

LAS IDEAS ESTETICAS EN RUBEN DARIO

I DE AZUL A CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA

a) *Azul*

Rubén Darío recuerda en el *Viaje a Nicaragua e Historia de mis libros* que la revolución intelectual que encarnó *Azul* encontró ambiente en América y cosechó el aplauso de sus compañeros de lucha. El reciente conocimiento de los parnasianos fue incentivo que abrió caminos insospechados para la poesía castellana. La poesía simbolista comenzaba su combate y era desconocida en el extranjero, sobre todo en América. Había leído, en traducciones, a Catulle Mendès, pues su conocimiento del francés era incipiente. La lectura de sus cuentos lírico-eróticos le revelaron todo un mundo que se fue plasmando a través de Gautier, de Flaubert (*La tentation de Saint Antoine*) y Paul de Saint Victor. Halló así una concepción "inédita y deslumbrante del estilo". Del "elisé" español del Siglo de Oro y su indecisa poesía moderna pasó a la manera francesa de adjetivos y a ciertos modos sintácticos. La aristocracia verbal junto al carácter intrínseco del castellano y una natural capacidad individual hicieron lo demás. El conocía otras lenguas: el inglés, el italiano, el latín y no se detuvo ni ante el galicismo oportuno. Se sabía de memoria, confiesa, el *Diccionario de Galicismos* de Baralt. Luego, se afirmaba en el galicismo consciente. Durante su estada en San Salvador aprendió a amar el mundo de Francia, de la mano de Francisco Gavidia ⁽¹⁾ y su "espíritu adolescen-

(1) "Fue con Gavidia, la primera vez que estuve en aquella tierra salvadoreña, con quien *penetran* en iniciación ferviente, en la armoniosa floresta de Víctor Hugo; y de la lectura mutua de los alejandrinos del

te había explorado la inmensa selva de Víctor Hugo y había contemplado su océano divino donde todo se contiene”.

El Azul encarnaba, como para Nájera ⁽²⁾ el ensueño, el mundo del arte helénico y homérico, oceánico y firmamental.

No conocía aún la frase de Hugo “l’art c’est l’azur”, pero sí la estrofa musical de *Les chatiments*:

“Adieu, patrie,
l’onde est en furie!
¡Adieu, patrie,
Azur!”

En realidad *Primeras notas* no cuentan para el desenvolvimiento de su estética, que se inicia con *Azul*. El comentario de Valera en sus *Cartas americanas* valoró el libro, pero no percibió la revolución intelectual que entrañaba, por encima de un estilo que era pura “escritura artística y diletantismo elegante”.

Pasa revista a algunas de las composiciones de *Azul*, que nos dan cuenta de sus preferencias literarias: Daudet, Mendes, Hugo, Flaubert, Armand Silvestre, Nizeroi, algo de Zola ⁽³⁾ Leconte de Lisle, Whitman, J. J. Palma, Díaz Mirón, etc.

Podemos extraer de estos comentarios una serie de elementos que Darío consideraba incorporados a su obra y resultan preciosísimos para la comprensión del modernismo y su estética:

gran francés, que Gavidia, el primero seguramente, ensayara en castellano a la manera francesa, surgió en mí la idea de la renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde (*Autobiografía*, citada en *Bibliografía*, pág. 70).

⁽²⁾ Al fundarse la revista Azul dirá Nájera: “El azul no es sólo un color, es un misterio... una virginidad intacta. Y bajo el azul impasible, como la belleza antigua brinca del tallo la flor, abriendo ávida los labios; brota el verso como de cuerno de oro el toque de diana, y corre la prosa, a modo de ancho río llevando cisnes y barcas de enamorados, que sólo para alejarse en la orilla se acordaron un breve instante de los remos”.

(GUTIÉRREZ NÁJERA, *Ob. cit.*, en *Bibliografía*, pág. 534).

⁽³⁾ La influencia de Zola (*El fardo*, cuento de Azul) fue esporádica y no marcó ningún hiato en su obra.

el ritmo y la sonoridad verbal, la transposición musical, el empleo del "leiv-motiv" como recurso estilístico, las transposiciones de color, la musicalidad de la palabra, la aplicación de ciertas ventajas verbales de otras lenguas (sobre todo del francés), el abandono de las ordenaciones usuales, atención a la melodía interior y a su expresión rítmica, la novedad en los adjetivos, el estudio y fijeza del significado etimológico de cada vocablo, aplicación de la erudición oportuna, aristocracia léxica, notas nuevas en la orquestación del verso de tradición española, el soneto alejandrino en el mundo de la poesía hispánica, el mundo galante francés en una danza preciosista que encarnaba la huida del mundo limitado y provinciano de las sociedades americanas (4).

b) *Prosas profanas* (5)

Poseemos dos documentos de primera mano, que muestran el avance de Darío en esta afirmación estética, que constituye el conjunto de su obra: las *Palabras liminares* de *Prosas profanas* y la visión más amplia en *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*, de esas mismas *Palabras liminares*.

(4) Decía Darío en 1888 de Catulle Mendès: La literatura "debe llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música". Hay que "pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas" (citado por Anderson Imbert, ver Bibliografía pág. 14).

Dice Gutiérrez Nájera de Heredia: "Ningún poeta francés de la época presente, ni Leconte de Lisle, le supera en pulcritud, en limpieza, en atavío imperial: ha escudriñado todos los secretos de la forma; ha vencido todas las dificultades y asperezas del idioma, doma la idea, embalta la imagen, rebusca el vocablo que esculpe, que colora o que canta..." (Op. cit. en Bibliografía. Págs. 504-505).

(5) "*Prosas profanas*, cuya sencillez y poca complicación se pueden apreciar hoy, causaron al aparecer, primero en periódicos y después en libros, gran escándalo entre los seguidores de la tradición y el dogma académico; y no escasearon los ataques y las censuras y mucho menos las bravas defensas de impertérritos y decididos soldados de nuestra naciente reforma. Muchos de los contrarios se sorprendieron hasta del título del libro, olvidando las prosas latinas de la Iglesia, seguidas por Mallarmé en la dedicada al Des Esseint de Huysmans" y sobre todo las de Berceo. Gourmont y Rodó supieron entenderlo (Autobiografía, página 135).

Comienza por afirmar con cierto énfasis que es infructuosa, por la mediocridad de la intelectualidad americana, toda estética personal, lo que no le impide expresarla a continuación. La inocencia del arte americano hace también infecunda toda obra colectiva y su adscripción a una estética "acrática" le dictan las palabras de Wagner a Augusta Holmes: "Lo primero no imitar a nadie, y sobre todo a mí" (*).

Pero sigue con esa misma estética que no quiere proclamar.

Sus temas recorren las rosas profanas de su juventud, que tiene como nota saliente el amor carnal. Las princesas, los reyes, los imperios, las visiones de países lejanos e imposibles, la inspiración arcana, juegan aquel papel inseparable de su aristocracia espiritual y son el símbolo de su viaje intelectual en fuga soñadora hacia el mundo inasible del ideal.

América y su savia están en la vida pasada, muy atrás en el tiempo, en las culturas autóctonas. Walt Whitman y la "cosmópolis" porteña pueden encarnar el futuro, pero son el símbolo del progreso de la materia.

Sus maestros han sido Cervantes, Lope, Garcilaso, Quintana, Gracián, Santa Teresa, Góngora, Quevedo, junto a Shakespeare, Dante, Hugo y Verlaine, pero si su "esposa" es de su "tierra", su "querida" es de "París" y hacia allá se encamina con el encanto de la fantasía, de lo prohibido de las zonas galantes de un mundo apenas entrevisto y de ninguna manera "inquerido", como dirá más tarde.

Las palabras tienen un alma que se proyecta en la melodía verbal e ideal del verso. Cuando se refiere a la música no habla sólo de la forma sino que envuelve, indisolublemente, a la idea. Su aristocracia intelectual desborda la chatura de un medio y le confiere una libertad que sólo en el canto hallará cauce,

(*) Esta afirmación de Darío repetida hasta el cansancio contradice su clara conciencia de jefe del movimiento modernista en América y España.

pura y consecuente (7). Con orgullo y afirmación consciente y auto valorativa proclama la riqueza de su inspiración inagotable (8).

En *El viaje*... resulta más explícito.

Comienza por considerar inútil cualquier exégesis de *Prosas profanas* después del estudio de Rodó.

Reitera el significado de la lucha de la juventud, "de las ideas nuevas (9), de la libertad en el arte, de la acracia o si se piensa bien de la aristocracia literaria".

Ya *Azul* y *Los raros* pusieron de moda los manifiestos simbolistas y aquí apoya su concepto de *Las palabras liminares* de la inutilidad de esos manifiestos por la chatura del medio, aunque encuentra el clima de Buenos Aires más propicio por razones de promoción cultural, pese al cosmopolitismo y al tráfico comercial" (10).

(7) "La gritería de trescientas ocas no te impedirá, Silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía", pero "cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior". (*Palabras liminares*, en Poesías completas..., pág. 1613-14).

(8) "Bufe el eunuco. Cuando una inagotable musa te dé un hijo que den las otras ocho encinta" (*Palabras liminares*, en Poesías completas pág. 1619).

(9) Al parecer, la primera vez que Darío empleó el nombre *modernismo* fue en un artículo de la *Revista Artes y Letras* de Santiago de Chile (La literatura en Centro América). Dice sobre Ricardo Contreras: "Es preciso haber leído algo de este literato, conocer los chisporroteos de ingenio que riega a cada paso en sus períodos, su erudición maciza, llena, fundamental, su facilidad de producir, sus principios literarios razonados, el brillante encadenamiento de su prosa, su pureza en el decir al par que el absoluto *modernismo* en la expresión..." (HENRIQUEZ UREÑA, *Max, Breve Historia del Mod.*, Cit. en Bibliografía., pág. 156).

En 1890 en Fotgrabado (El *Perú ilustrado* de Lima) quizá antes en Guatemala, reproduce este concepto a propósito de su visita a Ricardo Palma.

Muy semejante es la acepción en el *Prólogo* al libro *Historia de tres años del gobierno de Sacasa* de JESÚS HERNÁNDEZ SOMOZA.

(10) Con anterioridad a la presencia de Rubén Darío en Buenos Aires ya habían llegado al país melancólicas y refinadas manifestaciones estéticas de Gutiérrez Nájera, vibrantes clarinadas de Salvador Díaz Mirón, musicalizaciones subjetivas de José Asunción Silva y militancias artísticas de José Martí.

La inspiración argentina había tomado otros rumbos. Primero fue la literatura de lucha sin fronteras contra España, más tarde se encerró en los anatemas contra la tiranía y luego descansó en los ambientes dispares de la poesía gauchesca —en lenguaje popular o culto— sin

Los temas patrióticos no caben en América. No obstante *El canto a la Argentina* afirmaría su esperanza en el futuro de nuestra vida como pueblo.

olvidar que el quehacer de la organización nacional con sus problemas candentes y periódicos desviaban toda actividad literaria hacia la prosa política y la especulación tribunicia.

Azul, editado en Chile en 1888, sacudió los espíritus y una juventud anhelosa de emociones nuevas fijó los ojos en el poeta que, sin haber viajado a Europa, traía desde la cuna de la civilización occidental el mensaje de los "raros" de la eterna Francia. No es exacto que el modernismo —como se ha dicho en España, por puro espíritu de animosidad contra la "mentalidad indiana"— "No encontrase nada más que ruinas". La supervivencia del romanticismo, a través de la emocionada melancolía de Bécquer, —acaso la más auténtica de cuantas hayan despertado la tristeza española— seguía manifestándose en América, y en especial en Argentina, con relativo buen gusto —muchas veces— y con pomposas estiracencias, en la mayoría de los casos.

En Argentina se había resuelto el problema cardinal de la capitalización de Buenos Aires y las mentalidades más robustas se volvían ansiosas a los apremios del sufragio libre que, invariablemente, desembocaba en ruido de armas en el preciso momento en que una "elite" juvenil se lanzaba a los nuevos caminos, en tanto brotaban de los surcos trabajados las buenas cosechas del verso libre y musical, sin ataduras preceptivas y sin exigencias retóricas.

Los nuevos rodearon sin reticencias al maestro, a quien se le combatía desde los sectores hasta los cuales no habían llegado los vientos recios de la renovación. Surgieron, entonces, las censuras y los anatemas más variados. Para algunos eran "decadentes", para otros "simbolistas" y para los menos, simplemente, modernistas. Felizmente no se les ocurrió armar las baterías inofensivas de Max Nordau.

Todo esto haría exclamar años más tarde a Rubén Darío:

"Decadente. ¡Qué horror! ¡Qué escándalo!
La peste se ha metido en casa..."

Luego:

"¡Y yo soy el introductor
de esa literatura aftosa!
Mi verso exige un disector
y un desinfectante mi prosa".

Paul Grossac aplaudía las ráfagas soleadas del modernismo, impuseto a pesar de los enconos clásicos de Calixto Oyuela y la desesperada lucha de Pedro B. Palacios (Almafuerte), el último mantenedor del romanticismo.

La Siringa, el Auers Keller y Luzio reunían a los iniciados. Payró, el boliviano Ricardo Jaimes Freire, el sonetista Leopoldo Díaz, Alberto Ghirardo, Vega Belgrano, Federico Gamboa Martinato, Antonino Lambertini, Carlos Alfredo Becú, etc. Una noche llegó Leopoldo Lugones; desde entonces hubo dos heraldos en la fiesta pagana de la poesía. El otro grupo, más humilde, entre los que brillaba con luces propias Evaristo Carriego, que dio una tónica inesperada al verso porteño, se reunía en el viejo café *Los Inmortales*, en el que se agostó más de un talento en capullo.

Sus maestros son Quevedo, Santa Teresa, Gracián... En el fondo de su espíritu bulle "el inarrancable filón de la raza" y dice: "...mi pensar y mi sentir continúan un proceso histórico y tradicional; mas de la capital del arte y de la gracia, de la elegancia, de la claridad y del buen gusto había de tomar lo que atribuyese a embellecer y decorar mis eclosiones autóctonas".

Como vemos, ya comenzaba a manifestarse el viraje tan significativo del arte de Darío, que había de culminar en la hondura trascendental de *Cantos de vida y esperanza*.

Pero no sólo el espíritu de la raza y "las rosas de París" le darían sus esencias, sino todos los jardines del mundo.

Aquello "De la musique avant toute chose" de Verlaine se convierte en una especie de bandera, mucho más profunda que la simple sugerencia de lo formal, como ya ha dicho y repetirá en distintas ocasiones, reiterando, en el número, uno de los puntos de mayor peso dentro de su programa y uno de los factores que hacen de Darío el incuestionable renovador de la poesía castellana moderna ⁽¹¹⁾.

Tiene conciencia de cuáles son todas esas innovaciones. Sabe muy bien cómo flexibilizó el endecasílabo, poniéndose límites a su propio poder (*Divagación*), y por qué *Sonatina* ⁽¹²⁾ y *Margarita* han tenido tantos lectores y que *Bouquet* no pasa de ser un madrigal caprichoso.

Sabe muy bien cuáles son sus fuentes: Banville, Mendes, Gautier, D'Aurevilly, la poesía de cancionero. Conoce también la importancia de esa poesía de cancionero y la sitúa en sus justos términos.

Ya comienza a tributar a España y a sus hombres ciertas finezas que trascenderán más tarde: Pórtico a Salvador Rueda y sin hablar de Menéndez y Pelayo, poeta, reconoce su oficio en el manejo del verso libre.

⁽¹¹⁾ Dice Anderson Imbert: "Darío no se refería sólo a la música física de las palabras, sino a esa virtud sugeridora de la música que hace que nos vivamos íntimamente". (*Ob. Cit.* pág. XXII).

⁽¹²⁾ Dice Darío de Sonatina, en *Las Palabras liminares*, que encarna el sueño de toda adolescente, la melancolía ansiosa y "es en fin, la esperanza".

En una intuición, reiterada por estudios científicos ⁽¹³⁾, no sólo adivina, sino que se afirma en la teoría de la melodía interior.

En *Heraldos* no existe el verso, “bien que se imponga la notación ideal. El juego de las sílabas, el sonido y el color de las vocales, el nombre clamado” . . . que hablan del “tributo y la correspondencia”. Esto tiene un andamiaje científico pues él conoce la existencia de las sílabas largas y breves, como veremos en sus comentarios de *Cantos de vida y esperanza*.

También entrevemos que los temas filosóficos no aparecen porque sí, ya en *Prosas Profanas* sus búsquedas arqueológicas desembocaron en la visión de la muerte de *Coloquio de los centauros* (Thanatos), y no porque sí proclama también que su concepción de la unidad universal está tomada de San Juan. Aquí Grecia y las Escrituras abren un interrogante ante todo ese recorrido posterior que lo acuciará hasta la muerte.

Ya en *Responso* ve con claridad el tema que sangrará en *Cantos de vida y esperanza*: la lucha entre la carne y el espíritu.

Darío supo puntualizar muy bien la trascendencia de *Prosas profanas*, y ver con no menor sagacidad sus limitaciones. Tampoco le regateó adhesión afectiva, tan cálida que lo convirtieron en un libro querido entre todos.

c) *Cantos de vida y esperanza*

Si *Azul* fue su “primavera” y *Prosas profanas* “la primavera plena”, *Cantos de vida y esperanza* representa las “esencias y savias” de su “otoño”, dice Darío en *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*.

Veamos el prefacio de *Cantos de vida y esperanza*. Mantiene aquí su respeto por la aristocracia intelectual; y no ha amenguado su rechazo a la “mediocridad y chatura estética”.

Conoce, con plena conciencia, el papel de portavoz del movimiento de libertad y renovación de la poesía castellana en América y España.

⁽¹³⁾ Efectivamente, trabajos posteriores parecen confirmar los asertos de Darío.

No comprende cómo la comunidad lingüística a la que pertenecieron Góngora y Quevedo levantó su voz contra la introducción del hexámetro griego y latino. Todos los países de Europa lo hicieron sin que ello causara ningún escándalo: Carducci en Italia, por ejemplo, y no sería muy aventurado afirmar que Longfellow en su *Evangelina* versificó en el metro de Horacio. Y se pregunta azorado si los únicos innovadores españoles serían los autores de zarzuelas.

Sabe muy bien que él no es un escritor de muchedumbres, pero la forma es la comunicación que indefectiblemente lo lleva a ellas.

Es consecuente consigo mismo y al afirmar que su poesía era exclusivamente suya, de ningún modo quiso hacer manifestación de sectarismo intelectual; todo lo contrario.

Posee una humildad orgullosa y una aristocracia innegable. La belleza es su meta y el producto de su aspiración de eternidad es “una rosa rosada, concreción de alba, capullo de porvenir, entre el bullicio de la literatura”.

Justifica la poesía política de resonancia universal, o cuando menos continental (14). Su protesta ante el avance yanqui “queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes —cuyos cuellos no tuerce—, tan ilustres como Júpiter”. Ya el cisne no es el símbolo de las galanterías dieciochescas, en consonancia con su propia evolución espiritual entra en la eternidad.

Al historiar la vida de sus libros en el tantas veces citado *Viaje a Nicaragua...* se muestra, como siempre mucho más claro.

Cantos de vida y esperanza representa la historia de su

(14) Dice RAIMUNDO LIDA en el *Estudio preliminar* de los *Cuentos completos*: “Será después de *Azul*, en *Las palabras liminares*, cuando Darío decida refugiarse tras sus vidrieras de colores, riéndose “del viento que sopla fuera del mal que pasa”. Pero tampoco dura mucho ese plácido encierro, aunque Rubén vacile en su actitud ante la poesía de fines morales y, en sus momentos de negación, escribe su breve y rotunda fábula contra la rosa que, además de bella, ambiciona ser útil, o elogio a Heredia por haber sido sólo artista y no haberse empeñado en regenerar la sociedad de su tiempo”... “...Podrá después Darío en el Prefacio a los *Cantos de vida y esperanza*, reiterar su fe en la aristocracia y su desprecio de lo mediocre y vulgar; la fórmula es flexible y admite muy variables alianzas con las preocupaciones sociales y políticas de Rubén (Lida, Raimundo, Ob. cit. en Bibliografía. Pág. LXIII).

propia alma, sus luchas, sus dolores, su corazón sangrante, sus ideas más recónditas y el hallazgo de la propia voz adherida al espíritu de la hispanidad. En este libro no se podrá hallar el canto matinal de *Azul* y los caprichos dieciochescos de *Prosas*, pero encarna su madurez y podríamos decir, recordando el *Pre-facio*, ya comentado, el encuentro consigo mismo.

De la conjunción de sus investigaciones métricas en otras lenguas y del reencuentro con el venero hispánico nació esta madurez de *Cantos de vida y esperanza*. Pero ese encuentro no queda en escarceos exteriores, cala más hondo porque plasma su corazón al desnudo y las eternas luchas que lo torturaron: carne y espíritu; paganismo y cristianismo incorporándose a la historia del alma de Hispania como “español de América y americano de España”. Su confianza en el renacimiento del mundo hispánico (16) lo impulsó a innovar enriqueciendo el acervo tradicional y “su” hexámetro castellano no es otra cosa que la síntesis de esa confianza en las posibilidades de la propia lengua. Un análisis más serio de la prosodia castellana lo han convencido de la existencia de sílabas largas y breves, lo que justifica la aclimatación del hexámetro. No ha hecho otra cosa que lo que Voss y otros en Alemania; Longfellow en inglés; Carducci y D’Annunzio en italiano; Villegas, el padre Martín y Eusebio Caro en español.

(16) En su *Autobiografía* pormenoriza en detalles de su vida, pero se detiene ante los episodios más dolorosos. Se hace evidente cierto misterio en las relaciones de sus padres, que él no aclara, y que explicaría esa especie de reserva y cuando creemos que va a contarnos el momento más amargo de su vida sentimental: el casamiento con Rosario Murillo, deja todo en cierta penumbra. Tampoco detalla lo suficiente la muerte de Rafaela Contreras y no nos dice casi nada de Francisca Sánchez. Parece que todo lo trascendente para su historia íntima fue acallado con clásica discreción.

En cambio nos explicamos las luchas entre razón y fe por sus lecturas, tan disparces, y educación religiosa junto a las supersticiones, temores, cuentos de aparecidos, visiones fantasmales de su vida infantil. Ello explicaría también su corta incursión por el espiritismo.

Es evidente que esta historia es un rosario de frustraciones, pero en ningún momento se nos aparece su bohemia como realmente “inquerida”; es más, hasta hay un regodeo en su descripción de Buenos Aires y París, con algún velado autorreproche.

(16) Hoy, todos los países de Hispanoamérica, tenemos este mismo concepto de la unión de nuestros pueblos. La América “nuestra” de Martí revive en el *Darío de Cantos...*

Ya Marquina, por influencia de Hugo, Banville y Verlaine flexibilizó el alejandrino. En estos aspectos los portugueses no iban a la zaga ⁽¹⁷⁾.

Volvamos a los temas. Aclara que el título, *Cantos de Vida y Esperanza*, responde sólo a medias al contenido del libro, suma de inquietudes y desencantos. Sin embargo, a la postre, asoma un rayito de luz optimista y su voz, por esto mismo, revive “elementos ancestrales”.

Los otros temas no son menos profundos: la poesía como especial don divino ⁽¹⁸⁾, los ojos puestos en Cristo y la sombra de la duda contra su arraigada religiosidad.

Hay una justificación de su vida y un grito de dolor ante las inevitables caídas de la carne, ante los golpes del destino que le impidieron el camino de una existencia plácida y la formación de un hogar; ante esa “inquerida bohemia” no por “inquerida” evitable.

El mérito de *Cantos de vida y esperanza* estaría en su sinceridad, en su “corazón al desnudo” que abrió “de par en par las puertas y ventanas de su castillo interior”.

Todos los ataques y calumnias se extinguirán, dice en una final afirmación de fe, “ante la mirada de la única eternidad”.

II DILUCIDACIONES

Hemos viajado con Darío a través de un itinerario estético que muestra la consecuencia de una inteligencia que sabe muy bien a donde va, a despecho de sus tanteos primigenios. Pensamos que esos mismos tanteos fortalecieron, al nacer, su propia savia. No tuvo, incluso, necesidad de desecharlos, simplemente

⁽¹⁷⁾ Cita Darío a Eugenio de Castro, el poeta portugués, a propósito del versolibrismo y su aclimatación en portugués. Dice Darío que Carlos Alberto Becú lo intentó por vez primera en nuestra lengua, pues los ensayos de Jaimes Freyre no habían sido más que combinaciones de normales castellanos (En autobiografía, Pág. 150).

Sabemos hoy que la influencia de Castro en Darío y su grupo fue intensa.

⁽¹⁸⁾ Gutiérrez Nájera ahondó más este aspecto de la inspiración divina del arte, pero en el fondo coinciden: “Para nosotros lo bello es la representación de lo infinito en lo finito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absolvente; la revelación de Dios” (GUTIÉRREZ NÁJERA, Ob. Cit., pág. 53).

los desbrozó para integrarlos definitivamente con el “filón de la raza”, como él mismo llama a ese latido que nos une, queramos o no, a todos los ciudadanos de la comunidad hispana.

Bécquer y Hugo le dieron el impulso inicial. El Parnaso y el Simbolismo, Carducci, D'Annunzio, Eugenio de Castro, los simbolistas y prerrafaelistas ingleses germinaron una renovación consciente que trascendió más allá de los mares. Quevedo, Góngora, Santa Teresa, Gracián, la poesía popular, la poesía de cancionero, la poesía medieval, lo afirmaron en una sabiduría del idioma que aclimató, como en otra época Garcilaso y Góngora, aquellos hallazgos que no fueron producto de tanteos sino conscientes búsquedas.

La chatura de los ambientes americanos lo lanzaron a una peregrinación por mundos extraños, perfumados de exotismos; y París con sus fiestas galantes, princesitas, cisnes y paisajes rocoqué, le construyó un castillo donde endulzar su real y sangrante fiebre interior. Y estuvo de vuelta. Quizás la punzante y certera crítica de Rodó le dio conciencia de sus limitaciones como poeta. Su revolución formal, su magnífica teoría del alma de las palabras, del ritmo y de la música interior necesitaron descender el velo de esa aristocracia aislada, a la que nunca renunció y se afirmó en una temática honda que no retrocedió ni ante la protesta política. Apareció su alma, sus intimidades de hombre, sus fervores y sus caídas. *Cantos de vida y esperanza* nos dio el verdadero Darío.

Si *Cantos de vida y esperanza* es la “obra” del Darío poeta, *Dilucidaciones* (prólogo de *El Canto errante*) es la concreción definitiva de su estética.

Examinemos sus teorías.

Empieza por negar irónicamente la extinción de la poesía y los poetas, ni siquiera amenazados por el materialismo y el progreso (20), a despecho de los temores de los simples y acar-tonados academicistas (21).

(19) “Es el más profundo, coherente y útil de sus prólogos; es una de sus mejores exposiciones críticas” (ANDERSON IMBERT, *Ob. Cit.*, página 38).

(20) Se refiere con ironía a Teodoro Roosevelt.

(21) Aquí cita a varios teorizantes académicos como Hermsilla y Benot nombres que encarnan, para el modernismo, la chatura de las normas clásicas. Hermsilla aparece así citado por NÁJERA.

Posiblemente los verdaderos poetas no abunden y debemos conformarnos con versificadores en tono menor y con los humoristas de vieja cepa. Tampoco han decaído los manifiestos teóricos en un medio de chatura intelectual, ya tradicional en América, que a la sombra de los nuevos ideales no hace sino procrear "snobs" y diletantes que sólo buscan saciar sus más inmediatos apetitos.

Pero existe un grupo de elegidos que laboran en el seno de su propia anarquía una obra perdurable, porque en su propia libertad está el verdadero sentido del arte, contra las preceptivas y los encasillamientos.

El *Imparcial*, de Madrid, había publicado un artículo con el nombre de *Poesía nueva, Poesía vieja*, firmado por José Ortega y Gasset ⁽²²⁾. El artículo de Ortega es un ataque directo a los poetas jóvenes. En Dilucidaciones Darío contesta, en su condición de director espiritual de una generación ⁽²³⁾.

La historia literaria de los pueblos modernos es un vivo

⁽²²⁾ Ortega en este artículo de juventud satiriza a los poetas jóvenes que figuraban en *Diez años de poesía española*, una antología dedicada a la nueva poesía.

Es evidente que sus ataques se dirigen especialmente a Darío. Ataca la vanagloria de esos jóvenes y afirma que las palabras no son otra cosa que el receptáculo de la idea. Para Ortega, la palabra, no puede tener un valor sustantivo sino conceptual y lógico, quitados los cuales queda sólo un "clamor concomitans".

Ve a las palabras como signos de las cosas que sugieren, y por tanto nunca como sus valores mismos.

La palabra, en su sonoridad, contiene cierto placer estético, pero nunca puede ser el centro de ese placer.

Los nuevos poetas, según Ortega, hacían materia artística de lo que simplemente era un instrumento, convirtiéndolo en su "absoluto".

La poesía no podría estar desligada de la vida, del sentir de los pueblos de los latinos de resonancia universal, del dolor y de las esencias mismas del existir.

Los poetas nuevos refugiados en un París funambulesco, entre princesas y cortesanas con un marco a lo Watteau, rechazarían todos los imperativos perdurables del arte pleno, que debe ser un venero inagotable de compensación de nuestras rutinas, henchido con "las ansias, los problemas, las pasiones cardinales del vivir del universo".

Recuerda, para terminar, que el número uno del *Mereurio de Francia*, contemporáneamente a las crueles matanzas comenzaba con una poesía titulada: "A los manes de mi canario" (Ob. Cit. en Bibliografía).

⁽²³⁾ Ya publicado en los "lunes" de *El Imparcial*. Citado por Méndez Plancarte en las notas a las *Poesías completas*. Méndez Plancarte parece desconocer el artículo de Ortega y Gasset (pág. 1338 de la edición de 1954. Ob. Cit. en Bibliografía).

muestrario de la lucha de los espíritus contra el "clisé" verbal y el anquilosamiento intelectual del que no se salvan ni Inglaterra, ni Alemania, ni Italia.

La misión impuesta por su propia responsabilidad le obliga a manifestar sus ideas, a pesar de su repugnancia por el énfasis de las escuelas. Su espíritu aristocrático, pues su encasillamiento a ello responde, no le ha impedido contestar algunos ataques, cediendo a la vanidad de tener a Nordau, Leopoldo Alas y Paul Groussac ⁽²¹⁾ por contendientes.

A continuación pone en claro un mal entendido. España no le ha sido hostil. Incluso los escritores de la generación anterior lo recibieron con los brazos abiertos: Campoamor, Núñez de Arce, Castelar, Cánovas del Castillo, la Pardo Bazán, Salvador Rueda, don Marcelino.

En su verso el cuerpo y el alma son inseparables ⁽²²⁾. Y así han nacido, pero hacia el futuro "bajo el divino imperio de la música, música de las ideas, música del verbo".

He aquí su primera manifestación seria; la música no atañe sólo a la palabra sino a su alma, la trasciende. El arte no es un juego, es una mística conjunción de alma y técnica. Está transido de eternidad, sólo así es universal. Cuando ha dicho "mi poesía es mía en mí" no ha hecho otra cosa que afirmarse en su propia individualidad, que va más allá de lo meramente contingente, a través del "tiempo y el espacio". La individualidad no ha quedado en él, ha trascendido y ha intentado des-

⁽²¹⁾ Es muy importante este artículo en que responde a GROUSSAC, *Los colores del estandarte* (La Nación de Buenos Aires, 27 de noviembre de 1896).

⁽²²⁾ Dice Darío que prologó *En tropel* de SALVADOR RUEDA, no escatimándole alabanzas.

Los endecasílabos de Pórtico (el prólogo aludido) fueron recibidos por la comprensión de Menéndez y Pelayo que supo muy bien que las supuestas locuras métricas de Darío estaban adscriptas al antiguo endecasílabo castellano de gaita gallega.

⁽²³⁾ Para Nájera el fondo era indisoluble de la forma, que existía una íntima correspondencia entre la cosa pensada y su envoltura externa. Darío perfecciona esta idea con su teoría del alma de las palabras y su música interior.

entrañan los misterios de la naturaleza, hasta donde el drama tremendo de lo desconocido ha detenido sus ansias de eternidad.

Ha bebido en las tradiciones clásicas y ha comprendido la fuerza de las tradiciones en el pasado, y de las previsiones en lo futuro.

Ha celebrado al hombre y su progreso y sobre todo, en esa sed de eternidad ha exaltado a Dios, a despecho de sus caprichos pasatistas, única fuente que ve la crítica mal intencionada y de la que abomina.

Y aquí contesta directamente a Ortega. De la profesión de fe, nacida de su propia obra, se desprende que nunca ha cultivado la palabra, por la palabra misma. Pero esa palabra tiene un alma indisoluble de la cosa representada, no es una mera grafía, "nace juntamente con la idea o coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra" (27).

La palabra encierra "la manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. Et verbum creat Deus".

Si quienes la usan no saben comprenderlo, es un problema demasiado personal que mira al hombre mismo y no es consecuencia de las imposiciones de un tiránico academismo preceptista.

Darío no pretende destruir nada, por el contrario ha sabido valorar durante todo su vida la tradición del pensamiento (28).

Crear, crear hacia adelante con la palabra henchida de contenido humano y de gracia "angélica".

La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación. Hay una mú-

(27) Esto estaría ampliamente confirmado por la moderna estilística.

(28) Dice en Dilucidaciones a propósito de Raimundo Lulio en Mallorca: "Se está ahora, editorialmente —en Palma de Mallorca—, desenterrando de sus cenizas a un Lulio. ¿Creéis que este fénix resucitado convenga menos que lo que puede dar a la percepción filosófica de hoy cualquiera de los reporteros usuales en cátedras periodísticas y más o menos sorbónicas del día?" (Dilucidaciones, *Ob. cit.*, pág. 795).

Darío así rechazaba a todos los pseudo movimientos.

sica ideal como hay una música verbal. No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia" (2º).

JULIETA H. QUEBLEEN

Mitre 486, Quilmes (Buenos Aires)

(2º) Se podría insistir en que el programa estético del modernismo ya estaba enunciado al aparecer la revista *Azul. Dario* proclamó su magisterio, junto con Díaz Mirón, Obligado, Puga y Acal, Gavidia, etc. (Los colores del estandarte, ob. Cit.).

Pero en Dario ese programa aparece como afinado, como perfeccionado y entraña un avance tanto por los maestros que reconoció como por los que desconoció. Apenas cita Dario a los románticos españoles para apoyar su andamiaje estilístico. Cuando lo hace, a excepción de Bécquer, es para recordar un encuentro cálido o para corroborar la buena acogida que tuvo en España. En Dario la comprensión de Martí es total ("Escribía —Martí— una prosa profusa, llena de vitalidad y de color, de plasticidad y de música. Se transparentaba el cultivo de los clásicos españoles y el conocimiento de todas las literaturas antiguas y modernas; y sobre todo, el espíritu de un alto y maravilloso poeta". En *Autobiografía*, pág. 108).

Su adhesión a Góngora es incuestionable.

Dario habla de sus búsquedas en la poesía tradicional española y de su aprecio por los "primitivos": "Con Ricardo —se refiere a Jaimes Freyre— nos entrábamos por simbolismos y decadencias francesas, por cosas dannunzianas, por prerrafaelistas ingleses y otras novedades de entonces, sin olvidar nuestros ancestrales Hitas y Berceos, y demás castizos autores (*Autobiografía*, pág. 1948).

El escenario de Dario había ampliado sus proporciones con creces. Mallarmé no parecía haber sido conocido por Nájera, que nunca aceptó a Baudelaire. Dario es más ecléctico. Nájera repudió al naturalismo, Rubén llegó a imitar a Zola en *El Fardo*.

Tanto Nájera como Dario insisten en las correspondencias entre poesía, música y artes plásticas y enuncian, mucho más acabadamente Rubén, la teoría de la correspondencia entre forma y forma. Lo que Dario llamó el "alma de las palabras".

Ni Gutiérrez Nájera, ni Rubén Dario proclamaron, sin reservas, la teoría del "arte por el arte" y Dario desde *Cantos de Vida y Esperanza* tiñe su estética de una voz adolorida y acepta la poesía "militante" siempre que tenga resonancia universal, o por lo menos continental. En esto uno y otro fueron bastante flexibles.

Dario se adentró más en el alma de la raza, pero quizá hubiera sido esa la evolución natural de las grandes figuras de la primera época "modernista". No fue culpa de Dario si lo dejaron sólo. No debemos olvidar que Lugones también evolucionó hasta convertirse en "nuestro poeta nacional".