecto de las alusiones y las referencias. Más aún: tenemos la tentación de asegurar que estas últimas son aquí mucho más importantes que las reminiscencias o las imitaciones, porque la mayoría de los ejemplos presentados por cierta crítica como imitaciones o como reminiscencias resulta poco meridiana. La verdad es que algunos estudiosos de Rubén vieron en «Cantos de Vida y Esperanza» influencias que eran sólo coincidencias casuales y, encima, discutibles, como la única supuestamente literal que trajo Mapes:

Le bon faune crevait l'azur á chaque pas.  
(Hugo, «Le Satyre»)

Y en el azul sereno  
con sus cascos de fuego dejan huellas de rosa.  
(Darío, «Helios»)

Mayor parecido textual tienen entre sí los siguientes versos, y nunca los mostraríamos como una huella literaria:

Con mayor frío vos, yo con más fuego.  
(Herrera, soneto XX)

Yo en equívoco altar, tú en sacro fuego.  
(Darío, «Trébol», 1)

Pero ya es hora de ejemplificar las más notables alusiones y referencias que, en este libro de madurez, hizo el poeta nicaraüense. Helas aquí:

con el horror de la literatura.  
(«Yo soy aquél...»);

verso dariano que pretende recordar, tácitamente, el último del «Art poétique», de Verlaine:

Et tout le reste est littérature.

Veamos, enseguida, tres referencias explícitas, a Góngora, Baudelaire y Hugo:

En tanto *pace estrellas* el Pegaso divino,  
(Darío, «Trébol, 3)

En campos de zafiro *pace estrellas*,  
(Góngora, «Soledad Primera», v.6)

De Pascal miré el abismo,  
y vi lo que pudo ver  
cuando sintió Baudelaire  
«el ala del idiotismo».  
(Darío, «No Obstante...»)

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.  
– Hélas! tout est abîme, –action, désir, rêve,  
(Baudelaire, «Le Gouffre»)

¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla  
–dijo Hugo–; ambrosía más bien, ¡oh maravilla!  
(Darío, «Carne, celeste carne...!»)

Chair de la femme! argile idéale! ô merveille!  
(Hugo, «Le sacre de la femme»)

En cuanto a las reminiscencias, voluntarias o no, vale destacar una muy curiosa –y no tan ajustada– que halló Amado Alonso en «Lo Fatal». Es relativa a la estrofa de Miguel Angel transcrita por Giorgio Vasari, en «Vidas de los Más Excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos»; estrofa que Rubén siempre tuvo más a mano en la traducción de Francisco Pacheco, incluida en el tomo I de «Poetas Líricos de los Siglos XVI y XVII» de la Biblioteca de Autores Españoles o de Rivadeneira (p. 370). Copiamos ambos textos, aunque subrayando dos versos en el de Miguel Angel:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,  
y más la piedra dura, porque ésta ya no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,  
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.  
(Darío)

*Dormir y aun ser de piedra es mejor suerte,  
Mientras la envidia y la verguenza dura,  
Y no ver ni sentir me es gran ventura;  
Pues calla é habla bajo, no despierte.*  
(Trad. de Pacheco)

Menos discutible es el eco de los dos últimos versos de arte menor de la rima II, de Bécquer, en los dos también finales de «Lo Fatal»; versos éstos que, reveladoramente, después de una serie de once alejandrinos, acortan de súbito la medida, reduciéndose a un eneasílabo y un heptasílabo:

¡y no saber adónde vamos,  
ni de dónde venimos...!  
(Darío)

...sin pensar  
de dónde vengo ni a dónde  
mis pasos me llevarán.  
(Bécquer)

Entre los parentescos evidentes, los que más se repiten son aquéllos referidos a Góngora y a Verlaine. Respecto del primero, en un endecasílabo rubeniano de «Yo soy aquél...» se transparenta otro de un célebre soneto satírico gongorino enderezado a Lope:

Potro sin freno se lanzó mi instinto,  
(Darío)

Potro es gallardo pero va sin freno  
(Góngora)

Y en el «Soneto Autumnal al Marqués de Bradomín», el poeta de Nicaragua se volvía reiterativo al escribir:

«Había mucho frío y erraba vulgar gente.»  
«...mármol; un vulgo errante, municipal y espeso;»

Pues bien, los elementos comunes a tales alejandrinos evocan inmediatamente el verso 288 de la «Soledad Primera»:

Vulgo lascivo erraba

Por otra parte, entre la «Marcha Triunfal» rubendariana y el Verlaine de «Amour» (1888) se da este inconfundible rasgo de familia:

«ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.»  
«Et que votre âme ait son fier cortège, or et fer,»  
(Soneto «A Louis II de Bavière»)

También del manantial verleniano provienen cinco versos pertenecientes a las «Letanías de Nuestro Señor Don Quijote», a saber:

«par entre los pares, maestro, ¡salud!»  
«soportas elogios, memorias, discursos,  
resistes certámenes, tarjetas, concursos,»  
«de las epidemias de horribles blasfemias  
de las Academias,»

y éste es el modelo de los mismos:

Salut! Et qu'est ce bruit fâcheux d'académies,  
De concours, de discours, autour de ce grand mort...?  
(Verlaine, «A propos d'un «Centenaire» de Calderon»)

Es posible aportar un par de citas más en lengua española, y que no admitan dudas en cuanto a ser consideradas como precedentes de textos darianos. Se trata de un endecasílabo del soneto que hace el número 8 de las «Rimas» de Lupericio Leonardo de Argensola (en la edición póstuma de 1834), y que dio origen a un alejandrino del «Nocturno» dedicado por Rubén a Mariano de Cavia:

y no hay mal que se iguale al no haber sido.  
(Argensola)

y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,  
(Darío)

Y asimismo nos referimos a dos octosílabos de «Fidelia», romance romántico, elegíaco, del poeta cubano Juan Clemente Zenea, a quien Rubén debía otros tantos octosílabos de «Tarde del Trópico»:

las campanas de la tarde  
saludan a las tinieblas,  
(Zenea)

Los violines de la bruma  
saludan al sol que muere.  
(Darío)

Todavía quedan dos fuentes francesas a las cuales nos remontaremos de nuevo, y cuyas muestras de anticipación se hallan principalmente en Marasso, como otros ejemplos ya citados, sin olvidar, en esta cuestión de las influencias, lo que debemos a Francisco Contreras, que en 1930 dio muchas pistas, aunque no presentara los textos cotejados. Aludimos a Victor Hugo y a Leconte de Lisle. «Le massacre de Mona», en «Poèmes barbares», del segundo, influyó en el dariano «Canto de Esperanza», a través de un verso:

«Un long vol de corbeaux tourbillonnait dans l'air»  
«Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste.»

Por último, la poesía XXV de las «Odes et ballades», de Víctor Hugo, se coló sutilmente en «El verso sutil...», de Darío:

Mon vers plane, et se pose  
Tantôt sur une rose...

El verso sutil que pasa o se posa  
sobre la mujer o sobre la rosa,

Y adviértanse que Rubén volvía siempre a Hugo, como evitando extrañarse, al no perder de vista su punto de partida.

### BIBLIOGRAFÍA DE AUTORES FRANCESES QUE SE CITAN

- Banville, Théodore: «Mascarades», en *Odes funambulesques* (2.<sup>a</sup> ed.: 1859). Poseo la edición parisiense de Lemerre de 1873, gracias a la diligencia y la generosidad de mi excelente amiga Dra. Claire Pailler, profesora de Toulouse.
- Barbey d' Aurevilly, Jules: «Le Cid», en *Poussières*. Consulto la edición de París de 1897.
- Baudelaire, Charles: «Le gouffre», en *Les Fleurs du mal* (3.<sup>a</sup> ed.: 1868). Tengo sobre mi mesa el t. I de *OEuvres complètes*, ed. de Claude Pichois (Paris, La Pléiade, 1990).
- Bertrand, Aloysius: *Gaspard de la Nuit* (1842). Tengo a mano la edición de Max Milner (Paris, Gallimard, 1980).
- Chrétien de Troyes: *Lancelot, le Chevalier à la charrette*, en *Romans de la Table Ronde*, ed. de Jean-Pierre Foucher (Paris, Gallimard, 1988). He consultado también *Lancelot, roman du XIIIe siècle*, ed. de Alexandre Micha (Paris, Union Générale d'Éditions, 1983).
- Gautier, Théophile: «Symphonie en blanc majeur», en *Émaux et camées* (1852). Manejo la ed. de Claudine Gothot-Mersch (Paris, Gallimard, 1981).
- Hugo, Victor: «Le chant de ceux qui s'en vont sur mer», en *Châtiments* (1853), ed. de Jacques Seebacher (Paris, Garnier-Flammarion, 1979); «Aymerillot», «Le satyre» y «Le sacre de la femme», en *La légende des siècles*; «Rêves», en *Odes et ballades* (l. V, od. 25). Vid. el tomo que contiene *La légende des siècles, La fin de Satan y Dieu*, ed. de Jacques Truchet (Paris, La Pléiade, 1984); así como el volumen *Odes et Ballades / Les Orientales*, ed. de Jean Gaudon (Paris, Garnier-Flammarion, 1968).
- Leconte de Lisle, Charles: «Le massacre de Mona», en *Poèmes barbares* (1862). Tengo a la vista la ed. de Claudine Gothot-Mersch (Paris, Gallimard, 1985).
- Mallarmé, Stéphane: «L'Azur» y «Prose (pour des Esseintes)», en *Vers et prose* (1893), ed. de Jacques Robichez (Paris, Garnier-Flammarion, 1977). Vid. asimismo *OEuvres complètes*, ed. de Henri Mondor y G. Jean-Aubry (Paris, La Pléiade, 1984).
- Mendès, Catulle: «Les pieds nus», en *Lieds de France* (Paris, Flammarion, 1892). Es la «editio princeps», lo mismo que *La messe rose* de igual fecha.
- Moréas, Jean: «Offrande a l'amour», en *Le pèlerin passionné* (el de 1893), y «Mélusine, I», en *Les cantilènes* (1886), donde se halla el vocablo «papemor», invención de Moréas, luego recogida en el *Petit Glossaire* (Cfr. Plowert). Me he servido del tomo I de *OEuvres* del autor, reimpresas en Ginebra (Slatkine Reprints, 1977), conforme la edición de París, 1923-1926.

- Plowert, Jacques (Paul Adam): *Petit Glossaire/pour servir/a l'intelligence des/auteurs décadents/ et/ symbolistes* (1888). Me valgo de la reimpresión de Slatkine... (Genève, 1968).
- Silvestre, Armand: «Pensée d'Automne», en *Roses d'Octobre* (Paris, 1886).
- Verlaine, Paul: «En bateau» (*Fêtes galants*), «Art poétique» y «Crimen amoris» (*Jadis et naguère*), «A Louis II de Bavière» y «A propos d'un «Centenaire» de Calderon» (*Amour*). Me valgo de *OEuvres Poétiques complètes*, ed. de Y.-G. Le Dantec (Paris, La Pléiade, 1954).

EDUARDO ZEPEDA-HENRÍQUEZ  
De la Academia Nicaragüense de la Lengua