

PROLOGO

¿POR QUÉ aún está vivo? ¿Por qué, abolida su estética, arrumbado su léxico precioso, superados sus temas y aun desdeñada su poética, sigue cantando empecinadamente con su voz tan plena? Sería cómodo decir que se debe a su genio, sustituyendo un enigma por otro. ¿Por qué tantos otros más audaces que él, de Tablada a Huidobro, no han opacado su lección poética, en la cual reencontramos ecos anticipados de los caminos modernos de la lírica hispánica? ¿Por qué otros tantos que con afán buscaron a los más no han desplazado esa su capacidad comunicante, a él que dijo no ser “un poeta para muchedumbres”? ¿Por qué ese lírico, procesado cien veces por su desdén de la vida y el tiempo en que le tocó nacer, resulta hoy consustancialmente americano y sólo cede la palma ante Martí?

Para interrogar su paradójal situación no hay sino su poesía, como él lo supo siempre: “como hombre he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca”. Esa vida circular que comenzó en un pueblecito de Nicaragua en 1867 y vino a cerrarse en su misma tierra en 1916 después de haber abrazado en adultos periodos casi iguales los puntos claves de América —latina y sajona— y los de una Europa soñada y padecida, fue la cuenta menuda de lo cotidiano. Y ha sido devorada por el anecdotario de los memorialistas que han concluido por disgregarla. Todo en ella resulta pequeño si se compara con la energía arrolladora de Martí, el signo trágico de José Asunción Silva, la militancia política de González Prada, el agresivo dandismo de Chocano o Blanco Fombona: sucesión de historias triviales, en ocasiones tristes, en ocasiones sórdidas, en torno a las miserias de la vida literaria, las angustias económicas, los cargos diplomáticos que varían con los reveses de sus protectores, las galeras de la tarea periodística, la carne (frecuentemente de alquiler) que tentaba con frescos racimos, el temor a lo desconocido disfrazado con el oropel ocultista, la tristeza de las fiestas. Pocas vidas

con menos grandeza. El, admirador de profetas como Víctor Hugo o Walt Whitman, no dejó de saberlo. Se consoló pensando que no era él sino la época toda la que carecía de dimensión heroica: "A falta de laureles son muy dulces las rosas / y a falta de victoria, busquemos los halagos". En lo cual reafirmaba una secreta concertación con su tiempo, como clave de su arte, de su estética, más aún, como medida de su triunfo.

Si en su vida no hubo aventura, riesgo, desmesura original, tampoco su personalidad se proyectó con relieve entre las demás de su tiempo (un tiempo de desenfundado egotismo como no volvió a conocerse) según el testimonio unánime de los contemporáneos:¹ un hombre simple, escasamente interesante, poco atractivo físicamente, de conversación apagada y opaca, ajeno a esa vida mundana que irisó en su obra, tímido y aun confuso y vacilante, descolocado en el comercio intelectual, ceremonioso y diplomático en la vida pública. Su trato social no permitía entrever al artista. Esta fue su actividad estrictamente privada —no importa que fuera capaz de escribir en un café o mientras los amigos conversaban en su habitación— necesitada por lo tanto del libro o del periódico para que mediara en su comunicación con el público, por lo que puede estimársele el primer *escritor*, lato sensu, de Hispanoamérica. Había perdido el brillo tribunicio de sus antecesores románticos y aun la capacidad de algunos modernistas, como José Martí, para la oración arrebatadora. El fue, en cambio, un tímido, apacible, discreto hombre entredormido.

Si bien ya no puede cuestionarse la seriedad de su formación intelectual, su amplio y seguro conocimiento del arte, su perspicacia para detectar el valor artístico en los poetas del pasado y de su presente; si bien ya no puede dudarse de que él no fue ese artista o bohemio genial que decían los provincianos de una América demorada en la mitología romántica, sino un intelectual riguroso, moderno, austero en su producción, todo ello se produjo en secreto y disponemos de ejemplos de su timidez para comunicarlo como si temiera herir o ser incomprendido. Con

¹ En el libro de evocaciones que Vargas Vila dedicó a Rubén Darío cuando su muerte (*Rubén Darío*, Madrid, 1918) recuerda un encuentro en el París de 1900 que justifica esta descripción del poeta en el mundo, con que lo antecede: "y apareció como siempre, escoltado del Silencio; era su sombra; el don de la palabra le había sido concedido con parsimonia, por el Destino; el de la Elocuencia, le había sido negado; la belleza de aquel espíritu, era toda interior y profunda, hecha de abismos y de serenidades, pero áfona, rebelde a revelarse, por algo que no fuera, el ritmo musical y el golpe de ala sonoro" (Editora Beta, Medellín, s. f., p. 34) y más adelante: "el don de la Ironía, le había sido negado por la Naturaleza, como todos los dones de combate" ((p. 46). Vargas Villa justifica así su amistad: "es el Genio de Darío, lo que ha hecho mi admiración por él, pero es la debilidad de Darío, la que ha hecho mi cariño y mi amistad por él; en Darío, el Poeta imponía la admiración; el Hombre, pedía la protección; era un niño perdido en un camino; hallándose con él, era preciso darle la mano y acompañarlo un largo trayecto, protegiéndolo contra su propio miedo" (p. 34).

él se instauran las reglas de la futura profesionalización del intelectual, por lo tanto en íntimo consorcio con la demanda y las condiciones peculiares del medio cultural. Sin embargo, la búsqueda de tales preceptos modernos resultó escamoteada por la pervivencia del estereotipo "inquerida bohemia" y hoy no es su obra, que sigue siendo moderna, sino la visión que de él se fraguó la que nos resulta pasatista.

El voluminoso anecdotario acumulado sobre él poco nos dice sobre su actividad artística y, por el contrario, enturbia la percepción de cómo fue ese funcionamiento intelectual que se cumplía a través de una operación consciente que no pareció trascender a la máscara del hombre entredormido. Había llegado el tiempo de los que se llamaron "los cerebrales" y aunque pueda parecer contradictorio con la altísima sensualidad verbal que signó su obra, Darío fue perfecto exponente de esa reciente revaloración del trabajo intelectual que impuso un profundo corte a la historia literaria y contuvo la desmayada concepción de que el arte era meramente expresión, pues a eso había ido a parar la estética romántica en el continente. Se trataba de la restauración de la conciencia como campo de producción de la obra de arte, verdadero taller donde se estudiaba y componía; se examinaban las lecciones poéticas nativas o extranjeras, muchas veces con alarde de precisión técnica; se exploraban las reclamaciones, más que las superficiales las profundas, del medio cultural; se vigilaba la elaboración responsable y cuidadosa del objeto estético que debía colocarse en el seno de la sociedad. De un extremo a otro de su obra no dejó de alertar sobre esta indispensable *cerebración* (consciente o inconsciente) que era una de las justificaciones de la profesionalización requerida para el nuevo arte: la admonición más severa de sus "Palabras liminares" de *Prosas profanas* no fue el desdén por lo burgués americano de su tiempo que tanto agitó, sobre todo a los espíritus antiburgueses, sino su comprobación de que eran justamente los renovadores, es decir, los directamente responsables de la nueva literatura, quienes se encontraban "en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran". Eso ponía en peligro el proyecto de autonomía intelectual del continente sobre el que tanto se venía declamando y tan poco haciendo desde la independencia: "en este tiempo en que en todas partes, y en nuestra América sobre todo, se necesitan los fecundadores del alma, los trabajadores, los vigorosos hacedores de hijos intelectuales" ² dice en su período argentino y en otro texto proclama: "el verdadero artista es aquel que en el estudio constante, y en el aislamiento de su torre ebúrnea, pone bajo el triunfo de la Idea, perseguida y adorada, todo lo que para la mayoría opaca y sorda, sorprende

² "Introducción a *Nosotros* de Roberto J. Payró" (*La Nación*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1896) en *Escritos inéditos de Rubén Darío* (Edit. E. K. Mapes, New York, Instituto de las Españas, 1938), p. 100.

o deslumbra”³. Cumplió a fondo con ese estudio asiduo: en Hispanoamérica toda no hubo ningún poeta y ningún crítico que, muerto Mallarmé en setiembre de 1898, fuera capaz de escribir en el siguiente mes de octubre un análisis tan perspicaz, de apreciación técnica esmerada y de captación profunda de su significación, como el que Darío le consagra en *El Mercurio de América* ⁴. Quince años después volvía a decir, leyendo a Martí, que la sencillez no podía confundirse con espontaneísmo y expresión del alma, ya que era de “las cosas más difíciles, pues a ella no se llega sin potente dominio del verbo y muchos conocimientos”, percibiendo y admirando en el cubano su reflexión sobre el arte “pues bien sabía, como todos los grandes conscientes, el valor de su verbo armónico y melodioso” ⁵. La conciencia del arte, la certidumbre de que se debía operar la producción lúcida de un significado estético, se constituyó en el punto focal de una nueva actitud que Darío compartió con los mejores modernistas.

Pero un buen nadador, bien dotado y bien entrenado, es posible que no alcance su mejor rendimiento si debe enfrentar un mar hostil y en cambio es previsible que avance impetuosamente si logra colocarse en la corriente central que favorece su esfuerzo. Sobre todo si se ha desechado la derrota trágica del héroe romántico como modelo de vida artística y se ha optado por ser el triunfador del presente, con todos los riesgos que esto conlleva respecto al eventual triunfo futuro que asegure la supervivencia, eso que se siguió llamando la inmortalidad de la fama. Si es aquí y ahora que debe imponerse un mensaje poético, es aquí y ahora que debe armonizarse el conocimiento y el tesón creativo del poeta con la corriente rectora que marca la tendencia fundamental de una época y que muchas veces no es perceptible ni siquiera para los que están viviendo ese momento. Aún más difícil detectarla cuando se pertenece a un tiempo “de elaboración y transformación espléndida” (Martí), cuando la historia nos reduce al génesis con su multiforme confusión porque se está iniciando un nuevo ciclo donde cohabitan lo viejo y lo nuevo bajo las más variadas máscaras. Percibir en ese confuso instante hacia dónde iba la nueva cultura germinante y, sin temor al debate y la crítica ocasionales, arrojarse dentro de su corriente, fue la empresa de Darío y del equipo intelectual que conocemos con el nombre de “modernistas”. Es evidente que sus miembros vivieron una pro-

³ “Bajo relieves de Leopoldo Díaz” (*Revue Illustrée du Rio de la Plata*, Buenos Aires, diciembre de 1895) en *Escritos inéditos de Rubén Darío*, ed. cit., p. 82.

⁴ *Escritos inéditos de Rubén Darío*, ed. cit. p. 134-7. En uno de sus abocetados incisos, dice: “Ausencia preconcebida de la usual ayuda de lo incidental, cara a la pereza en la celebración: el pensamiento parangón queda por lo tanto en su soledad, sin otra corte que sus propios fulgores, asunto de aspirar en la rosa espiritual la única mágica perla de esencia”.

⁵ “José Martí, poeta” en O. C. IV (Madrid, Afrodisio Aguado, 1955), pp. 945-6.

funda crisis de la cultura, aunque ella, lejos de disolver el siglo transcurrido como sugirió Onís, recuperó las líneas de fuerzas que venían tendiéndose en Europa y Estados Unidos desde la instauración cataclástica de las revoluciones burguesas, les confirió nitidez y coherencia y las organizó a modo de instrumento de penetración en el futuro, para la recién experimentada instancia de expansión ecuménica de la burguesía. Sólo que en América no se vivió su largo crecimiento sino que irrumpieron bruscamente junto con los financistas europeos al declinar el XIX, pareciendo una subversión. El sincretismo que prolongó el eclecticismo en arte, arquitectura, filosofía, permitió reiterar hacia el final del siglo. “¿Quién que es no es romántico?”, proponer una pócima dosificada “con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo” y recoger en una sola brazada los orígenes de esta vasta mutación que se encuentran en el liviano y melancólico rococó de la Regencia y su actualización última en el subjetivismo ornamental del “art nouveau” de fines del XIX, testimoniando así la tardía incorporación de un siglo largo de literatura, visto desde el remate simbolista hacia el cual se dirigía.

Si prescindiéramos por un momento de las diversas edades y generaciones a que pertenecían los intelectuales de entonces, de sus doctrinas filosóficas o estéticas diferentes, de su variada formación cultural, e interrogásemos lo que escribieron entre 1880 y 1890, observaríamos que todos se enfrentaron al mismo problema: a esa brusca evolución de circunstancias preexistentes (débiles en América, vigorosas en Europa) que dotó de novedad urgente al panorama de la cultura y exigió una perentoria toma de conciencia. Tanto en el de mayor edad, Manuel González Prada, como en el más joven, Rubén Darío, y también en José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí. Certeramente ha dicho Paz: “el modernismo era el lenguaje de la época, su estilo histórico, y todos los creadores estaban condenados a respirar su atmósfera”⁶. El problema fue para todos el mismo (reconozcamos las variaciones determinadas por el grado de desarrollo de sus respectivas áreas o su particular problemática) y la asunción de una conciencia reflexiva, como respuesta a la circunstancia, también fue la misma. A partir de ese sustrato común podían diverger las soluciones propuestas, pero todas debían surgir de una conciencia crítica en que el arte se tornaba reflexión.

Por ello la primera tarea de un joven poeta fue entonces interrogar a su tiempo.

⁶ Octavio Paz, *Cuádrivio*. México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 13.

LA VISION DEL FUTURO: LA UNIVERSAL REPUBLICA

Cuando a los diecinueve años Rubén Darío abandona su patria rumbo a Chile, deja atrás infancia y juventud provincianas, el aprendizaje de la poesía, de las ideas y de la virilidad, el agotado conocimiento de una de las áreas enquistadas del continente y un libro, *Epístolas y poemas* (1885) que es el diario de su interrogación al tiempo.

En ese período centroamericano había sido el “poeta-niño” a quien se hace recitar en fiestas y reuniones. Allí, en esas tierras olvidadas de las metrópolis culturales, y al revés de lo que ya ocurría en éstas, la poesía seguía siendo importante para la comunidad aunque lo consiguiera con maneras arcaicas: generaba admiración, se la reclamaba para la vida familiar y la pública, se usaba de ella en la educación, servía para la doctrina y aun para la lucha política, era indispensable vehículo de amores y pesares, proporcionaba ornato a cualquier texto y aun conservaba sin tacha su aura religiosa. El poeta-niño no era todavía rareza de feria sino prodigio natural ungido del raro don que aún podía filiarse en los cielos: sólo así se entiende la atención que le dispensaron maestros, políticos o gobernantes. Un sentimiento mozartiano rigió su adolescencia. Aprendió a respetar el poder que se le había concedido y a perfeccionarlo con esmero: ese era su “tesoro” aunque antes de serlo “personal” fue simplemente un oficio, pasible de aprendizaje.

Si se leen los papeles que escribió antes de 1886 (es nada menos que la tercera parte de su obra lírica) no se encontrará a Rubén Darío. Sólo se oirá a un instrumento poético, escaso de acento original, que está afinándose mediante la aplicada ejecución de todas las partituras —buenas, excelentes o mediocres— que encuentra a mano. Es un intérprete. “Todo quiere imitar el arpa mía”, dijo entonces, cosa que volvió a decir de su subsiguiente período chileno, aunque ya en francés y con formulación paradójal: “*Qui pourrais-je imiter pour être original?*” Fue la norma que rigió su trabajo, tal como podía haberla aprendido en las severas academias de bellas artes de la época en que el alumno copiaba durante años. En el principio es la imitación, pudo traducir. O, también, en el principio es el instrumento y su técnica de ejecución.

El naufragio de las técnicas tradicionales que se produjo a comienzos del xx no permite percibir la importancia de estos aprendizajes del xix en que los modernistas cifraron su gloria y que a ellos les exigió una tarea magna: no fue sólo la difícil incorporación de rítmicas y métricas extranjeras, redes temáticas, sistemas metafóricos y adjetivales, regímenes lexicales, sino al mismo tiempo la recuperación del pasado poético de la propia lengua que contaba ya un milenio de aportaciones pero que, por su general desconocimiento en el xix, por la anquilosis española, por la misma dificultad con que los americanos manejaban una lengua culta que les era propia y extraña a la vez (nuestro sacrosanto purismo) re-

sultaba tan extranjera como la poética francesa. Este trabajo evoca el desvelo caligráfico del arte chino o, como lo vio Darío, al monje artífice medieval miniendo sus mayúsculas. Otros, manejando un polvoriento bagaje racista, prefirieron hablar de la naturaleza imitativa del indígena (nograndano o chorotega, al gusto) como si los ladinos de América no se bastaran para esa función y no hubieran demostrado en siglo y medio de independencia una forzada capacidad de imitación que respondía a su ubicación marginal en el sistema mundial de la producción cultural.

Se trató rigurosamente de una imitación de técnicas (rejuvenecida palabra que prohibió la ciencia del XIX) en las cuales muy pocos vieron capacidad para introducir concomitantes significaciones o modificaciones culturales: fue el endecasílabo de gaita gallega que sólo Menéndez Pelayo percibió en el "Pórtico" al libro de Salvador Rueda que escribiera Darío; o el tetrasílabo acentuado en tercera con que José Asunción Silva construyera la música incesante de su "Nocturno" y en el que nadie oyera la lección de los fabulistas españoles del XVIII que el autor confesó haber seguido. Las técnicas aparecieron como la libertad y el progreso, y también como un bien mostrenco y neutral: no sé que haya habido quienes percibieran en la introducción de la refrigeración de carnes de entonces, un futuro y fatal cambio de la estructura económica y por ende social. Aún no se disponía de un sistema explicativo de este tipo.

La conciencia reflexiva que ahora regía a la poesía concedió lógica principalía al aprendizaje de las técnicas. Pero lo que Poe hizo a comienzos del XIX, los hispanoamericanos tuvieron que hacerlo al declinar el siglo, absorbiendo bruscamente tres milenios. Eso implicó un aplastamiento de la diacronía que contribuyó a oscurecer significados y a realzar en cambio a las meras técnicas, así como una percepción de ese panorama —ficticiamente sincrónico— a través de la conflictualidad de la época, lo cual exacerbó la eufórica sensación de emparejamiento entre las distintas culturas, metropolitanas o marginales: aún estaba lejana la sociología de la dependencia.

"La poesía castellana" es un poema de 1882 en que Darío comienza imitando al *Mío Cid* y, atravesando la historia completa, llega hasta Olmedo y Campoamor copiando metros, imágenes, léxico de los diversos autores. Esto que Proust hubiera colocado entre sus "pastiches" lo consigue Darío gracias a una voraz lectura de la colección Rivadeneyra y se encuentra en el mismo plano de sus imitaciones griegas, de sus traducciones de Longfellow, La Motte, Víctor Hugo y de sus plurales paráfrasis de los poetas franceses y españoles de su tiempo. Dentro de la concepción contemporánea de la cultura que arranca de la instauración burguesa, la imitación no tiene buena acogida, como en cambio la tuvo en las culturas antiguas donde hasta la memoria fue sacralizada. Esto no impide reconocer que la imitación tiene un valor y que en este muchacho centroamericano encontramos un prestidigitador poético dotado

de un don caligráfico que asombra y de un portentoso oído musical, los cuales certifican su conocimiento profundo de las fuentes. Si Darío, en vez de un crítico de aliento hubiera sido un crítico de exigencia, habría resultado implacable para sus contemporáneos porque de inmediato podía detectar la procedencia de tantísimas composiciones presentadas como originales. A lo que se agrega que esta aplicada escuela en que se formó conducía a un rasgo definidor de Darío y aún de muchos de sus colegas: el virtuosismo. Porque el dominio técnico —que tan visible fue en materia de ritmos y metros— engendraba un continuo desafío que se hacía a la lengua poética: no sólo había que vencerlo mediante la imitación, sino complicarlo cada vez más proponiéndose nuevos problemas a los que dar airoso solución (un acento agudo para cerrar el primer hemistiquio de un alejandrino: “Ya es hora de partir, buen pirata; ya es hora”), admirando por lo tanto a quienes en la historia habían aplicado aquella consigna de que el escritor de raza es el que se propone mayores dificultades. Por este camino Darío llegará al reconocimiento del arte de los barrocos y manieristas del XVII, mucho antes que los críticos españoles. Aun en este período centroamericano sigue repitiendo las monsergas de Menéndez Pelayo pero pronto encontrará en ellos ese virtuosismo de esmerados ejecutantes en el que recién ahora está ejercitándose.

La imitación tomó la forma de una interrogación: ¿cuál debe ser la poesía futura? En las epístolas y poemas de cepa victorhuguesa de su primer libro asistimos a una reflexión insistente sobre el arte y en particular sobre la poesía, buscando comprenderlos a la luz de la conflictualidad cultural en que se vivía. Primera comprobación: el asunto obsesivo y casi central aquí, como en el siguiente período chileno, será el propio arte, testimonio al fin de esta autoconciencia recién descubierta que, renunciando a la expresión espontánea, requería la fundación y legitimación intelectual de la poesía, volviéndose críticamente sobre ella. Segunda, tal asunto será visto en íntimo consorcio con la época, atendiendo a sus valores éticos y filosóficos, aunque también a sus basamentos sociales y económicos, cosa que para una perspectiva posterior de la obra dariana podría sorprender. Tercera, lo que trata de desentrañar no es sólo la situación presente, la justificación y viabilidad de la poesía, sino la que todavía no existe y vendrá: “Y en un inmenso anhelar / luchamos por penetrar / el velo del porvenir” dice desde la “Introducción” del volumen y vuelve sobre el punto en sus poemas mayores.

Una epidemia de futurismo había invadido al mundo en el último tercio del siglo: desde “la novela futura” hasta la “Eva futura” y la “irreligión del porvenir” no hubo asunto sobre el cual no se inquiriera desde la ilusoria perspectiva de su destino, haciendo de la cultura europea un continuo espejar profético que las “iluminaciones” de Rimbaud certificaron categóricamente. Del mismo modo entre los hispanohablantes: “El que vendrá” titulará uno de sus folletos Rodó, y Alomar condenará

el "horror de futurismo" que encontraba en su país. Las artes asumen militantemente este nuevo régimen, dividiéndose entre aquellos que más tarde serán llamados de "vanguardia" y los que son condenados despectivamente a la "retaguardia".

Se parte, obviamente, de la insatisfacción del presente, de esa sensación de vacío y soledad que se posesionó de los artistas del período y que en buena parte implicó una crítica, expresa o tácita, a la nueva sociedad burguesa creadora del universo contemporáneo. En América la insatisfacción adquirió notas agudísimas, tanto por el real atraso del medio como por el efecto de mostración "herodiada" aportado por las culturas europeas que llegaban con el mismo ritmo de la expansión imperial de las metrópolis, las que facilitaron la adquisición de esta conciencia del anacronismo que se posesionó de la "intelligentsia" continental. A muchos los condujo a la desesperanza y al pesimismo: lo encontraban racionalmente fundado por las teorías europeas de la época, mayoritariamente telúricas o racistas, que condenaban sin remisión a los pueblos mestizos de la América tropical (Bulnes, Ramos Mejía, S. Romero); pero a otros los remitió violentamente a una expectativa de futuro que resultaba mezclada adulterinamente con los resabios del idealismo romántico. El más ambicioso poema del Darío adolescente se titula "El porvenir" y surge de una necesidad de clarificación en que pone todo su esfuerzo intelectual: "por fuerza espiritual fui conducido / a tener la visión de lo futuro".

También por tres estadios él ve atravesar a la sociedad humana que desfila bajo los ojos de Dios: uno antiguo, feudal, religioso y mítico; otro moderno, democrático, industrial y racional y un tercero que vuelve a ser espiritual pero en un plano superior, armonioso y perfecto, a modo de realización de lo divino en la tierra. Un anciano, un rudo obrero y un arcángel se encargan de explicar, ante el Señor, cada uno de esos tiempos que, respectivamente, ellos simbolizan. El presente es el trabajo y la ciencia, la sociedad multitudinaria y vulgar, la fuerza, el número, pero también la duda, el escepticismo que arruina el orden armonioso de la divinidad y de la naturaleza aún coordinadas. El futuro es la restauración del espíritu —aunque se le incorpora una solapada "religión del Arte"— pero es sobre todo "la vida universal" a la cual se consagra la mayor parte del discurso del arcángel.

El ángel de la aurora describe el mundo futuro: es el de la luz creadora, el de la sabiduría divina, el del orden y la armonía de sus partes, regidas por la pauta equilibradora de la poesía. Pero es sobre todo el de la concordia de los pueblos y culturas: el "Asia muelle", el "Africa tostada", "Europa, la altanera" "que tiene por brazo a Londres, a París por alma", y "América hermosa" se reúnen y concuerdan para formar la fraternidad de la "universal República". Darío avizora el nuevo tiempo como el de la unificación del planeta, tal como efectivamente estaba produ-

ciéndose (militar y económicamente) por obra de los imperios centrales y ve con optimismo, sin reticencias, esa coyuntura, concediendo al continente americano el cetro de las expectativas dentro de un pensamiento americanista que desde Bello venía evolucionando aunque con un inculcable dejo retórico.

Esta confianza alimentará su adhesión al manantial civilizador europeo que promueve la unificación, le llevará por sucesivas gradas aproximativas —primero Santiago de Chile, luego Buenos Aires— a las versiones americanas de las cosmópolis futuras y sólo entrará en quiebra cuando sobre el fin del siglo se instale en la misma Europa dentro del alma parisina, pudiendo también él arrojar una mirada sobre las “entrañas del monstruo”. Pero aún así, la modernidad nunca dejó de ser, para él, el cosmopolitismo. Era esta la palabra clave del progresismo de la época y aun el adolecente Martí subtitula su primer periódico patriótico: “Democrático y Cosmopolita”.

UNA BUSQUEDA DENTRO DE LA ALIENACION

Los efectos de esa unificación, a la luz de los cuales el poeta debía desentrañar la corriente rectora y hacer su opción estética, resultarían más visibles en Santiago de Chile que vivía la euforia de la riqueza salitrera recién arrancada por la guerra del Pacífico a Bolivia y Perú, que en las tradicionales tierras centroamericanas. No se negará a Darío decisión para la búsqueda ni rapidez para encontrar nuevas vías: entre el 24 de junio de 1886, fecha en que desembarca en Valparaíso y el 9 de febrero de 1889 en que retorna a su patria, aunque ya con la expectativa de Buenos Aires, no habrá camino que no explore, lección que no aprenda, descubrimiento artístico que no haga. Todo fue experimentado en menos de tres años: la poesía patriótica de entonación grandilocuente en el *Canto épico a las glorias de Chile*; las rimas becquerianas en *Otoñales*; la poesía satírica y realista descendiente de Campoamor, Núñez de Arce o Bartrina en *Abrojos*; la poesía culta de inspiración americanista en los “Sonetos americanos”; el folletín romántico en *Emelina*; el cuento parisien, el cuento realista y la poesía sensual en *Azul*. . . que se ofreció, al fin de este período nervioso de búsquedas, como la solución que más se armonizaba con su temperamento y situación vital (ya le había confesado a Ricardo Contreras: “Mi musa es musa que sus alas pliega / primero que intentar subir la cumbre / abajo se solaza, ríe y juega”) y simultáneamente con la demanda de un nuevo arte que estaba haciendo el sector más avanzado y educado de las sociedades latinoamericanas puesto en estrecha asociación con la hora universal de las culturas europeas.

Dado que varias de estas obras nacieron como respuesta a los concursos literarios convocados en el período, podría pensarse que fueron maneras de penetrar un medio e imponérsele, preferentemente por el flanco de sus puntos débiles que eran los más retardatarios, o que se trató de la aplicación del talento de un joven inmigrante a la áspera conquista del pan cotidiano. Sin duda. Pero, además, fueron métodos de prospección de una sociedad aún desconocida, pujante, en impetuoso y confuso crecimiento, para determinar la ubicación que dentro de ella podía haber a las letras en ese instante en que se comprobaba el fin del largo imperio del romanticismo y el costumbrismo, con la necesidad de una nueva forma que interpretara sus apetencias. También en este caso el horizonte del siglo xx puede dificultar la percepción de los problemas concretos que vivía un escritor de fines del xix en una América donde la recusación y el malditismo no habían hecho su camino y el escritor procuraba conquistar su integración en el medio. Epoca en que emergía una nueva burguesía que estaba desplazando al patriciado, la cual carecía de tradiciones culturales, era especialmente ávida de poderes y placeres, decidida a transformar el medio aldeano echando mano a la modernización que le proponía el pacto comercial con Europa, protagonista de la división mundial del trabajo que implicaba el progreso material, la ampliación educativa, una más rígida estratificación social mediante la creación del proletariado y de la clase media, y sobre todo enfrentada a la duplicidad de un comportamiento: no podía hacer suya la ética católica que imposibilitaría sus nuevas operaciones económicas y a la vez no podía rechazarla porque era un instrumento utilizable en la estructura de poder que se consolidaba. De modo semejante enfrentaba un vacío en el campo de las letras porque, habiendo cancelado la lección del pasado, no tenía proposición nueva que hacer para sustituirla. La ruina de las letras es un lugar común de los años ochenta. Quizás nadie la vio mejor que Martí aunque éste desde una situación atípica, pues, coparticipando del conflicto de las demás áreas, debió encarar al mismo tiempo una situación anacrónica: derrotar al colonialismo retardatario español, procurar la independencia política, constituir la nación cubana, cosas que los demás países habían encarado medio siglo atrás.

El vacío literario surge por el desajuste entre la sociedad en transmutación y las formas poéticas tradicionales. La visible inadecuación de éstas para responder a la situación emergente, convoca nuevas búsquedas. Sobre ese vacío comienzan a tantear su viabilidad otras orientaciones, en particular dos que mostraron mayor presteza para responder a las condiciones de la modernización tocando sus sistemas neurálgicos: la poesía realista (satírica) y la poesía artística (sensualista y esteticista). Aunque el enfoque crítico del xx concentrándose exclusivamente sobre la segunda escamoteó a la primera, de hecho ambas convivieron todo el largo período modernista, al comienzo en el mismo escritor: son los *Versos libres* y los

Versos sencillos de Martí; *Gotas amargas* y *Libro de versos* de José Asunción Silva, *Presbiterianas* y *Exóticas* de Manuel González Prada, *Abrojos* y *Azul*. . . de Rubén Darío, *Las montañas de oro* y *Los crepúsculos del jardín* de Leopoldo Lugones, etc. Lo que establece la convivencia de ambas líneas, sobre todo en el primer tramo modernista (pues luego se irán separando, aunque no dejarán de ser cultivadas por poetas de las mismas sucesivas promociones) es muy visible en el caso de Rubén Darío: se trata del espíritu crítico. Una y otra obra derivan de una mirada irreverente sobre la nueva sociedad, la cual registra sus acciones contrastándolas con los valores morales que aunque laicizados sigue manejando oficialmente, y que son los que proceden de las originarias fuentes católicas. La injusticia, la crueldad, el cinismo, la falsedad, la hipocresía y hasta la perversión, son vistos como las auténticas realidades que se amparan bajo el pretendido orden benevolente de la nueva sociedad.

La lucha contra el filisteísmo burgués unifica productos dispares estéticamente como *Abrojos* y *Azul*. . . : el abrojo VI parece resumir el cuento "El rey burgués"; el XXI se corresponde con la "Canción del oro"; la crueldad del LVII repercute en los poemas "Estival" o "Ananke". En las pequeñas anotaciones realistas de *Abrojos*, que son estrictamente paralelas a las piezas que componen *Azul*. . . parece ofrecerse desnudo y áspero el pensamiento que anima a todo el conjunto.

Hacia donde mire, el poeta registra el desorden del universo, la injusticia de la sociedad, la subversión de los valores, una desarmonía generalizada que parece regir a la propia naturaleza y permitiría enjuiciar incluso a Dios. Lo que el poeta ve es la contradicción que se ha instaurado en la sociedad, al separarse dos órdenes que estaban unidos y que se siguen enseñando como unidos: por un lado las creencias tradicionales, los modos externos o públicos, las palabras y los ritos que componen los valores de una sociedad y por el otro los comportamientos reales de quienes ejercen aquellas mismas creencias, modos y palabras. Como fue norma del tiempo, observa la contradicción desde un ángulo moral, más que social, pues era la moral el único absoluto que parecía firme después del temporal antirreligioso del positivismo, para medir el funcionamiento de los seres humanos. A Manuel Rodríguez Mendoza, su compañero de *La Epoca*, le dice al dedicarle los *Abrojos*: "Juntos hemos visto el mal / y en el mundano bullicio, / cómo para cada vicio / se eleva un arco triunfal. / Vimos perlas en el lodo, / burla y baldón a destajo, / el delito por debajo / y la hipocresía en todo".

Si pasamos a los cuentos y poemas de *Azul*. . . encontramos el mismo pensamiento: la pobreza sarcástica junto a la opulencia, el poeta al servicio del señor ignorante, la crueldad del poderoso en "Estival", la injusticia del orden presuntamente natural en "Ananke", poemas estos en que, a medida que Darío se distancia del dato concreto, se instauran parábolas que interpretan una sociedad o incluso un país, a partir de un

develamiento de la contradicción. Pero mientras los poemas realistas se presentan como vehículos de una racionalización y por lo tanto comunican expresamente el significado de una situación contradictoria, los poemas artísticos ofrecen más fértil campo para comunicar la situación misma, para que se haga patente y actúe directamente en la conciencia del lector, incluso para que sean recibidos. Los primeros poetizan ideas sobre el mundo, nacen por lo tanto de una clarificación intelectual y nos abren el acceso a la conciencia moral del poeta; los segundos construyen ese mundo en su misma contradicción, la magnifican y distorsionan hasta alcanzar un alto grado de teatralidad y logran que sus significados sólo se resuelvan en la conciencia del lector.

Es posible sospechar que este reconocimiento de la conformación dual y equívoca de la realidad, lo adquirió Darío a través de su directa experiencia de poeta, al verse confrontado a la necesidad de afirmar el alto valor de su tarea, resguardarlo y acrecentarlo como condición de supervivencia, en oposición al desdén que pregonaba una sociedad que acababa de instaurar al oro como valor. La situación no era nueva: les había ocurrido a los barrocos españoles (la canción del oro de Quevedo) pero recién se ofrecía brutalmente a los hispanoamericanos. Si Darío había venido reflexionando sobre la poesía y su fundamentación consciente, ahora debe reflexionar sobre el poeta y su funcionamiento en la sociedad, lo que motiva el amplio territorio que ocupa este tema en los cuentos y en los poemas del período chileno. Pero comprende que la explicación discursiva romántica que había empleado antes y la racionalización realista de sus "abrojos" de ahora, eran incapaces de revelar la entera conflictualidad de la situación y que su visión de ella no podía incorporarse a la sociedad sino mediante un discurso contradictorio en sí mismo. De hecho, construyendo una paradoja.

Fue Valera el primero en observar que la originalidad mayor de *Azul*. . . estaba en los cuentos y no en los poemas, atribuyéndolo simplemente a más esmero artístico. Pudo también atribuirlo a que los modelos europeos le resultaban a Darío más accesibles en materia narrativa que en poesía y a que había hecho el mismo descubrimiento que hizo Manuel Gutiérrez Nájera en la época: el arte del cuento de Catulle Mendès. Dentro de esa plural vena de lo que se llamó el "cuento parisién", él había proporcionado el modelo más ajustado de una visión artística de su tiempo, como lo probó su éxito inmediato. Su arte se sostiene sobre la agudeza de la paradoja. Afirmar, como hace Darío en *Abrojos*, que "el hombre del hombre es lobo" no supera el lugar común: contar eso mismo con un caso concreto, en el estilo de una conversación mundana, manejando los mismos términos que se utilizan para describir una "toilette" elegante o la misma levedad con que se transmite un chisme de alcoba, como hace Catulle Mendès (así descrito, poéticamente, por Darío: "escribir como con buril, como en oro, como en seda, como en luz") implica

trasladar la contradicción al propio texto y aun duplicar su ferocidad. En la experiencia del estilo periodístico que comenzaba a hacer estragos en América, lo reconoció Manuel Gutiérrez Nájera, pretextando uno de sus cuentos en la crónica diaria que “refiere aquel suicidio con la pluma coqueta y juguetona que se empleó poco antes en referir una cena escandalosa o una aventura galante de la corte; habla de la muerte con el mismo donaire que usaría para describir, en la crónica de un baile, el traje blanco de la señora X”. El efecto que sostiene y confiere forma artística a “La canción del oro” es su narrador: un mendigo-peregrino-poeta, un pobre miserable hambriento, es quien electriza al lenguaje para que devenga goce y sahumero y pueda contar las mil satisfacciones que proceden del oro. El ocupa el lugar del rico, que éste ya no podría ocupar por la división del trabajo establecida, para encargarse de la función exaltadora, que es claramente ideologizante porque transmuta la riqueza en belleza. A medio camino, todavía Darío desliza algún “abrojo” en su texto: “nada más cruel que aquel canto tras el mordisco” dice y agrega: “aquel himno, mezcla de gemido, ditirambo y carcajada”.

Pero es más evidente en “El rey burgués”. Desde que Darío en la *Historia de mis libros* (que es de 1909) dijera que “el símbolo es claro, y ello se resume en la eterna protesta del artista contra el hombre práctico y seco, del soñador contra la tiranía de la riqueza ignara” la crítica ha seguido su dictamen. Pero la originalidad del texto estriba en que ambos términos, el Rey y el Poeta, ocupan situaciones contradictorias internamente. No se trata de la típica oposición romántica donde sólo caben dos símbolos ocupando los dos únicos polos del campo de fuerza, sino de otra más compleja en que cada uno de ellos muestra oposiciones interiores, incluyendo elementos que resultan cruzados entre sí. Se genera un esquema de contradicciones que no permite elegir simplemente al Poeta o al Rey, sino articular una problemática. El rey es la ignorancia del arte pero, por el artilugio de la riqueza, vive dentro de la belleza que es descrita en tonos excelsos: su salón es “digno del gusto de un Goncourt” y su galería de arte incluye a los maestros. Aunque lea novelas de Ohnet y cultive la crítica hermosillesca, su experiencia viva, su placer, su propiedad (que traduce la conciencia burguesa del yo), corresponden a la más refinada instancia estética según se desprende de la visión que de ella tiene el narrador del cuento. A su vez, el Poeta no es simplemente el artista y difícilmente puede equipararse al Darío prototípico que ya está definido por la escritura del cuento, sino más bien a una de las tentaciones que actuaron sobre Darío en su juventud: la del antiguo vate profético que procedía del modelo Víctor Hugo, pero que se transportaba a un impredecible futuro cantando un “verbo del porvenir”, volviendo otra vez por los fueros de la naturaleza, apoyándose en la fuerza y la desnudez, en la eventualidad de las revoluciones, en las estrofas de acero y de oro, etc. Una suerte de Whitman, de hecho el

poeta que fascinó más a Darío aunque no por eso lo siguiera, a quién llamó “el primer poeta del mundo” durante los años chilenos y argentinos, pero un Whitman despojado de camaradas y lectores, colocado en una América Latina donde no existía una audiencia que le fuera afín (como dolorosamente lo supo González Prada al fracasar su concepción del partido político moderno movido por las ideas) y que por lo tanto, para sobrevivir materialmente, debiera renunciar a su mismo proyecto artístico y contraerse a peor servidumbre que la de los artistas áulicos. La mordacidad sobre el lujo refinado del rey burgués no es mucho mayor que la aplicada al poeta harapiento porvenirista.

No se produce entonces la simple exaltación del Poeta, como incluso pudiera pensarse por las beligerantes notas de Darío a la segunda edición de *Azul*. . . (que sólo coinciden con el pensamiento de su personaje en la crítica a los enemigos de la poesía), sino un planteo dilemático donde los dos términos son contradictorios en sí y se intercambian de manera desequilibrada, apuntando hacia ese lugar intermedio en que Darío va a situarse gracias a la potencia con que restablece el derecho al placer y a la belleza y le hará usar de la paradoja como una bandera insolente: “el dinero debe ser exclusivamente usado por los artistas”.

Desde la epístola “A Francisco Contreras” escrita en 1884 (“yo he pensado sátira afanosa ensayar tremebundo, ardiendo en ira contra sociales vicios”) hasta la composición “A un poeta” de las adiciones de 1890 a *Azul*. . . Darío fue examinando la viabilidad de esta resurrección moderna del profeta romántico: en los “Medallones” alterna la admiración por Whitman o Díaz Mirón con la que rinde a Leconte de Lisle o Catulle Mendés, pero desde el período chileno, su escritura ya está ganaña para una solución que reconoce la instauración de una nueva sociedad, la forja de un nuevo público, la aplicación de un nuevo sistema de producción en la hora universal. Reconoce y hace suya una estética de la novedad, una pugna dentro de la alienación instaurada, la necesidad de inventar en todas sus piezas un paraíso artificial en el cual sin embargo fuera posible lo imposible: resguardar la subjetividad más viva.

ROSAS ARTIFICIALES

Lo que en esta nueva hora, urbana y técnica, industrial y comercial, dependiente y desarrollista, desquiciadora y renovadora, pareció definitivamente abolido, fue el orbe natural en que aún se demoraban los hombres del continente, tipificado en sus apacibles aldeas provincianas. Quizás nadie lo percibió mejor, desde su privilegiado observatorio de New York que José Martí, aunque dentro de su concepción equilibradora. En una de sus fulgurantes imágenes, tan cargadas siempre de significa-

ción, previó que había concluido el tiempo del espontaneísmo, del capricho, del impulso natural, sustituido por la planificación racional regida por un coherente cuerpo de ideas e imaginó a la naturaleza misma ple-gándose a un programa: "Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando, según la acaricie el capricho de la luz o la tundan y talen las tempestades: los árboles se han de poner en fila, para que no pase el gigante de las siete leguas. Es la hora del recuento, y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado como la plata en las raíces de los Andes".

El cambio se tornaba notorio en el vertiginoso crecimiento de las ciudades que se produjo en el último cuarto del siglo XIX. Según los datos reunidos por Richard Morse ⁷, entre 1875 y 1900 la población de Santiago de Chile pasó de 130 a 250 mil habitantes, en tanto la de Buenos Aires, que con su progreso económico vivía el asalto inmigratorio, de 125 a 850 mil. En esta ciudad, la mayor y más pujante con que contaba entonces América Latina, la primera expresión de la Cosmópolis futura que veían los americanos, la ciudad de los mejores diarios (aunque también de inexistentes editoriales) y de las ostensibles riquezas, desembarcó Rubén Darío el 13 de agosto de 1893: tenía veintiseis años.

Pero no era simplemente la densidad de población la que la definía, sino el estilo aventurero, "despersonalizado y anónimo cuando se trata de negocios, audaz y arrollador", según el lúcido examen de José Luis Romero. Estilo propio de quienes "buscaban el ascenso social y económico con apremio, casi con desesperación, generalmente de clase media y sin mucho dinero, pero con una singular capacidad para descubrir dónde estaba escondida, cada día, la gran oportunidad" ⁸. Así también podría haberse descrito al poeta recién llegado, que tanto se había esforzado por integrar el cuerpo de redacción de *La Nación* y conseguir un puesto consular que asegurara allí su subsistencia. Tres años después ofrecía esta descripción de su segunda patria: "Buenos Aires modernísimo, cosmopolita y enorme, en grandeza creciente, lleno de fuerzas, vicios y virtudes, culto y polígloto, mitad trabajador, mitad muelle y sibarita, más europeo que americano, por no decir todo europeo" ⁹, reconociendo a la vez que en una población que ya había alcanzado los 600 mil habitantes no había cien que comprasen un libro nacional. La lectura de los cultos era *La Nación* y las novedades extranjeras; la del pueblo las ilustraciones y los breves textos del primer ejemplo exitoso de revista masiva moderna, *Caras y caretas*.

⁷ Richard Morse (con Michael y John Wibel), *The Urban Development of Latin America 1750-1920*, Stanford University, 1971.

⁸ José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, Siglo XXI, 1976, p. 264.

⁹ "Introducción a *Nosotros* por Roberto J. Payró, en *Escritos inéditos de Rubén Darío*, ed. cit., p. 101.

Si esa población aluvional hizo girar ciento ochenta grados el estilo de vida de las ciudades, con alarma y repugnancia del patriciado que había entrado en su dorada decadencia y ahora reivindicaba como la Liuba de *El jardín de los cerezos* la pura belleza no productiva de las cosas, la literatura también daría un giro copernicano similar. Desde un neoclásico como Andrés Bello, cuya *Silva a la agricultura de la zona tórrida* es de 1826, hasta un tardío y ya becqueriano romántico como Juan Zorrilla de San Martín, cuyo *Tabaré* es del mismo año de *Azul*. . . la norma fue siempre la naturaleza: fijaba el modelo artístico porque era el testimonio de un orden viviente cuya clave seguía siendo la divinidad; proporcionaba al tiempo los elementos de composición y el régimen de proporciones que permitían construir lo bello. La poesía la enunciaba explícitamente como su asunto central y además, gracias a su incorporación a los tropos como elementos de comparación, autorizaban la reificación de la naturaleza dentro del arte. A pesar del convencionalismo que les impuso la rígida codificación romántica, estos tropos promovieron, más aún que los asuntos, la asimilación de un sistema simbólico generado artificialmente por la cultura, como es la lengua y la poesía, a un sistema decididamente natural.

En la misma medida en que el modernismo acompañó el proceso de urbanización porque, como dijo Julián del Casal, tuvo "el impuro amor de las ciudades", se distanció de diversos modos del imperio de la naturaleza. Pero ninguno de sus poetas llevó tan a fondo la trasmutación de lo natural en artificial, como Rubén Darío. Fue una de las razones de su sonado éxito, tanto por la aprobación admirativa como por la destemplada censura, que le confirió una originalidad agresiva dentro del panorama de las letras. La calidad de jefe o cabeza visible de un movimiento que se le reconoció en el periodo argentino, se debió a la extremación de una tendencia que no era de su exclusiva invención sino general a todo el modernismo, pero que él llevó a su perfecta culminación paradójica, tal como la acuñó desde 1888: "hacer rosas artificiales que huelan a primavera, he aquí el misterio"¹⁰. En este capítulo exageró a sus maestros franceses: ni Leconte de Lisle, ni Gautier, ni Banville, ni Verlaine, muestran una entrega tan jubilosa (y tan candorosa) a esa reelaboración poética de productos ya acuñados por la cultura que nos ha deparado lo que Pedro Salinas analizó perspicazmente como "paisajes de cultura"¹¹. Entre las mejores piezas de *Prosas profanas* se cuentan sus recreaciones helénicas, las fiestas galantes, las versiones de textos del pasado, las marginalias poéticas al arte mundial, cuya audacia mide el escándalo que las acompañó hasta nuestros días, mezcla de fascinación y de horror.

¹⁰ "Cátulo Méndez, "Parnasianos y decadentes" en *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros* (ed. Raúl Silva Castro). Santiago, Prensas de la Universidad de Chile, 1934, p. 170.

¹¹ Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1948, cap. VI.

Darío se abalanza voraz e indiscriminadamente, como lo muestra la selección arbitraria de sus *Raros* que con justicia le reprochó Groussac, sobre un material milenario, el depósito cultural íntegro de Europa incluyendo sus paseos exóticos por el Oriente, el cual sólo era accesible a los americanos por la intermediación de libros y objetos artísticos. Procede a una recomposición que quizás Lévi Strauss hubiera definido como un típico proceso de "bricolage" característico del pensamiento salvaje y también, como apunta en su libro, de todo pensamiento estético. Se trata de una composición de segundo, tercero o cuarto nivel: dada una rica y heterogénea acumulación de productos culturales, reconocerlos como tales en sus particularismos inmodificables, pero someterlos a combinaciones que los redistribuyen, alterando radicalmente por lo tanto sus valores originales, asociarlos en una captación sincrónica y mezclarlos a otros materiales, naturales o no, que disciplinadamente ingresan al nuevo orbe artificial. Si en Europa testimonió la conciencia de la cultura, el rescate y la disolución de sus elementos dentro del impuesto sistema burgués que había abolido el pasado, pero que con sus fragmentos ahistorizados debía recomponer una visión futura, en América testimonió la marginalidad y simultáneamente la integración al sistema mundial en curso.

Lo que en Darío atrae e intriga, más que el mero uso de los materiales de la mitología, la literatura y el arte que fue condición generalizada de la poesía europea, es el tono intenso y apasionado que los anima y que sólo puede definirse con un verso suyo: "todo ansia, todo ardor, sensación pura y vigor natural". Explicar este fuego, evidentemente natural, que sostiene hasta hoy un bazar donde la chafalonía se codea con el arte, resulta más interesante que reiterar la crítica al exotismo haciendo de éste un pecado sólo tratándose de americanos. Aquí, nuevamente, el acierto de Darío está en haberse situado en el punto justo, el real y auténtico de la experiencia artística que le permitía hacer su época, pues Darío no asume una *actitud* artificial, ni se *integra* a una cultura europea, sino que vive *naturalmente* la captación del objeto cultural y por ende artificial perteneciente al vasto universo, desde el plano concreto de la experiencia real del hombre americano: como un sueño personal dentro del cual maneja y puede componer con libertad los que a él llegan como objetos. Cumple la experiencia viva de elaborar poéticamente un conjunto de valores artísticos objetivados en productos.

La parvedad de los conocimientos del arte universal que tenían los hispanoamericanos y las vías pobretonas (revistas, grabados) que les traían las maravillas clásicas o modernas, puede seguirse en el diario de Justo Sierra *En tierra yankee*, observando la conmoción que le causa la contemplación, por primera vez, de un auténtico Rembrandt. Del mismo modo, la debilidad de ciertos pasajes de *Motivos de Proteo* deriva de que Rodó se ve obligado a reconocer como válidos los testimonios

sobre el arte de los críticos europeos, asumiéndolos como propios. No es el caso de Darío, quien hace otra cosa. Reconoce ese conjunto de materiales, en parte ya recensados por Arturo Marasso ¹², tal como verazmente se le ofrecen: no como experiencias del arte sino como valores, más exactamente, como un sistema de signos con significaciones establecidas por el código que para ellos compusieran los americanos. Venus, Eva, Helena, Margarita Gautier, Li-Tai-Pe, Quirón, el cisne, el lirio, Pan, Verlaine, componen un sistema de signos, porque incluso la original energía simbólica con que algunos de ellos fueron manejados por el simbolismo europeo (en particular por Mallarmé) da paso a significados precisos y fácilmente codificables. Que de este modo quedaba fijada la eventualidad de un *kitsch* es evidente, sino fuera que la alienación del sistema resulta casi siempre rescatada por la energía de la creencia, la gozosa, deslumbrada manera de subjetivar los materiales. Puede observárselo cuando introduce en el sistema de signos los datos procedentes del inmenso botín de la pacotilla europea que llenaba la Buenos Aires finisecular, en medio del cual el mediocre Clodion bien podía ser un genio. La reverencia indiscriminada de Darío no siempre le permite diferenciar dentro de este apelmazado bazar, pero aún en aquellos casos en que falla su firme gusto artístico, acierta siempre la autenticidad de la experiencia y el rigor de su formulación poética. No por referirse a un objeto de la imitación industrial adocenada (de esos de los que decía Justo Sierra visitando Tiffanys que son de “un arte delicioso aunque apacotillado, vulgarizado, el único que está al alcance de un poeta”) ¹³ pierden su fuego y su precisión estos dos versos de “Era un aire suave”: “Con un candelabro prendido en la diestra / volaba el Mercurio de Juan de Bolonia”.

Pero estos “paisajes de cultura” no son sino pequeña parte, aunque, reconozcámoslo, de las más llamativas, de una operación poética más vasta y compleja: la construcción metódica del artificio poético antinatural. Múltiples procedimientos lo aseguran, todos ellos como calcados e invertidos sobre los de la estética romántica: el régimen metafórico, a imitación del que ya habían frecuentado los manieritas, traslada sin cesar la menor alusión natural a referencias cultas o a objetos artísticos (“el teclado harmónico de su risa fina”); la mera comprensión del texto se sostiene, como en Góngora, por el conocimiento de la alusión culta, voluntariamente encubierta para convocar exclusivamente al lector cómplice (“donde sabrás la lección / que dio a Angélica Medoro / y a Belkis dio Salomón”), la cual remite al vasto texto cultural dentro del cual se inserta el poema en una sistemática construcción intertextual

¹² Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Biblioteca Nueva, edición aumentada, s. f.

¹³ Justo Sierra, *En tierra yankee (El Mundo, 1897/8)* en *Obras Completas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1948, p. 78 (ed. José Luis Martínez).

dentro del nivel superior de la cultura; los sucesos atraen en la medida que postulan una transposición de las apariencias por obra de un designio de metamorfosis de tipo mental (el carnaval, el baile de máscaras) y cuando se trata de sucesos comunes, como es la inminencia del año nuevo, se los suplanta con los personajes míticos o históricos que los encarnan ("sale en hombros de cuatro ángeles y en su silla gestatoria, San Silvestre"). Cuando al fin le es forzoso describir un paisaje, es evidente el fracaso poético de los que, como "Del campo", aún recurren a elementos naturales y el acierto de aquellos en que el esmalte culto decora todas las formas, trasmutándolas, como en Rimbaud, en "painted plates": "La tierra es de color rosa / cual la que pinta fra Domenico Cavalca en sus Vidas de santos. Se ven extrañas flores / de la flora gloriosa de los cuentos azules / y entre las ramas encantadas, papamores / cuyo canto extasiara de amor a los bulbules".

Pero son el léxico y la ley armónica (manejando, desparejamente, melodía y ritmo) los que cumplen la hazaña mayor de transmutación. La norma que rige la selección léxica de *Prosas profanas* es la de la antinaturalidad, a partir del título mismo, y aún se intensifica cuando incorpora con donaire juguetón el coloquialismo, porque dentro del conjunto pasa a valer como una forma insólita y contribuye a que resplandezca por su constante artificio. Darío manejó una concepción dual de las palabras, que las asimilaba a los seres humanos en la definición católica tradicional: tenían un alma y un cuerpo, aunque cuerpo revestido; en ellas convivía la idea y el sonido. Y de esa misma tradición recogió el principio de la desarmonía de las partes, la pugna incesante en que funcionaban, lo que llevaba a la célula misma de la composición poética a ser el registro paradigmático de la contradicción. En un poeta de tan asombrosa eufonía y en quien revive la lujuria de la palabra con arrebatado impulso hedónico, lo curioso es su constante interrogación al "alma" y no al "cuerpo", a la idea y no al sonido, quizás porque a semejanza del modelo humano, el "alma" la (idea) constituía la restricción del "cuerpo" (del sonido) que era uno de sus tres enemigos dogmáticos, pero al mismo tiempo eran indivisibles, testimoniaban, como dijo años después en "Dilucidaciones", la unidad infinita: *Et verbum erat Deus*.

Fue mientras componía *Prosas profanas* que pensó que "si la palabra es un ser viviente, es a causa del espíritu que la anima: la Idea" y recogiendo la norma neoplatónica aspiró a una "melodía ideal", simultánea, paralela, contrapuesta a la "harmonía verbal", confiando, en las "Palabras liminares", en que "la música es sólo de la idea, muchas veces". La retórica de la idea sobre la palabra, como la del alma espiritual e inmortal sobre el cuerpo placentero y perecedero, es la que explica la rigurosa selección del léxico dentro de lo que definió, para Mallarmé, como una "aristocracia vocabularia". En un curioso texto fijó las equivalencias entre la jerarquía de las ideas y la de las palabras, convencido de que existía

un parangón posible de ambas manifestaciones: "Helas allí, como los humanos seres: hay ideas reales, augustas, medianas, bajas, viles, abyectas, miserables. Visten también realmente, medianamente, miserablemente. Tienen corona de oro, tiara, yelmo, manto, o harapos. Imperiosas o humilladas, se alzan o caen, cantan, lloran" ¹⁴.

Ya se trate del cultismo o del preciosismo, del arcaísmo o del neologismo, todas las palabras han sido sometidas a una preselección que las haga dignas de las ideas más altas: la *aristocracia vocabularia* es la prueba de la elevación del espíritu y ambas responden a las leyes estrictas del sistema poético dentro del cual operan. Pero a pesar de estos principios, hay en su poesía una reiterada experiencia según la cual las palabras son elegidas por la analogía sonora mucho más que la semántica, lo que explica el continuo rizo de las aliteraciones, las rimas interiores, las repeticiones y redobles, esa sensación de inagotable fuente musical, tan poderosa como hasta autónoma del mismo autor arrastrado por el hedonismo sonoro, que autoriza una lectura del verso en que se disuelven los significados o al menos se disgregan sus límites precisos y se está frente a la enigmática semiótica de una orquesta cuyas posibilidades de significación parecen tan infinitas como indeterminables. El plano del contenido diríamos hoy —el de las ideas habría dicho Darío— se ve desequilibrado: es enriquecido, pero también escamoteado, mistificado, porque las dos urdimbres no se ajustan con la armonía que el poeta previera y entre el sistema verbal y el ideal hay colisiones, encimamientos, repeticiones, desconexiones. Es posible que haya que pensar en el modelo wagneriano por la manera indirecta y mediatizada de llegar a una significación mediante el acoso que entabla una musicalización extremada, pero es posible reconocer aquel mismo afán de incorporar al texto la contradicción dentro de una búsqueda rabiosa de la unidad presupuesta, pero raramente certificada por la realidad misma. No sé qué otra cosa diga el soneto "Yo persigo una forma . . ." que cierra las *Prosas profanas*.

Pero las palabras no viven solas en el verso y no hay alquimia que pueda atenderlas por separado. Su conexión se hace por el doble proceso: ligamen envolvente de la melodía que sume a las palabras y las reintegra en la corteza epidérmica de la sonoridad y arquitectura de las ideas que mima otra melodía trabajando sobre las restricciones que impone la gramática. Pero del mismo modo que en la primera pueden detectarse dos movimientos no acordados, uno el de la musicalidad extremada y otro el del ritmo que, como en Mallarmé, crea un "mundo fugitivo", aunque ambos apresables en una misma percepción, en la segunda puede observarse que la melodía ideal se construye por la brusca aproximación de términos disímiles, generadores de la sorpresa, instaurando una novedad artificial que no se agota fácilmente y que funciona en

¹⁴ "Las casas de las ideas" (*Revue Illustrée du Rio de la Plata*, 1896) en *Escritos inéditos de Rubén Darío*, p. 83.

la tensa correlación del modelo metafórico clásico: “sustantivo-adjetivo”. Su vinculación, gramaticalmente impuesta, muestra una apariencia semántica discordante para poder generar más amplia y más indeterminada perspectiva. En un poema tan transitado como “Sonatina” siguen resonando “el halcón encantado”, “el bufón escarlata” o los pasmosos “cisnes unánimes” que prefiguran la teoría del surrealismo.

Muchas de estas metáforas se han anegado transformándose en metáforas de uso (como le ocurriera a Góngora) pero la mayoría pervive sin trivializarse. Lo que esa tensión significó en su momento, lo dice muy consternadamente la carta renuncia del buen académico argentino cuando en 1896 oyó a Darío leer, en su Ateneo cordobés, el poema “En elogio del Ilustrísimo Sr. Obispo de Córdoba Fray Mamerto Esquiú, O. M.” No bien oyó el tercer verso —“un blanco horror del Belcebú”— sintió que esa tierra segura sobre la que pisaba se le agrietaba como en una pesadilla y explotaba el orden natural que custodiaba: “Yo quiero salir del manicomio donde se llama blanco al horror; donde, según Quevedo, se llama al arropo, crepúsculo de dulce; donde, según Stéphane Mallarmé, es lo mismo rosa y aurora que mujer, es decir, que se puede decir ‘hoy abrió una mujer en mi rosal’; donde, por último, cada letra tiene un color, según René Ghil”¹⁵.

NATURALEZA: LA “SELVA SAGRADA”

Esta fabricación de poesía permitió avizorar las posibilidades que seguía conservando el arte, inagotablemente, en el universo alienado al que se incorporaba América Latina después de haber surgido en las metrópolis de la hora. Pero la naturaleza también permanecía: ¿qué hacer, pues con ella? Para poder conservar el orden natural, aunque en un visible grado de reajuste, Martí debió prescindir de Dios. En cambio Darío decidió conservar a Dios, sin por eso aceptar la tradicional naturaleza, lo que lo llevó a una sutil empresa de la que surgió su “selva sagrada”.

Aunque “Ecce Homo” (de *Epístolas y poemas*) no sea sino un adolescente juego iconoclasta, hijo del liberalismo recién aprendido, es allí donde inicia el desaprensivo proceso a la naturaleza. De sus múltiples aspectos, ninguno, desde Chateaubriand, tan representativo como la selva americana, símbolo de fuerza y espontaneidad, realidad sin mácula, presencia incommensurable de Dios. “Estás ya muy anciana” le dice el insolente joven, “échate a descansar, ¡ya estás muy vieja!” A partir de aquí se puede seguir por su obra poética y crítica el tema de la selva y si se unen los puntos en que aparece, recuperar, como en el juego, un perfil esfumado. En este momento en que se produce el aparte de co-

¹⁵ “El decadentismo en Córdoba” (*El Tiempo*, 1896) en *Escritos inéditos de Rubén Darío*, ed.cit. p. 118.

rrientes que lo conducirá a otra ribera, le obsede: por un lado sigue creyendo en “el culto de la sagrada naturaleza, de Dios grande y universal, de la ley misteriosa y potente que lo rige todo”; por otra va reconociendo el fracaso del proyecto en sus términos románticos: el Poeta de “El rey burgués” dice haber abandonado la ciudad malsana para recobrar en la selva nueva vida, pero lo dice en el palacio del burgués, confesando su incongruencia y certificando su derrota. En otra versión del mismo tema, Orfeo va a la selva donde reina el sátiro sordo: es “toda alegría y danza, belleza y lujuria”, “de ella tocaba a la alondra la cumbre, al asno el pasto”, pero allí el desencuentro y la contradicción de cada uno de los términos se repite. Sin embargo, esa selva ha comenzado a transformarse: ya no es la del “ardiente trópico poblado de florestas inmensas e inextricables” que alaba en Tondreau sino que, por la inserción en un sistema de signos culturales, es una selva interpretada y explicada, con animales-símbolos que introducen un atisbo de orden en la confusión y la espontaneidad.

Quizás fue Wagner con su metáfora del bosque quien lo guió. Habría otro modo de conservar la selva que no fuera merced al retrato *del natural*. Consistiría en una lectura de segundo nivel que la reconstruiría —transponiéndola a un diagrama— mediante el establecimiento, ya no de imágenes, sino de valores que fueran racionalizaciones interpretativas pasibles de expresarse en signos culturales. Su ventaja radicaría en el diseño de un orden: la percepción no se extraviaría más en los detalles realistas sino que desentrañaría algo más esquivo: su unidad y su significación global. Claro está que de este modo la naturaleza se pierde como tal pero en cambio se la recupera, desde un plano superior de la elaboración, como razón mental. Por eso hace suya la idea de Wagner: “La abstracción produce la percepción del gran concierto de la selva”¹⁶, o sea que para oír, manifestándonos su unidad, debemos pasar al plano abstracto.

La búsqueda de la unidad alimenta todo su razonamiento y nace de un esfuerzo tenaz por vencer la alienación procedente de la fragmentación que invadía a la nueva sociedad. La marca de la alienación fue la ruptura de la unidad, sustituida por tramos, actividades, vidas enrarecidas e incomprensibles, mucho más dado que su punto clave quedaba situado en el exterior, fuera de América Latina. Fue la desazón de la mayoría de los pensadores del novecientos que más que de la estructura socio-económica la derivaron de la urbanización y tuvo su punto sensible en la alarma de los educadores por los efectos de la profesionalización introducida por la Universidad positivista, mera consecuencia de la demanda de la sociedad en desarrollo. De Justo Sierra a Carlos Vaz Ferreira y sobreabundantemente en Rodó, se bregó por una educación que

¹⁶ “La Semana”, *El Heraldó*, Valparaíso, 18 de febrero de 1888, en *Obras desconocidas de Rubén Darío*, ed. cit. p. 117.

resguardara la totalidad y la formación armónica del individuo. También fue la demanda de los escritores: para Martí la tierra era "una vasta morada de enmascarados" y urgía "devolver los hombres a sí mismos", mientras que Nervo pedía: "Oremos por las nuevas generaciones / abrumadas de tedios y decepciones".

Progresivamente Darío irá construyendo su "selva sagrada" mediante una articulación de símbolos, de tal modo que ella sea lo que no es la sociedad humana: una ardiente unidad en que todos los opuestos puedan coexistir sin dañarse ni negarse mutuamente, dentro de un clima de vitalidad y de verdad, de luz espiritual. La selva compuesta se ofrece como el reverso de la sociedad: da prueba de Dios mientras que la sociedad lo niega, unifica mientras la sociedad disgrega, pero aún más, reúne los contrarios que la religión separa: el placer carnal y el espíritu, la concupiscencia y el arte libre, el animal y el alma, el hedonismo terrenal y la salvación inmortal. El sincretismo que operaba en la emergencia burguesa de la época, pero también el espíritu integrador de Darío, quedan testimoniados. La ayuda que para esta construcción le proporcionaron las corrientes heterodoxas del XIX —el espiritismo, el ocultismo, la teosofía— son poco decisorias. Ya he examinado, con motivo del libro de los sueños de Darío¹⁷, su relación timorata con los diversos movimientos ocultistas y ampliamente lo ha hecho E. Anderson Imbert¹⁸. Fue a buscar en ellos lo que buscaron millones de hombres en la época: un ligamen entre el universo científico que se había instaurado y el perviviente afán de orden regido por el espíritu; un puente entre las técnicas alienantes y la ansiosa reclamación de unidad explicativa. Si Darío se acercó a esas corrientes fue buscando respuesta, como tantos otros, a la áspera situación que vivía y, como ellos, concluyó decepcionado, retornando a la religión.

En "El coloquio de los Centauros" expone sus lugares comunes: la naturaleza es una y sólo sus expresiones son múltiples; el hombre y la mujer han nacido de una primera disgregación de la unidad y procuran sin cesar rehacerla; hay misterios irresolubles como el amor y la muerte que aquí son ofrecidos como complementarios y no antagónicos; lo mineral, lo vegetal y lo carnal responden a la misma energía procreadora; las en apariencia formas anormales, y el centauro como el sátiro o la sirena las atestiguan, no son sino esfuerzos de la naturaleza para retornar a la unidad perdida, lo que da nacimiento a la belleza; los valores perviven eternamente porque responden a normas ideales invariantes, así los centauros retornan de los cielos, así la isla de oro sigue midiendo "la eterna pauta de las eternas lirás". El primer tema del coloquio es la

¹⁷ Rubén Darío, *El mundo de los sueños* (ed. Angel Rama). San Juan, Editorial Universitaria, 1973.

¹⁸ *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

naturaleza pero no hay aquí una sola descripción natural, sino la enunciación de sus leyes ordenadoras, empezando por una ley genética: en los tres reinos de la Naturaleza actúa una misma norma, que es la que asegura la reproducción de la vida y que, más que un elemento material, es una fuerza donde se evidencia el espíritu que anima al Todo. A partir de esta unidad inicial se construye la dispersión de las múltiples manifestaciones de la realidad que no son sino formas. Vienen signadas por una interna dualidad y por una opacidad exterior, tanto vale decir que la unidad de la esencia animadora no entorpece la individualidad de cada una de las formas de lo real (átomo, hoja, gota, espuma, flor, bruma), las cuales son capaces de una enunciación propia, autónoma, original, que sin embargo se ofrece enmascarada. Sólo la perciben los iniciados (vate, sacerdote) quienes a modo de discípulos que integran el selecto conjunto de los "aristos", reciben esos mensajes individuales en los cuales rastrean ecos del gran mensaje unitario del Todo. Lo que queda suspendida es la moral (no hay bien o mal, hay formas diversas) sustituida por la unción religiosa (ya que no por la religión) y por la pareja de Dióscuros que preside el conjunto: belleza y hedonismo.

Pero será en *Cantos de vida y esperanza* donde rotundamente edifique su visión de la "selva sagrada". Aparece como un puro artificio en el cual los datos culturales que ocupan sus términos actúan como los signos que componen un sistema planetario armónico y perfecto. La selva se ha redimensionado y ya no se opone al mundo sino que lo abarca. Es el mundo explicado. En el inicial poema autobiográfico del libro expone coherentemente su pensamiento: la selva es lo real, es el universo de la materia y de las construcciones que con ella hace el hombre, pero emana del espíritu divino, por lo cual, partiendo de lo uno, estatuye lo múltiple contradictorio. La descripción subraya las parejas de opuestos abusando de la dicotomía católica pero con una distorsión que parece apuntar a las fuentes gnósticas del ocultismo renaciente a fines del siglo XIX: el cuerpo arde y Psiquis vuela, el sátiro fornicia y Filomela canta, el fauno muerde el pezón e Hipsipila liba la rosa, el dios va tras la hembra y Pan reconstruye su flauta, lo alto se opone a lo bajo, el cielo a la tierra. Visiblemente los contrarios se necesitan y se ayuntan, restituyendo así la unidad que les dio nacimiento: el espíritu justifica el placer y la materialidad más baja, el lodo, contribuye a la materialidad más alta, la música de la flauta, que procede de una caña alimentada por ese lodo merced a una intervención cultural que hace de ella instrumento para concurrir al "gran himno".

La aspiración a la unidad se sitúa en el mismo punto equilibrado a que tendían los ocultistas franceses (Levy, Encausse, Papus, Peladan, Schuré) cuando veían en la ciencia moderna la corroboración de esa tradición hermética que ellos estaban restaurando, según la frase del científico Marcelin Berthelot que Stanislas de Guaita gustaba citar. "La

filosofía de la naturaleza que sirvió de guía a los alquimistas está fundada sobre la hipótesis de la unidad de la materia; en el fondo es tan plausible como las teorías modernas más apreciadas hoy. Las opiniones sobre la constitución de la materia a las cuales tienden a volver los sabios, no carecen de analogía con las perspectivas profundas de los primeros alquimistas”¹⁹. Pero esta unidad es notoriamente un esfuerzo mental que no cancela sino que aviva la pugna de los elementos enfrentados. La contradicción que estaba en la estructura narrativa, en la palabra, en la alternancia de “harmonía verbal” y “melodía ideal” de la poesía, es la misma que rige al universo: “Bosque ideal que lo real complica”, y otra vez se confiere a la idea la capacidad rectora. La unificación no es entonces la integración homogénea de las partes, sino una tensa armonía que las obliga a funcionar conjuntamente, reconociéndoles sus individualidades, sus contrastes y oposiciones. La “selva sagrada” es ahora un diagrama intelectual que interpreta a la realidad, reconociendo que están instauradas las contradicciones, pero ellas componen un todo armónico. Bajo esta construcción ¿será posible reconocer una secreta convalidación de la nueva sociedad que en los años iniciales del siglo xx, cuando se imponía su nombre y su arte, llevaba a Darío a distanciarse del espíritu crítico de su período chileno y argentino, a oponerse a la mesocracia trepadora y a justificar el nuevo orden? ¿Pero no es también, mediante la teorización de esta interdependencia de las partes para concurrir a un fin común superior, la dignificación y el rescate de los valores humildes o reprobados que al nivel de estos *Cantos de vida y esperanza* tiene su correspondencia en un “sincerismo” que autoriza la incorporación de los asuntos y el léxico corriente (“el cerrar de una puerta, el resonar de un coche”, “buey que vi en mi niñez echando vaho un día”), la celebración del “gran tesoro” goyesco o el hallazgo de una filosofía en la cual, a pesar del reconocimiento de las normas superiores, se certifica una grandeza: “Sabed ser lo que sois, enigmas, siendo formas”?

DENTRO - FUERA

Este afán nace del esfuerzo para vencer la alienación pero es evidente que ella debió manifestarse primero en el seno de una subjetividad que se sintió amenazada. La “selva sagrada” remite, como un espejo, a su constructor: la conciencia poética. Del mismo modo, el “yo” remite a un complemento que lo justifica, la “naturaleza” que ha sido construida como un artificio. El precedente está, como es sabido, en el Poe que escribe tanto la “Filosofía del moblaje” como “La mansión de Arnheim”,

¹⁹ V. Maurice Barrès, “Stanislas de Guaita, un rénovateur de l’occultisme (1860-1898)” en *Cosmopolis*, N° XXXIV, Londres, octubre 1898, p. 117.

quien inauguró la problemática nueva de la modernidad cuando el poeta estimó posible la fabricación del mundo y la fabricación del yo unidas en un mismo punto evanescente: el efecto de la cosa y no la cosa misma como apuntó Mallarmé.

En un texto profético, el prólogo al "Poema del Niágara" de Pérez Bonalde, José Martí avizoró las vías que tras el cataclismo de la modernidad, quedaban abiertas a la poesía: "la vida personal, dudadora, alar-mada, preguntadora, inquieta, luzbética; la vida íntima febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la Naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna". Tal cual. Una correspondencia baudelairiana se establece entre vida íntima y naturaleza: se edifican simultáneamente ante una misma situación externa aparecida y son semejantes las transmutaciones que en ambas se cumplen.

Si la "selva sagrada" debió ser construida apelando a un conjunto de piezas culturales, la interioridad registró el mismo procesamiento. Un modelo cercano se encontraba en Verlaine, quien había hecho de la conciencia un espectáculo: "Votre âme est un paysage choisi / que vont charmant masques et bergamasques, / jouant du luth, et dansant, et quasi / tristes sous leurs déguisements fantasques". La interioridad ya no es presentida como el "yo" compacto de los románticos, para devenir también ella un "paisaje de cultura". La comparsa enmascarada y equívoca que desfila por el alma en el poema de Verlaine, se la vuelve a ver en las teorías de vírgenes doncellas y mancebos criminales que intentan seducir a la princesa encantada en el poema que Darío titula explícitamente "El reino interior". Junto a la transposición de la intimidad a un conjunto de múltiples objetos culturales, se asiste al comienzo de la desintegración del yo, del cual será Proust historiador cumplido pero que antes de él exploraron los poetas decadentes y simbolistas y trató de teorizar Bergson. Un raro instante de la cultura cuya conflictualidad se prolonga hasta nuestros días pero cuya germinación es de mediados del XIX, cuando se abre el abismo entre interioridad y exterioridad, entre conciencia y mundo. Si esa ruptura robustece inicialmente, a modo defensivo, ese yo que sufre la hostilidad del sistema despersonalizado en curso y su predominante régimen de prestaciones sociales (a eso llamamos romanticismo), progresivamente será corroído también él y solo hallará modo de pervivencia en una inquieta, esfumada, evanescente sensorialidad que recorre los diversos objetos y pulsiones en que se ha fragmentado su unidad presupuesta. Si contradictorios son los elementos con que se compone la naturaleza, también lo son los que animan a la conciencia, aunque en unos y otros se postula una tensión armonizadora que por esta vía indirecta restablece la unidad.

Ya Gutiérrez Girardot ²⁰ anotó la aplicabilidad que a la literatura modernista muestran las reflexiones de Walter Benjamin sobre la aparición del "interior" en la Francia de Luis Felipe cuando la emergencia histórica del hombre privado. Decía Benjamin: "El ámbito en que vive se contrapone por primera vez, para el hombre privado, al lugar de trabajo. El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones. Para el hombre privado, el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo" ²¹. Debiera agregarse que en ese teatro se representó la conciencia del yo del "privatier", bajo el aspecto de un espectáculo feérico que compensaba su despersonalización.

En la América Latina del modernismo, la emergencia del hombre privado es notoria pero también compleja: al tiempo que se opone al pasado, estatuye una duplicidad nueva. Por un punto decisivo reniega del pasado representado por el hacendado paternalista que estuvo situado en un medio natural: ahora entramos al reino urbano del comerciante y del industrial. Pero el burgués vivirá escindidamente, tipificándose ello en sus dos casas: la pública, que es el taller, la oficina, la tienda, el despacho, la fábrica, la institución, esos atroces paisajes —que también genera la cultura— donde la desnudez y la sordidez van de la mano, donde la productividad economiza a la belleza y al confort para alcanzar más alto rendimiento monetario. Se trata de un realismo avaro y rendido a la eficacia económica, del cual procederá una acumulación cuyo disfrute sólo se encontrará en otro sitio, en el interior familiar. Todos los que conviven el interior de la actividad productiva, incluido el burgués, serán sometidos a la expoliación del rendimiento económico para el mercado, que prescinde tanto de la subjetividad como de los valores superiores de la cultura. Pero mientras obreros y servidores sólo dispondrán de esta experiencia frustrante, al burgués le espera otro ambiente, simétrico y opuesto, el del interior familiar, donde la belleza, el lujo, el confort se despliegan sobre pisos y paredes componiendo decorados que parecen dictados por la agorafobia. Centenares de implementos —cortinas, alfombras, muebles, espejos, cuadros, lámparas, bibelots de todo tipo, aunque mayoritariamente importados y productos de una técnica más refinada— colman el espacio interior sin dejar un solo resquicio. El significado de esta acumulación se patentiza en relación a las paredes desnudas del taller, al austero cuero del bufete del abogado, a la fealdad de la oficina pública, a los desperdicios que rodean a las fábricas, a la precariedad de estas construcciones destinadas al trabajo y a la produc-

²⁰ Rafael Gutiérrez Girardot, "Temas para una sociología de la literatura hispanoamericana" en *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros ensayos*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1971.

²¹ Walter Benjamin, *Iluminaciones II* (Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo). Madrid, Taurus, 1972 (trad. Jesús Aguirre), p. 182.

tividad. El abigarramiento de objetos varios del interior privado se les opone, figurando la apoteosis de la posesión que se concreta en cosas. En ellas se objetiva la existencia misma del yo poseedor.

En un irónico y displicente cuento de 1879, "Los matrimonios al uso", Gutiérrez Nájera cuenta el consabido pacto entre patricio sin recursos y burguesa rica que fue costumbre generalizada del período, delatora del cambio social pero también del pacto en que se sostuvo, uniendo dinero y respetabilidad. La única queja tiene que ver con la excesiva cercanía entre ambas casas: "solo que algunas veces... hay en nuestro parque cierto olor a carbón de piedra... Esto no es extraño, las oficinas están nada más que a un cuarto de legua". El desarrollo de los barrios residenciales subsanó este fastidioso inconveniente: ni la miseria de los obreros, ni la suciedad del taller, ni los malos olores de la producción industrial, pondrían en peligro el puro ilusionismo buscado. Salvo para el burgués, quien uniría ambas esferas, estableciendo el puente entre la base realista y la superestructura refinada, sabedor de que una permitía la existencia de la otra en la medida en que estuvieran distanciadas. También percibiría, bajo la forma de retribución, su retorno cotidiano al reino interior donde le esperaba el confort, la mujer y la familia. El precioso soneto "De invierno" de Azul... ("En invernales horas mirad a Carolina") cuenta este reencuentro cotidiano al fin de la jornada despersonalizada; todo él brota del placer de los sentidos al encontrar a la mujer bella, adornada, rodeada de refinamientos, que lo esperaba: "entro, sin hacer ruido, dejo mi abrigo gris, / voy a besar su rostro rosado y halagüeño / como una rosa roja que fuera flor de lis".

Con esmero la literatura recorrerá este teatro de la privacidad, del placer, de la belleza, de la riqueza, de la subjetividad objetivada, y es esta una de sus grandes conquistas: la reivindicación de lo bello y lo placentero opuestos a la inhumanidad creciente, entendidos como un patrimonio legítimo y asequible. El efecto de esta adquisición sobre los estratos sociales de años posteriores, habría de ser contagioso y fulminante. Sólo si se postula la hostilidad externa puede comprenderse la emoción con que los escritores describen estos escenarios. Uno de los primeros ejemplos está en la novela de José Martí, *Lucía Jerez* (*Amistades funestas*, 1885) al reconstruir la sala donde transcurre la vida privada del rico abogado Juan Jerez: una mezcla de objetos de un decadentismo refinado junto a oportunas plantas tropicales —que quizás no hubiera aprobado el señor del género, Des Esseintes— componiendo un diorama que justifica así el narrador: "Mejora y alivia el contacto constante de lo bello. Todo en la tierra, en estos tiempos negros, tiende a rebajar el alma, todo, libros y cuadros, negocios y afectos, ¡aun en nuestros países azules! Conviene tener siempre delante de los ojos, alrededor, ornando las paredes, animando los rincones donde se refugia la sombra, objetos bellos que la colorean y la disipen".

En su novela *De sobremesa* (1887-1896) José Asunción Silva amplía la vigencia del interior: la acción entera de la obra, la interrogación a los problemas del mundo que propone, la vida de los personajes, las opiniones sobre el arte, son absorbidas por este comedor donde los narradores viven porque cuentan. Los objetos también viven y las palabras parecen destinadas al revestimiento, como las colgaduras. Nada más bogotano, nada más Asunción Silva, ni más Poe, ni paisaje artificial más pulcro que la inicial "naturaleza muerta" con que se abre la novela: "Recogida por la pantalla de gasa y encajes, la claridad tibia de la lámpara caía en círculo sobre el terciopelo carmesí de la carpeta, y al iluminar de lleno tres tazas de China, doradas en el fondo por un resto de café espeso, y un frasco de cristal tallado, lleno de licor transparente entre el cual brillaban partículas de oro, dejaba ahogado en una penumbra de sombría púrpura, producida por el tono de la alfombra, los tapices y las colgaduras, el resto de la estancia silenciosa".

En las novelas modernistas de Carlos Reyes, *El extraño* (1897) y *La raza de Caín* (1900) este marco se hará espeso y ahogante como los torturados personajes que los ocupan y en los poemas de Delmira Agustini devendrá una atmósfera que sirve al rito casi trágico del erotismo: "La noche entró en la sala adormecida / arrastrando el silencio a pasos lentos. . . / Los sueños son tan quedos que una herida / sangrar se oiría".

Cualquiera de estas descripciones vale como un retrato, pues si en la época el paisaje se había constituido en un estado de alma, el alma había devenido un paisaje cultural. La progresiva evanescencia del yo que reclamaba cada vez más elusivos matices, músicas, sensaciones, para ser rescatado, adquiría repentina rotundidad en los objetos del entorno bello y acicalado: se disgregaba en multiplicidad, es cierto, pero se unificaba en el espectáculo general de la sala o la alcoba o en esa denominación que después no se volvió a usar más: el camarín ("Un camarín te decoro" dirá Darío). La posesión confirmaba al yo y aun lo enaltecía al crear el ámbito que autorizaba su expansión, asimilándolo a objetos ricos y bellos a la vez (a veces más ricos que bellos, como ya había observado Poe en las costumbres de los "parvenus").

Pero si para el burgués era el hemisferio compensatorio, para la burguesa era la totalidad de la existencia; al margen de las críticas que hoy podamos formular sobre las limitaciones y deformaciones que ejerció sobre su condición, la mujer apareció en la época como un ser resguardado de las nuevas circunstancias sociales, voluntariamente segregado de sus imposiciones alienantes, situada en una suerte de hornacina bella donde subjetividad y sensualidad podían desplegarse. Es fácil inferir que esta situación le fue asignada para simbolizar íntegramente esa posesión que fortalecía al yo y permitía la expansión interior del hombre, alienado en el comercio del mundo. Eso fue lo que hizo de ella el lector predilecto de los poetas antes de convertirse ella (a partir de Delmira Agustini)

en la "lectura" de los hombres. Cuando en 1886 inicia Darío su serie de crónicas en *La Epoca*, es a ella que se dirige y su obra íntegra tuvo más lectoras que lectores.

También el poeta vivió la dualidad instituida, salvo que él no tuvo taller u oficina donde reinara. Su actividad productiva se cumplió en el mismo interior donde se asistía a la recuperación de la subjetividad, aunque esta, forzosamente, se confundiera con su sueño. Carecía del escenario abigarrado del burgués (salvo casos excepcionales como A. de Gilbert) pero podía forjarlo en la palabra poética, reconociéndolo ante sí como un ardiente sueño: esa fue su producción, de tal modo que en su caso la escisión burguesa intentó ser salvada. Producción y placer fueron la misma cosa, salvo esa nota irreal que circunda al material y que, insertada en el texto, delata la coyuntura real como imaginaria. El estribillo de "Invernal" lo dice y repite: "Dentro, el amor que abraza; / fuera, la noche fría". El interior se trasmuta por obra del arte, del mismo modo que el interior burgués pleno de objetos preciosos ("¡Bien haya el brasero lleno de pedrería! / Topacios y carbunclos, / rubíes y amatistas, / en la ancha copa etrusca / repleta de ceniza") y también en él se sitúa el lugar del placer que se ha hecho interior y secreto, abandonando el "plein air" de la entrevista romántica por lo mismo que se ha transformado en posesión erótica. La mujer puede faltar, como en el citado poema de *Azul*. . . ("ella, la de mis ansias locas") o como en "Era un aire suave" de *Prosas profanas* ("¿Fue acaso?", "¿Fue cuándo?") o en "Divagación" ("¿Vienes?") o puede estar presente en los encuentros furtivos de "El faisán" o de "Margarita", pero siempre surge dentro de ese fanal que construye el sueño o la fiesta o las máscaras o el recuerdo, situada en el centro de la subjetividad-interioridad, la cual, sin embargo, sólo es percibida en directa relación a la objetividad-exterioridad como su opuesto. Dentro-fuera componen un movimiento perfectamente isócrono, que parece interpretar el sístole y la diástole del hombre, del mundo, de la naturaleza, de la sociedad humana y aun connotar la posesión erótica y el movimiento de la poesía que Nervo defendía burlescamente como "sístoles y diástoles eufónicas". Marca el estar fuera y el estar en sí.

VENUS IMPERA

El reencuentro consigo mismo es la posesión erótica, y no el amor: "Mía: así te llamas / ¿Qué más armonía?". Ese tema central del poeta al que consagrara Pedro Salinas su libro, es de lo más esquivos y enigmáticos. Abundantemente se han contado sus vicisitudes sentimentales (Rosario Murillo, Francisca Sánchez) y la ausencia de la gran pasión amorosa que aún resplandece en algunos modernistas, sustituida por el deseo episódico y el goce de la posesión. Este gran poeta de la mujer

es el gran poeta del combate sexual y aún más, del uso del placer. La frase de Vargas Vila en *Ibis* —“goza a la mujer, no la ames nunca”— puede tener una explicación particular en su caso, inaplicable a Darío, pero sin embargo lo rige. La relación erótica se plantea como una batalla sin tregua (“son de guerra mis abrazos”) que convoca a la mujer a la misma pugna, develando una naturaleza paralela para el placer: “¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!” La jocundia del macho alcanza su plenitud en este proceso que devela a la “satiresa” bajo el falso aire de vestal y la arrastra a una ceremonia, ritualizada bajo el oronel litúrgico de que gustó la época, en que el placer se instaura aboliendo drásticamente todos los aditamentos —moral, sentimiento, piedad— como viejos y falsos ropajes de una verdad nuda: el placer en ese punto alto de posesión. Una arrogancia juvenil lo define provocativamente: “Y junto a mi unicornio cuerno de oro, / tendrán rosas y miel tus dromedarios”.

Que el placer pasara por las distintas etapas de la vida humana, del furor juvenil al remanso de los años adultos y la vejez, del mismo modo que la imagen de la muerte pasa de la bella apariencia de Diana al “espanto seguro de estar mañana muerto”, era previsible y simplemente humano, salvo que en el caso de Darío se produce el cambio en la plenitud de las fuerzas, cuando escribe los poemas de *Cantos de vida y esperanza* o sea los 35 años, “in mezzo del cammin”. Puede pensarse entonces que la decepción no es simplemente “la obra profunda de la hora, la labor del minuto y el prodigio del año” sino que tiene que ver con lo intrínseco de su proyecto erótico. Y este es también parte de la corriente rectora de su tiempo en cuyo cauce se había instalado este dotado nadador, de tal modo que el significado cabal de su erotismo, lo que en él hubo de distinto al eterno ejercicio del amor, lo que hubo de forma específica que adquiriría en la conciencia, habrá que buscarlo, más que en las circunstancias íntimas que proporciona la biografía o en las eternas e invariantes de la experiencia del amor, extremos en los que alternativamente se lo ha interrogado, habrá que buscarlo en un punto medio entre ambas representado por la concepción del eros que casi sin darse cuenta, como mera resultante de las fuerzas que había puesto en funcionamiento, estaba engendrando una nueva sociedad en América Latina. Quien había hecho suyos tantos de sus procedimientos también experimentaría algunos de sus resultados en un terreno que se diría exclusivamente individual, pero en él actuarían las pulsiones rectoras con efectos tan halagüeños como trágicos.

La base del sistema económico implicaba una trasmutación de las materias procedentes de la naturaleza, elaboradas en productos manufacturados destinados al consumo, los que ingresaban al mercado de la demanda que los hacía circular. Si los mecanismos de la producción industrial comenzaron a hacerse visibles, reformando en todos los niveles —a su imagen y semejanza— los sistemas productivos y por lo tanto los

planos elevados en que la religión, el arte y la literatura funcionaban, lo que sin embargo resultó más visible fue el concepto de cambio que regía al mercado y que la estructura monetaria acentuó. En ese sentido, la aparición del papel moneda que se introduce en este tiempo, con la inseguridad generalizada que promovió y que las aventuradas emisiones particulares de los bancos acrecentaron, aseguró una irrealidad que sin embargo era constitutiva del sistema y había de asentarse progresivamente. Ella aceleró el intercambio y fue como un índice de esa percepción de movimiento continuo que caracterizaba a la nueva sociedad y que produjo el asombro de los latinoamericanos. (También en este sentido puede interpretarse la exacta observación de Octavio Paz acerca de que el modernismo fue “un movimiento cuyo fundamento y meta primordial era el movimiento mismo”. Esa era la ley de la nueva sociedad y se tardaría en saber que ella no obedecía exclusivamente a una clase social sino a un sistema productivo que le sobrevivía).

Es comprensible que fuera en Estados Unidos donde el principio de la movilidad se les hiciera patente, porque esta era la imagen que daba la calle, una imagen concreta y próxima cuyas causas podían ignorar pero que les evidenciaba una norma distinta y aparentemente ya adquirida del mundo. Es lo primero que registra Martí cuando en 1880 desembarca en Nueva York y con su habitual rapidez mental lo asume: “cuando noté que nadie permanecía estacionado en las esquinas, que ninguna puerta se mantenía cerrada un momento, que ningún hombre estaba quieto, me detuve, miré respetuosamente a este pueblo, y dije adiós para siempre a aquella perezosa vida y poética inutilidad de nuestros países europeos”²². Diecisiete años después Justo Sierra hace la misma comprobación y el mismo cotejo con la vida latinoamericana: “Pararse, cosa muy mexicana: aquí nadie se para, yo no conozco parados en las calles de New York más que a Washington en las gradas de la Subtesorería en Wall Street”²³. Sin duda este movimiento estaba previsto en la insignia goetheana con que se abre la modernidad (“en el principio era la acción”) pero su funcionamiento dentro de las normas del intercambio que establece la sociedad burguesa sólo pasó a ser experiencia viva de los latinoamericanos hacia fines del XIX.

Poe y Baudelaire vieron con nitidez (admirablemente lo ha puesto de relieve Benjamin) que se había instaurado el demonio de la novedad que ya no abandonaría a la nueva sociedad porque pertenecía a su base económica constitutiva, aún más que a sus relaciones de propiedad. Pero quizás convenga ver en la novedad simplemente uno de los elementos de un sistema que, como tal, deberá definirse por la relación de sus plurales términos, como cualquier estructura y no por uno de sus puntos. La

²² “Impresiones de América” I (*The Hour*, 1880) en *Obras Completas*, La Habana, Editorial Nacional, 1963, vol. 20, p. 61.

²³ *En tierra yankee*, ed. cit., p. 81.

novedad del objeto manufacturado (bicicleta, diario matutino, poema) no existe sino a través de un movimiento, el que traza las etapas de su emergencia y de su desaparición, las cuales a su vez implican el elemento transformación-de-materias originales que concurre a producir la novedad, la presentación inesperada que acarrea el shock sensorial, su imprescindible eliminación para que pueda ser sustituido, es decir, que no existe sino a través del doble proceso de producción y consumo. Pero a su vez su funcionalidad depende de la exacerbación de otro demonio de la modernidad, capital en la poética presente, la analogía, con todos sus vislumbres equívocos y fugitivos. Si la novedad apunta a la sensorialidad, trabajando sobre la epidérmica capa de la sensación que adquiere ahora vigor acrecido porque es el efecto el que cuenta, buena parte de su carga impactante y de su mejor recepción, radicará en el placer. Recuerda Paul Hazard que pocos temas más atendidos en el XVIII que el de la felicidad humana, pero si se recorre ese arte del rococó del que Darío será un apreciador máximo tras la huella de Verlaine y quien lo resucite como cabal heredero en la América Latina del ochocientos, más que la felicidad es el placer lo que se ha descubierto y endiosado. Una de sus plurales formas, pero sin duda la más explícita, inmediata y generalizada, será el goce corporal de la relación sexual. Como pasa siempre con los descubridores, su percepción del asunto queda lejos de la aplicabilidad que le conferirá una sociedad masiva posterior que lo industrializa, por lo cual no puede encontrarse en los textos de los libertinos del XVIII que respiran tan grata apertura hedonista (trágica también en Sade) el resultado que se apreciaría ya en el XIX y cuya remisión está hoy en proceso.

La novedad y el consumo son inseparables Dióscuros desde sus orígenes aunque la relación de significación entre ambos términos haya entretenerado, más antes que hoy, los valores utilitaricos con los meramente placenteros que han venido sustituyéndolos aunque ya estaban implícitos en ella. Y si la sociedad consumista es una realidad del siglo XX también fue prevista inicialmente, aunque funcionara sólo en los estrechos márgenes de una élite burguesa a la que la ambición de status y el nuevo rriquezismo llevó a un dispendio que hizo la fama de los Astor y los Vanderbilt en los Estados Unidos del primer centenario de la independencia, y de sus miméticos homólogos latinoamericanos, los Cousiño y los Anchorena.

¿En qué medida y por qué vías ingresa la mujer a este devorante sistema? Lo que define un poema como "Heraldos" es el principio de la sucesión. El se instala sobre un movimiento incesante que renueva las imágenes a través del valor encantatorio del nombre femenino como en Mallarmé. Es un desfile de mujeres de diversos tiempos, donde la historia es remitida a meros decorados heráldicos y por lo tanto queda abolida en cuanto significación, permitiendo que todas las mujeres sean simple-

mente su denominador común: la mujer. Se parte del mito, se atraviesa esa historia pintoresca y se va hacia el futuro: la esperanza de consumación definitiva a que apunta la interrogación sobre la "ella futura" queda desvirtuada por la movible sucesión que la antecede. El principio estatuido es el del cambio, arrastrado por la apetencia de novedad. Ese cambio puede proponerse sólo en las apariencias: es la serie de estilos que usó el eclecticismo del XIX (la pacotilla diría Broch) para decorar las casas ricas, la cual permitía pasar de la sala oriental a la helénica, y de la renacentista a la versallesca dentro de la misma y única mansión ²⁴; es, paralelamente, la serie de disfraces —griego, florentino, alemán, español, oriental, etc.— con que en "Divagación", la "Canción de carnaval", o el "Otro decir" se reviste sucesivamente a la misma mujer. Pero en la medida en que la apariencia adquiere rango decisivo por ser ella portadora de la novedad, el problema queda situado en el estricto nivel de la forma. A la cual se agrega la incesante mutación. Entonces es lo mismo mudar las apariencias que mudar la figura, porque ésta, en definitiva, no es sino una apariencia más. En el poema "Ay triste del que un día" dijo Darío con dejo melancólico: "Nada más que maneras expresan lo distinto" entronizando ese manierismo cuya pervivencia ha pesquisado Arnold Hauser desde el XVII hasta los simbolistas ²⁵. Partiendo, como ya vimos, de un afán de unidad que traduce la esencia del universo y que genera la multiplicidad de las formas que en sí están liberadas de connotación moral, todas las formas son intercambiables (demonio análogo mediante) y la distinción sólo es hija de la manera. Si a ello se agrega que la manera es también un alarde del poder creativo del hombre, un típico producto cultural, este manierismo se constituiría en la característica de la producción artística del sistema y en la de su comportamiento social.

²⁴ El primer modelo que deslumbró a Darío, aunque sólo le conoció de mentas, fue la casa de Isidora Cousiño, en Santiago, que un ácido viajero norteamericano, Theodore Child, describió en *The Spanish American Republics* (New York and London, Harper and Brothers Publishers, 1902): "It is a handsome two-story mansion with Ionic pilasters and panels of blue and yellow faience tiles set in the facade to form plaques and cornices, and so relieve the flatness of the white stuccoed walls. . . This house was designed by a French architect, and entirely decorated and furnished by French artists and artisans. Here we are in the capital of Chili, thousands and thousands of miles away from Europe, in a country that has its own flora and fauna, its incomparable mineral wealth, its characteristic scenery of mountain, valley, and sea-coast, its interesting aboriginal inhabitants, its popular customs, its special methods of agriculture. Surely there are themes for the decorative painter in these sources of inspiration. Señora Cousiño thinks differently and so she has commissioned M. Georges Clairin to paint for her entrance hall and staircase the four seasons such as they do not appear in the Southern Hemisphere, together with strangely frivolous Parisian scenes —a masked ball at the Opera; the corner of the boulevard where the Café de la Paix stands; the tribunes at Longchamps, with some well-known *cocottes* in the foreground; and the Place de la Concorde, with more *cocottes* in front of the fountain" (pp. 112-3).

²⁵ *El manierismo*, Madrid, Guadarrama, 1965.

El movimiento continuo exalta el placer de la novedad, tanto vale decir, el placer del instante, que es el de mayor intensidad: "El amor pasajero tiene el encanto breve / y ofrece un igual término para el gozo y la pena". Este descubrimiento, que refulge en los diarios íntimos de Rufino Blanco Fombona, da nacimiento a la galería de trajes suntuosos que se suceden en la poesía dariana bajo los cuales se esconde una y la misma carne para alcanzar el placer: "La mejor musa es la de carne y hueso". Pero este movimiento del objeto erótico no asegura la inmovilidad del sujeto conocedor sino, al contrario, lo arrastra en el mismo desplazamiento vertiginoso. Cuando va a embarcarse para Citeres, en "Marina", lo que aúlla en la costa es "una ilusión que dejara olvidada mi antiguo corazón", pues este corazón también se hace distinto sin cesar bajo los disfraces que le presta la manera. "Corta la flor al paso" adoctrina en "Alma mía" aunque todavía parece pretender conservar su esencia. Pronto descubre que su poesía también es un "canto errante" y que "el cantor va por todo el mundo". Es él quien se ve desplazándose, andariego como el modelo estatuido por Rimbaud, es él quien "persigue una forma", es él quien no halla "sino la palabra que huye" y "el sollozo continuo del chorro de la fuente".

Pero aun si no contáramos con sus reflexiones (que se tornarán melancólicas al llegar al "horror de sentirse pasajero" en "Nocturno") ¿no bastaría con el asombroso impulso rítmico que pone en movimiento cualquiera de sus poemas y que, por debajo de la urdimbre apaciguadora de una melodía que va y vuelve sobre sí misma, desplaza de modo vertiginoso la estructura poética y llega a convertirse en el acelerador del pensamiento que le impide reposar un solo instante? ¿No bastaría con la sintaxis que genera una palpitación urgida de las palabras: en las aperturas de poemas, ese vocativo brusco ("¡Ya viene el cortejo!", "¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!", "¡Oh terremoto mental!", "¡Carne, celeste carne de la mujer!") o esa repentina pregunta a la que el poema es constreñido a responder como en una indagatoria ("¿Vienes?", "¿Qué signo haces?") o el soberano imperativo que exige rendición ("Amame", "Saluda al sol", "Alma mía, perdura") o la rotunda manifestación de la voluntad ("Quiero", "Yo sé")? Un dinamismo rítmico y sintáctico impone su impulso y desencadena el movimiento, cada vez más inquisitivo, atravesando todo un poema, necesariamente breve para que sólo exista gracias a su empuje. Las maneras errantes están animadas por incoercible energía: "Yo soy el caballero de la humana energía".

Sin duda es el poeta de la sensualidad, el artífice de esos ricos cuadros (el nacimiento de Afrodita) en que se eriza amorosamente la piel a pesar del excesivo brillo del similor (sensualidad más recoleta, más de seda y reseda, la de Asunción Silva) y de su música tan ostensible, pero es aún más el poeta de la violencia sexual, por esa cabalgata en crescendo y por su portentosa capacidad para el remate del orgasmo. Lo que en las no-

velas de Vargas Vila es blanduzca materia sobada y resobada carente de culminación, en él es una precisa ordenación rítmica animada por una vigorosa energía que va derecho a un fin. Por lo cual su sensualidad es como un ropaje bello de una fuerza mucho menos dependiente de la materia de lo que podría esperarse: es pura energía.

Esa energía anima vida y poesía, pero es además la misma que anima al universo, sólo comparable al "germen que entre las rocas y entre / las carnes de los árboles, y dentro humana forma, / es un mismo secreto y es una misma norma". En este texto de "El Coloquio de los Centauros" el germen es definido como resumen de la fuerza suprema y como virtud espiritual. Llegado al punto clave que explica al universo, también en el poeta se volatiliza la materia y lo que queda actuando es una energía incomprensible. El machismo de Darío no cede al generalizado latinoamericano y nace del mismo autoendiosamiento de su potencia genesiaca. La mujer indistinta tiene algo de palestra para el ejercicio de esa energía, receptáculo de la fuerza. Y también, en este acto que a nivel del microcosmos reproduce al macrocosmos, la eventualidad de ascender por la posesión recuperando el ser y culminar en su pérdida y transmutación. Porque en el acto del coito todos los hombres no son el mismo hombre, como pensaba Borges, sino algo más que está fuera del límite de la experiencia humana corriente ("y quedéme no sabiendo, toda ciencia trascendiendo") como un relámpago que los integra a la fuerza del mundo todo.

BAJO EL GRAN SOL DE LA ETERNA HARMONIA

"¿Si era toda en tu verso la armonía del mundo / dónde fuiste Darío la armonía a buscar?" preguntará Antonio Machado a la muerte del poeta. Esa palabra resuena por la poesía toda de Darío, constituyéndose en una clave de su arte, que no sólo rinde cuenta de su prodigiosa musicalidad sino también del universo de significados que busca cristalizar su escritura. El vivió "bajo el gran sol de la eterna armonía", palabra sagrada a la que conservó su hache etimológica y aun la mayúscula enfática y en la que percibió no sólo la cifra secreta del arte poética sino también el ligamen con la tradición milenaria de la lírica de la cual no quiso separarse nunca y la eventualidad de un lenguaje que permitiera reunir el refinamiento difícil de su escritura con la capacidad del receptor simple y popular. En sus últimos años, presentando su poema "La rosa niña" decía: "Yo he querido aquí ser comprendido por todos y que mis amigos de la aristocracia mental se junten, en la sencillez de la armonía, con mis apreciadores populares. Sé que es muy difícil decir justamente

de un poeta lo que Giovanni del Virgilio boloñés dice en un epitafio del Dante: "*Gloria musarum, vulgo gratissimus auctor*"²⁸.

Darío conoció tempranamente el período versicular de Walt Whitman y asimismo percibió que la gran declamación narrativa de Hugo abría el camino al verso libre que habría de irrumpir en la producción teórica y lírica que ocupa la década del ochenta en Francia, la cual, tras la lección de Mallarmé y de Wagner, origina la obra de René Ghil, Viélé Griffin, Gustave Khan, Stuart Merrill, Emile Verhaeren. Más que el moderno versolibrismo que encontraremos décadas después en la vanguardia Réverdy-Huidobro, instaura una poesía de grupos prosódicos rítmicos que Darío ejerció magistralmente en *Cantos de vida y esperanza* ("Salutación del optimista", "Marcha triunfal") y que ya había sido cultivada soberanamente por José Asunción Silva ("Nocturno"). La posibilidad de una poesía desprendida, aunque sólo parcialmente, de la melodía y sustentada en forma dominante por una rítmica, le fue, pues, conocida, aunque la ejerció a modo de homenaje a la métrica clásica (la presunta recuperación del hexámetro dentro de las lenguas romances que tentaron los poetas finiseculares) sin avanzar más allá de sus proposiciones iniciales tan vinculadas aún a los presupuestos tradicionales y retornando luego con más decisión aún al manejo de los recursos propiamente musicales del verso (rimas, aliteraciones, anáforas, etc.).

Quedó así colocado sobre una frontera. En el mismo momento en que la poesía habría de desprenderse de las constricciones de las matrices métricas, tal como lo ilustraría radicalmente "Un coup des Dés" y lo desarrollarían audazmente los poetas del xx, Rubén Darío lleva a su más alto esplendor las posibilidades armónicas que le prestan tanto esas matrices renovadas como los recursos combinados de la melodía y del ritmo. Se ha comparado muchas veces su asombrosa transformación con la cumplida por Garcilaso de la Vega en el Renacimiento español, cotejando esta renovación italianizante de la poesía española con la afrancesa de Darío (aunque también hondamente hispánica como Onís su-brayó). Pero entre ellas hay una diferencia marcada: mientras Garcilaso abre un período que durará no menos de cuatrocientos años, Rubén Darío lo clausura. Su flexibilización del verso y de la estrofa, su ubérrima invención de ritmos y músicas, aunque abre camino a sus inmediatos continuadores (la segunda generación modernista de Lugones, Herrera, Jaimes Freyre, López Velarde incluso) habrá de ser abandonada por la poesía del xx que de él tomará otras lecciones poéticas pero no esas que hicieron su fortuna y provocaron el pasmo de sus contemporáneos, tal como agudamente lo definió Justo Sierra: "el poeta que ha encontrado en el fondo de la gruta de fierro y oro del idioma español, no sé que música abscondita e inefable como el goteo de cristal de una fuente

²⁸ "Historia de mi «Poema de Nochebuena»" (1915) en Emilio Rodríguez Demorizi *Papeles de Rubén Darío*, Santo Domingo, Editora del Caribe, 1969, p. 54.

misteriosa”²⁷. Quizás podrían aplicársele los dos versos iniciales de su poema “El Cisne” de *Prosas profanas*: “Fue en una hora divina para el género humano. / El cisne antes cantaba sólo para morir” porque incluso su exaltación del nuevo cisne wagneriano certifica, vista desde la perspectiva de nuestra música actual, posterior a Schoenberg y Berg, que el cisne entonó su mejor canto en el momento de su muerte, a modo de despedida. Y ese canto, como dice expresamente en ese poema, es el que unifica la luz y la armonía: “bajo tus blancas alas la nueva Poesía / concibe en una gloria de luz y de armonía”.

Estas dos condiciones una y otra vez aparecen mencionadas juntas, en un ejemplo concreto del cruce de diversos órdenes sensoriales que fueron avivados por la cenestesia del simbolismo: la cualidad solar de la poesía, un resplandor que anima las formas y los colores, les confiere rigor y precisión, recortando sus límites e intensificando sus valores plásticos, y los sitúa sobre un campo luminoso donde resalta el “moderno esmalte” (que vista la poesía similar del vitalísimo Martí, del enfermizo Del Casal y sus antecedentes en Heredia, no dejará de aproximarse a una plenitud hedónica del tropicalismo) y la cualidad armónica que no sólo rige esos valores solares sino también el vasto territorio de la música con su gozosa rítmica y su envolvente melodía, los cuales acompañan, subrayan y equivalen en el campo de la sonoridad. Ambas cualidades responden a un mismo afán central de la creación poética que es como una extremación cuyo riesgo azora, un vuelo audaz y preciso que parece siempre al borde de la subversión. Un pensamiento regido por las categorías nietzscheanas sobre el arte griego (que es, como el rococó francés, uno de los obligados puntos de apoyo de esta invención modernísima) lo vería como una inesperada conjunción de lo apolíneo y lo dionisiaco.

El maestro Verlaine había propuesto la norma simbolista, “de la musique avant tout chose”, pero tanto en él como en Mallarmé, cuán lejana esta música de la orquesta wagneriana, cuán capaz del medio tono, del discreto coloquialismo, de la adecuación al esquivo ritmo de la sintaxis hablada, de un descendimiento, mayor o menor, según los autores, a la escritura sobre la página blanca. El desdén por la rima, ese “bijou d'un sou” y aun por toda rítmica demasiado contrastada, no fue imitado por Darío, quien manejó codiciosa, ansiosamente, todas las posibilidades que ofrecía la orquesta, definiéndolas con dos opuestos instrumentos simbólicos a los que hizo plurales referencias y que dijo pulsar por igual (véanse las “Palabras de la satiresa”) pero a los que distribuyó equitativamente: la flauta, el instrumento de Pan que definía el orbe musical verlainiano y la lira apolínea que fue en cambio su particular goce, su exaltación solar (“bruma y tono menor -¡toda la flauta!, / y Aurora, hija del Sol -¡toda la lira!”) y que coincidiendo ambos en que

²⁷ *En tierra yankee*, ed. cit., p. 77.

los dos procedían de los crepúsculos, uno respondía al vespertino que por un arraigado hábito novomundista americano Darío atribuyó a los europeos y otro matutino que por las mismas razones y por su inclinación poética, Darío dio como norma de los latinoamericanos.

Dentro de la conciencia reflexiva del arte que se impuso con el modernismo se inscriben los análisis racionales y técnicos de la poesía que comienzan a hacer los poetas, dejando atrás la vaguedad emocionalista que cultivara el romanticismo y el sociologismo primario de los realistas. Un poeta tan experto en "leyes de versificación" como Ricardo Jaimes Freyre (cuyo libro y teoría puede emparentarse con los apuntes de ortometría de González Prada) definía en ocasión de la muerte de Darío la capacidad encantatoria de su arte diciendo que estaba "en una distribución nueva de los acentos intermedios y de las pausas; en una paradójal onomatopeya ideográfica y en una gracia singular en el empleo de la homofonía"²⁸. Y en la misma ocasión Leopoldo Lugones habló del "sistema proporcional" y de que "una música más delicada y sutil coordinó los elementos verbales. El idioma poético subordinóse eneramente a la música en que consiste. De esta música emanaron, y no al revés, la emoción y la idea. Comprendióse que poesía y prosa, aun cuando el objeto de aquella sea revelar la emoción y el de ésta formular la noción, están gobernadas por el ritmo. Este no es, en suma, sino la manifestación del "tono vital" que en cada hombre rige la circulación de la vida"²⁹. Estas observaciones concurren a la elucidación del poder central de la poesía dariana, la armonía, poniendo ambas el acento en los dos planos sobre los cuales se construyó, el rítmico y el melódico, a los que conceden primacía o al menos prioridad y aun capacidad genética sobre el nivel semántico. Para Lugones es evidente que la idea procede de la música y Jaimes Freyre reconoce una suerte de equivalencia en la "onomatopeya ideográfica".

Rubén Darío, que supo más que todos ellos acerca de eso que, por debajo de las veleidades aristocratizantes y hasta religiosas con que se le designó, volvió a ser honestamente el *mester*, el oficio de la poesía, observó desde muy joven la eventualidad de una disociación de esos dos planos que convergían en la rotundidad romántica de Olmedo y que justificaban que a esa escritura pudiera llamarla "coriácea", para manejarlos desviada e independientemente según un camino que observó en el propio Mallarmé: "El poeta concentra en el instrumento del idioma humano las potencialidades de la música, creando en el ritmo un mundo fugitivo, pero que, en el instante de la percepción mental, se posee"³⁰. (Aunque

²⁸ Cit. por Augusto Tamayo Vargas, "La muerte de Darío y el modernismo en el Perú", revista *Letras*, Año XXXVIII, Nos. 76-77. Lima, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1966.

²⁹ "Discurso en honra de Rubén Darío" en *Papeles de Rubén Darío*, ed. cit., p. 436.

³⁰ *Escritos inéditos de Rubén Darío*, ed. cit., p. 135.

carezco de prueba sospecho que debió leer las *Variations sur un sujet* que se publicaron en la *Revue Blanche* de febrero a noviembre de 1895, lectura a la que atribuyo su consternación acerca del desconocimiento de los nuevos respecto al arte a que estaban consagrados en las "Palabras liminares" de *Prosas*, la que posiblemente rezaba también para sí).

No por eso se aproximaría a "l'impair" verlainiano, sino a una corrosión de la estructura fija del verso, conseguida a través de sus bien conocidas cesuras móviles y encabalgamientos, lo que en su poesía daría como resultado rotundos periodos rítmicos, extraordinariamente marcados a despecho de la sugestión musical (las rimas, al reconvertirse a internas contribuirían a los efectos de homofonía) tal como lo ilustra su manejo del alejandrino en "Coloquio de los Centauros" y nos autoriza a reordenar los versos en periodos organizados sobre cláusulas dactílicas que repentinamente se alargan hasta suspenderse, al margen de la melodía, construyendo por una sucesión estructurada (5, 6, 7, 3, 10) esa "onomatopeya ideográfica" de que hablaba Jaimes Freyre y que es, como en la trasmutación de la selva, un diagrama:

Son los Centauros.	(ó o o ó o)
Cubren la llanura.	(ó o o o ó o)
Los siente la montaña.	(o ó o o o ó o)
De lejos,	(o ó o)
forman son de torrente que cae...	(o o ó o o ó o o ó o)

Todavía en *Prosas profanas* sigue explicando sus búsquedas, a las que no confina en un nivel técnico sino que —analogía mediante— trasmuta en meros reflejos del comportamiento espiritual y universal que rige al sol y a las demás estrellas: "Ama tu ritmo y ritma tus acciones / bajo su ley, así como tus versos" dice, aclarando que ese es otro caso, similar al que trató de dilucidar en la "selva sagrada", de unidad y pluralidad contradictoria, las cuales, sin embargo, reingresan a una armonía: "La celeste unidad que presupones / hará brotar en ti mundos diversos". La divergencia entre el ritmo y la melodía se presenta como otra pareja de opuestos enlazados, semejante a las palabras, a los amantes, a la sociedad, a la naturaleza, sobre los cuales opera coercitivamente, para impedir su disociación y ruptura, la suprema ley armónica. Pero de ellos, aquel que responde más visiblemente a la voluntad del escritor, es el ritmo. Si admitiéramos las distinciones de Barthes, deberíamos decir que el ritmo corresponde a su escritura y lo enlaza con la sociedad a la que se dirige, mientras que la melodía corresponde al estilo, "la parte privada del ritual que se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad"³¹, porque visiblemente en él funciona como el "chorro de la fuente" desde sus primeros

³¹ *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Du Seuil, 1972, p. 12.

balbuces hasta sus últimos poemas, los de Nueva York, Guatemala y Nicaragua de 1916 en que parece ser una mano sola, desprendida de toda voluntad, la que escribe y escribe, por momentos en la más pura y translúcida melodía: "Casas de cincuenta pisos / servidumbre de color" . . . Pero por lo mismo podríamos decir que mientras por el ritmo entra en la sociedad civil moderna cumpliendo la gran tarea racionalizadora que lo hace visible padre de la poesía contemporánea (pienso en "Metempsicosis" o en la "Epístola a Madame Lugones" o en "Agencia") por la melodía se sitúa, renovadoramente, dentro de la tradición milenaria de la que no quiso apartarse, cumpliendo esa labor consciente de bisagra sobre la cual rotaba el pasado para poder reinsertarse en el futuro y que en su momento pudo parecer un ejemplo de bizantinismo: "muy antiguo y muy moderno". Esa actitud se extendió a todos los órdenes de su vida intelectual y en materia de poesía se definió por ese espacio o círculo mágico en que se instaló, esa isla de oro en que se oía "la eterna pauta de las eternas liras". Aseveraba así el cumplimiento invariante de una revelación, que tratándose de poesía rendía tributo al origen musical y tratándose de religión al concepto de "cáritas" que le había dado nacimiento.

En uno u otro caso, sus manifestaciones parecen surgir más allá de la conciencia e incluso en oposición a ella. Es bien sabida la conflictividad con la doctrina religiosa en que vivió Darío y el omnimodo poder con que ella recobraba un imperio, sin que de nada valiera el esfuerzo de racionalización, provocando la perplejidad del círculo de modernistas ya incorporados al agnosticismo (Rufino Blanco Fombona, Vargas Vila, Leopoldo Lugones). Si de su musicalidad debe hablarse es también como de algo que viene en la piel, en el inconsciente, en la cultura, en un más allá que puede discernirse según los diversos mecanismos interpretativos que se usen, y que por lo tanto puede vincularse a esa concepción del estilo que acuñó Barthes. También viene en la lengua o, más bien, sólo existe en ella, como una eventualidad del idioma que se actualiza y pone en acción cuando se le liberta de las constricciones con que se le venía manejando, según las grises normas a las que la burguesía española lo había encadenado. El movimiento que le tocó iniciar, fue de libertad, destinado a abrir un futuro al que se tenía temor; al luchar contra "el clisé verbal" acarrearaba una lucha contra "el clisé mental", puesto que "juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad". Darío no dejó nunca de afirmar esa dualidad solidaria de ambos orbes pero es significativo que cuando habla de ellos traduce su pensamiento en una instancia primigenia musical, tal como agrega en el mismo prólogo de *El canto errante*: "He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música —música de las ideas, música del verbo".

Del mismo modo que hay en él una entrega espontánea a la ola de religiosidad que abraza un pasado insondable, hay también una entrega jubilosa a la lengua milenaria. Los hispanoamericanos mantenían con ella una relación pedregosa y equívoca, aferrados al purismo o al costumbrismo, sin atreverse a violarla pasionalmente. A esa lengua Darío la transformará en plenamente americana y por lo mismo en profundamente hispánica. Con Darío, América se apropia de la lengua castellana a través del canto. Creo que la revolución mayor que podía esperarse de un poeta fue ésta, sólo equiparable a la que en la prosa cumplió paralelamente Martí, revolución cuyas consecuencias pueden medirse por el siglo que casi ha transcurrido desde su magna operación y que ha permitido consolidar el íntegro discurso verbal de Nuestra América. Fue posible por esa entrega a la lengua, tratando de ser el aplicado instrumento de sus innúmeras posibilidades, como dejándola fluir a través suyo una vez que la liberó del discurso retardatario burgués en que había sido aprisionada. Si no fueran suficientes sus gentiles observaciones críticas en el volumen *España contemporánea*, pueden leerse las más desenfadas apreciaciones de Enrique Gómez Carrillo sobre su experiencia española al finalizar el siglo XIX en el tercer tomo de su autobiografía ³². Esta entrega lo fue a la historia poética de la lengua toda, como quien dice a la Biblioteca Rivadeneira, mucho más importante para su formación que el dictamen provinciano sobre el "galicismo mental" de uno de los buenos representantes de la anquilosis burguesa, Juan Valera, tan bien juzgado por otro modernista, Manuel González Prada ³³.

Pero tomó la forma de una aceptación humilde y gozosa de la incitación de los significantes, como concediéndoles el derecho a escribir libremente. Cuando se sigue cronológicamente su poesía se percibe que el uso inicial de las fórmulas acuñadas por la poética anterior va dando paso a un desmembramiento de sus articulaciones que deja en libertad a las palabras, nuevamente solas dentro del discurso, estableciendo conexiones que son generadas por su peculiar textura sonora. Si primero ellas funcionan dentro de una selecta aristocracia vocabularia, progresivamente abrirán la puerta de la lengua hablada incorporando los coloquialismos, los términos corrientes, la sintaxis conversacional ("En el Renacimiento italiano yo vi / alguien que me quería y que era igual a ti"), buscándose entre sí más que por la idea y por la gramática por la analogía musical. Esa exótica selva de la retórica donde figuran la homofonía, las anáforas, las paronomasias, las aliteraciones, las simlicadencias, invade una poesía que gustosamente se construye en torno a sus incitaciones, alzando y redoblando las rimas consonantes, las rimas interiores, los rizamientos iterativos que imbrican unas palabras con otras o que esparcen en las palabras de un verso un sonido que estuvo antes o que vendrá

³² *Treinta años de mi vida. La miseria de Madrid*. Buenos Aires, Vaccaro, 1921.

³³ *Páginas libres*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 135-148.

después concitado por ellas. Se diría frecuentemente que es la lengua misma, ella sola, la que está cantando a través del poeta sonámbulico. Las famosas aliteraciones (“bajo el ala aleve del leve abanico” o “la regia y pomposa rosa Pompadour”) son ya racionalizaciones con bastante cosmética de un procedimiento que con más frescura corre como una energía genética por sus versos porque es, como dice en “Helios”, su “música activa”. Casi no hay poema en que este modo de exploración no aparezca generando un sentido (“vi brotar de lo verde dos manzanas lozanas”, “la piedra de la honda fue a la onda”, “cargo lleno de penas lo que apenas soporto”) o no se complazca en una repetición que fija la redundancia apropiada a la significación (“con la marina espuma formara nieve y rosa / hecha de rosa y nieve nació la Anadiomena”, “significas en mi primavera pasada / todo lo que hay en la divina Primavera”) o la subrepticia conjunción sonora de un verso que ya pudiera haber sido de Vallejo (“Gloria a las ictericias devorantes / que sufre el odiador; gloria a la escoria”) o la manera de enterrar la palabra “rara” en nombres de ciudades (“En Ecbatana fue una vez. . . / O más bien creo que en Bagdad. . . / Era en una rara ciudad / bien Samarcanda o quizá Fez”). Las palabras hablan, las palabras se hablan entre sí, se ordenan en una música y ésta no es solo abastecedora de alguna imprecisa semiótica, como sugería Lugones, sino que pone en movimiento a los significados; es un sistema de pesquisa e interrogación que funciona como el estilete que aviva, tal como Darío lo previó a los veinte años (“pocos dan —para producir la chispa— con el acero del estilo en esa piedra de la vieja lengua, enterrada en el tesoro escondido de los clásicos”³⁴) y tal como lo ejerció en su madurez.

Este encendido movimiento es arrastrado en vilo por el demonio de la analogía. Se podría argüir que es consustancial de toda poesía, sino fuera que aquí electriza muy exclusivamente a los significantes instaurando una armonía musical que provoca y va al encuentro de la respuesta de las ideas: “hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal”. Pero la denominación, otra vez, atestigua el imperio de la música que en Darío, tuvo valor absoluto. Atestiguaba la humanidad del hombre y, luego, la expectativa de su sacralidad.

ANGEL RAMA

³⁴ “Cátulo Méndez” en *Obras desconocidas*, ed. cit. p. 171.