

RUBEN DARIO

y el modernismo

*Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso ariel y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.
El dueño fui de mi jardín de sueños,
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tortolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos;
y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; aludax, cosmopolita;
con Hugo fuerte y Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinitas.
Yo supe de dolor desde mi infancia;
mi juventud... ¿fue juventud la mía?
sus rosas aún me dejan su fragancia,
una fragancia de melancolía...*

ANGEL RAMA

RUBEN DARIO Y EL MODERNISMO

(CIRCUNSTANCIA SOCIOECONOMICA DE UN ARTE AMERICANO)

**ANGEL
RAMA**

EDICIONES DE LA BIBLIOTECA



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Copyright 1970 by Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela

Diagramación: VILMA VARGAS

INAUGURACION DE UNA EPOCA POETICA

El fin que Rubén Darío se propuso fue prácticamente el mismo a que tendieron los últimos neoclásicos y primeros románticos de la época de la independencia: la autonomía poética de la América española como parte del proceso general de libertad continental, lo que significaba establecer un orbe cultural propio que pudiera oponerse al español materno, con una implícita aceptación de la participación de esta nueva literatura en el conglomerado mayor de la civilización europea, que tenía sus raíces en el mundo grecolatino.

Pero sobrevinida la obra de Darío, y en general de los modernistas, casi setenta años después de la "Alocución a la poesía" de Bello, corrige el propósito común, hasta parecer que lo contradice, con la lección de su tiempo. Básicamente agrega una conciencia más lúcida de las posibilidades reales del intento, o sea, una apreciación menos lírica y más realista de las capacidades creadoras disponibles de la formación, el rigor y la dedicación de los escritores hispanoamericanos, lo que justificó su desolada comprobación en el prólogo-manifiesto de *Prosas Profanas*: "Estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran"; una mayor precisión acerca de la esfera en que debía producirse la novación poética autonó-

mica, lo que valió por una concepción más adulta y educada de qué cosa sea la poesía, cuál la importancia de la lengua, cuál la de los recursos del estilo (adjetivación, tropos, ritmos, etc.), cuál la de los temas, incluyendo aquí el problema de su variable autonomía; un conocimiento riguroso de los presupuestos estéticos sobre los que había de asentarse, lo que acarrió una consideración más atenta del problema de la integración en una cultura universal (o al menos occidental) que los románticos habían dado por evidente sin mayor examen, así como una previa diagnosis de las nuevas bases económico-sociales de esos presupuestos estéticos.

A ello agrega, desde luego, un don poético superior. Pero éste no habría rendido tan plenamente sin la capacidad del autor para elegir, en una época de intenso cambio y, por lo mismo, confusa y contradictoria, la línea rectora del proceso histórico. Esta opción lo lleva a instalarse de lleno en la modernidad, aceptando, a veces con demasiada celeridad, sus diversas servidumbres. Y no sólo las permanentes, sino algunas ocasionales que pronto habrían de disolverse.

La exhortación de Andrés Bello a la poesía partía de la idea de "nuevo mundo" que generara el Renacimiento, transformándolo en el continuador de la legítima tradición intelectual degradada para él en la Europa contemporánea, donde "la corrupción cultura se apellida":

*tiempo es que dejes ya la culta Europa
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo adonde te abre
el mundo de Colón su grande escena.¹*

Al trasladar la oposición política a España a la oposición a la cultura europea, Bello postulaba una escisión que desmentía en el mismo momento su verso neoclásico, pero sobre la cual consideraba debía asentarse la autonomía poética americana. Si el afán autonómico de Darío no se vio claramente fue porque

1. "Alocución a la poesía". Andrés Bello: *Poesías*. Caracas, Ministerio de Educación, 1952, p. 43.

él opuso a la concepción de Bello la tesis de la apropiación de todo el instrumental contemporáneo —lingüístico y poético— de la culta Europa: "Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión, que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlos en el español o aplicarlos", le decía a Groussac en "Los colores del estandarte".² Eso significaba una revalorización positiva de la aportación poética europea y en general de los lineamientos culturales decimonónicos, cosa que hará por el camino, no de las orientaciones oficiales de la cultura, sino de las orientaciones disidentes, afirmando la virtud del "decadentismo".

A la concepción de la poesía ingenua, que alimentó la estética romántica, opuso la concepción rígida de una poesía culta como expresión de una sociedad que había alcanzado su primer estadio urbano considerable. A la independencia sustentada sobre la relativa novedad de una temática autóctona —"*las gracias atractivas / de Natura inocente*"—, como dice Bello antes de proceder a describir paisajes y contar hechos heroicos americanos—, opone la independencia más drástica que corresponde a una reelaboración de la lengua poética, o sea, que traslada al lenguaje en función de poesía el afán autonómico, desdénando su búsqueda en el campo temático en el cual muchas veces fue mero siervo de las modas que el Parnaso y el simbolismo impusieran a la poesía europea. Por esta oposición se comprende la distancia que hay entre la concepción del poeta civil de Bello, donde el artista cumple simultáneamente funciones de político, de ideólogo, de moralista y de educador, y la propia, más restricta y específica, de Darío. La tarea de éste se cumple en un campo estricto: la instauración de una poética. Por buscar las pruebas de su afán liberador en otros terrenos, se ha ensalzado la "Oda a Roosevelt", sin recordar que a ella replica la "Salutación del Aguila". O se han vilipendiado, por foráneas, sus marquesas versallescas, como si hubiera sido mejor, en ese mismo plano de la exigencia política,

2. *Escritos inéditos de Rubén Darío* (recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes), Nueva York, Instituto de las Españas, 1938, p. 121.

que saludara a presidentes de República, como en su "Oda a Mitre".

Con el movimiento modernista dentro del cual se sitúa Darío, comienza, si no una profesionalización del artista, que por el momento era impensable, una especialización que la incipiente complejidad de algunas sociedades hispanoamericanas acarrea, al generar personalidades consagradas a esa multiplicidad de tareas que antes recaían sobre el "vate". Quienes todavía las acumulan sobre sí en aquellos países donde las condiciones sociopolíticas y culturales no las justifican (las distintas regiones de América agudizan en esta época sus diferencias y las exigencias que presenta a un poeta una sociedad como la cubana de 1880 no son las mismas que las que se le imponen en sociedades independientes plenamente burguesas como la argentina), se revisten fatalmente de un aire grotesco que define el término "rastaquouère" que Darío utiliza en sus "Palabras Liminares". Más que por una actitud escapista, es por una determinada y lúcida consideración de los problemas de su época, que Darío afirma la impostergable necesidad de volver por los fueros de una específica creación poética: "Pues no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana: un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida, y décimas patrióticas".³ La refluencia que en la pintura produce la aparición de la fotografía, retrayendo ese arte hacia la búsqueda de una especificidad segura, invulnerable, se registra también en la poesía. Aunque en este caso, por el obligado uso de los significados que implica el manejo de la lengua, hay otros elementos que concurren a la retracción. Son los que se sitúan en el campo ideológico, pero que no pueden remitirse, simplísticamente, a un mero alejamiento de las responsabilidades sociales y morales del poeta.

La tarea más visible de Darío fue la ejercida sobre la lengua poética que heredara. Ese es el más claro y pregonado

3. "Historia de mis libros". *Obras Completas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, t. I, p. 206.

objetivo de su ocupación artística y de su preocupación crítica, sobre el que insiste en diversos textos, mostrándose siempre un educado técnico y un profesional del trabajo creativo: "Abandono de las ordenaciones usuales, de los clisés consuetudinarios; atención a la melodía interior, que contribuye al éxito de la expresión rítmica; novedad en los adjetivos; estudio y fuerza del significado etimológico de cada vocablo; aplicación de la erudición oportuna, aristocracia léxica".⁴ Ningún poeta en Hispanoamérica había demostrado hasta entonces un conocimiento tan minucioso e interior de las técnicas poéticas, y ninguno fue capaz de una trasmutación artística comparable. Por eso, es él quien hace el aparte de las aguas: hasta Darío, desde Darío. Con razón dice Henríquez Ureña: "De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él".⁵

Es obvio que tiene antecedentes, que tal intento fundacional no puede ser obra de un solo escritor, por genial que sea. Su reconocimiento de deudas a Groussac, Martí, Francisco Gaviella, Pedro Balmaceda, podría extenderse. Pero en la medida en que asume las experiencias anteriores, las somete a reelaboración subjetiva intensa, las exacerba hasta un extremo muy peculiarmente hispanoamericano en su conducta con las corrientes culturales europeas, y las marca soberanamente con las condiciones de la literatura moderna francesa; establece el tipo de imperio que impuso Lope a la dramaturgia de su tiempo, y se constituye, según el decir cervantino, en "monstruo de la naturaleza". De ahí que a veces se le atribuyan modificaciones poéticas de las que no fue el inventor sino el perfeccionador, del mismo modo que ocurre en el cotejo entre prelupistas y Lope, y de ahí también el leve resquemor que provocaba en alguno de sus grandes contemporáneos. Si él no es todo el modernismo, es sin duda su más llamativa bandera, y es aceptable que él asumiera este papel histórico desde la publicación, a los veintinueve años, de *Prosas Profanas*.

4. *Idem*, p. 201.

5. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 173.

Desde el momento que hubo trasladado el afán autonómico al instrumento poético y no meramente a sus temas, como los románticos, y dada a la vez su concepción hispánica de la cultura (porque paradójicamente este afrancesado es todavía un buen ejemplo de los escritores decimonónicos para los cuales América es parte de las Españas: "español de América y americano de España" fue su divisa), la creación de una renovada lengua poética afecta el conjunto de la literatura española. Tal empresa, aunque encarada con una visión de español universal, refleja fatalmente la peculiar situación del poeta, su naturaleza y visión americanas, que se introducen insidiosamente aun en aquellos momentos en que Darío podía creerse más despegado de su contorno vital. Toda su concepción universalista de la cultura es, en un grado que ni él ni su tiempo podían reconocer, la de un hispanoamericano, y la de un hispanoamericano en una determinada y muy precisa circunstancia histórica, de la que difícilmente hubiera podido evadirse. En su moderado vilipendio lo señala C. M. Bowra,⁶ aunque él parece tender a considerar un defecto lo que sería difícil entender así para el caso de W. Shakespeare y su comportamiento con las letras europeas de la época.

Al liberar a la poesía hispánica de los rezagos románticos y de las servidumbres naturalistas, conquista algo imprevisible que ya se habían propuesto vanamente los románticos, y que es sin duda algo trascendental para la cultura del continente: la primera independencia poética de América que por él y los modernistas alcanza mayoría de edad respecto a la península madre, invirtiendo el signo colonial que regía la poesía

6. C. M. Bowra: *Inspiration and Poetry*. London, MacMillan & Co. Ltd., 1955. Traducción de Aida Fajardo y Nilita Vientós Gastón en *Asonante*, año XII, N° 2, 1956. "Para apreciarlo en su verdadera perspectiva debemos recordar que era un extranjero procedente de una tierra aún sin desollar, que llevaba sangre india en sus venas, que carecía de la complejidad y sofisticación que hubieran sido el patrimonio natural de un europeo de sus dotes e inclinaciones. Es distinto a los poetas europeos de su tiempo, porque es el portavoz de la naturaleza humana en un nivel muy simple y toma las cosas como vienen sin ajustar su vida a un plan. Aun al adoptar maneras parisienses revela su amor tropical por los colores brillantes y su deseo de hacer lo que es de buen tono, subrayándolo demasiado y con cierta ostentación".

hispanoamericana. Establece así las bases de la futura poesía del continente, hasta hoy, cosa que percibió claramente al registrar la admiración de los jóvenes escritores peninsulares: "Nuestro modernismo, si es que así puede llamarse, nos va dando un puesto aparte, independiente de la literatura castellana".⁷

Todo poeta actual, admire a Darío o lo aborrezca, sabe que a partir de él hay una continuidad creadora, lo que ya puede llamarse una tradición poética, que progresivamente fue independizándose de la tradición propiamente española hasta romper con ella en la década del cuarenta, atreviéndose a un cotejo universal. Esta continuidad no la puede filiar en los mejores productos decimonónicos anteriores a Darío y los modernistas, y si acaso puede reivindicar repentinos, parciales maestros, en la América colonial, es dentro de la línea que Darío revaloriza antes que ningún otro en la cultura hispánica: la del barroco, con la cual su arte tiene puntos de contacto estrechos, y dentro de la cual elige los cuatro maestros que prefiere de las letras peninsulares: Gracián, Teresa, Góngora, Quevedo.

Tal continuidad no obedece a la excelencia de algunos poemas, porque si bien es ésa una de las condiciones para el establecimiento de una verdadera tradición, también los hubo antes que Darío, aunque con menor frecuencia, sino al establecimiento de las bases de una literatura sobre una concepción moderna de vida y arte. Una literatura es entendida, aquí, no como una serie de obras de valor, sino como un sistema coherente con su repertorio de temas, formas, medios expresivos, vocabularios, inflexiones lingüísticas, con la existencia real de un público consumidor vinculado a los creadores, con un conjunto de escritores que atienden las necesidades de ese público y que por lo tanto manejan los grandes problemas literarios y socioculturales. Los tres sectores componen una estructura de desarrollo histórico que por lo mismo sobrevive a las distintas etapas de integración de sus partes, imponiendo

7. *Obras Completas*, t. III, p. 305 (art. "El modernismo", en *España Contemporánea*, 1901).

la permanencia del pasado —de un pasado vivo, que pesa y actúa— sobre las diversas inflexiones de un sucesivo presente, lo que obliga a los renovados creadores a tener en cuenta y responder, ya sea con la aceptación o con la más encarnizada oposición, a las invenciones que la tradición hace vivir. Los poetas posteriores a Darío, aun oponiéndosele, no alteraron las bases del sistema y por lo mismo no hicieron sino complementarlo y enriquecerlo. Obviamente el sistema desborda a Darío, pero al estar él, como los restantes modernistas, en sus raíces, quedó imbricado muy fuertemente en sus rasgos definidores. Podría decirse que las más débiles aportaciones de Darío se fortifican por la vitalidad propia del sistema, beneficiándose de esta estructura que desde hace casi un siglo sostiene la poesía moderna. El sistema permanece en Herrera y Reissig y en Lugones con toda evidencia; pero también en López Velarde; en César Vallejo y en Pablo Neruda, quienes no dejaron de reconocer públicamente su deuda con el "viejo"; incluso en Enrique Molina y en Octavio Paz, cuando se produce la mayor conmoción que haya conocido la poesía americana del siglo XX al recibir el impacto del surrealismo, al abandonar definitivamente el españolismo y al insertar la lírica inglesa moderna y, posteriormente, norteamericana en su desarrollo autónomo.

La concepción del poema no varía esencialmente desde Rubén Darío hasta hoy, aunque es ahora cuando comienza a reexaminarse, lo que, al vaticinar el posible fin de una época de la poesía, apunta también a una transmutación, también incipiente, de la sociedad hispanoamericana a la que pertenece. Su rasgo clave es la "subjektivación" ascendida a valor único, es decir, metro autónomo que permite determinar la importancia y el valor de una producción poética. "Mi poesía es mía en mí", dijo en *Prosas Profanas*, y apodícticamente volvió a decir, "Sé tú mismo: ésa es la regla", y lo que aclara en qué sentido debe entenderse su profesión de una estética acrática. Eso significa imponer, como base de la experiencia poética, una fractura entre mundo y hombre, que ya se había iniciado con el romanticismo, pero que sólo ahora remite drásticamente la

existencia del universo al padecimiento y a la gloria de una conciencia que se aísla y se le opone. Este principio subjetivo, que adopta Darío en sus años iniciales, fue acentuado al pasar de los años y defendido ardientemente en la medida en que crecían los imitadores y de sus extravíos se le hacía responsable. Obsérvese que si en 1896, en "Los colores del estandarte", ya afirmaba que "los cánones del arte moderno no nos señalan más derroteros que el amor absoluto a la belleza —clara, simbólica o arcana— y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad",⁸ diez años más tarde seguirá diciendo que "nunca he dicho: lo que yo hago es lo que se debe hacer", y aclara más adelante: "el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos",⁹ lo que hace depender una vez más la creación del movimiento más íntimo, más espontáneo, en una palabra, menos socializado, de la conciencia personal.

Tal subjetivismo era la norma de la economía liberal que se había desarrollado en los grandes centros americanos del XIX, modelando a los hombres a su imagen y semejanza. Con varias décadas de acción en los países europeos, recién ahora conseguía romper los remanentes de la economía colonial y sus consecuencias políticas, sociales y culturales que estaban enraizadas en vastas zonas rurales de América, imponiendo desde las capitales-puertos del sur su escala de valores. Recién llegado de su viaje europeo donde ha corroborado sus intuiciones, Darío presenta en *La Nación* su serie de artículos "sobre los principales poetas y escritores que entonces me parecieron raros o fuera de lo común",¹⁰ utilizando como bandera en esta verdadera campaña proselitista que entabla, los ejemplos de mayor subjetivación en el campo de las letras. Si se revisa la colección de *los raros*, se comprobará que con alguna excepción puramente exotista (Fra Domenico Cavalca) el único rasgo que unifica esta galería es la exacerbación del yo, a consecuencia de la cual sus obras son manifestaciones de una

8. *Escritos inéditos de Rubén Darío*, p. 123.

9. *Poesías Completas*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 777 (art. "Dilucidaciones", prólogo a *El canto errante*, 1907).

10. *Obras Completas*, t. I, p. 115 (*Autobiografía*, 1912).

conciencia que ha reconocido estrictamente los límites del encierro por el reconocimiento del mundo circundante como territorio ajeno y hostil.¹¹ Es obviamente Nietzsche quien ha expuesto mejor tal concepción, haciéndola carne en su existencia agónica. Por eso, al margen de su pintoresco estilo y de su indignación de dómine escolar, no se equivocaba Emilio Ferrari cuando en su discurso de recepción en la Academia española, "La poesía en la crisis literaria actual", remitía a la lección nietzscheana con el propósito de "reducir a un común denominador las novísimas corrientes intelectuales y, por ende, las literarias derivadas de aquélla", explicando que todas "tienen su filiación más o menos consciente en el ultraindividualismo anárquico, desenvuelto con estilo de convulsionario, alucinador y deslumbrante, por el manoseado autor de *Zaratustra*".¹² Por su parte Darío, en la contestación sarcástica que dirige a ese discurso,¹³ acusándolo de mera traducción del dictamen de Nordau, apunta certeramente a los orígenes franceses de la transformación literaria vivida por el modernismo, cuando dice: "El arte moderno no ha sido sino una renovación. Baudelaire no tuvo necesidad de cortarle la cola a su perro para gozar de más alta soberanía que el señor Núñez de Arce, pongo por ejemplo". Efectivamente, dentro de Francia, es la obra de Baudelaire la que mejor define ese erizamiento del subjetivismo que como lección aprovechable se ha de reencon-

11. Este principio de extremado subjetivismo que establece la categoría de "distinto", "único", "aislado", "anormal", fue defendido por Darío en su respuesta a Groussac ("Los colores del estandarte") para explicar que no reflejaba una escuela literaria sino un modo de comportamiento creador: "No son raros todos los decadentes ni son decadentes todos los raros. Leconte de Lisle está en mi galería sin ser decadente, a causa de su aislamiento y de su augusta aristocracia. Rachilde y Lautréamont por ser únicos en la historia del pensamiento universal. Casos teratológicos, lo que se quiera, pero únicos, y muy tentadores para el psicólogo y para el poeta". "Los raros son presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales; un hierofante olímpico, o un endemoniado, o un monstruo, o simplemente un escritor que como D'Esparbes da una nota sobresaliente y original".
12. Max Henríquez Ureña: *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 163 (cap. IX, "Historia de un nombre").
13. "En la Academia Española. El inmortal Señor Ferrarí", en *La Nación*, año XXXVI, N° 11.336, 13 de junio de 1905, p. 3.

trar entre los posteriores poetas de la época del liberalismo. Ya antes, en su polémica con Max Nordau, Darío reivindicaba en forma positiva la aportación simbolista, por lo que ella tuvo de reafirmación de las grandes personalidades del XIX y de instauración de una creación "sin reglamento", libérrima y subjetivizada. Decía entonces a Nordau: "Por ellos, por los olvidados, surgieron en plena luz europea y mundial los Dumas, los Carlyle, los Ibsen, los grandes eslavos, Swinburne, y luego Nietzsche. Proclamaron la gloria de los grandes espíritus ignorados o desdenados del periodismo y de la gloria oficial, los Verlaine, los Mallarmé, los Villiers de l'Isle Adam, los Helió; defendieron la nobleza y excelencia del Arte mismo, de la Belleza sin reglamento".¹⁴

Esta clave subjetivista del sistema acarrea la acción de los dos grandes demonios del arte moderno, originalidad y novedad, que en el fondo no son sino uno solo. Mediante ellos se puede expresar, desde una interioridad exasperada, el nuevo mundo surgido. La imposición del liberalismo muestra tal absolutismo que desintegra todo cuerpo doctrinal procedente del pasado que se le oponga, desintegrando la noción misma de movimiento colectivo, unitario, aglutinante de hombres. Como lo previó Darío, en el terreno literario la idea de escuela queda descartada; así lo vaticinó en las "Palabras Liminares", homologando la idea de escuela con la de imitación y servidumbre, y lo reiteró en "Dilucidaciones": "No hay escuelas; hay postas". En el ejemplo fiel que es la segunda mitad del siglo XIX en Francia, nada más grotesco e inútil que el afán de hacer pervivientes las "escuelas literarias", apelando, a reuniones reuniones de cenáculos, a manifestos, a libros conjuntos, a polémicas todas ellas se desintegran velozmente de-

14 "Al Dr. Max Nordau", en *La Nación*. Suplemento Ilustrado, año 1, N° 57, 16 de mayo de 1905, p. 15. En esta respuesta, Darío repelía un concepto de 1896, de su respuesta a Groussac: "Este grupo de artistas ha sido quien ha dado al mundo en estos últimos años el conocimiento de grandes nombres perdidos: Ibsen, Nietzsche, Max Stirner, y sobre todo el soberano Wagner y el prodigio Poe. Entre ellos, anónimos o desconocidos, han producido y comentado, editado y propagado. Los presentaban con una armonía y la obra de ellos es obra propia: diganlo las dilucidaciones de Swinburne".

jando otra vez a creadores aislados, incapaces de generar escuelas y que sólo pueden aspirar a un *ersatz*: la imposición de su originalidad o personalidad a una serie de autores menores de los que la historia aventaja, y aún así, por un brevísimo lapso. Si acaso permanece la idea de estilo, es en el sentido que le da Roland Barthes, como un conjunto casi neutro de materiales epocales sobre los cuales, fatalmente, un artista debe ir trazando su escritura personal, destruyéndolos al mismo tiempo que les proporcionan nueva vida.

La subjetivación refuerza el criterio de la desemejanza de los hombres, abre el camino hacia la originalidad como principio —o como incendio— de la creación, y aspira a que ella, funcionando como verdadera "patente de fabricación", sea preservada de toda imitación, resulte irrepetible en el mercado. Podían hacerlo los fabricantes de la época creando paulatinamente un sistema legal, que pronto devendría internacional, que los protegiera. Difícilmente podían hacerlo los poetas, aunque adaptándose a las disposiciones económicas de los industriales, habrían de crear también sus "registros literarios" en las primeras leyes de protección de derechos de autor. La dificultad con que tropezaban es la que explica las inextinguibles polémicas, sobre sustracciones de obras, versos, y aun simples metáforas, en las que se enzarzan las figuras del modernismo. La enemistad de Julio Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras queda publicitada por el debate acerca de la precedencia en el invento de esta comparación quevedesca: "*el relámpago luz perla que decora su sonrisa*".¹⁵ Pero también es cierto que la extremación original tiende a convertirse en el arma defensiva contra toda imitación, ya que ésta deviene muy pronto mero plagio, y su autor no alcanza categoría de poeta sino de vulgar copista.

Por eso ningún escritor pudo imitar a Darío. Pudo copiarlo, pero ya no imitarlo dentro de los cánones típicos de la "escuela literaria" que habían regido hasta mediados del XIX

15. Esta polémica y otras del modernismo uruguayo, en *Número*, año II, Nos. 6-7-8, enero-junio de 1950.

Canto a la Argentina hasta el *Canto General*—, pero será ya una cobertura puramente aparential, donde lo narrativo es cojitranco y donde el todo se disuelve en sus partes independientes. Las formas también ingresan a la época liberal y se adaptan a sus exigencias.

en Europa. Eso fue posible, en América, con los neoclásicos, Bello, Labarden, Olmedo, figuras mayores de una pléyade escolar; y en forma superlativa en el romanticismo hispanoamericano, que fue devorado por el criterio de escuela hasta el grado de no permitir la sobrevivencia de grandes poetas independientes. Aunque el romanticismo provenía de la fractura de yo y mundo, característica del idealismo de comienzos del XIX, continuó manejando la concepción recibida de escuela que comporta el uso indistinto de las "ordenaciones usuales" y aun de los "clisés consuetudinarios" de que hablaba Darío, como expresiones de un valor estético y moral que se estimaba colocado por encima de los individuos y reuniéndolos a todos en un haz coherente. Es el *zetgeist* animador de la vida de los pueblos que había descubierto el historicismo alemán de fines del XVIII como una fuerza ideal, sobrehumana, que reintegraba a los hombres a una estructura orgánica, impidiendo que se transformaran en los meros guisantes en la lata de que habla Sartre.

Quando Darío ingresa a la literatura, el liberalismo se ha impuesto en tierras americanas y su funcionamiento en el plano literario establece esta única ley de oro: "Sé tú mismo". Si esa es la clave del sistema, y si éste no ha dejado de regir la historia de las sociedades latinoamericanas hasta nuestros días, no debe sorprendernos la permanencia de la lección dariana. Pero ella no sólo estará en el afán terco de originalidad, sino en las formas literarias que entran en una vertiginosa elaboración personal. Aunque la multiplicidad será, por lo mismo, la norma, habrá formas del pasado que se disolverán, y que si posteriormente reaparecen, es muy cambiadas. El romanticismo se despidе, en la inminencia de la aparición modernista, con dos largos poemas narrativos: el realista, con el *Martín Fierro* de Hernández, y el idealista, con el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín. La vieja tradición del *epos* que animó los encrespados libros de Hugo, es absorbida por la prosa, y el poema se hará breve, circunscrito a la sensación pasajera. La invención de largo aliento podrá reaparecer —desde el

AMERICA LATINA SE INCORPORA A LA ECONOMIA Y A LA LITERATURA DEL LIBERALISMO

Para entender la tarea fundacional de Darío, avizorando al mismo tiempo la conflictualidad del modernismo, debe vérsese a la luz de las condiciones de la época que vivió. Es vano pedirle los ojos de la contemporaneidad, cosa que con mayor frecuencia de la previsible se ha hecho en ese largo capítulo de cargos que se inicia en la segunda década de nuestro siglo, referidos particularmente a su aristocratismo artístico y a su idealismo apolítico. Su preocupación dominante para establecer una poética no hubiera podido hacerse *ex nihilo* e implicaba forzosamente una previa opción de tipo sociocultural. Inmerso en una época de rápido cambio, debía orientarse y optar de acuerdo a las diversas propuestas que ella le hacía. Nadie elige fuera de su tiempo.

19

Los cambios fundamentales que presencian los últimos decenios del siglo XIX se cumplen sobre un trasfondo cultural constante, lo que puede definirse como una invariante de Hispanoamérica. Por sus orígenes, basados en el sistema de desplazamiento de las culturas indígenas autóctonas, reemplazadas violentamente por la española renacentista; por su desarrollo, a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII en el régimen

de monopolio y dependencia, su cultura, a imagen de su economía, es de tipo colonial. No nace como el esfuerzo de autodisciplina del bárbaro de que habla Ortega y Gasset, sino como el traspaso de la creación de una metrópoli que se aplica férreamente a las tierras de ultramar, mediante el previo traslado de un conjunto de hombres que funcionan como conquistadores, detentadores de un poder con el cual desalojan las formas culturales primigenias. Tampoco tuvo —ni tendrá, al parecer— la posibilidad de una ruptura que a partir del fecundamiento original extranjero le permita crecer lenta y originalmente como las culturas medievales; las nuevas leyes del mundo burgués universalista la condujeron a una sujeción constante que consistió en el adiestramiento dentro de las condiciones propias de la metrópoli (con la sola posibilidad semiautónoma del "criollismo") y al pasaje de una a otra zona de influencias, según el juego sustitutivo de los imperios. De ahí que la historia de la cultura hispanoamericana, salvo escasos focos indígenas mayoritariamente condenados al folklorismo —tanto vale decir, al remedo de un pasado consolidado—, sea la sombra obediente de la historia de la cultura europea.

Pero al mismo tiempo es la historia de un esfuerzo obsesivo de autonomía que, en la zona de las sociedades criollas, al margen de las rebeliones indígenas, vertebró las élites intelectuales desde la Colonia hasta nuestros días. Ese afán autonómico funcionó siempre dentro de las posibilidades relativas de acción, logrando éxitos merced a las debilidades o contradicciones de las potencias imperiales: su modelo fue la revolución independentista de 1810, donde la burguesía criolla aprovechó tanto de la debilidad española como de la creciente conveniencia del imperio inglés. Por eso el afán autonómico funcionó adaptándose a la estructura general de las influencias extranjeras, muchas veces enmascarándolas simplemente, como un progreso dentro de los límites operativos que le prestaba la pugna de los imperios. En algún sentido él juega, respecto a la cultura universal, como en Europa, el afán de libertad respecto al orden establecido: un modo de compensación que no puede eludir por entero las reglas precedentes y que es,

por lo tanto, una oposición condicionada. Pero además, el obsesivo intento de lograr una autonomía se define por la constancia del autoexamen hispanoamericano en la literatura y en la crítica del continente, y el abusivo peso de la traza colonial por la probada incapacidad para afirmar su circunstancia y su problemática como de validez universal. Cuando Zum Felde comprueba que "en este imperativo del tema americano —nacional o continental— en la ensayística hispanoamericana es evidente el poder del ente histórico sobre el hombre, o, a la inversa (que la inversión de términos no altera, mas corrobora el producto), la función autocrítica que el pensamiento parece desempeñar en Hispanoamérica impuesta por la supremacía de los problemas de la propia realidad histórica sobre los esenciales —universales— del ser mismo y los valores de la cultura",¹ no parece percibir en qué medida esa dilemática revela la pugna de la tradición colonial y el simultáneo afán de romperla. Esos elementos componen las invariantes americanas y por lo tanto están presentes, de un modo particularmente agudizado, en la época modernista.

Cuando Darío comienza su obra, Europa presencia dos hechos aparentemente contrarios. Por un lado, en el campo de la economía, un progreso que al mismo tiempo que torna más compleja la sociedad europea, derrama algunos bienes sobre los ciudadanos y desdeña la admonición profética de Marx acerca de la progresiva pauperización del proletariado que lo acicatearía a la insurrección. Por otro lado, en el campo de la cultura literaria, el esplendor de la línea iniciada por Baudelaire con un negativismo que pareció sorprendente a sus contemporáneos, y que se intensificó por el camino de los llamados poetas malditos o por el de los refinados turrieturnistas que se distanciaban de la realidad. Es esta orientación cultural la que hará suya Darío, aunque a veces medrosamente, en sus zonas aparentes más que en las profundas y riesgosas. Algunos de esos escritores pasan a integrar la colección de "raños" —Poe, Lautreamont, Bloy—; a otros los saquea esporá-

1. Alberto Zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Los Ensayistas*. México, Editorial Guaranía, 1954, p. 14.

dicamente, sea Baudelaire o Mallarmé, en especial este último que conoció con lúcida perspicacia; a otros como a Verlaine los transforma en dioses penates; otros le sirven de incitadores en las búsquedas propias, como Catulle Mendès y Moreas. Es su lección la que ambiciona, aunque a veces se quede a medio camino, demorado junto a los parnasianos que intentan un pacto de contrarios territorios. A partir de esa lección interroga la tradición poética española en una retrospectiva que le lleva del siglo xvii a los orígenes medievales, cumpliendo una operación revalorizadora que sólo puede adjetivarse como magistral: el trasvasamiento de esa creación varias veces secular según la óptica del subjetivismo de fines del siglo xix. Es magistral por la seguridad de su gusto artístico y por el vasto conocimiento poético que demuestra (él también, como Martí, había leído a fondo el repositorio de la Rivadeneyra); lo es por contraste, dado que no hubo ningún poeta en España capaz de tal empresa en la segunda mitad del xix, a pesar de que a ese período alcanzó la producción de un poeta esencial como Bécquer, y dado que los que tras él lo intentan como Juan Ramón Jiménez, se mueven dentro de opciones más estrechas; lo es porque sólo a través de esa revisión se reedifica un nuevo Parnaso que, sin apreciables variaciones, ha seguido vigente hasta hoy, y donde conviven los poemas cultos del barroco gongorino con las canciones medievales, los ritmos austeros de Berceo con las letrillas renacentistas.

La reinención de una tradición poética de la lengua se obtiene por el encabalgamiento del "pensando en francés" y "escribiendo en castellano", cuando esto funciona en un plano exclusivamente estético. Pero como ello nunca es enteramente posible, la recuperación de una tradición centenaria desde el ángulo subjetivista acarrea la conflictualidad que se instala en su arte. Gozosamente, desaprensivamente, decía en su juventud: "A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual". Quizás no percibía que esa "individuación", como él decía, de elementos puramente artísticos (formales), podía hacerse có-

modamente en la poesía francesa de la segunda mitad del xix, porque arrastraba contenidos afines, pero que en la tradición española le imponía un conjunto de significados —históricamente datados y coincidentes, por lo demás, con la tradición analfabeta en que se educó, la del catolicismo y la moral de su infancia— que entraban en conflicto con las líneas rectoras del arte nuevo. Si una solución parcial podía buscarse por el lado del esteticismo, no era Darío el creador que podía permanecer demasiado tiempo en ese terreno. En definitiva, nunca pudo resolver el conflicto y vivió tironeado por sus elementos contrastantes. Pero tampoco pareció que la sociedad de su tiempo ambicionara o pudiera resolverlo. Se limitó a una solución estratificadora, que mantenía en capas separadas y escalonadas jerárquicamente una concepción moderna, urbana, inyectora de extranjerías, que coronaba la sociedad, y otra tradicionalista, de inserción rural, españolista y conservadora, sobre la que se ejercía el dominio de la primera. Aunque a veces intentaba disfrazarse con la tradicionalista manejándola como elemento de mistificación y, por ende, de dominio, que esa fue la norma —propuesta voluntaria o inconscientemente aceptada— en el comienzo de la transformación socioeconómica de América Latina.

La razón secreta que quebrantó el augurio de Marx y que, contrariando sus palabras, hizo del fin del siglo el comienzo de la "belle époque", fue lo que nosotros llamamos la expansión imperial del capitalismo: un sistema de exacción a bajo costo de materias primas del mundo, de complementación de su estructura económica dominante con las zonas dependientes (colonias o neocolonias), de simultánea ampliación del mercado consumidor de sus productos con el público de las zonas marginales, y de expulsión a éstas del exceso de población que en las metrópolis hubiera restado la capitalización. Si el proceso se aplica sobre toda la América Latina, siendo un ejemplo destacable el Porfiriato mexicano, su más completa realización se da en el Plata, por diversas razones históricas, de tipo económico, geográfico y social. Fundamentalmente, porque su producción (ganadería y agricultura) resultaba com-

plementaria de la empresa industrializadora inglesa, facilitándose así su plena integración al mercado mundial, y por las facilidades que la aportación inmigratoria y las condiciones geográficas regionales proporcionaban a la neocolonización de los capitales.²

Este movimiento se reproduce de modo paralelo en el campo de la cultura. No sólo en la apreciación primaria, porque los escritores hispanoamericanos se dediquen a la imitación de la poesía francesa, sino porque se sienten llamados a hacerlo en la medida en que viven, servicialmente, experiencias emparentadas a los centros industriales y culturales. Para poder actuar, el capitalismo debe imponer a las regiones sobre las que se ejerce, su sistema de valores: su subjetivismo económico, la división del trabajo, los principios de racionalidad de la producción, su concepción del objeto económico y de las leyes de circulación del mercado. De otro modo no podría funcionar. Al hacerlo, procede a universalizar las condiciones peculiares de su sistema económico, instaurando en todas partes formas similares. Son a la vez, conviene desde ya advertirlo, formas dependientes, de tipo colonial, lo que a la larga importa establecer simultáneamente una contradicción, que no sólo se traducirá en la vida económica, sino también en la cultural.

La incorporación de América Latina al sistema creado por la burguesía europea triunfante se intensifica a partir de 1870, al día siguiente del aplastamiento de la Comuna. El sistema tenía en Europa unos cuantos decenios de vida, porque habiéndose generado oscuramente en la Inglaterra del XVIII, toma el poder desde comienzos del siglo siguiente y se hace ley soberana desde el "Enriqueceos", del rey burgués. Sin embargo, su expansión vertiginosa se hará en el período 1870-1914, cuando ya se ha producido la capitalización básica. A pesar de esporádicas quiebras y fluctuaciones, se fortalecerá con las gue-

2. Véase: H. S. Ferns, *Gran Bretaña y Argentina en el siglo XIX*. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1966, 521 pp.; Luis C. Benvenuto, *Breve historia del Uruguay*. Montevideo, Arca, 1967, pp.; Gustavo Beyhaut, *Raíces contemporáneas de América Latina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964, pp. 168.

rras coloniales de fin de siglo, tanto la hispanoamericana de 1898 como la angloboera de 1899 a 1902, mediante las cuales se produce la incorporación definitiva de las zonas marginales a la economía de los imperios.

La primera respuesta artística de Europa al sistema, o sea, la primera oposición ya condicionada por los principios adultos de la nueva economía, está representada por dos obras claves, ambas de 1857: *Madame Bovary* y *Las flores del mal*. Tal como lo ha visto Ernst Fischer,³ el primer poeta maldito se retrae del universo creado por la burguesía en el poder, pero en su refluencia queda marcado por los rasgos de la nueva estructura económica y por las relaciones sociales que ella instituye. No hay duda de que su respuesta es negativa, pero ya lo es con los rasgos de la modernidad. Más exactamente, es con él cuando comienza la modernidad. Como lo han explicado agudamente Walter Benjamin y Theodor W. Adorno,⁴ con Baudelaire, y con su hermano de otro gran centro capitalista, Edgard Allan Poe, surge la concepción de lo "nuevo" como ley de la creación artística. El poeta deberá sumergirse "au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau", aun a sabiendas de que esa novedad puede ser un "maelstrom" en que ha de ser destruido, como el personaje de la novela de Poe. Es legítimo que tal experiencia de la novedad sea interpretada por otro gran poeta de la época como la aparición del "frisson nouveau" en la literatura.

Ya vimos que esta actitud fue la típica de Darío: "Mi éxito —sería ridículo no confesarlo— se ha debido a la novedad", le dice a Groussac, y en reiteradas ocasiones subraya el rasgo de invención "novedosa" de los contemporáneos modernistas de que habla, como un especial valor, una concluyente prueba de la excelencia de la obra. Ya vimos también que la novedad, equiparada a originalidad, nace del ejercicio de una subjetivación violenta de la creación artística. El poeta hace suyas, no sólo las leyes del mercado, con su circulación de

3. Ernst Fischer, *La necesidad de arte*. La Habana, Unión, 1964, pp. 287.

4. Walter Benjamin, *Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1955. Theodor W. Adorno, *Prismas, Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.

productos, sino también la estructura subjetivista de la economía que acaba de imponérsele al mundo hispanoamericano.

Es conocida, y muy citada, la explicación de tipo universal que dio Federico de Onís del modernismo, la cual puede emparentarse con la más esteticista de Juan Ramón Jiménez. Decía Onís: "El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, en la ciencia, la religión, la política, y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy".⁵ Si efectivamente se trata de una crisis mundial que abarca todos los órdenes de la vida, es obvio que ella no parte del "arte, la ciencia, la religión", etc., sino que se genera en una transformación básica de tipo económico-social, y que su centro está en la Europa decimonónica, en el enclave de Inglaterra, Francia y Alemania. Por tratarse de una época entera, su iniciación es difícil de datar, pero es, sin duda, anterior a 1885; si preferimos hablar de 1870 es porque esa fecha indica la intensificación de la expansión imperial del capitalismo europeo y del norteamericano, una vez alcanzado el desarrollo de la estructura industrial y comercial que lo sostendrá, abriendo ese período que se cierra en la conflagración de 1914-1918, dentro de la cual debe situarse la revolución socialista rusa.

26 Y si, además, el modernismo hispanoamericano es parte de esa "crisis mundial", lo es en la medida y en el grado en que la expansión imperial de las potencias industrializadas europeas va modelando a los países del continente con las formas económicas y sociales propias de su organización capitalista. Ya Pedro Henríquez Ureña había observado que "a partir de 1870 empezamos a cosechar los frutos de la estabilidad, y, para 1890, había ya prosperidad",⁶ aunque sin establecer

5. Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1961.

6. Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 165.

la estrecha vinculación de esos beneficios, —perceptibles sobre todo en algunos estratos superiores de las sociedades urbanas en pleno crecimiento—, con la inserción de la economía capitalista europea. Esa vinculación la había ya apuntado Luis Alberto Sánchez, sin comprender ni exponer su entero significado, tanto ideológico como artístico, en un libro polémico e improvisado, *Balance y liquidación del novecientos*, donde dice: "Coincidente con el modernismo, se afirma más el capitalismo extranjero en nuestras tierras, y con su robustecimiento —es decir, con el imperialismo—, América ingresa, plenamente, a la corriente capitalista universal".⁷

Este ingreso no es parejo en toda la comarca hispanoparlante, ni tiene la misma intensidad en sus diversas zonas, como ya lo anotara Henríquez Ureña, viéndolo bajo el ángulo de la prosperidad. Ante todo, se produce primero en América, bastante antes que en España. Darío lo observaba con lucidez, al apuntar, en 1900, que "no existe en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación, brotherhood, en que el arte puro —o impuro, señores preceptistas— se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos ha sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros".⁸ Y si América se anticipó al movimiento fue por "razones clarísimas", dice Darío: "Por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso desco de progreso y un vivo entusiasmo". El desarrollo económico de Hispanoamérica por obra de los imperios europeos, eso que llama Darío "el comercio material y espiritual con las distintas naciones", fue anterior al de España. Y dentro de España fue primero el del gran centro industrial del país: Cataluña.

En América Latina se distinguen también diversos momentos y diversos procedimientos de penetración. El primero se produce en los países que rodean el Caribe, donde nacen los

7. Luis Alberto Sánchez, *Balance y liquidación del 900*. Santiago de Chile, Ercilla, 1940, p. 30.

8. Rubén Darío, *España contemporánea*, art. "El modernismo", en *Obras completas*, tomo III, p. 300.

que Henríquez Ureña llama los cinco dirigentes del modernismo: Martí, Casal, Gutiérrez Nájera, Silva y Darío. En esa zona el progreso económico que el nuevo sistema del liberalismo europeo acarrea, padece notorias dificultades para su establecimiento y avance: algunas derivadas del cruce de influencias rivales, como lo serán la intervención norteamericana, la acción financiera inglesa y la remanencia del viejo imperio español; otras, consecuencia de la incapacidad de las burguesías locales para realizar íntegramente la modificación liberal de las economías nacionales. En todo caso, es evidente que el movimiento modernista se expresa en la zona con bruscas mutaciones, conservando elementos del pasado por más tiempo, y disolviendo más rápidamente algunas de sus características típicas. Diversas contradicciones y conflictos se comprueban: así, la distancia que va de Martí a Julián del Casal, en Cuba, y la peculiar situación en que los coloca su dependencia forzada de la órbita del imperio español agonizante; así, la curiosa evolución de la escuela poética mexicana. El modernismo de Gutiérrez Nájera, de suntuosa expresión parisense, deja muy pronto paso a diversas formas que lo disuelven: es la transformación de Nervo, es el descubrimiento japonés de Tablada, es la situación clave de González Martínez que, como observa Paz, "no se opone al modernismo: lo desnuda y deshoja. Al despojarlo de sus adherencias sentimentales y parnasianas, lo redime, le otorga conciencia de sí mismo y de su oculta significación".⁹

En el mismo momento en que tal operación cumple González Martínez en el norte, Herrera y Reissig y Lugones en el sur cumplen la que puede entenderse como contraria.

Ello puede comprenderse por los rasgos diferenciales que tanto el modernismo literario como su contexto político-social tienen en el sur del continente en comparación con el norte. De los dos periodos modernistas que reconocía Henríquez Ureña, el segundo, que se inicia según él en 1896, tendrá su centro en el sur, "en Buenos Aires y Montevideo". Más es-

9. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, p. 26.

trictamente cabe anotar que, a partir de 1888, su centro está ya en el sur, en Santiago, en Buenos Aires y en Montevideo, siendo su capital la capital argentina. Simultáneamente debe consignarse que la burguesía argentina, y, en otra medida, la chilena y uruguaya, establecen las bases de la especial contextura de los países del cono sur al inaugurarse el siglo xx.

Se trata de una transformación económica que responde a una nueva y razonada actitud política. Un historiador inglés así la explica: "Lo cierto es que la presidencia del general Mitre fue la señal de una fundamental decisión política de toda la sociedad argentina. Una vez tomada la decisión política primaria en favor de la expansión económica y de la integración del país en la comunidad y los mercados internacionales, era posible la adopción de múltiples decisiones secundarias en el terreno de la actividad económica. . . La nueva época, anunciada por la triunfante inauguración de la presidencia del general Mitre, fue una época de inversión de capital y de libre comercio. Esa época venía, pues, a responder a un ritmo acelerado de desarrollo que se estaba verificando al otro lado del Atlántico".¹⁰ Los efectos que sobre la renovación poética hispanoamericana habrían de tener estos distintos grados de modernidad económico-social, los descubrió Darío no bien pisó tierra chilena. Ya en 1888, año de *Azul* . . . , muy consciente de lo que para él habían significado los dos años chilenos, escribía a propósito del mexicano Ricardo Contreras que si "en vez de ir a Centroamérica, hubiese venido a Chile o a la Argentina, estaría colocado en el primer rango de los escritores del continente".¹¹

29

Similares juicios habría de verter a propósito de la benéfica influencia del desarrollo económico argentino sobre las letras, aunque no en un sentido primario o unívoco, donde ocurría exactamente lo contrario, o sea, el desinterés mercantil por la creación artística, sino en el sentido de la instauración de una serie de valores, de sistemas referenciales, de formas y

10. H. S. Ferns, *obra citada*, pp. 326-7.

11. "La literatura en Centroamérica", en Raúl Silva Castro, *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*, Santiago, Prensas de la Universidad de Chile, 1934, pp. 200-1.

de temas, que abastecerían la literatura y fortalecerían en ella el apetito de la "novedad". En agosto de 1912, al retornar a la Argentina, evoca los años de su juventud, "los años de las ilusiones y luchas literarias, en que una floración de talento brotó, como rosas entre rocas, en el imperio de los números. Nuestros bandolines sonaban cerca de los bancos, y nuestra bohemia nocturna melificaba el ambiente al lado de los comerciantes alemanes, ingleses, italianos, que iban a ingurgitarse cóctiles y chops en lo de Luzio o en Auer's. ¡Era el buen tiempo! No impedía el ruido lírico de unas cuantas cigarras la marcha de las transacciones; el Ateneo hacía su poco de Grecia en la atmósfera fenicia o cartaginesa y la juventud aprendía que no sólo de papel moneda vive el hombre y que los intelectuales, como los héroes y las bellas y honestas damas, son las joyas de la república".¹² Esta convivencia del ambiente mercantil y de la bohemia literaria, de comerciantes y cigarras en un medio dominado por las transacciones económicas, da la pauta de la dinámica social sobre la cual se genera el fenómeno modernista. Su extremación en el sur del continente, donde generará las formas de Lugones y Herrera y Reissig, que Octavio Paz entiende como rupturas "con el modernismo extremando sus conquistas",¹³ corresponde al cumplimiento total del ciclo económico que inserta a una zona hispanoamericana —el Plata— en la estructura de la sociedad europea de su tiempo, utilizando sus concepciones para una modelación interna.

Esta relación es la que ha permitido a Julio Saavedra Molina equiparar modernismo con liberalismo, estableciendo

12. "El retorno", en *La Nación*, año XLII, N° 14.800, Buenos Aires, 21 de agosto de 1912, p. 8.

13. Octavio Paz, *obra citada*, p. 31. Coincidente con esta comprobación respecto al diferente ritmo, intensidad y logros del modernismo en México y el Río de la Plata, dice Octavio Paz en el mismo ensayo citado, "Introducción a la historia de la poesía mexicana": "Y sobre todo, crea (el modernismo) un nuevo lenguaje que serviría para que en un momento de extraordinaria fecundidad se expresaran algunos grandes poetas: Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig. En México el modernismo acaso habría poseído mayor fertilidad poética si los mexicanos hubiesen advertido la verdadera significación de la nueva tendencia" (p. 24).

un paralelismo estrecho entre las escuelas literarias y las orientaciones políticas: "Lo que se ha llamado modernismo en literatura no es otra cosa que lo que en política se llama liberalismo". Apunta así a la superestructura política del movimiento más que a sus bases económicas, que es donde está la fuente generadora de la nueva sociedad continental. Pero reconoce explícitamente la dependencia de la literatura respecto a la transformación que el liberalismo impone a los países hispanoamericanos. "Confirma esta interpretación, a nuestro parecer —dice—, la historia misma del modernismo literario, la cual corre pareja con la suerte de las ideas liberales: allí donde el liberalismo es acosado por el dogmatismo tradicionalista (por ejemplo, Chile después de la revolución de 1891) el modernismo se retarda".¹⁴

Más que a la acción de un dogmatismo de tipo político, debe apuntarse a la mayor o menor posibilidad de éxito del sistema económico liberal en tierras americanas. Donde se impone con decisión, también se intensifica la corriente modernista; donde zozobra como en la reacción antibalmacedista, en Chile, o donde se entorpece, como en las indecisiones y dificultades a que se enfrenta en México en la primera década del siglo, el movimiento modernista disminuye su vigencia y violencia, aunque compensa su alejamiento del modelo europeo con un intento tímido de nacionalización. Pero el éxito del sistema no sólo depende de causas estrictamente económicas; sobre todo obedece a la política de un sector poderoso de la sociedad decimonónica.

31

Los conductores del sistema no son los terratenientes ni la antigua burguesía, sino los integrantes de una nueva burguesía urbana, empresarial y comerciante; los detentadores de la ciudad-puerto Argentina, que desarrolla y a la vez somete al país a la órbita de los imperios europeos. Lo que en México ambicionaron Porfirio Díaz y su Ministro de Hacienda, Limantour, en el Plata lo consumaron Mitre y sus descendientes

14. *Obras escogidas de Rubén Darío, publicadas en Chile*, Santiago de Chile, 1939 (edición crítica y notas de Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mape, pp.140-1).

políticos, con mayor comodidad y alcance a partir del aniquilamiento de las resistencias provincianas, del ingreso de la inmigración extranjera, y debido al tipo especial de producción —agricultura y ganadería— que se adecuó a las necesidades de complementación económica de las metrópolis industrializadas.

Si Buenos Aires, en este momento de su historia, puede equipararse a "Cosmópolis", como dice Darío, es entendiéndola como la más desarrollada cabeza de puente de la inserción del sistema capitalista en América Latina. Beyhaut sintetiza el afán de europeización del período, diciendo: "El crecimiento urbano se verá, pues, acompañado de una ráfaga de europeísmo. La producción industrial europea, estandarizada y uniforme, destruye los artesanados locales. De Europa venían los velozes vapores cargados de maquinaria para la producción y el transporte de mercaderías a bajo precio. ¿Por qué no adoptar entonces los muebles y vinos de esa procedencia, la moda de París? La pasividad intelectual de las élites locales, acostumbradas a tomar sus elementos de civilización de las potencias colonizadoras, seguirá inspirándose en el viejo continente, aunque ahora mire preferentemente a Francia. Una verdadera fiebre civilizadora —en verdad improvisada y superficial— trata de cubrir con un aspecto europeo aquellas regiones en vertiginoso ritmo de progreso económico y demográfico".¹⁵

El progreso económico benefició especialmente a la emprendedora burguesía que comienza a cumplir en América la labor que decenios antes había llevado a cabo la europea, aunque cumple su misión histórica en una conflictual situación de dependencia. Las ventajas que su acción acarrea a la vida intelectual fueron vistas por Darío en un sentido general: "Fue para mí un magnífico refugio la República Argentina, en cuya capital, aunque llena de tráfgos comerciales, había una tradición intelectual y un medio más favorable al desenvolvimiento de mis facultades estéticas".¹⁶ Conviene, sin embargo, una

15. Gustavo Beyhaut, *obra citada*, p. 67.

16. "Historia de mis libros", en *Obras completas*, t. I.

precisión mayor acerca de los efectos del desarrollo económico liberal en la vida cultural, con el fin de fijar los rasgos de lo que será el comportamiento intelectual de la América Hispana moderna, ya que desde la época modernista se ingresa a un régimen cultural que hasta la fecha no ha tenido modificaciones sustanciales.

TRANSFORMACIONES CULTURALES EN EL MODERNISMO

El primer efecto visible de la nueva estructura económica sobre el campo cultural, es un proceso de aceleración, que irrumpe en forma repentina, casi desconcertante, y rápidamente gana terreno, creando una dinámica sucesión de corrientes. La situación típica del siglo XIX estaba representada por la larguísima sobrevivencia de escuelas literarias: el neoclásico abastece el período de la independencia y se prolonga en muchos lugares hasta mediados del XIX; el romanticismo, históricamente introducido por Echeverría al iniciarse los años treinta, florece todavía en la década del ochenta en un poema como el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, que es contemporáneo de *Un coup de dés*. Esta situación, que para una concepción universalista regida por los principios europeos, hacía de América Latina el continente de los anacronismos, desaparece. Por una parte, se agota más velozmente la vigencia de las líneas artísticas, pero por otra, el habitual retraso que se registraba en la introducción de las corrientes literarias extranjeras, tiende a disminuir: el romanticismo tardó treinta años en llegar al Plata, el parnasianismo casi otro tanto; pero el decadentismo y el simbolismo se ofrecen con fechas más cercanas, y ya Darío se disculpa porque al escribir los textos de *Azul*... no estaba

"a la page", y aún desconocía el movimiento simbolista, que era la ley europea de esos años.

Comienza a imponerse un cierto isocronismo, por obra del cual la transformación literaria hispanoamericana sigue de muy cerca la que se produce en los centros culturales del mundo. La conciencia dolorida de estar relegados con respecto a los europeos, que era perceptible en los jóvenes del Salón Literario, ahora cobra mayor intensidad. El intelectual se propondrá sistemáticamente estar al día, considerando que si su arte no responde a las coordenadas europeas en cuanto a estilos y recursos literarios, no puede ser aceptado y respetado. Aun en aquellos casos en que recurra a asuntos pintorescos o costumbristas, aspirará a expresarlos de conformidad con reglas de fabricación modernas.

Esta actitud había de prodigar los mimetismos, pero conviene reconocer que la actitud imitativa había funcionado también en el período neoclásico colonial y en el romántico independentista, en un modo mucho más servil y adocenado que el que distingue al período modernista. Entre los románticos regía el ciclo del abastecimiento puramente verbal, palabrero, mediante el cual los hispanoamericanos aprendían en Chateaubriand las formas que éste creara para expresar su muy francés descubrimiento de la vida natural y la floresta americanas, condenándose así a la hilación repetitiva de acuñaciones verbales. Si en el modernismo aún se prolonga la imitación, el hecho de que el patrón oro de la poesía sea la originalidad y la búsqueda de la novedad, comienza a establecer una contención al proceso mimético. Pero aun en aquellos casos en que las similitudes son muy flagrantes entre los modelos franceses y las imitaciones hispanoamericanas, cabe reconocer que en estas últimas se registra un acento de autenticidad que faltaba en sus antepasados. En los hechos el poeta no copia fórmulas verbales: también acomete experiencias concretas, reales, de tipo similar; se enfrenta a situaciones semejantes, aunque más pálidas que las primigenias del otro lado del océano; comienza a tantear una creación más perdurable por más verdadera.

Las críticas tradicionales al modernismo, en particular al rubendarismo, hicieron hincapié en su servidumbre imitativa, o sea, en la procedencia verbal, horra de experiencia concreta, de sus fuentes creadoras. Para medir tales afirmaciones cabría un cotejo con neoclásicos y románticos. Permitiría observar el evidente progreso en la precisión enunciativa, en la definición del objeto dentro de su realidad y en la experiencia de lo concreto que se produce del neoclásico al modernismo, con independencia del hecho que las escuelas decimonónicas son más aparentemente sensibles al contorno real que las nacidas del artepurismo a fines del mismo siglo.

Para elogiar la poesía de Juan Cruz Varela, Juan María Gutiérrez destaca un poema cuyos versos "poseen una de las primeras condiciones que se exigen del poeta por los críticos de las escuelas modernas, puesto que toman cuerpo y se inspiran dentro de la vida real y activa y no se circunscriben a la expresión de sentimientos abstractos, generales y ajenos al interés común. ¿Quién podrá negar a la página de que nos ocupamos el color local y el carácter histórico que la caracteriza? ¿Qué porteño podrá recorrerla sin sentirse movido de ese curioso interés con que examina un corazón bien puesto las huellas que dejó impresas en su camino el pueblo a que pertenece?"¹ Luego de estas apuntaciones, podremos leer esos versos donde el crítico cree percibir una presencia viva, histórica, conocida de los compatriotas, un toque de existencia real, concreta, para descubrir que, por el contrario, se rigen por un abstraccionismo retórico a estar a nuestra concepción moderna de la experiencia viva en la poesía. Dice Varela:

*¿Pero dónde mi verso
Podrá empezar? ¿Ni dónde
En esta nueva escena corresponde
Fijar más mi leer? ¡Jóvenes bellas
Que así como en el cielo las estrellas*

1. Juan María Gutiérrez, *Los poetas de la Revolución*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1941, p. 393.

*En deslunada noche,
 Así lucisteis en la concurrencia
 De otra noche dichosa
 Que la corona ha sido
 De la fiesta de Mayo más pomposa!
 Vosotras me diréis a quién mi rima
 Primero nombrará, sólo vosotras
 Si mi verso menguado
 De su objeto al nivel no se sublima,
 Con elogio podéis más delicado
 Decir lo que allí visteis;
 Decir, bellas, más bien lo que sentisteis?*²

De conformidad con un precepto interno del neoclásico, no hay para él experiencia concreta válida si no puede insertarse en una afirmación general, en un principio o ley, que a su vez la historia de la cultura respalde con alguna acotación mitológica, y así homologue a los hombres —a los lectores— en la aceptación de fórmulas comunes, compatibles. Pero no es demasiado distante de ésta la experiencia que nos ofrece el romanticismo, a pesar de que aspiró en América al color local y a la expresión de la sociedad particular de cada región.

Para Calixto Oyuela, pocos poetas provocan tan empinada admiración como José Mármol. En sus notas explicativas afirma que "su poesía, *naturalmente grandiosa*, asombra por el vasto trazado de rasgos y pinceladas, por el manejo en cuerpo y alma, sin sombra de afectismo, de las grandes masas de la naturaleza, encanta por su opulencia oriental, y conmueve por la íntima melodía de la contemplación". "Leyéndole, la antigua y tantas veces vulgarizada idea del Numen, que habita en el alma del poeta, y la ilumina y la inspira, y canta en ella, parece una realidad". Escogimos el poema de Mármol que elige Oyuela, y del cual expresa: "¡Qué hermoso y triunfal entusiasmo, y qué modo de sentir y cantar la naturaleza cara a cara y sin velos! ¡Cuánto hemos perdido de entonces acá en

este concepto! Eso es ser un poeta, y un gran poeta de América".³

*El río, el monte, el llano,
La piedra, las arenas, cuanto existe,
Son aquí joyas del futuro humano:
Joyas con que la América se viste,
Y virgen, y radiante y poderosa,
Presenta al porvenir su mano hermosa.*

*¡Salud, joya del mundo! El peregrino
Siente demasiado alta su cabeza
Cuando a los pies de tu sin par belleza
Te ofrece de rodillas su destino.*

*Bastante se ennoblece y abrillanta
Bajo la lumbre suave de tus ojos,
Para envidiar del Asia los despojos
Ni cuanto Europa envanecida canta.*

*Al pintar tu hermosura,
Lo inspira y alza lo sublime de ella,
Y con sólo seguirte, virgen pura,
El se baña en los rayos de tu estrella.*

*¡Salud, ricas coronas
Para la blanca frente de la hermosa,
Tejidas desde el Plata al Amazonas
Por la mano del cielo primorosa!⁴*

39

También en este ejemplo del romanticismo se observará el constante uso de las generalidades o el constante escamoteo del objeto real sumido en la meditación interior del poeta. Los datos precisos de la realidad son devorados por las formulaciones convencionales ("blanca frente de la hermosa", "a los pies de tu sin par belleza", etc.) que instauran lo genéri-

3. Calixto Oyuela, *Antología poética hispanoamericana*, Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía., 1919, t. II, vol. 2º, pp. 897-8.

4. *Ob. cit.*, pp. 896-7.

co, y es a partir de estos materiales que el poeta procede a una tarea combinatoria. La mención del Plata o del Amazonas, como la de las fiestas Mayas, en uno u otro ejemplo, nada dicen sobre la realidad, limitándose a apelar a referencias que sin chirriar puedan ingresar en este juego genérico. Tanto vale decir que han sido previamente seleccionadas por su calidad abstracta.

Si pasamos a la poesía del modernismo, incluso a los ejemplos más reiteradamente acusados de imitación europea servil, encontraremos ese progreso que apuntábamos en la experiencia de lo concreto y lo real, que se expresa a través del contacto vivo con el objeto, ya se trate de un objeto americano o de uno europeo, de una experiencia autóctona o de una experiencia mediatizada como lo son aquellas que reposan sobre la información que presta el libro, sin por eso dejar de ser experiencias reales. Cuando Osvaldo Crispo Acosta se enfurece con la poesía de Julio Herrera y Reissig, exigiéndole coherencia lógica a las distintas partes de un soneto,⁵ sin decirlo está reconociendo la pasmosa capacidad de objetivación que tiene el poeta para apresar estados y circunstancias particulares, vivientes y precisamente dibujados. Entre ellos el autor establece conexiones que el crítico no es capaz de reconocer con sensibilidad poética y que, por lo tanto, trata de someter a enlaces lógicos, de tipo genérico, que son los que rechaza una invención de lo concreto, construida a partir de elementos subjetivos.

40

Cualquier ejemplo de Herrera y Reissig, nombre que elegimos porque es el del poeta que más lejos navegó por el exotismo y la creación imaginativa, está cargado de estas experiencias directas:

*En beato silencio el recinto vegeta.
Las vírgenes de cera duermen en su decoro
de terciopelo lívido y de esmalte incoloro;
y San Gabriel se bastía de soplar la trompeta. . .*

5. Osvaldo Crispo Acosta, *Motivos de crítica*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1965, t. II, pp. 93-99.

y si pasamos a los que él llamara "cromos exóticos", encontraremos aún más acentuada esta capacidad para rescatar poéticamente la experiencia única, que es experiencia viva y ambiciona siempre la más tensa precisión del estilo:

*Sonó un trueno. A los últimos reflejos
de fuego y sangre, en místicos sigilos,
se aplacaron los ídolos perplejos. . .
Picó la lluvia en crepitantes hilos,
y largamente suspiró a lo lejos
el miserere de los cocodrilos.*

Para el caso de Darío, y de sus *Prosas Profanas*, cuyo exotismo sigue siendo motivo de vilipendio, conviene apuntar también que ese exotismo funciona sobre la experiencia directa de un material también directo, como es el del arte —las reproducciones, los grabados, los jarrones, los versos— al cual ingresa un poeta, y explana con rigor:

*Al cielo alzó los brazos la lírica sirena:
los curvos hipocampos sobre las verdes ondas
levaron los hocicos; y caderas redondas,
tritónicas melenas y dorsos de delfines. . .*

o el uso mundano del arte, en:

*Y bajo un bosque del amor palestra,
sobre rico zócalo al modo de Jonia,
con un candelabro prendido en la diestra
volaba el Mercurio de Juan de Bolonia.*

41

O en la constante refracción sobre motivos de arte ya consolidados, este modo interrogativo que los abarca y los vivifica insertándolos en una experiencia concreta real:

*¿Recuerdas que querías ser una Margarita
Gautier? Fijo en mi mente tu extraño rostro está*

Si dentro del modernismo el poeta comienza su toma de contacto más austera con la realidad, es en buena parte debido a que el nuevo sistema económico generaba una relación con ella mucho más estrecha y lo fuerza a su utilización rigurosa, como en general fuerza a los distintos estratos de la sociedad a una cuidadosa y racional utilización de los materiales fabricados por el hombre (desde los utensilios de mesa hasta los ferrocarriles) tendiendo, simultáneamente, a desacreditar los elementos naturales. El aprovechamiento de los recursos que brinda la naturaleza postula una servidumbre cada vez mayor del hombre que se inicia en el régimen de prestaciones de la sociedad actual. El poeta modernista no será una excepción dentro de este proceso general.

El isocronismo cultural que se instaura en la época tiene inmediata consecuencia sobre los escritores. Estos se ven impelidos a recoger en una sola brazada una multiplicidad de caminos, estilos, temas, y un amplio sector cronológico de la segunda mitad del XIX, donde se han ido sucediendo diversas corrientes. En los hechos se produce una repentina superposición de estéticas. En el período de las dos últimas generaciones, la de 1880 y la de 1895, encontramos reunidos el último romanticismo, el realismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el positivismo, el espiritualismo, el vitalismo, etc., que otorgan al modernismo su peculiar configuración sincrética, abarrotada, no sólo en cuanto período de la cultura, sino, inclusive, en el desarrollo de la obra de los escritores individuales. "No creo que pueda hablarse de una "ideología del 900" —decía Real de Azúa— sino, y sólo, de un ambiente intelectual caracterizado, como pocos, en la vida de la cultura, por el signo de lo controversial y lo caótico".

Este aprovechamiento cargado, vertiginoso, de los últimos treinta años del mundo, por parte de una zona marginal de las literaturas europeas, está señalando el inicio de un movimiento de expansión de estas últimas: por primera vez, al menos en ese modo categórico, se universaliza la cultura creada en los

6. Carlos Real de Azúa, "Ambiente espiritual del 900", revista *Número*, Nos. 6-7-8, Montevideo, enero-junio 1950, p. 15.

centros del poder económico. Desde entonces comienza a existir un mercado internacional para los productos literarios, mercado que la tecnología moderna se encargará de ampliar y consolidar. Su aparición en el horizonte del escritor americano inaugura y motiva su tenaz esfuerzo para conquistarlo, entrar en él y funcionar dentro de él. Esta ambición será madre de todo tipo de "rastacuerismo", de todo tipo de enajenación y aun de mezquina venta, pero la línea general de los escritores modernistas será dominar el mercado grande. Darío, Blanco Fombona, Gómez Carrillo, considerarán posible la conquista de Europa, trabajando desde allí para el público hispanoamericano. Otros escritores tratarán de integrarse a ese mercado mediante creaciones que expresen directamente el mundo europeo: Larreta escribe *La gloria de don Ramiro*, y Reyes, *El embrujo de Sevilla*.

Podrán considerarse primarias estas formas de conquista. Es consecuencia de la inexperiencia y también de la particular composición del mercado central en el momento. Los escritores contribuyen desde su zona marginal a la universalización del mercado cultural que se les impone tras el flujo financiero y económico; ellos participan en el intento de crear un área común que en el futuro verá mejores etapas, sin duda más exitosas.

Se registra, asimismo, una intensificación cultural no conocida hasta el momento. Parecería que se desencadenan fuerzas largamente reprimidas, las que producen una cantidad alta de nuevos creadores, una multiplicidad variadísima de obras y una eficiencia artística superior. Lo que los españoles, de Juan Ramón Jiménez a Dámaso Alonso, han llamado el segundo renacimiento o la segunda edad de oro de la literatura española, se da como primera, pero con mayor amplitud y variedad, en tierras americanas.

Refiriéndose al período europeo anterior, desde comienzos del XIX, Ernst Fischer se ve obligado a reconocer que "es cierto que el capitalismo libera fuerzas artísticas enormes, así como producción económica" y aún agrega: "Trajo nuevos sentimientos e ideas y le dio al artista nuevos medios con los

cuales expresarlos. Ya no era posible aferrarse rígidamente a cualquier estilo fijo y de lenta evolución; se habían superado las limitaciones locales dentro de las cuales se formaban esos estilos, y el arte se desarrolló en un espacio dilatado y un tiempo acelerado. Y así, mientras el capitalismo era básicamente extraño a las artes, favoreció, no obstante, su crecimiento y la producción de una variedad enorme de obras originales, expresivas y multifacéticas".⁷

En Hispanoamérica la multiplicidad de autores y obras permitió trazar un complejo entramado de problemas y posiciones artísticas. Sobre él se asienta el intento de una literatura orgánica. No se trató simplemente de un conjunto de creaciones artísticas importantes, sino que ellas, al corresponderse con la problemática básica de la nueva sociedad en trance de instaurarse, alimentaron la primera explicación artística del mundo que se inauguraba para el continente latinoamericano. Es la permanencia de las líneas rectoras de la nueva estructura socioeconómica lo que ha asegurado la permanencia —o al menos la coherencia— de los primeros planteos formulados en la época modernista. Si seguimos refiriéndonos a ellos, aun para contradecirlos, es porque los reconocemos como un nuevo nacimiento cultural hispanoamericano.

44

Otro importante efecto de la nueva economía capitalista, consistió en la introducción de la división del trabajo, principio que acarrea la forzosa especialización y simultáneamente la pérdida de la visión totalizadora, unificadora e interpretativa, de la actividad humana. Su repercusión sobre la creación poética en los países de gran desarrollo económico burgués se registra en Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire, tal como lo ha analizado Walter Benjamin, y no sólo en la cosmovisión del escritor, sino en el manejo de sus recursos literarios, en la asunción de un arte poético y de una psicología del arte. Su repercusión en América comienza con el modernismo.

Tal división del trabajo viene imbricada en la transformación económica de las dos últimas décadas del siglo y su efecto sobre el arte es tan hondo y transformador como lo fue en

7. Ernst Fischer, *La necesidad de arte*, pp. 63-4.

los poetas europeos de mediados del xix. Para Pedro Henríquez Ureña es un aspecto central del nuevo período: "Comenzó una división del trabajo. Los hombres de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política; los abogados, como de costumbre, menos y después que los demás. El timón del Estado pasó a manos de quienes no eran sino políticos; nada se ganó con ello, antes al contrario. Y como la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o maestros, cuando no en ambas cosas".⁸ No se trata del exclusivo abandono de la política —que no hicieron todos los poetas, que afectó principalmente un período del modernismo, y cuya significación entera deberemos ver con más detalle—, sino del abandono de todas las funciones educativas e ideológicas que hasta ese momento conllevaba la poesía, y de las cuales la política era sólo una, aunque la más visible. También desapareció la tarea pedagógica —que nos había dado odas sobre las ventajas de la vacuna y sobre las reglas de comercio—; desapareció la tarea de ilustración que describía la nueva geografía americana con un esfuerzo de apropiación intelectual del contorno; la tarea histórica que estaba destinada a intensificar la vinculación con un pasado nacional para generar la idea de nación en una masa recién descolonizada; la tarea religiosa que predicaba con ejemplos poéticos las verdades del catolicismo o que en los grandes poemas (*Tabaré*) se alzaba a la explicación metafísica del hombre americano; la tarea jurídica adocrinando en los principios del Estado, y desde luego la contribución cotidiana de la poesía a la vida íntima de los hombres, fortaleciendo en ellos el concepto de familia —poemas a los nacimientos, las bodas, los duelos, los triunfos—, etc.

Lo que el poeta abandona es la multiplicidad de funciones que justificaban y explicaban, más allá de la excelencia artística posible de sus obras, su lugar en la vida social y su papel histórico dentro de una determinada comunidad tradicional.

8. Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispana*, p. 165.

Difícil es determinar si fue el poeta quien hizo abandono de ese ancho predio, o si fue la sociedad que emergía entonces bajo la máscara liberal la que le forzó a alejarse de sus sometidos civilizadores. Las excepciones parecen corroborar el segundo término de la disyuntiva. Dice Henríquez Ureña: "La transformación social y la división del trabajo disolvieron el lazo tradicional entre nuestra vida pública y nuestra literatura. Martí fue, por supuesto, la gran excepción; en esto estuvo más próximo a la generación que le precedió que a la suya propia".⁹ Y si Martí estuvo más próximo a la generación anterior (y también a las posteriores, de este siglo) se debió a su peculiar enclave: su campo operacional, la colonia cubana todavía en la órbita del descalabrado y anacrónico imperio español, se corresponde con su concepción de la función del poeta, en quien ve al apóstol de una causa civil. Eso puede percibirse, asimismo, en las formas de sus primeros libros poéticos —*Ismaelillo* y los *Versos libres*— aunque ya no en las definitivas del posterior, *Versos sencillos*, escrito nostálgicamente después de largos años en los Estados Unidos, centro encogético de la sociedad liberal basada en el libre empresismo económico.

Los demás escritores del modernismo clausuran, en distintas formas, tanto la concepción del "vate" romántico, como la del "poeta civil" neoclásico, ambas muy frecuentemente ayuntadas a lo largo del xix. Pero al confinarlo a *la-poesía-como-especialización*, la sociedad nueva le está exigiendo al poeta que redefina su función y establezca su nuevo campo de acción, cosas ambas más que difíciles en las tierras hispanoamericanas, donde la endebles del medio cultural era bien conocida.

Esta es la tarea que acometen los escritores nuevos. Quien tiene mayor conciencia del problema es Darío. La solución dominante, la que teorizó Darío y, antes que él, puso en práctica Gutiérrez Nájera, consistió en asumir el principio parnasiano de "l'art pour l'art", haciendo suya la respuesta que ante una transformación similar habían opuesto casi cuarenta años antes los poetas europeos. Por lo tanto, los poetas se transfor-

9. Pedro Henríquez Ureña, *ob. cit.*, p. 176.

marán en los servidores, custodios, de dos valores siempre vagos y mal definidos —el ideal y la belleza—, agrupándose en una suerte de cofradía que se autoabastece y dentro de la cual se fabrican, guardan y transmiten algunos productos de elaboración tan compleja como los artefactos industriales que comienzan a llegar desde Europa.

En su "Oda a Hidalgo", toda ella destinada a explicar por qué no canta al padre de la patria, Manuel Gutiérrez Nájera reconoce que ya no existen los viejos "titanes" de la Independencia, que se está en otro mundo:

*Pequeños somos para empresa tanta:
ja la intacta cerviz de los volcanes
sólo sube el cóndor, y al viejo Olimpo
por escala de montes, los titanes!
Nuestra Musa, pueril y desmedrada,
la débil Musa del placer y el llanto,
blandir no puede la terrible espada,"
la alta espada del canto.¹⁰*

Que la autoinculpación es fingida, que tras ella se apunta críticamente a la burguesía emprendedora de la época, a la gran falange materialista, ya lo señalaba Darío al decir de Gutiérrez Nájera que "su pluma aristocrática no escribe para la burguesía literaria", entendiéndolo por tal los que pretendían aplicar en las letras principios perimidos, a los que se aferraba la burguesía. Esta no era ya la clase que podía pretextar el canto alto, el acento épico, que había despertado en los poetas la gesta de la burguesía heroica de la época de la independencia. Aunque seguía reclamando de los poetas la tarea adoctrinadora e ideologizante que antaño cabía a los cantos patrióticos, ni ella creía en tales demandas, ni sus propios gustos y prácticas las justificaban.

En su texto primerizo, Rubén Darío reivindica la literatura como un coto cerrado, sólo para especialistas, "con la pro-

10. Manuel Gutiérrez Nájera, *Poesías completas*, México, Porrúa, 1953, t. II, p. 269.

hibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrilleño penetren en el templo del arte”.¹¹ La religión del arte es la forma ideológica de la especialización provocada por la división del trabajo, en un momento en que ha quebrado el público real. Y el idealismo renaniano y el esteticismo, los únicos asideros autónomos que en primera instancia descubren los poetas como territorios propios que les permitan justificarse y redefinir su función social.

11. Rubén Darío, “Ricardo Palma”, en *Obras completas*, t. II, p. 19.

LOS POETAS MODERNISTAS EN EL MERCADO ECONOMICO

La repetida condena del burgués materialista en que unánimemente coinciden los escritores del modernismo, desde los esteticistas que acaudilla Darío —como se puede ver en su cuento “El rey burgués”—, hasta sus objetores, poseídos de la preocupación moral o social, tanto en la línea apostólica de Martí como en la didáctica de Rodó, responde a la más flagrante evidencia de la nueva economía de la época finisecular: la instauración del mercado.

Ese burgués vilipendiado había puesto en funcionamiento una infraestructura económica a la que atendía con tenaz asiduidad, aunque pudiera estar muy distante de sus tradicionales convicciones religiosas y morales, y merced a ella se disolvían las relaciones personales, la actividad del hombre era puesta al servicio de los objetos y éstos entraban en un régimen competitivo, como entidades autónomas y todopoderosas que modelaban una masa nueva: el público.

“En semejante mundo —dice Fischer refiriéndose a su aparición europea, en la primera mitad del XIX— el arte también se convirtió en mercancía; y el artista, en productor de mercancías. El mecenazgo fue sustituido por un mercado libre cuyas operaciones eran difíciles o imposibles de comprender,

por un conglomerado de consumidores desconocidos, el llamado «público». La obra de arte se sometió más y más a las leyes de la competencia”.¹

El conocimiento del mercado y sus leyes lo puede hacer un escritor de distintas maneras y en distintos planos de penetración. La forma radical es la que tiene que ver con su situación como productor dentro de él, y el valor que se concede a los productos que ofrece en venta, derivando del tipo de aceptación o de rechazo que experimente —y esta última habrá de ser la norma— un juicio sobre el comportamiento del mercado y los hombres que lo crearon respecto a la obra de arte. O, en un proceso de generalización interpretativa, un enjuiciamiento acerca de los valores espirituales que aporta o los que afecta, dado que ése es el terreno valorativo en que por definición se sitúa un creador.

Producida la división del trabajo y la instauración del mercado, el poeta hispanoamericano se vio condenado a desaparecer. La alarma fue general. Se acumularon centenares de testimonios denunciando esta situación y señalando el peligro que para la vida espiritual profunda de las sociedades hispanoamericanas comportaba la que se veía como inminente desaparición del arte y la literatura. A los ojos de los poetas, el mundo circundante había sido dominado por un materialismo hostil al espíritu, en lo que no se equivocaban mucho, y si algunos confundieron la fatal quiebra de los valores retóricos del pasado con la extinción misma de la cultura, los más comprendieron agudamente lo que estaba ocurriendo. En efecto, no se pusieron a defender las formas del pasado, ni a prolongarlas en una sociedad a la que no podían adecuarse; considerando la nueva realidad, trataron de entender qué ocurría y buscaron el modo de salir de la parálisis. No había entonces, ni siquiera en las más populosas y modernizadas ciudades hispanoamericanas —su ejemplo mayor fue Buenos Aires— un público que pudiera sostener la producción literaria como en cambio ya lo había para los bienes de consumo que se fabricaban en el país artesanalmente, o que afluían a los puertos desde Europa.

1. Ernst Fischer, *ob. cit.*, pp. 61-2.

En una serie de artículos que inició con "La vida literaria", Darío ofrece un panorama lúcido de la situación en la plaza privilegiada de América, o sea, Buenos Aires en 1895: "Todos los intelectuales con quienes tenemos ocasión de comunicarnos se quejan del actual decaimiento. Tenemos que buscar otro oficio... decíanos en días pasados el autor de *Mis montañas*". Cita en su apoyo textos de Luis Berisso que plantean el problema en términos concretos: "Por desgracia, entre nosotros, el pensador, el literato, el artista, no tienen escena propicia: lo mata la indiferencia pública y el ambiente burgués". Después de enumerar los escritores del pasado que "han arrojado la pluma lejos, cansados de escribir sin resultado", y los jóvenes "roncos de tanto gritar, sin ser oídos, y que bien pronto, si no reaccionamos, dejarán también la pluma y los entusiasmos artísticos para ir a perderse en la sombra", Berisso acepta la estructura creada y conviene en que no hay otra solución que crear un "mercado", pero literario. Dice: "No basta poseer un ateneo y una academia; es indispensable un público, por así decir, *artista*, un público que ame la ciencia, la poesía, el arte, las cosas bellas del espíritu, un público que lea las estrofas de nuestros bardos inspirados, las páginas de nuestros historiadores concienzudos, los textos científicos de nuestros hombres de pensamiento".³

Las palabras de Luis Berisso hacen eco, a diez años, y mejorando el estilo, a las que el propio Darío pronunciara apenas transcurrido un mes de su llegada a Valparaíso. En un artículo de *El Mercurio* de 24-7-1886, se pregunta dónde están los poetas chilenos: "Casi todos permanecen silenciosos —se contesta—; casi todos han olvidado el amable comercio de las Gracias. Quién con la cartera de diplomático no cura si la Fama le ha encumbrado a la categoría del primer poeta filósofo de América; quien en prosaicas oficinas cuenta números en vez de hemistiquios; quien en las arduas tareas del profesorado apenas en cortísimos ocios escribe sublimes poemas que quedan sepultados entre sus papeles de matemáticas; quien, por últi-

2. *Escritos inéditos*, p. 68.

3. *Escritos inéditos*, p. 69.

mo, rompe cítara y plectro y se entrega al mundo agitado de los negocios o a la brega terrible del parlamento". Buscando una explicación a esta desertión general, concluyendo con grandilocuencia: "Las musas se van! ¡Oh Póstumo! que tienes a bien poner oídos a mis tristes apóstrofes. Las musas se van porque vinieron las máquinas y apagan el eco de las liras. Idos, adiós poetas inspirados! Los que nos quedaban se están muriendo; los que sobreviven han dejado la floresta primitiva de su Arcadia al ruido ensordecedor de la edad nueva; allá quedó el instrumento abandonado, el arpa de los cánticos primeros. Idos a Dios, encendedoras de divinos entusiasmos, dulces Piérides, que en mejores tiempos hallasteis en el suelo de Arauco servidores constantes y sumisos. Ya no hay vagar para vuestro culto".⁴

Hay aquí una comprobación primera, tan general, que fue un lugar común de las dos últimas décadas del siglo: la desertión de los poetas es consecuencia de la nueva época maquinista, más exactamente, del sistema de relación económica que imponía, la que, además, transforma a los poetas en servidores de sus necesidades económicas imperativas. El poeta veía los efectos y no avizoraba las causas económicas profundas. Comprobaba que, fatigados, los escritores dejaban de lado la literatura y se entregaban al comercio, sospechando quizás que era culpa de ellos. No avizoraba, y lo comprenderá durante sus años chilenos, que ésa era la ley de la sociedad creada, y que se debía ser muy hábil para sortearla. Por lo menos como prueba, muy rápido, que el estilo en que escribe no tiene posible sobrevivencia. Ese amasijo de lugares comunes del repertorio neoclásico y del romántico, desaparecerá en un plazo cortísimo: sólo un año. Sobrevivir en esta sociedad exigirá una transformación que Darío comienza a rumiar desde su incorporación a *La Epoca*. Sólo transformándose podrá influir sobre el medio.

Por el momento, el "mercado" literario no existía; los libros no tenían compradores y, por lo mismo, tampoco había

4. Cit. por Diego Manuel Sequeira, *Rubén Darío criollo o raíz y médula de su creación poética*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1945, pp. 302-3.

editores. Permanecían vigentes las formas que procedían de la época del "patrocinio", o sea, el mecenazgo ocasional de algunos amigos ricos que pagaban una edición, y la costumbre de los conocidos de solicitar al poeta que les regalara un ejemplar de sus poesías, a veces airadamente si había pasado mucho tiempo desde su publicación. En tal demanda iba implícita la afirmación de que el libro no tenía valor en el mercado comercial cotidiano.

Sobre estos temas se expresó muchas veces Darío. En un artículo referido a "La producción intelectual latinoamericana. Verdadera propaganda americanista. Autores y editores", recoge las palabras del cubano doctor Alcover acerca de la inexistencia de editores en el continente y las confirma con un recuerdo de su vida personal: "En Buenos Aires no sé cómo andarán las cosas ahora. Cuando yo vivía allí, publicar un libro era obra magna, posible sólo a un Anchorena, a un Alvear, a un Santamarina: algo como comprar un automóvil ahora, o un caballo de carrera. Mis *Raros* aparecieron gracias a que pagaron la edición Angel de Estrada y otros amigos; y *Prosas Profanas*, gracias a que hizo lo mismo otro amigo, Carlos Vega Belgrano".⁵

Esta y otras anotaciones de sus artículos parten de la convicción de que no era posible conservarse en la época del patrocinio, y que el escritor debía incorporarse al mercado: vivir dentro de él, como pudiera, aunque fuera muy mal, pero dentro de sus coordenadas específicas. Los riesgos son conocidos. Darío los refirió, pero en general, defendiendo el principio del mercado, más que desconfiando de sus efectos perniciosos que recién al final de su vida se le harán ostensibles. Así, ataca la conducta del "amateur", cuya presencia es un disturbio en el funcionamiento correcto del mercado literario dificultando la consecución de la secreta ambición de todos: la profesionalización del escritor. El "amateur" era, por lo común, un mediocre con dinero que, sabiendo que las editoras parisenses imponían nombres y obras ante la clientela hispanoamericana, no aspi-

5. En *La Nación*, Año XLIII, N° 15.140, Buenos Aires, 1° de agosto de 1913.

raba a otra cosa que a publicar bajo el sello Michaud, Garnier, Ollendorf, sin fijar mientes en el precio que le extorsionaba el editor, haciendo su propio negocio con el rastacuerismo sudamericano. En el citado artículo dice: "Duro es el señor Alcover al tratar este punto, pero está en la razón. No es tan sólo los malos y bisoños escritores recomendados y que cobran la pequeñez vergonzosa que pagan estos editores, sino que hay también los que dan su mediano libro gratis y hasta el que paga por ser publicado, esto es, el que se hace su edición y la regala, en todo o en parte, a la casa editora, con tal de lucirse entre sus colegas de América".⁶

En la edad del patrocinio, los escritores se agrupan en academias, porque de ahí extraen el rango social y eventualmente algún recurso —la Académie Française fue creada por Richelieu con esos fines, como parte de la política de la monarquía centralizada—, pero tal sistema no tiene sentido ni valor en la nueva sociedad. En ella sólo cabe el sindicato destinado a defender intereses económicos y a establecer una estructura económica viable para la producción intelectual. El "nefelibata contento" que dijo ser Darío, no aborreció estas formas arcaicas —"de las academias, libranos Señor"— por razones de militancia estética modernizadora, sino porque eran organizaciones anacrónicas en la nueva época, meras prolongaciones retóricas de un mundo en liquidación.

Quando bajo el incentivo de la ley de derechos de autor, se crea la Sociedad de Escritores en Buenos Aires, Darío escribe alborozado desde Palma de Mallorca, adhiriendo a la iniciativa, "porque no se trata de un instituto que tenga que limpiar, fijar o dar esplendor a nada; ni de un club de mundanos aficionados a las bellas letras; ni de una capilla, clan o cenáculo en que se practique un mental ritual para pocos. Eso es para todos; para todos los trabajadores que zambullen su alma en el tintero, haciéndola bucear para que les traiga, si no una perla de ensueño, dinero para vivir". La oposición entre la jerarquía de tipo ceremonial, representada por academias y por

6. En *La Nación*, Año XLIII, N° 15.150, Buenos Aires, 11 de agosto de 1913.

los aficionados de las clases altas, donde la literatura es ornamento, y la democratización de quienes trabajan para vivir, y donde la literatura es realidad, esfuerzo intenso cotidiano, "alma en el tintero", como dice gráficamente, queda patentizada, mostrando la preocupación rectora del artista en un determinado medio social. Y con el mismo lenguaje llano, auténticamente de practicón que conoce las miserias de la vida intelectual, afirma: "El trabajo intelectual necesita también, como los otros trabajos, sindicarse, mantenerse en orden activo, representarse. La labor periodística está entre nosotros los periodistas de la prensa argentina mejor establecida y arreglada que en otros países; mas no así la producción exclusivamente literaria, de libro o de revista".

Está escribiendo en 1907. Ha comprobado que sus libros se venden, aunque no sea en cantidades importantes; ha sido pirateado en distintas ciudades del continente; sus poemas se reproducen en decenas de diarios y revistas sin pedirle autorización. O sea, que está viendo cómo en su caso hay una entrada al mercado que él como escritor sólo aprovecha en mínima parte. Es natural que exclame amargamente: "Hay que trabajar contra la desidia de los que no se preocupan de defender sus derechos y contra los usos arraigados en la rapiña de los bandidos de la edición. Con sesos de pobres diablos de escritores están hechos muchos capitales de España y América".⁷

Pero cuando Darío comienza su tarea, cuando los modernistas de la primera época se enfrentan a la realidad de sus ciudades en auge, la actividad específica del escritor, y especialmente del poeta, no tenía un sitio previsto en la estructura económica que estaba siendo trasplantada de Europa a tierras americanas. Eso reproducía en el continente lo que cuarenta años antes se había registrado, al irrumpir el mismo tipo de organización, en Europa, cuando al disolverse el sistema patrocinatorio que la aristocracia y luego la burguesía en su período de ascenso habían utilizado con los escritores, no se lo sustituyó con ningún otro especial y se remitió al escritor a las coyun-

7. En *La Nación*, Año XLIII, N° 11.947, Buenos Aires, 23 de febrero de 1907.

turas del mercado. Walter Benjamin afirma de Baudelaire, que fue "el primero en darse cuenta, y de un modo pleno de ricas consecuencias, que la burguesía estaba a punto de retirar al poeta su encomienda. ¿Qué encargo social podía sustituirla? No se podía recibirlo de ninguna clase: sólo podía inferirse del mercado y de sus crisis. A Baudelaire le interesaba, no la demanda clara, a corto plazo, sino la latente, a largo plazo. *Las Flores del Mal* prueban que sabía valorarla exactamente. Pero el tipo de mercado en el cual ella se manifestaba, determinaba un modo de producción, y también de vida, que era muy diverso de los poetas anteriores. Baudelaire estaba obligado a reclamar la dignidad del poeta en una sociedad que no tenía ninguna dignidad que otorgar".⁸

Es evidente que la burguesía le retira al poeta esa encomienda que le otorgara desde el período renacentista hasta la conclusión revolucionaria del XVIII. Se la retira *en tanto poeta*, al ser incapaz de darle a su producción un valor convenido en el mercado. En los hechos se desinteresa de la producción estética cuyo uso ya no parece entender, como antes, dado que ha creado un universo regido por la eficiencia y la utilidad, destinado a la manipulación de la naturaleza, en el cual no sabe cómo y para qué puede entrar un poeta. En cierto sentido es una conducta coherente: en ese mundo regido por la fabricación y apetencia de las cosas, los principios de competencia, la ganancia y la productividad, el poeta no parece ser una necesidad. Por lo menos éste así lo siente, y agudísimamente.

56

Es cierto que en una segunda etapa, como ha observado Noé Jitrik, esa burguesía reivindica el aristocratismo modernista, hace suyo su desdén por la mesocracia ambiente, enaltece las grandes figuras sobrevivientes y les reclama la función de consolidadoras de su "status" dominante. Es Díaz Mirón al servicio de Huerta, o Darío escribiendo la "Oda a Mitre" y el "Canto a la Argentina". Hay una explicación de tal cambio radical de frente. Para ese entonces estamos presenciando la

8. Walter Benjamin, *Schriften*, "Parque Central". Trad. italiana de Renato Solmi, *Angelus Novus*, Einaudi, 1962, p. 129.

acción poderosa de las clases medias, que comienzan a abrirse paso con el apoyo de los sectores proletarios engrosados por la inmigración masiva, en el sur, o con el apoyo del campesinado analfabeto, en el norte mexicano, las que intentan desalojar a la burguesía de la conducción política del Estado y de la administración económica del país. La inseguridad en que vuelve a encontrarse la burguesía, combatida por un enemigo reciente, la lleva a requerir la ayuda del poeta, y, paradójicamente, son las críticas que a ella dirigiera éste las que intenta utilizar a su servicio, es decir, como crítica a los sectores medios que irrumpen.

En las últimas décadas del xix y comienzos del xx, en ese período propiamente modernista que se cierra en 1910, no sólo es evidente que no hay sitio para el poeta en la sociedad utilitaria que se ha instaurado, sino que ésta, al regirse por el criterio de economía y el uso racional de todos sus elementos para los fines productivos que se traza, debe destruir la antigua dignidad que le otorgara el patriciado al poeta y vilipendiarlo como una excrescencia social peligrosa. Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra —y es la más fea del momento— la del improductivo. Quienes más contribuyeron a crear esta imagen fueron, porque no pueden ser otros, intelectuales, en especial los críticos tradicionalistas, verdaderos ideólogos de esta lucha contra el poeta que orienta la burguesía hispanoamericana, porque no distinguía mucho entre el peligro de un hombre dedicado a la poesía y el de un anarquista con su bomba en la mano.

En la visión que del conflicto ofrecieron los poetas modernistas siempre se encuentra el público ignorante y hostil, el burgués utilitario, asociado a los críticos igualmente ignorantes, defensores de una retórica que, paradójicamente, había quebrado al instaurarse el nuevo sistema económico, de tal modo que en una típica conducta suicida, esos críticos se ponían al servicio de quienes habían hecho cancelar su cosmovisión

y su axiología. Es de sobra conocido el pasaje de "El rey burgués", en que este reciente monarca es presentado cuando se dedica a "ensanchar su espíritu, leyendo novelas de M. Ohnet, o bellos libros sobre cuestiones gramaticales, o críticas hermosillascas. Eso sí: defensor acérrimo de la corrección académica en letras, y del modo lamido en artes; alma sublime amante de la lija y la ortografía".⁹ Con la habitual precisión de Darío, aquí se vinculan en la persona del "rey burgués" el utilitarismo y el academicismo, subrayando todo lo que de ornamental, externo e inútil tiene el universo en que vive. Pero la norma sería dirigir toda la metralla contra los críticos, ya que éstos fueron quienes sostuvieron la batalla contra los modernistas. Cuando en *De sobremesa*, José Fernández, el *alter ego* de José Asunción Silva, tiene que explicar a su insistente amigo por qué no ha vuelto a escribir un poema, dice: "Porque no lo entenderían, tal vez, como no entendieron los «Cantos del más allá» —dijo el poeta con dejadez—. ¿Ya no te acuerdas el artículo de Andrés Ramírez en que me llamó asqueroso pornógrafo y dijo que mis versos eran una mezcla de agua bendita y de catárida? Pues esa suerte correría el poema que escribiera. Es que yo no quiero *decir*, sino sugerir, y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista".¹⁰

Buena parte de los poetas deriva hacia la autonegación, destruyendo en sí al artista. Las profesiones liberales, especialmente la abogacía, la nueva clase autónoma de los políticos a la que sí concedía sitio la sociedad burguesa, las ocupaciones reductibles económicamente, se nutren de muchos ex poetas, que, incapaces de sostener la dura lucha como marginados de la sociedad, deciden acatar sus exigencias dedicándose a otras tareas. Otros perseveran en una actitud dual: se escinden en un poeta escondido vergonzosamente y un hombre acondicionado a las profesiones intelectuales que la sociedad reconoce como legítimas o a las comerciales y productivas. J. A. Silva

9. Rubén Darío, *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 56.

10. José A. Silva, *Obras completas*, Bogotá, Banco de la República, 1963, p. 136.

prácticamente no publica en vida para mantener la fachada social de su postiza naturaleza de comerciante. Sanín Cano, que le conoció y entendió bien, nos dice: "La educación de Silva, la seriedad con que miró siempre la vida y la necesidad en que estuvo de entrar en los negocios a la muerte de su padre, en circunstancias desfavorables, le obligaron en su propio concepto a hacer de sus preocupaciones literarias una especie de vicio nefando, que quiso siempre tener oculto de los indiferentes".¹¹ Vicio nefando tenía que ser para la sociedad bogotana que un comerciante, por exquisito que fuera, también cultivara la poesía. ¿Quién lo respetaría? Y puede sospecharse que en su fracaso comercial pesó la desconfianza de financieristas y negociantes por este colega demasiado refinado.

Francisco Contreras cuenta en el prólogo de *Romances de hoy*, un episodio aleccionante: "Existe en Chile la preocupación de atribuir a los poetas los calificativos de loco, perdido, vagabundo. De manera que lo que en toda sociedad culta es un señalado honor, en la nuestra se trueca en motivo de escarnio o sello de ridículo. Un distinguido poeta nacional nos contaba que en cierta ocasión, habiendo sido presentado a una dama con las palabras de: el poeta señor Tal, se vio obligado a protestar asegurando que era objeto de una mala broma...".

Quedan, por último, los que afirman, como si se suicidaran, su vocación de poetas y persisten en la tarea. Muchos asumen la mirada congeladora que les dirige la sociedad como único medio de recuperar una cierta jerarquía de signo contrario, y son decadentes, borrachos, sucios, asociales, improductivos, en el sentido que el medio confiere a la palabra. En los hechos se oponen a la sociedad negando con sus vidas los principios que la sustentan. Pero su acción, como ya intuía Darío, es en definitiva vana; pasado un primer período de rebeldía triunfante, su ataque deja de ser eficaz: sólo roza la superficie, no afecta ninguna parte más robusta del organismo, y concluye desvaneciéndose en la nada. La vida y frustrada obra de Alejandro Sawa, que Darío conoció bien y a quien Manuel

11. José A. Silva, *ob. cit.*, p. 113.

Machado dedicara un poema definidor, puede ilustrar este régimen de bohemia y fracaso.

Los más lúcidos intentarán recuperar, o simplemente alcanzar, una dignidad, en tanto poetas, en el conglomerado social. Para eso sólo les queda la interrogación a las posibilidades del mercado anónimo, como lo haría un comerciante o un industrial para sus productos. También les queda combinar este sistema con remanentes de la época del patrocinio. El desaliento en altas dosis fue la norma de estos empecinados. Debieron sentirse como Gutiérrez Nájera, dice en el poema modernista, donde con mayor acuidad se desarrolla la problemática de su tiempo:

*¡Pobre espíritu, débil, perdido
entre gente egoísta y extraña!
¡Pobre ciego que cruzas tocando
tristes cosas de amor en tu arpa!
Ya no sigas pidiendo limosna,
ya no tiendas tus manos heladas,
ya no cantes, que nadie te escucha,
y en la tierra por siempre descansa.*
(“Las almas huérfanas”)¹²

60

Rodeados de extraños y egoístas se vieron: gentes que no escuchaban su canto y que ni siquiera retribuían con limosna las “tristes cosas de amor” que entonaban. Si no se comienza por establecer esta situación de rechazo de la creación artística por la estructura socioeconómica creada, será difícil entender a los poetas del período modernista. Persistirá entonces esa soterrada convicción de que ellos, por libre y suicida vocación, decidieron rehusarse al servicio de la comunidad y encerrarse en bloqueadas torres de marfil. Según eso, la generación de más encumbrados poetas que dio América Hispana y la que funda la autonomía poética del continente, habría estado integrada por locos que se negaron a tener público, a ser cubier-

12. Manuel Gutiérrez Nájera, *Poesías completas*, México, Editorial Porrúa, 1953. Tomo II, pp. 154-5.

tos de honores, a ser admirados y enaltecidos, a disponer de riquezas. Nada de eso hubo. El aforismo de que es la existencia la que determina la conciencia sigue en pie. En la realidad, la sociedad no tenía honores y dignidad que dispensar a nadie: apenas si podía conceder algunas magras comodidades a cambio de un sometimiento en que la poesía era aventada.

La doble alternativa que en este mezquino nivel se ofrecía a los poetas fue bien vista por Julián del Casal, como asimismo la oscilante conducta del verdadero artista respecto al mercado consumidor del momento: necesitando de él por poderosas razones económicas y desconfiando simultáneamente, ya que se trataba de un ambiente desconocido, incógnito, cuyo comportamiento con la obra de arte resultaba siempre imprevisible y donde ella se sumía en un proceso muchas veces desvirtuador de sus esencias. Las primeras experiencias fueron tanteos, movimientos de acomodación y de rechazo, entendimiento confuso y a veces erróneo de sus orientaciones, enorme desconfianza hacia quienes se arrojaban en él y se remodelaban.

"Los artistas modernos están divididos en dos grandes grupos —decía Julián del Casal en 1890—. El primero está formado por los que cultivan sus facultades, como los labradores sus campos, para especular con sus productos, vendiéndolos siempre al más alto postor. Estos son los falsos artistas, cortesanos de las muchedumbres, especie de mercaderes hipócritas, a quienes la Posteridad —nuevo Jesús— echará un día del templo del Arte a latigazos. El segundo se compone de los que entregan sus producciones al público, no para obtener los aplausos, sino el dinero de éste, a fin de guarecerse de las miserias de la existencia y conservar un tanto la independencia salvaje, que necesitan para vivir y crear. Lejos de adaptarse a los gustos de la mayoría, tratan más bien de que ésta se adapte a los de ellos. Terminada una obra, la ponen en venta, no hablan a nadie de ella y empiezan enseguida a hacer otra mejor. Casi todos desdeñan la popularidad, considerándola como afrentosa fiesta, donde todo asno tiene derecho a lanzar rebuznos y todo reptil a escupir su baba. Si buscan los éxitos

teatrales, porque proporcionan mayores recursos, se sienten al punto arrepentidos y llenos de pavor".¹³

El zigzagueo de esta explicación, su juego de aproximación y a la vez de alejamiento del "público", de la "muchedumbre", su modo de reclamarlo y a la vez de precavidamente despreciarlo, su esfuerzo por imponerle una norma propia que tuviera, sin embargo, validez para los muchos que habrían de comprar el producto, apuntan a una intensa cogitación acerca de la función del poeta y su destino. Esta problemática explica que el poeta y la poesía hayan devenido, desde el romanticismo, pero alcanzando su ápice en el modernismo, el tema central de la creación. Más que un subtema, como piensa Salinas de Darío, el tema por antonomasia. La mujer, el amor, la muerte, el erotismo, son constantes del arte poético; las encontramos en todas las épocas y poetas. De ellas, especialmente subrayadas en el romanticismo. En el seno de esa escuela, sin embargo, comienza a germinar la meditación sobre el poeta y su arte, que los artepuristas de mediados del XIX desarrollan intensamente, que remiten al Parnaso y al simbolismo, y que inunda América Hispana por un período de treinta años. La nueva concepción subjetivizante, la quiebra de los valores artísticos en el nuevo mercado, la hostilidad de un medio que parecía decretar la cancelación del instrumento poético mismo —el hombre que cantaba— justifican sobradamente la obsesión temática que los dominará. ¿Qué somos? ¿Para qué existimos? ¿Qué hacemos? ¿Adónde vamos? A esta situación concreta, diríamos existencial, provocada por una modificación de las estructuras que vinculan escritor y ambiente, se puede contestar de distintos modos. Ya vimos las respuestas que enuncian Julián del Casal y la oscilación que las distingue. La respuesta dominante de la época fue una retracción ante la hostilidad, que llevó al poeta al aislamiento, y una actitud respecto a esa sociedad de dolorido enfrentamiento. Al desprecio se respondió con el desprecio, a la ignorancia provocativa con la burla destemplada, al desinterés masivo con la ironía y el

13. Julián del Casal, *Crónicas habaneras*. Las Villas, Universidad Central de Las Villas, 1963, p. 148.

apartamiento aristocrático. Los poetas edificaron parsimoniosamente sus torres de marfil, a conciencia siempre de que se trataba de medidas defensivas destinadas a preservar valores superiores que en ese momento veían naufragar.

El Rubén Darío que firma sus artículos en la prensa argentina *Des Esseintes*, contribuyendo al culto generalizado de la última década del siglo a la novela de Huysmans, es el mismo que muy pronto explicitará en qué condiciones, con qué inseguridad intenta su construcción torremarfilista. "La torre de marfil tentó mi anhelo; / quise encerrarme dentro de mí mismo, / y tuve hambre de espacio y sed de cielo/ desde las sombras de mi propio abismo". Es hambre de mundo real, es también necesidad de afirmar el propio yo poniéndolo en contacto con la vida misma. Tal necesidad ilustra los valores defensivos que rigen el turrieburnismo hispanoamericano, y que se explican con sobrada lógica y amargura en una carta de Silva: "¡Y si supiera usted qué horrible prisión es la Torre de Marfil, cuando el encierro voluntario se convierte en prisión!... El *yo* se afirma mostrándose, no sólo en los bárbaros que aúllan para sentirse vivir, sino en los aprendices del "Hombre libre" o de *Uebermensch*. Encaramado uno en su torre, con el puente levadizo levantado, y oyendo a todos los *commisvoyageurs*, generalotes chiverudos, elegantes, más o menos charolados y perfumados *gens de lettres*, contarse, hacer su biografía, exhibir sus *yoes* de cargazón, con suprema impudicia e ingenuidad infantil, ilustrar el relato con toda especie de datos fisiológicos, llega un momento en que comienza a pensarse si la humanidad no es más que *eso*, y necesita acordarse de que existen los maestros, de que hay un universo intelectual artístico, en fin, algo que no sea lo que está por delante".¹⁴

63

En esta distancia, en ese cotejo con la sociedad, el poeta decanta su valor propio, reconoce su naturaleza y se transforma en autotema de su creación. No es la experiencia del endiosamiento romántico, sino de la función específica del poeta que se recobra. Lo que Cintio Vitier dice de Julián del Casal

14. José A. Silva, *ob. cit.*, p. 377.

podría aplicarse a los grandes poetas del modernismo: "Vivió, por primera vez entre nosotros, la pasión excluyente, absoluta, de la poesía."¹⁵ Es una respuesta al medio social.

Hay, sin embargo, otros modos de entrar en el mercado y experimentar en carne propia sus leyes rigurosas. Pocos poetas modernistas tuvieron la posibilidad —por cierto trágica— de José Asunción Silva: conocerlo en su corazón, a través de la actividad comercial a que se dedicó desde la muerte de su padre el 1º de junio de 1887, hasta la declaración de quiebra comercial de 1892 y sus prolongaciones judiciales hasta fines de 1893, período que corresponde mayoritariamente al de su creación poética, tal como señala Camilo de Brigard Silva: "La influencia que sobre la obra literaria de Silva tuvieron sus infortunios materiales, es indiscutible. Las mejores poesías de Silva fueron escritas a partir de 1887, especialmente entre 1890 y la fecha de su muerte".¹⁶ No fue el ingreso al mercado del poeta, sino del hombre, y por lo mismo conviene analizar qué significó para el artista este pactismo que intentaba resolver por acumulación los dos aspectos contradictorios de la realidad: las exigencias económicas del medio y la creación artística vocacional. Más aún, porque en Silva el pactismo fue cumplido a fondo. No se trata del período breve en que Herrera y Reissig se dedica a comerciante de vinos, cuando ya tenía escrita una parte fundamental de su obra, sino de una dedicación intensa simultánea al período creador.

64

Una de las típicas mistificaciones, nacidas del afán de vilipendio del poeta, es la que se cebó en la muerte de J. A. Silva, poniéndola en el rubro de la locura personal o asociándola a las perversiones que ya habían sido evocadas con motivo de su famoso "Nocturno". Baldomero Sanín Cano, en las notas explicativas a la edición de Louis Michaud, corrigió, con su habitual precisión: "La vida le llamaba al comercio de las ideas, y él tuvo que decidirse por el comercio simple en un

15. Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, 1958, p. 268.

16. "El infortunio comercial de Silva", en José A. Silva, *ob. cit.*, p. 441.

almacén de novedades. El comercio simple en un almacén de novedades señalaba también el camino de la tragedia”.¹⁷

Cuando se sigue, en la correspondencia comercial de Silva, los vaivenes de un negocio inestable, las estrecheces de su falta de capital, el endeudamiento vertiginoso a cada caída de la moneda, las dificultades para obtener crédito, la aplicación de un Código de Comercio cuidadosamente urdido, las lentitudes de una plaza provinciana, los procesos de facturación, interés, asientos, a los que dedica días enteros, se puede pensar que eran tareas impropias del poeta e inútiles a su vida. Lo eran, pero su incidencia en la vida y obra del poeta es mucho mayor que el habitualmente consignado. Ese aparato comercial al que dedicó casi exclusivamente cinco años de una vida cortísima, fue su zona de contacto con la sociedad bogotana, aparte de los diez amigos de que habla en su novela, y su familia. Por él conoce el manejo de la oferta y la demanda, la determinación del valor del producto en la plaza, los intereses económicos que lo mueven y la urdimbre de relaciones entre la ley y los comerciantes, las tendencias más fuertes del medio; pero conoce además, y ese era el plano en que debía afectarlo más, los valores morales y espirituales que esa realidad concita y pone en funcionamiento, y no es aventurado apuntar que la violenta reacción ante el cuadro que se le ofreció explica su refluencia hacia el cogollo de la vida familiar y dentro de éste hacia los valores espirituales que rigen el mundo de la infancia: sus poemas evocativos del pasado y de los juegos infantiles, su sensibilidad agudísima para recuperar una imagen de la relación fraternal con su hermana, su piedad filial, se pretextan en su contacto con esta realidad socioeconómica que entiende bajo las especies morales.

Para él ese contacto se tipificó en el señor Uribe, quien al tiempo de ejecutarlo judicialmente, obligándolo a la quiebra, lo surtía de consejos morales: “Usted, entonces, me aconsejaba la confianza en lo sobrenatural, en los milagros, me hacía leer el libro de Henri Laserre sobre *Nuestra Señora de Lourdes* y la *Vida de San Ignacio de Loyola*”. “Yo recuerdo esto: el 31 de

17. José A. Silva, *ob. cit.*, p. 121.

diciembre me prestó usted \$ 5.917. El día 1° de enero fue fiesta. El día 6 cayó mi hermana enferma gravemente, no volví a salir de mi casa hasta el día 11 en que la llevé al cementerio. En seguida, moribundo de dolor y de sufrimiento, caí a cama, no pude moverme en muchos días, vencido de dolor, no podía coordinar dos ideas, no podía pensar. Una mañana entró usted a mi cuarto a aconsejarme que tuviera fe, que le rezara a Nuestra Señora del Carmen, que leyera un libro místico que traía en la mano y que saliera a ocuparme de mis negocios. No podía en realidad; los músculos no me sostenían, tenía el alma destrozada; yo comprendía que usted estaba urgido por su dinero, pero no podía devolvérselo en este momento. No podía pensar sino en que Elvira estaba muerta: ¿qué quiere usted?...".¹⁸ Esta historia atroz deviene una seca denuncia por obra de la concentración estilística con que vuelve a reiterarla más adelante, en tres líneas objetivas: "Me prestó usted esas sumas en 31 de diciembre; perdí a mi hermana en enero; no salí en todo el mes, volví a la calle el 2 de febrero; el día 17 le había devuelto a usted la suma que le debía". Son imperativos de la vida comercial en ese período rapaz de acumulación: el dinero pasa antes que los sentimientos. Es también la duplicidad a que se ven obligados los negociantes: el pago en fecha, con ejecución, y la plegaria sentenciosa. No fue una excepción, e incluso por algunos datos puede pensarse que era un alma piadosa. Como debía serlo la propia abuela del poeta que le embargaba los bienes para recobrar una deuda.

La influencia de estas experiencias ha sido señalada para "Gotas amargas", los poemas secretos del autor, su irónica venganza de la sociedad que no se atrevía a dar a conocer a los integrantes de ella y sólo conocían algunos amigos. Pero quizás cabría trazar un paralelo entre la vida doble de Silva y las curiosas contradicciones que se encuentran en su poesía. Esa existencia donde una parte desmentía a la otra y donde la mejor parte debía ser íntima y secreta para resguardarse de la condena zafia y sarcástica de la otra, se reencuentra en un peculiar sistema estilístico, donde la entonación lírica del

18. José A. Silva, *ob. cit.*, p. 399.

poema es bruscamente burlada por una inserción de realismo crítico que colorea la composición de un aire grotesco; la línea evocativa con su lenta impregnación emocional es distorsionada repentinamente por una chirriante acotación que la invalida ("Día de difuntos"). El poeta que en su "Ars" predicó que "el verso es vaso santo; poned en él tan sólo/ un pensamiento puro" dedicó buena parte de los suyos a ese juego contrastado que delata la incredulidad infiltrada en el seno de la creación. Y aun podría extenderse el ámbito de esta incredulidad hasta las fuentes del esfuerzo creador, restando energías y dedicación a una tarea que en su vida diaria estaba desmintiendo. El poeta sólo resguardó algunas zonas hondas de la subjetividad porque en ellas alentaba un sentimiento alimentado por años de aprendizaje soterrado: "Una noche", "Poeta di paso", "Infancia".

La incredulidad y la desconfianza fue el contrapeso de su actividad artística, debido a su endeudamiento a las actividades comerciales. Si su fracaso se magnificó no fue porque careciera de facultades o de tiempo, sino porque la mayoría de sus años juveniles fue devorada por la hostilidad del mundo: ni consiguió dinero o glorias mundanas a pesar de ocultar al poeta que era, ni tampoco pudo construir una obra amplia que expresara por entero sus virtuales potencias (de ahí su ingreso al pasado, y en el plano de su dual existencia concreta tampoco pudo expresar la distorsión padecida como totalidad aprehendida por la poesía (de ahí el fracaso estético de sus "Gotas amargas"). El vacío que esta situación dual no resuelta opera, lo conduce a una recorrida por territorios desolados.

67

Pero había un modo oblicuo por el cual los poetas habrían de entrar al mercado, hasta devenir parte indispensable de su funcionamiento, sin tener que negarse a sí mismos por entero. Si no ingresan en cuanto poetas, lo harán en cuanto intelectuales. La ley de la oferta y la demanda, que es el instrumento de manejo del mercado, se aplicará también a ellos haciendo que en su mayoría devengan periodistas. En efecto, la generación modernista fue también la brillante generación de los periodistas, a veces llamados a la francesa "chorniqueurs", en-

cargados de una gama intermedia entre la mera información y el artículo doctrinario o editorial, a saber: notas amenas, comentario de las actualidades, crónicas sociales, crítica de espectáculos teatrales y circenses, eventualmente comentario de libros, perfiles de personajes célebres o artistas, muchas descripciones de viaje de conformidad con la recién descubierta pasión por el vasto mundo. Cronistas específicamente fueron Gómez Carrillo y Vargas Vila, pero también lo fueron Gutiérrez Nájera y Julián del Casal, y, sobre todo, los dos mayores: Martí y Darío.

Que la exigencia que los llevaba al periodismo no era vocacional sino de orden económico, debido a que su sociedad no necesitaba de poetas pero sí de periodistas, lo reconocieron todos. Darío dice de Francisco Contreras que "como todos los que no gozamos de rentas producidas por grandes capitales y tenemos que sacar del cerebro para nuestros lujos, caprichos, vicios o simples y precisos elementos de existencia, se ha dedicado al periodismo".¹⁹ Por su parte, Luis Berisso, en el texto mencionado antes, anota: "...si los diarios y las revistas crecen y se multiplican —aunque no en la proporción debida—, ¡el libro muere y los autores se eclipsan! Y se explica: las flores se marchitan y secan, si les falta una gota de agua o un rayo de sol bienhechor; nuestras letras, desalojadas del libro por la atmósfera glacial que ahoga las ideas y quiebra las alas, se guarecen en los periódicos y las revistas, para vivir un día y desaparecer después en el olvido".²⁰

68

Esa transmutación del escritor en periodista no es nueva. Es parte de la empresa histórica de la burguesía. Los diarios surgen con esta clase y con ella adquieren magnificencia. Más que el libro, éste es su instrumento de acción intelectual y a su servicio pone en América Hispana a los escritores en tanto va forjando por un avance de la especialización a los periodistas propiamente dichos. Es sabido que los poetas no se alegraron con esta transformación; vieron en su trabajo una imposición

19. "Letras chilenas", en Rubén Darío, *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, tomo II, p. 635.

20. *Escritos inéditos*, p. 68.

económica, frecuentemente un mero ganapán, a veces un *ersatz* de gloria bajo la apariencia de la publicidad volandera que su nombre o seudónimo le conquistaba en el lector.

Rubén Darío fue toda su vida periodista. De la prensa, mucho más que de los cargos diplomáticos, obtuvo sus recursos económicos permanentes y a la vez ella fue el portavoz de su obra crítica y de su fama poética. Periodista en todos los países que visitó, conociendo antes las redacciones que las calles de la ciudad a que llegaba; periodista forzado de gacetilla diaria o de crónica semanal, según los períodos. El vio la transformación de las tediosas hojas doctrinarias en los primeros periódicos modernos; vio la aparición de la información gráfica en desmedro de la palabra escrita; vio la irrupción todopoderosa de la "noticia" con la labor de las agencias informativas; vio surgir el criterio de la "novedad" y del "sensacionalismo" a cualquier precio; llegó a ver incluso el desplazamiento del escritor —quien dentro de las redacciones conservaba una ambigua dignidad, reflejo de su obra exterior a ellas—, por el novísimo especialista que crecía junto a él, el "notero", el "reporter", usando el término que lo distinguía en Estados Unidos, país de donde procedía la especialización. "El periodista actual —dice— se basa en el reportaje, en las novedades. Hay que llamar la atención, hay que hacer grande la tirada del *Diario*, que poner en vistosas letras, con llamativos títulos, noticias frescas, aunque ellas tengan por base el dolo y la mentira".²¹

Con tal diagnosis apunta a los rasgos dominantes del mercado en la parte cultural o meramente informativa que cubría el periodismo, adaptándose miméticamente a sus imposiciones y poniendo a su servicio a un equipo intelectual en el que se integran los escritores. La gran obsesión y el gran afán del mercado fue una concepción recién descubierta que arrasó con los antiguos valores establecidos: la "novedad". El problema en Europa y asimismo en América fue hacerse de nuevas, que en general lo eran por provenir de lugares distantes, pero también por tratarse de hechos y combinaciones de datos más cer-

21. "La prensa y la libertad", en *Obras completas*, t. II, p. 122.

canos y desconocidos. Tan imperioso fue el reclamo de nuevas "llamativas", que para alcanzarlas no se vaciló en pasar por encima de la verdad, en utilizar "dolo y mentira" como dice Darío. Porque estaba dejando de ser lo importante la ilustración, el lento camino hacia un conocimiento profundo y aun la concepción de la felicidad como un agotamiento de la experiencia tal como lo practicó el XVIII, sustituidos ahora por el relampagueo epidérmico de la "sensación", ese sistema de erizamiento de los sentidos ante una incitación violenta y repentina del medio que correctamente ha concluido llamándose, al aplicarse al periodismo, el "sensacionalismo".

No se engañaba Darío cuando reconocía que ese cambio, que correspondió a los modos de acción intelectual de la nueva sociedad, tenía su adalid en el periodismo norteamericano, en ese entonces el más inventor, por haber nacido en una sociedad burguesa joven sin demasiadas ataduras con las tradiciones ornamentales de las sociedades europeas. "Los que han impulsado por este camino el periodismo actual son los yanquis. Ellos, por su mercantilismo y por su aprecio del tiempo, han hecho que el telegrama se anteponga al editorial; han establecido el reinado de la información sobre la doctrina".²² El gran debate de la época se centró entre dos concepciones del periodismo que se estimaron antagónicas: la de origen francés, donde se daba amplio espacio al editorial y a los comentarios doctrinales, la cual venía modelando la prensa desde mediados del siglo XIX, creando los instrumentos de comunicación de las clases altas, y la de origen norteamericano que acentuaba la parte puramente informativa, más breve, rápida y vivaz, en desmedro del concienzudo examen teórico de los problemas, y que tenía su expresión en los diarios populares de alcance más democrático que tocaban a las clases bajas. En el examen de la prensa chilena que hace Darío en su prólogo al libro de Narciso Tondreau, *Asonantes*, reconoce la existencia de un solo diario "de modelo yankee", *El Ferrocarril*, mientras los demás, dice, "son más dados al mecanismo francés". Por su parte Aníbal Latino, en un artículo sobre "El periodismo mo-

22. *Art. cit.*, p. 122.

dermo", establece claramente la vinculación del periodismo tipo norteamericano con la existencia de un público popular, poco educado, que está ingresando a los bienes culturales: "En la República Argentina, donde no existen grandes masas de trabajadores que presten numeroso contingente a la lectura de los periódicos, no han podido arraigar los diarios de simples informaciones, basados en los folletines horripilantes y en la acumulación de noticias de pocas líneas".²³ Ese tipo de periódico informativo y popular fue tipificado en el Uruguay por *El Día*, que sirvió de base a la campaña política de José Batlle y Ordóñez y que se distinguió justamente por el uso de la noticia breve, del folletín naturalista, y de los servicios públicos reclamados por las clases bajas.

Desde su peculiar actitud de *clerc*, Pedro Salinas ha enjuiciado duramente la actividad periodística de Darío, por haberlo estimulado en "la atención a lo más superficial, el cultivo de sus capacidades literarias más comunes". Luego de desmonetizar su trabajo periodístico por obligarlo a "escribir a las órdenes de la actualidad", lo vincula con su poesía, que no estaría "inmune de ese mal", y con su criterio meramente acumulativo de lo que debe ser un libro de poemas. Concluye afirmando que su oficio "le dio con qué vivir y le quitó con qué sobrevivir", "porque el periodista que llevaba Rubén a su lado, suena a extraño. Era su extraño".²⁴ El juicio peca de prevención profesoral sobre los procesos de emergencia de la literatura dentro de la vida concreta —psicológica y social— de un hombre. Son los mismos argumentos con los que Salinas construyó su ensayo sobre "Balzac o los poderes del escritor", o su ingenioso análisis del libro de Van Wyck Brooks. Los abundantes textos que Darío dedicó a su profesión corrigen a Salinas y ponen el asunto en un punto más preciso.

En todos los problemas de la actividad pública de un hombre, las diversas fuerzas antagónicas andan entreveradas, y cuando se trata de la imposición social sobre un artista

23. "El periodismo moderno", en *La Epoca*, Año V, N° 1.641, Santiago de Chile, 3 de octubre de 1886, p. 3.

24. Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, pp. 20-23.

—¿cuál no las conoció en vida?—, más que una lamentación sobre lo que hubiera hecho si no hubiera sido forzado por ella, interesa saber cómo la manejó. El artista no es un ser pasivo: es el otro término de la ecuación, que responde a fuerzas que sobre él se ejercen, a las que a veces trata de vencer y, de no lograrlo, intenta utilizarlas en su beneficio. Como no es un ente abstracto, sino un hombre en situación, estos elementos aparecerán siempre en su vida que en definitiva está tejida con ellos. Ni está probado que escribir a los órdenes de la actualidad sea obligadamente perjudicial, lo que nos haría perder la nutrida veta de la poesía de circunstancias, ni que la frecuente superficialidad de Darío responda al periodismo y tampoco que ella sea sinónimo de mala literatura. Más bien se podría pensar que Darío encontró en el periodismo una buena escuela para su incorporación a la corriente modernista, tal como ocurriera en los demás maestros de la época, de Martí a Gutiérrez Nájera.

72

La parte perniciosa del periodismo la vieron lúcidamente estos poetas. En un artículo consagrado a Bonifacio Byrne, periodista provinciano, Julián del Casal levanta el acta de acusación: "¡Sí!, el periodismo, tal como se entiende todavía entre nosotros, es la institución más nefasta". Los cargos más graves van dirigidos al sometimiento de sus opiniones, lo que Del Casal llama en forma impropia la "despersonalización" del escritor, y a la vileza de algunas tareas menores: "Lo primero que se hace al periodista, al ocupar su puesto en la redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable al escritor: de su propia personalidad. . . Así, el periodista, desde el momento que comience a desempeñar sus funciones, tendrá que sufrir inmensos avatares, según las exigencias del diario, convirtiéndose en republicano si es monárquico, en librepensador si es católico, en anarquista si es conservador"; en cuanto al trabajo propiamente dicho, hay "mil tareas pequeñas del periodismo, las únicas a que pueden aspirar aquí los jóvenes literatos", que "no sólo son atrofiantes, sino envilecedores".²⁵

25. Julián del Casal, *Crónicas habaneras*, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, 1963 (compilación e introducción por Angel Augier, prólogo por Samuel Feijoo), pp. 287-8.

Se trata, en dos niveles distintos, de la dependencia del patrón a la que entra el escritor al ingresar a la redacción periodística y que Darío había reconocido sin vacilar: "Antes, ~~nos~~ eran dueños, amos. Hoy, director, ministro o millonario, les arrienda". Pero esta sujeción está vinculada a través de distintos ligámenes indirectos con una dependencia más importante, que es la que impone el público lector de periódicos, único mercado real de una actividad más o menos intelectual que conocieron los escritores de la época. Darío se preguntaba: "La verdad: ¿y qué es la mayoría de los lectores? El administrador tiene, por este punto —y nada más que por este extraordinario punto— derecho a no preferir la producción de un pensador —no pronunciaremos palabras sospechosas: poeta, artista— delante de la mercancía mental de fábrica al por mayor".²⁶ En forma coincidente decía Del Casal: "¿Cómo se aprende a conjeturar la opinión pública, cómo a aniquilar las ideas propias, cómo a descuidar el pulimento de la frase, cómo a expresar lo primero que se ocurra y cómo a aceptar el gusto de los demás?".²⁷ Ambos atacan la parte más basta de la demanda, y si ellos se resisten, son sus jefes administrativos quienes, al plegarse gustosamente a ella, preocupados por el rendimiento económico, los obligan a transar. El escritor no es un creador independiente, sino un asalariado periodístico; al obedecer las órdenes de su administrador está obedeciendo por caminos entrecruzados las órdenes del público.

Las dos críticas citadas se refieren a un descenso en la calidad del producto periodístico, respondiendo a la presión del público. Fue cierto, sin embargo, que en algunos, pocos casos, como el de *La Nación* de Buenos Aires, que pertenecía al tipo de periodismo doctrinario, esa presión era reemplazada por otra de lo alto que impartía normas ideológicas, más que estilísticas. Sin embargo, en uno y otro caso, el escritor transformado en periodista se enfrentaba a problemas específicos de escritura que derivaban del nuevo medio de comunicación.

26. "La enfermedad del diario", en *Escritos inéditos*, p. 151.

27. Julián del Casal, *Crónicas habaneras*, pp. 288-9.

Aquí se inscribe otro capítulo de cargos que admiten, no obstante, una consideración más equilibrada, por cuanto la parte viciosa del ejercicio literario que en ellos se ataca tuvo su contrapartida en el desarrollo de nuevas formas de expresión artística. Esos cargos registran: la inusitada pluralidad de temas a que debe hacer frente el periodista, obviamente con mengua de su cabal conocimiento; la velocidad con que debe atender el encargo de sus jefes redactando crónicas sobre asuntos del momento, lo que afecta su dedicación a la escritura artística; la obligación de comunicarse con un público poco ilustrado, lo que impone sustituir la seriedad del tratamiento por la amenidad, buscando captar al lector con juegos atractivos y fácilmente comprensibles. Del libro de Muhfeld, *Le monde ou l'on imprime*, Darío traducía esta frase: "Se asegura que se ha tomado demasiado al lector por un tonto frívolo, que tuviese repugnancia por todo alimento sólido: Hacedme un Claude Bernard 'ligero', decía un 'editor' a su cronista, el día en que se levantó la estatua de este extraordinario pensador". Por su parte, Aníbal Latino, en el artículo citado (que Darío conoció, ya que se republicó en el diario chileno en que colaboraba, *La Epoca*) apuntaba las relaciones entre las condiciones propias del trabajo periodístico y una forma nueva de literatura que, por el momento, era objeto de rechazo por los escritores "serios", lo que quizás pueda interpretarse: por aquellos formados en la escuela española que habíase prolongado en el naturalismo. Dice Latino: "Nada que exija reflexión, que revele estudio y erudición: nada de comentarios, de antecedentes, de cálculos, que induzcan a pensar si son o no acertados, si pueden o no pueden confirmarse: se quieren hechos, opiniones en breves líneas, acción, movimiento y todo revuelto, según ocurre, como un reflejo de la vida diaria, como una representación viva de lo que es la vida misma de los lectores. En esto podría hallarse también el secreto del éxito, de la popularidad de ciertos libros y de cierta clase de literatura que los buenos, los verdaderos literatos desdeñan y fustigan".²⁸

28. Aníbal Latino, *art. cit.*, p. 3.

Esta tarea periodística fue la que sirvió a muchos poetas modernistas —sin duda a Darío— para conocer el mercado y para desentrañar en él tanto el funcionamiento del público que existía, como las orientaciones de su sensibilidad. Aunque rechazando las miserias y mediocridades en que podía caer, a él se adaptaron en un modo sutil que gustaron no reconocer y aun negar. Como periodistas que eran, vivieron entre las órdenes de sus patronos y las exigencias del público, intentando trazar entre ambas un camino más propio que, lejos de conducirlos a la “despersonalización” de que hablaba Del Casal, los llevaba obligadamente a extremar la nota personal, la órbita de una subjetividad que los distinguiera del emparejamiento de la fabricación y llamara la atención sobre sus producciones. Pero ese estilo que el mercado condiciona, así como los temas a que los constriñe, los obliga a una constante tensión renovadora. Fue Darío un brillante periodista, como lo fueron sus congéneres literarios, los más grandes prosistas del período, Martí y Unamuno, hechos en la escuela del artículo diario para los nuevos periódicos de Estados Unidos, América Latina y España, conocedores de la prensa moderna, guiados por su demanda de novedad y originalidad, atentos a su elaboración de sensaciones.

Dignificaron el género. Sintiéndose atacados por la aparición del “reporter” que invadía las redacciones, supieron luchar en su misma línea apelando a un don propio, insustituible: la escritura (“el reporter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo”, decía Darío), pero a la vez fueron penetrados por el afán de información, de actualidad, que distinguía a aquél. Su propio estilo codició la paradoja, la sorpresa, la nerviosa enumeración, el esguince rápido y llamativo. La tensión que les significaba una lucha diaria, enfrentados al público, fue bien comparada por Del Casal con la del domador frente a las bestias salvajes: “La pluma del cronista tiene que escarbar diariamente el campo de la actualidad, para hallar un asunto importante, revestirlo de galas y ofrecerlo a la voracidad de sus lectores. La tarea es difícil. Aseméjase algo a la del domador que se ve obligado a echar todos los días, en la jaula

de sus leones, los pedazos más frescos de carne, para tenerlos satisfechos e impedir que lo devoren".²⁹

Es difícil que esta actividad de toda la vida no se refleje en la obra creativa. Y no sólo en el sentido perjudicial que censuraba Salinas, sino en la adopción de las que llamaremos, para obviar el término virtudes, tendencias estilísticas de la nueva época. Poesía y periodismo se entremezclaban en el trabajo diario, pasándose de una a otro sin cesar, en el mismo día, sobre la misma mesa de trabajo: "Pasaba, pues, mi vida bonaerense escribiendo artículos para *La Nación* y versos que fueron más tarde mis *Prosas profanas*", dice Darío en su *Autobiografía*. Y del mismo modo que Julián del Casal, a regañadientes, admitía que "escribiendo con frecuencia, como lo hace el periodista, la pluma adquiere cierta soltura", sin que esto lo convenciera del consejo de Emile Zola, según el cual era mejor escribir artículos en un periódico que versos en una buhardilla, y del mismo modo que Manuel Gutiérrez Nájera trataba de asumir las que él estimaba condiciones del reporter y no del cronista —"ágil, diestro, ubicuo, invisible, instantáneo, que guisa la liebre antes de que la atrapen, el reporter que ejerce en todas las noticias el derecho del Señor, el reporter que obliga a los sucesos a encanecer en una sola noche"³⁰— para acometer su mejor serie de artículos, de 1893 a su muerte, del mismo modo Rubén Darío afirmaba categóricamente que "el periodismo constituye una gimnasia del estilo".³¹ Esas tendencias estilísticas epocales son: novedad, atracción, velocidad, shock, rareza, intensidad, sensación. Las mismas que reencontraremos en el arte modernista. La búsqueda de lo insólito, los acercamientos bruscos de elementos disímiles, la renovación permanente, las audacias temáticas, el registro de los matices, la mezcla de las sensaciones, la interpenetración de distintas disciplinas, el constante, desesperado afán de lo original, son a

29. Julián del Casal, *ob. cit.*, p. 105.

30. Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras inéditas*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1943, p. 8.

31. "Letras chilenas", en Rubén Darío, *Obras completas*, t. II, p. 635.

su vez rasgos que pertenecen al nuevo mercado, y, simultáneamente, formas de penetrarlo y dominarlo.

Esas formas estuvieron primero en el periodismo que en la poesía, y allí estuvieron primero los temas que ella cultivó. La poesía aprendió en aquél su sistema operacional. Tenía otra fuente amplísima donde aprenderlo: en las creaciones poéticas de los escritores europeos del artepurismo en adelante, que habían hecho, decenios antes que los hispanoamericanos, esas experiencias, rodando a través de las redacciones de los periódicos franceses. Pero este origen literario sólo hubiera dado la imitación deslavada, externa, y no el brío creativo y original del movimiento, si no concurrieran elementos de una experiencia concreta; la situación se reiteraba ahora en América Latina, provocando mayores contrastes y violencias de las que había generado en Europa; el escritor se hacía a sí mismo en el ejercicio de esas circunstancias nuevas.

Las lamentaciones de los personajes de Balzac, en *Las ilusiones perdidas*, son el punto de arranque de la gran decepción de los escritores, cuando ven organizarse a su alrededor el mundo moderno a cuyo parto habían contribuido. Su incorporación mal paga y poco dignificante a los periódicos, le permite iniciar el aprendizaje duro de la nueva realidad en el plano de una actividad intelectual. Los que vienen detrás consuman la experiencia. En sus apuntes sobre Baudelaire, lo señala para éste Benjamin, como para Balzac lo ha señalado Lukács: "Baudelaire estaba habilitado o constreñido —debido a su profunda experiencia de la naturaleza de la mercadería— a reconocer el mercado como una instancia objetiva. A través de las relaciones con las redacciones estaba en continuo contacto con el mercado. Su método la —difamación (Musset), la *contre-façon* (Hugo)".³²

77

La escuela —dura a veces—, el taller de experimentación, fueron para Darío el periodismo. Por el puente que son sus cuadros del natural, sus estampas coloristas, sus artículos imaginativos, y sus cuentos, pasamos de la mera crónica periodís-

32. Walter Benjamin, *ob. cit.*, p. 129.

tica al reino de la poesía. A imagen de lo que ocurre en Gutiérrez Nájera, donde los "Cuentos frágiles" y los "Cuentos color de humo" son un deslizamiento de sus crónicas semanales, mediante el despojamiento del traje llamado actualidad, en Darío sus distintas tareas literarias quedan ensambladas, preferentemente en su despuntar modernista, por el empleo de recursos literarios semejantes. Raimundo Lida ha comprobado con el estudio acucioso de las formas estilísticas este parentesco: "Es natural —dice— que a menudo lleguen a borrarse los límites del relato con la crónica, el rápido apunte descriptivo o el ensayo. Sólo la presencia de cierto mínimo de acción es lo que nos lleva a incluir, entre sus cuentos, páginas como *Esta era una reina...* o *¡A poblá!...*, mientras quedan desechadas tantas otras que no se distinguen de ellas sino por la falta de ese elemento dinámico. En el extremo opuesto, una frontera igualmente difusa separa el relato de la prosa lírica, a veces de tono muy afín".³³ En la colección establecida por Ernesto Mejía Sánchez, se incorporan como cuentos varios textos que Darío publicó como si fueran artículos periodísticos (ejemplo, "Bouquet" o "El año que viene siempre es azul") de las típicas crónicas semanales que sobre el modelo de Gutiérrez Nájera escribía. Es evidente que se las recopiló utilizando como criterio para su inclusión que no estuvieran marcadas por sucesos de actualidad. De este modo adquieren un aire de cuentos autónomos las que en realidad son páginas de actualidad sobre momentos de la vida de una sociedad. Así, "El año que viene siempre es azul", está directamente vinculado a la anterior crónica de *El Heraldo* de Valparaíso en que cuenta la partida de los inmigrantes veraniegos al concluir la estación estival: los recursos literarios en una y otra página son los mismos y es el mismo el principio —que ya estaba en Del Casal y en Gutiérrez Nájera— de crear un periodismo expresivo de las circunstancias espirituales y vitales por las que pasa el grupo social, preferentemente femenino, de un determinado país. Del mismo modo "Bouquet" no es muy dife-

33. "Los cuentos de Rubén Darío", en Rubén Darío, *Cuentos completos*, p. VIII.

rente de "Una exposición" que escribe dos semanas después —salvo que está mejor escrito—, pero donde hay alusiones precisas a hechos del momento: la exposición de bordados, muebles, de las niñas del monasterio de los Sagrados Corazones. En la serie de ocho crónicas que escribe para *El Heraldo* de Valparaíso se encuentran las mejores páginas en prosa de Darío en su período chileno. La publicada el 10 de marzo de 1888 sobre la muerte del emperador de Alemania sólo admite comparación con textos tan famosos como "El velo de la reina Mab", "El rey burgués" o "La canción del oro".

Uno de los principios de la estética modernista que comienza a desarrollarse en Darío es una escritura donde se mezclan los sistemas de distintas artes, en particular la música y la pintura. Del mismo modo también los límites entre los géneros tienden a disolverse: si la poesía surge soberana e independiente, a pesar de los intentos de versolibrismo, la prosa, que es el gran campo experimental del movimiento renovador, admite diversas lecciones y tendencias en un esfuerzo coherente de integración: el periodismo fue el terreno donde se dilucidó primero y donde se puso a prueba y donde triunfó el sincretismo artístico.

LA TRANSFORMACION CHILENA DE DARIO

"Pendant les deux années qu'il a passées au Chili (1886-1888) le poète a fait paraître dans les journaux beaucoup d'articles, de contes et de poèmes, dont les plus importants ont été réunis et publiés en volume en 1888, sous le nom d'*Azul*. La comparaison de ce recueil avec les ouvrages que Darío a publiés en Amérique Centrale avant d'aller au Chili en 1886, démontre que les influences qu'il a subies dans la république méridionale ont provoqué en lui un changement extrêmement important de son style, de ses sujets d'inspiration, de sa manière de voir et de penser". Así comprobaba Mapes en 1925 ¹ este suceso capital en la vida y obra de Darío: su llegada a Chile como poeta posromántico de la línea hispánica y su vertiginosa transformación en escritor modernista, afrancesado, que hace en un tiempo récord, visto que desembarca en Valparaíso el 24 de julio de 1886, ya el 7 y el 9 de diciembre publica "El pájaro azul" y "Bouquet" que anuncian su nueva manera, y el primero de los cuales integrará "Azul...", y en mayo de 1887 publica "El palacio del sol", que es un cuento "a la manera parisiense". Si además se consideran las opiniones crí-

81

1. Erwin K. Mapes, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925, 20-21.

ticas que Darío da a conocer a su llegada, en las que se muestra esquivo con la influencia francesa que percibía en el medio y que en particular le era asequible por su trato con Pedro Balmaceda Toro, sus burlas poéticas y sus reprobaciones prosísticas a la moda imperante, se hace más violenta su transformación que, iniciada en la prosa periodística continúa en sus poemas en prosa y en sus poesías y remata en el casi manifiesto que es su artículo programático sobre "Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes" que publica en 7 de abril de 1888. El poeta concluye adorando lo que condenaba y con singular presteza juvenil asciende al carro triunfante de la nueva estética, abandonando un ya nutrido pasado que es eso, pasado.

"En poco tiempo deja atrás no sólo la pálida imitación hughuesa de *Primeras notas*, no sólo la sugestión becqueriana de *Abrojos* y la imitación de Olmedo en el *Canto Epico*, para abrazar una manera estilística absolutamente nueva, no ya en él sino hasta en la literatura española de su tiempo". Si la última referencia de este juicio de Raúl Silva Castro² ha sido discutida, invocando la aportación martiana, de Gutiérrez Nájera, de Silva y Casal, queda en pie la modificación profunda que sufre su estética, y que Ernesto Mejía Sánchez comprueba en el parsimonioso análisis de sus tres primeros cuentos nicaragüenses, anteriores a los escritos en Chile.³

Tanto por lo breve del cambio como por las posiciones encontradas que sustenta en el período, es aleccionante el examen del proceso transformador de Darío en Chile. Una buena pista para desentrañar las fuerzas que generan el fenómeno modernista en la América Hispana, y para el establecimiento de la geografía social del movimiento.

Este fue el primero de carácter típicamente urbano que conociera la América Latina, y dado que constituye también la primera afirmación de cultura orgánica y sistemática de su vida, parece haberse cumplido la condición que apuntaba Hegel acer-

2. Raúl Silva Castro, *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*, Santiago, Prensas de la Universidad de Chile, 1934.

3. Ernesto Mejía Sánchez, *Los primeros cuentos de Rubén Darío*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, 2ª edición.

ca de la imprescindible función de la "compresión" demográfica —y, en definitiva, del establecimiento de una "artificialidad" cultural opuesta al don espontáneo de la naturaleza— en el germen de las culturas superiores. Sus rasgos urbanos definitorios fueron: una temática ciudadana, frecuentemente de interiores, que correspondía a la sensibilidad de un estrato social cultivado; un "tempo" estilístico mucho más ágil, variado, incitante, acorde con un refinamiento expresivo tesoramente buscado; la aprehensión de todo el mundo contemporáneo dentro del arte y no sólo de la realidad comarcal, proporcionando una interpretación explicativa del fenómeno universal y aspirando a una homogenización con los centros mundiales irradiadores de cultura. La dominante urbana de la estética modernista explica también la importancia que los niveles de desarrollo alcanzados en las urbes hispanoamericanas tuvo sobre la mayor riqueza y amplitud de la creación poética. Si el modernismo se inicia en el norte del continente en la década del ochenta, no alcanza en sus capitales —México, La Habana, Bogotá— sino una vida desmedrada, donde no se registra la continuidad y el fortificamiento de la novedad estética. Es, en cambio, en las ciudades del sur —Santiago, Montevideo y sobre todo Buenos Aires— donde alcanza su plenitud a partir de fines de esa década, no sólo porque allí Darío descubre la dirección históricamente válida de su arte, sino también por la aparición en la segunda generación de nombres como los de Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, Ricardo Jaimes Freyre. No importa que estas ciudades, retrospectivamente, nos parezcan todavía imágenes de la "gran aldea". Era entonces inimaginable la macrocefalia urbana y capitalina que se desarrollaría a mediados del xx, pero en términos relativos las últimas décadas del xix señalan en esas ciudades un aumento considerable de la población y un acusado cosmopolitismo que les viene de la inmigración masiva en algunos casos, y en otros, de la inserción del capitalismo europeo en la conducción de su vida económica o de ambas causas juntas.

Por lo tanto, cuando Darío embarca para Chile deja atrás una pequeña ciudad, Managua, y, conjuntamente, una cultura

arcaica para la época, todavía dominada por la influencia española, como él señalará para toda América Central, impregnada de una ideología correspondiente a un orden feudal o artesanal y de una poética que se demora en el romanticismo o en las formas de un realismo idealizante (por contradictoria que parezca la fórmula). Encontrará una ciudad intensa, que está enriqueciéndose velozmente, que a pesar de su ubicación geográfica está en comunicación económica —y, por ende, cultural— con el mundo europeo, y que vive la exaltación que sigue a un gran triunfo: la Guerra del Pacífico. Encuentra al liberalismo en un momento exaltado de su entrada al continente hispanoamericano, que curiosamente tiene en el caso chileno una duración cortísima, menos de un decenio, que va del fin de la guerra, en 1882, hasta la revolución de 1891 contra Balmaceda, período dentro del cual se sitúa la estadía de Darío y su obra.

La relación entre el desarrollo urbano y las posibilidades culturales amplias, modernas, no podía dejar de verla Darío, que fue el gran poeta errante de la época, a la búsqueda, y de modo cada día más consciente, de los centros más cultivados donde podía lograrse un nivel más alto. En el prólogo que escribió para la producción literaria de Luis H. Debayle, su leal amigo y compatriota, alude a la precariedad de esas culturas provinciales de Centroamérica: "Los que vivís en ese gran Buenos Aires de millón y medio de habitantes, palenque de todos los progresos del mundo; los que lucháis en esas capitales ricas y soberbias —dos o tres apenas en nuestro continente hispanoamericano—, no podéis saber lo que de posible y de imposible ha realizado Luis H. Debayle. . .".⁴ El también, como los poetas franceses de mediados del xix, descubre ese fenómeno original que es la ciudad bulliciosa, poblada por multitudes anónimas, sin relación de tipo emocional y sí sólo funcional o de mera convivencia, en las cuales el hombre está solo y deambula sin apoyos. Si todavía, para el caso de París, es capaz de crear una imagen armónica y seductora, donde el

4. Rubén Darío, "Prólogo que es página de vida", en *Obras Completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, t. II, p. 635.

tráfago moderno de la gran ciudad se disfraza míticamente,⁵ en el caso de Nueva York presencia angustiadamente el vivir hostil y multitudinario y esta visión le permite entender, por la réplica y el apartamento, algo del genio de Poe: "Abarcando con la vista la inmensa arteria en su hervor continuo, llega a sentirse la angustia de ciertas pesadillas. Reina la vida del hormiguero: un hormiguero de percherones gigantescos, de carros monstruosos, de toda clase de vehículos".⁶

La relación entre desarrollo urbano y desarrollo intelectual —y en especial poético— fue sentida vivencialmente por Darío, y se le hizo visible por primera vez a lo largo de su estadía en Santiago de Chile. A un año de llegar, cuando ya ha cumplido su transformación estética, echa una mirada al pasado, a su tierra natal, y ofreciendo un panorama de la literatura centroamericana, comprueba que salvo algunos esforzados y solitarios pioneros (como su tan admirado Francisco Gavidia) el provincialismo rige la creación artística de la zona, la influencia española sigue siendo la línea de orientación estética, y por lo tanto, la repetición de las tradiciones antiguas, o sea, la falta de individualidad y de modernidad. Al reclamar un cambio de esa anquilosada situación, apela a las experiencias de "nuestra América" que trasuntan rapidez, vibración, novedad, libertad, y que son típicamente las que corresponden a la sociedad en que está trabajando, al funcionamiento del liberalismo económico y político, a la apertura y sometimiento a las formas europeas que acarrea la introducción del sistema de expoliación extranjera. "Allá, sin formas propias, sin encontrar hacedero sino aquello que el canon antiguo señala, los escritores y poetas han tenido como norma, de una manera principal, los clásicos españoles, hasta hace poco tiempo; des-

5. "Son sus calles bulliciosas y vibrantes, por las cuales va una onda de fluido parisiense perturbador y acariciador. Son sus museos y sus jardines, sus teatros y sus restaurants, y el bullir cosmopolita y la confusión babélica de los idiomas, y los rostros satisfechos de los extranjeros de paso y de los metecos residentes; y, sobre todo, es el pájaro del dulce encanto y la flor que danza y que sonríe, la figura del amor y de deseo en que habitan los siete pecados y los mil hechizos que se llama la parisiense". "Todo al vuelo", en *Obras Completas*, t. II, p. 539.
6. "Edgard Allan Poe", en "Los raros", *Obras Completas*, t. II, p. 258.

pués, por nuevas vías, han procurado seguir a tal cual astro grande o mediano que en la madre patria se ha levantado. Y no es que censuremos el apego, por ejemplo, al decir puro y hermoso de los maestros de los mejores días del habla hispana, que esto es plausible, sino que deseáramos más vuelo, más entusiasmo, pues tenemos el convencimiento de que hemos llegado a un estado tal en nuestra América, hemos vivido una vida tan rápida, que es preciso dar nuevas formas a la manifestación del pensamiento, forma vibrante, pintoresca y, sobre todo, llena de novedad y libre y franca".⁷ Para tipificar tal estancamiento señala el caso de la vista de José Martí que, según un escritor salvadoreño, "no había gustado y con razón", y contrasta la general opacidad de la literatura centroamericana con el caso de "México y la República Argentina (que) dan un espléndido ejemplo de producción y de desarrollo intelectual, tales cuales deben ser en nuestras naciones latinas".

No es que la Santiago que él descubre sea una de las dos o tres urbes continentales, pero para él así funcionó. En un texto posterior a su estadía en Chile, escrito como prólogo al libro de Narciso Tondreau, *Asonantes*, evoca en una gran página literaria el mundo santiaguino. A lo largo de ella va intercalando definiciones que, reunidas, sin los matices atemperadores que las separan, ofrecen una imagen opulenta: "Santiago es la fuerza"; "Santiago es rica, su lujo es cegador"; "Santiago es religiosa"; "Santiago gusta de lo exótico y en la novedad siente de cerca a París"; "Santiago sabe de todo y anda al galope"; "Santiago hace libros y frases, *nouvelles à la main*".⁸ Esta tonificada y emprendedora sociedad había abierto sus puertas a los extranjeros que explotaban sus riquezas —el salitre casi totalmente— y, por lo tanto, a los países europeos de donde se recibían los folletines de última moda. Aunque las habitaciones de Pedro Balmaceda Toro hayan sido presentadas por Darío como un raro santuario artístico, es posible que en

7. "La literatura en Centro América", en Raúl Silva Castro, *Obras desconocidas de Rubén Darío*... p. 208.

8. "El libro «Asonantes» de Narciso Tondreau" (*Revista de Artes y Letras*, t. XVI, 1889), en Raúl Silva Castro, *Obras desconocidas de Rubén Darío*..., pp. 281-3

muchas casas se pudieran contemplar "en todas partes libros, muchos libros, libros clásicos y las últimas novedades de la producción universal, en especial la francesa. Sobre una mesa diarios, las pilas azules y rojizas de la *Nouvelle Revue* y la *Revue de Deux Mondes*."

¿Qué había pasado en Chile? "La Guerra del Pacífico tuvo trascendentales consecuencias en la vida económica chilena: el dominio adquirido sobre las provincias de Antofagasta y Tarapacá se tradujo en la posesión de enormes riquezas: encerraba un territorio cuya superficie se aproxima a los 180.000 kilómetros cuadrados",¹⁰ dice un historiador, señalando que el comercio internacional se duplica entre 1879 y 1890 y las importaciones se triplican entre 1875 y 1890, mientras las rentas fiscales pasan de quince millones en 1879 a cincuenta y tres en 1890. Si bien comienza aquí la deformación económica de Chile al transformarse en monocultor, dedicado casi exclusivamente al salitre, y al apoderarse de la industria salitrera los capitalistas extranjeros, en particular el imperialismo británico que se incorpora a la historia del país, también entonces se produce el mayor esfuerzo para poner esta enorme riqueza adquirida por la fuerza al servicio de la sociedad toda, mediante la inteligente política del gobierno Balmaceda. "En el lapso 1886-1890 el Estado chileno puso en práctica una política creadora en el más alto grado, que tendía a aumentar la potencialidad económica del país mediante el desarrollo vigoroso y el crecimiento armónico de todas sus fuerzas productivas, en particular de aquellas destinadas a transformar al nues-

9. "A. De Gilbert. Biografía de Pedro Balmaceda", en *Obras completas*, t. II, p. 161.

10. Hernán Rodríguez Necochea, *Balmaceda y la contrarrevolución de 1891*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1958, p. 15.

el predominio tan absoluto de la industria salitrera en el conjunto de la actividad nacional; por último, así se reducía la significación o gravitación que el imperialismo inglés adquiriría de un modo cada vez más fuerte en nuestro país".¹¹

Este proceso dinámico, que se cierra en 1891 con la revolución fomentada por la oligarquía terrateniente y los intereses extranjeros, con lo cual no sólo se paraliza al país, desde un punto de vista socioeconómico, sino que, como ha apuntado Saavedra Molina, "el modernismo se retarda", y en vez de una floración como la que tendrá Buenos Aires en la última década y Montevideo en la primera del xx, se ofrece un arte disonante, casi de resistencia social, agrio y contrastado, el de Carlos Pezoa Velis, este proceso que trasunta una pujante burguesía nacional en ascenso, aunque estrechamente vinculado a los capitalistas extranjeros al montar un sistema económico de exportación e importación de productos, es el caldo de cultivo propicio a un desarrollo intenso de las artes y a la fundación social del modernismo. Ese clima de transformación vibrante de una sociedad fue el que encontró Darío, y las condiciones con que se modelaba a la comunidad chilena en un nuevo sistema económico fueron las que él discernió con claridad y en base a las cuales elaboró su camino propio.

Su contacto con el medio, ya hemos indicado, se hace a través de las redacciones periodísticas. Cuando Darío llega a Chile el periodismo había logrado un primer avance a través de su participación en la guerra del Pacífico, donde el criterio de la información, la novedad y la sensación vivaz de los sucesos habían sentado las bases de un tipo más moderno de prensa, acorde con el sistema de telegramas que había logrado una parte considerable de atención. *La Epoca*, en la cual Darío encontrará casa, trabajo, amigos, lectura, es un representante de esa modernización que se subraya por la preocupación artística en la selección de materiales, en la buena escritura, en la transcripción de artículos de grandes periodistas extranjeros, ya fueran los que Martí escribía desde Estados Unidos o Grous-

11. H. Rodríguez Necochea, *ob. cit.*, p. 161.

sac desde Buenos Aires para *La Nación*, ya los de Jules Janin que se publicaban directamente en francés.¹²

Este diario, que "contrariamente a lo habitual en la prensa periódica de entonces, miró más a la esplendidez de la forma que a la contabilidad",¹³ fue el caldo de cultivo de las experimentaciones formales del veinteañero escritor provinciano. Más importante quizás que la tertulia literaria que allí se congregaba y que él recordó en su *Autobiografía*, o que la suntuosidad del decorado, donde los materiales ricos —sillones, cuadros, alfombras, jarrones— podían pasar por un remedo parisiense en el extremo sudamericano y motivo ocasional de inspiración para el poeta, como piensa Marasso, debe contar el "tono agresivo" de la publicación, su actitud diferente del empaque de la prensa oficial chilena. Un testigo lo evoca así: "Un caso único, que no volverá a repetirse en la historia del diarismo criollo. En su régimen comercial, en su orientación política, variable y agresiva, y en la composición de su personal, ese diario representaba las más sorprendentes, las más pintorescas contradicciones: desde el director hasta el portero. Era un diario «monttino» y, sin embargo, a veces, no parecía un diario serio".¹⁴ Cuando se revisa la colección de *La Epoca*, impresiona la importancia que se concede a la información extranjera, a las crónicas de Londres, París, Madrid, o a los comentarios nacionales sobre temas europeos y norteamericanos. Darío podía quejarse de que, aunque las empresas periodísticas eran ricas, raro era el diario que tuviera "permanentemente información directa del extranjero". La situación de dependencia con respecto a centros más desarrollados del periodismo, como Buenos Aires, se tipificaba en que "en las redacciones se está, tijera en mano, esperando la correspondencia por correo trasandino, para recortar lo mejor de los diarios del Plata; o si no, se hacen traducir los artículos de la prensa

12. Raúl Silva Castro, *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid, Gredos, 1956, p. 231.

13. Raúl Silva Castro, *Prensa y periodismo en Chile (1812-1956)*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1958, p. 298.

14. Cit. por Raúl Silva Castro, *Rubén Darío a los veinte años*, p. 34.

europea que llega por el Estrecho".¹⁵ Pero este comportamiento no abate el interés máximo por las actualidades extranjeras y, junto a los folletines más o menos bastos, la transcripción de textos de Gautier o de Théodore de Banville. La dependencia del ancho mundo exterior, más allá del Atlántico, es un principio cuyas raíces están en el funcionamiento de la economía pero cuya apariencia literaria comienza en el periodismo, con su crónica menuda de la vida cultural europea y con la transcripción constante de cuentos y artículos de las firmas cotizadas en ese momento en París. Tal fuerza mostrará esta costumbre que los cronistas nacionales —en el caso Darío— alternarán asuntos propios de la ciudad con el comentario de novedades extranjeras que van, de la reelaboración literaria de las noticias telegráficas, otorgándoles una vivacidad y cercanía que obviamente reclamaba el público consumidor, hasta la transcripción y explicación de textos de escritores europeos, cuyas secretas motivaciones se explicitan con frecuente uso de datos biográficos, en otro modo de acercar esas figuras a la vida de los lectores.

90

En los diarios chilenos hace Darío su aprendizaje de la prosa periodística moderna, aun antes que la del verso. Comenzó con un trabajo inferior, redactando las noticias de la sección nacional de crónicas, pero muy pronto lo alternó con artículos firmados, y posteriormente con crónicas de las cuales su mejor serie es la que publicó en *El Heraldo* de Santiago. A la mirada distante e imparcial de Juan Valera no podía escapar la gran diferencia que hay entre los cuentos de *Azul*... y los poemas del mismo libro: los primeros demostrativos de un estilo renovado, aéreo, rico y contrastado; los segundos todavía apegados a moldes ya conocidos, sin equivalente audacia. "En la prosa hay más riqueza de ideas; pero es más afrancesada la forma. En los versos la forma es más castiza. Los versos de usted se parecen a los versos españoles de otros autores, y no por eso dejan de ser originales: no recuerdan a ningún poeta español, ni antiguo, ni de nuestros días". El "pero" valeriano res-

15. "El libro «Asonantes» de Narciso Tondreau", en Raúl Silva Castro, *Obras desconocidas de Rubén Darío*..., p. 282.

ponde a su castellanismo arraigado. Si hay más riqueza de ideas en la prosa de *Azul*... , como él observa correctamente, es por lo que designa como su afrancesamiento, lo que más exactamente cabría llamar su modernidad, o sea, la interna dinámica creadora a que el instrumento expresivo ha sido sometido por el poeta, la concepción de libertad que anima la articulación de las ideas, y por ende, de los órdenes lingüísticos. Años después decía Darío en el prólogo de *El canto errante* que "el clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad".

En la medida en que se libera del clisé verbal de la prosa culta española, irrumpe vigorosamente esa libertad de ideas hecha posible por las nuevas estructuras sintácticas, puesto que ambos carriles —el de las ideas y el de la expresión verbal— corren paralelos, cosa que aprendió Darío luego de un ingente esfuerzo por afirmar una renovación sólo parcial. Dicho desde un ángulo sociológico, la mayor libertad ideológica que le permite al poeta la sociedad chilena de su tiempo, en pleno proceso de transformación por obra de una burguesía nacional, y el campo inédito de la prosa menor, de esa prosa no codificada por la retórica y la academia, que llenaba como sirvienta informativa los periódicos, introduciendo, si torpes, también libres invenciones extranjeras, son los que le abren nuevas perspectivas para acometer una modificación formal de la prosa poética de los cuentos y estampas literarias. Más evidente se hace esta situación si se compara su comportamiento en el campo de la prosa con los textos críticos de la época en que habla de poesía y los ejemplos poéticos que ofrece. En este campo sigue muy apegado a los sistemas tradicionales españoles, como para reparar en que no pueden aconsonantarse la *z* y la *s*, o para adherir a los metros castellanos y precaver respecto al uso de los metros franceses, o para hacer el elogio de Olmedo o Núñez de Arce como paradigmas de poesía. Son medrosidades o arcaísmos que curiosamente perviven en los temas poéticos, que explican la lentitud del cambio de su lírica, y que resultan estrictamente contemporáneos de una libre invención en prosa.

Tuvo excelentes maestros. No es él quien inventa la prosa americana moderna, sino algunos escritores-periodistas a quienes admiró. En primer término Martí: "¡Si yo pudiera poner en verso las grandezas luminosas de José Martí! O ¡si José Martí pudiera escribir su prosa en verso!".¹⁶ Y no solamente esta transposición poética que él puede haber encarado respaldado por la garantía campoamorina de que tal transposición no puede entenderse como un plagio, sino la consciente utilización de los recursos estilísticos del cubano en sus artículos desde Estados Unidos, aunque, tal como observara Bazil,¹⁷ es recién en el período español cuando Darío retorna a una mayor sencillez del léxico y de la frase donde las similitudes se hacen mayores. Luego Paul Groussac, según su confesión algo posterior: "Señor, cuando yo publiqué en Chile mi *Azul*... los decadentes apenas comenzaban a emplumar en Francia. *Sagesse* de Verlaine era desconocido. Los maestros que me han conducido al "galicismo mental" de que habla D. Juan Valera, son, algunos poetas parnasianos, para el verso, y usted, para la prosa. Sí, Groussac con sus críticas teatrales de *La Nación*, en la primera temporada de Sarah Bernhardt, fue quien me enseñó a escribir, mal o bien, como hoy escribo".¹⁸ Efectivamente, la marca de Groussac es muy nítida en este primer período, pero debe buscarse en el artículo periodístico y no en el ensayo o el cuento, por los elementos de independencia crítica, de provocación en el juicio, y, sobre todo, de subjetivación de las opiniones, haciéndolas descansar en la afirmación de la personalidad del autor.

Entre los europeos el maestro fue otro forzado de la prensa, Catulle Mendès, cuya obra le sirve en esa suerte de manifiesto a *Azul*... que publica unos meses antes de la aparición

16. "Carta a Pedro Nolasco Fréndez", citada por Raúl Silva Castro, *Rubén Darío a los veinte años*, p. 76.

17. "La crónica de Martí, que es modelo perpetuo en el género, sobre el centenario de Calderón, parece hecha por el Rubén de «España contemporánea», y de «Tierras solares», como la crónica de Rubén sobre Castelar y sobre el Papa León XIII, que son dos modelos en el género, parecen hechas por Martí". Osvaldo Bazil, *Vidas de iluminación*, La Habana, 1932, p. 19.

18. "Los colores del estandarte", en E. K. Mapes, *Escritos inéditos...* p. 120.

del libro bajo el título "Catulle Mendès. Parnasianos y Decadentes", y donde ya acepta plenamente los principios de la nueva estética en cuanto a la libertad de las ideas, imponiendo nuevas formas verbales, y en cuanto al enriquecimiento espiritual y artístico que se obtiene por la vinculación de distintas artes.¹⁹ Pasados veinte años, a la muerte de Catulle Mendès, recuerda la órbita de esa influencia y precisa que fue sobre su prosa que incidió contribuyendo a la liberación de la anquilosis idiomática del español literario: "Su influencia principal fue en la prosa de algunos cuentos de *Azul*. . . , y en otros muchos artículos no coleccionados y que aparecieron en diarios y revistas de Centroamérica y de Chile, puede notarse la tendencia a la manera mendesiana, del Mendès cuentista de cuentos encantadores e innumerables, galante, finamente libertino, preciosamente erótico".²⁰

La mención de estas tres influencias mayores no debe remitirnos a la concepción de las transformaciones estilísticas por mera imitación de maestros anteriores. Importa la opción de haber elegido ésa y no otra influencia, y por lo tanto, la experiencia real de vida que hace posible el acercamiento a través de tiempo o distancia entre dos autores. Más claro si se recuerda que en su período nicaragüense, si estamos a los datos proporcionados por Diego Manuel Sequeira,²¹ el poeta ya había conocido la literatura francesa moderna, citaba a François Coppée, aunque al parecer a través de Núñez de Arce, leía a Théophile Gautier, seguía con atención la obra ya casi clásica de Hugo, y publicaba en su periódico —o "traducía", según Sequeira— *La llama azul*, de Catulle Mendès. Sin embar-

19. *Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes*, en Raúl Silva Castro, *Obras desconocidas de Rubén Darío*. . . , pp. 166-172, publicado originariamente en "La Libertad Electoral", Santiago, 7 de abril de 1888: "Juntar la grandeza o los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engrace, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio. Y para eso, nada de burgueses literarios ni de frases de cartón".
20. "Catulle Mendès", en *Obras completas*, t. I, p. 573.
21. Diego Manuel Sequeira, *Rubén Darío criollo o raíz y médula de su creación poética*. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1945, pp. 315.

go, tanto en sus cuentos como en sus nutridos artículos de 1885 y 1886 en Managua, como en los que republica o escribe originariamente al llegar a Chile, en ese mismo 1886, no se registra nota de esas lecturas y, desde un punto de vista teórico, se comprueba por el contrario una posición de crítica a las nuevas corrientes francesas. Vale la pena recordar que Darío fue un temperamento creador de extraordinaria plasticidad, que demostró una sorprendente habilidad para la imitación y para el "pastiche" literario, siendo capaz de adoptar los recursos y formas expresivas de un escritor dueño de un estilo con toda facilidad. Escribe un poema a Campoamor que es una "humorada", recibe un paquete con las obras de Ricardo Palma y de inmediato escribe un cuento, *Las albóndigas del coronel*, que es un remedo de las *Tradiciones Peruanas*.²² Este don no lo aplica a los escritores franceses que ha leído en Centroamérica, ni a los grandes periodistas hispanoamericanos que, al menos para el caso de Martí, conocía antes de Chile. Deberá hacer la experiencia de la sociedad chilena para comenzar a aproximarse desde adentro a los ejercicios literarios del parnasianismo y el decadentismo francés y a los ejercicios de quienes fueron en distinta medida sus enemigos, Martí y Groussac, pero asociados en la renovación general del momento.

A pesar de la velocidad con que se cumple, la transformación de Darío admite distintas etapas. A través de ellas se le ve ir concediendo en principios que sustentaba desde su época centroamericana hasta pasarse por entero al enemigo. De otro modo, es progresivamente conquistado por el nuevo mercado y a sus dictámenes se adapta. Originariamente se presenta como un disciplinado discípulo de la tradición ya establecida, en su línea española. Es capaz de percibir la necesidad de una renovación, pero tercamente la entiende como una reelaboración de la vena española que dota de cierta modernidad aparential a temas ya usados. Así, la poesía patriótica le sigue pareciendo viable y digna del mayor fervor, aunque él mismo deje de cultivarla. Refiriéndose a los cantores de Bolívar ha de entonar las loas de Olmedo y de su canto a la victoria de Junín, y, lo

22. D. M. Sequeira, *ob. cit.*, p. 214.

que es más grave y desmentirá años después, de los continuadores y epígonos de tal corriente, como Rafael Pombo, José Joaquín Ortiz y José Rivas Groot, que prolongan el "eterno canto a Junín".²³ Aunque reconoce la deuda de Olmedo con los modelos clásicos y la imitación horaciana, no deja de afirmar que él engasta "en el oro purísimo de los antiguos métodos el diamante espléndido de su idea". Hace la defensa de la obra de Montalvo por la permanencia de los valores artísticos estatuidos con un remozamiento aparential: "solamente a él queda bien ese traje con que aparece en sus obras; traje de telas y joyas antiguas modernizadas".²⁴

Cuando publica *La Pesca*, de Núñez de Arce, que confesadamente viene de François Coppée, es para señalar que el español aventaja al francés, atribuyéndolo a las virtudes de la tradición poética de la lengua: "Es imposible que en otra lengua que no sea la española se hagan las múltiples combinaciones del ritmo que en sus estrofas nos regala el sublime cantor de "La Diva".²⁵ Será este ejemplo el que utilice en Chile, en plena campaña tradicionalista y antifrancesa, para hacer la primera grande concesión. En su comentario al libro de Narciso Tondreau, *Penumbras*, se enfrenta al problema de la incorporación de giros franceses en el idioma: "La moda francesa invadiendo la literatura ha hecho que la lengua castellana se convierta en una jerga incomprensible. La tendencia generalizada es la imitación de escritores y poetas franceses. Puesto que muchos hay dignos de ser imitados, por razones de escuela y de sentido estético, sígaseles en cuanto al sujeto y lo que se relaciona con los vuelos de la fantasía, pero hágase el traje de las ideas con el rico material del español idioma, adunando la brillantez del pensamiento con la hermosura de la palabra. ¿No lo ha comprendido así el insigne Núñez de Arce imitando a François Coppée en su precioso poema de *La Pesca*?"²⁶

23. D. M. Sequeira, *ob. cit.*, p. 203.

24. D. M. Sequeira, *ob. cit.*, p. 260.

25. D. M. Sequeira, *ob. cit.*, p. 209.

26. "Apuntaciones literarias" publicadas en *La Epoca*, Santiago, 14 de enero de 1887, comentando el libro de Narciso Tondreau, *Penumbras*, en Raúl Silva Castro, *Obras desconocidas de Rubén Darío...*, p. 92.

Este reconocimiento de que el "sujeto" o "los vuelos de la fantasía", que es lo mismo, pueden proceder de la moda francesa, parece, en la fecha en que el artículo fue publicado (*La Libertad Electoral*, 14 de enero de 1887), una justificación *a posteriori* de su cuento *El pájaro azul*, que apareciera en *La Epoca* el 7 de diciembre de 1886, con el cual Darío inicia su manera artista, definiéndola en la *Historia de mis libros* como "otra narración de París, más ligera, a pesar de su significación vital". El poeta ha transado con las líneas dominantes del mercado: la atracción del mundo europeo, esa realidad ensoñada sin cesar de la vida parisiense, codiciada ardientemente desde el fondo de esa provincia lejana y nostálgica que son las ciudades sudamericanas, ha concluido por vencer a Darío. El también reinventará París, o sea, que competirá con los productos extranjeros que están invadiendo el país y que vienen aureolados de los prestigios de una alta eficiencia artística y a la vez de la seducción de lo rico y fastuoso de una civilización lejana. Aunque es verdad que sólo existe un escaso público lector, ése pertenece fundamentalmente a la burguesía acomodada, y está compuesto mayoritariamente de mujeres y se abastece de diarios más que de libros. Ese es el público real del escritor y a él debe éste dirigirse adoptando sus intereses. Dirá dos años después que "Santiago gusta de lo exótico, y en la novedad siente de cerca a París". No es obviamente la ciudad entera que así se comporta, sino el estamento culto que florece con la rica burguesía del momento y que se viste y compra sus muebles y cuadros en París. Pero ese estamento es también el único consumidor de literatura —aparte los propios productores, literatos, periodistas, etc.— que se ofrece como válido y real, actuante en ese instante.

El pájaro azul, como buena parte de los cuentos del período chileno, está impregnado de problemas personales del escritor, y en especial de la angustia de esos años ante su destino como poeta, es decir, acerca de qué posibilidades tendrá para cumplir con su vocación y cuáles son las fuerzas que lo traban y amenazan cortar el paso. En ese momento de transformación, en que un artista considera la realidad ambiente y

busca los caminos por donde pueda avanzar, es comprensible que tales preocupaciones centrales se reflejen en su obra. Ya ha observado Raimundo Lida que uno de los temas básicos de sus cuentos es el enfrentamiento "poeta y mundo", pero tal problemática amargamente real que ha permitido discutir las filiaciones concretas de algunos personajes y situaciones ("El rey burgués", por ejemplo) no se expresará ya, a la manera romántica, rodeada del color local y ofreciendo al poeta como protagonista de la experiencia, directamente expuesto en su grandeza y miseria ante los ojos del lector en un alarde de "self-pity", sino traspuesto al diorama imaginativo y fantasioso que permite alejarse de la realidad circundante y entrever mundos lejanos o imposibles. El tema vincula así una vivencia real, dramática, a la imposición imaginativa, desintegradora del patetismo, del medio ambiente. Este logra así proyectar en la lejanía —y por ende restarle peso inmediato— a la realidad cercana. Este doble plano de la creación estética armoniza con sus condiciones de vida entonces, tal como se desprende de una confesión de su *Autobiografía*: "La impresión que guardo de Santiago en aquel tiempo, se reduciría a lo siguiente: vivir de arenques y cerveza en una casa alemana para poder vestir elegantemente, como correspondía a mis amistades aristocráticas".²⁷

El Garcín de "El pájaro azul", y el poeta de "El velo de la reina Mab", y el de "El rey burgués", y "aquella especie de poeta" de "La canción del oro", y aun el escultor de "Arte y hielo" y la alondra de "El sátiro sordo", parecen *alter egos* del Darío juvenil de los años chilenos, y la situación que se reitera en cada uno de esos cuentos, como en páginas periodísticas ocasionales, es siempre la misma y al parecer también real de ese tiempo: el creador desatendido, despreciado o burlado por los poderes materiales de la tierra, que no reconocen el valor de su producto, y por lo tanto, lo sumen en el abandono y el hambre. No creo que se repita aquí, exactamente, el dilema romántico del poeta-héroe enfrentado al mundo, por cuanto ésta fue una oposición basada en razones ideales (ocasional-

27. "Autobiografía", en *Obras Completas*, t. I., p. 96.

mente morales o políticas), en tanto la nueva reside en condiciones económicas, en la imposibilidad del poeta de insertarse en la estructura económica de la nueva sociedad.

En los ejemplos citados no presenciamos una literatura confesional, de tipo romántico, sino ya un esfuerzo de creación artística que comienza a responder a las imposiciones del débil público existente que a su vez traduce las condiciones espirituales del medio. El poeta desliza su historia de frustración dentro de una invención aceptable de algún modo: no se ofrece en su nuda realidad sino travestido de extranjero, en el escenario parisense, o de figura mitológica o legendaria dentro de un decorado fantasioso. Y además, por esa misma operación, quedamos lejos del universo dicotómico, en blanco y negro, de las oposiciones románticas, dando paso a una consideración más crítica de las partes enfrentadas, que abren la perspectiva rubeniana, propia, en el entendimiento del problema. Con demasiada simplicidad se ha visto en el poeta de "El rey burgués" a Rubén Darío, y en el monarca al burgués materialista unánimemente detestado. La lectura del cuento admite una interpretación más matizada, más cercana a las condiciones concretas de la vida hispanoamericana de entonces y de las alternativas que ofrecía a un creador.

"El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos", comienza por decir el escritor, y en uno de los grandes fragmentos de escritura preciosista, enumerará esos objetos que son los más suntuosos y artísticos que podía dar su tiempo. Desde las escaleras de columnas de alabastro hasta los cuadros de Watteau y de Chardin, el rey vive rodeado de las mayores bellezas, las que componen su ambiente cotidiano. No es un sórdido burgués de mostrador y vara de medir, sino el representante de una clase, la plutocracia, que remeda el fasto de sus antecesores los aristócratas, siendo capaz de seleccionar los productos más ricos para rodearse de un ámbito propicio. El escritor apunta, mediante el recurso de breves frases de intención irónica, muy discretas, que hay un desacuerdo entre el poseedor y las cosas poseídas y que en definitiva el rey ignora el valor artístico de su propio

fasto: "Buen gusto", "Refinamiento", "Por lujo y nada más", rematando esta serie con la devoción del monarca por las novelas de Ohnet o los "bellos libros sobre cuestiones gramaticales". Lo que descubre es una contradicción entre la ideología, los gustos literarios, las inclinaciones estéticas, de este que es visiblemente el nuevo rico de la época, y el refinamiento artístico del medio material en que vive. Por un lado es un arcaizante que defiende la tradición de la cultura beatamente burguesa del XIX y el purismo hispano, y por otro vive inmerso en los productos de un arte original, moderno, casi decadente ("¡Japonerías! ¡Chinerías!") que le allega el mundo europeo, preferentemente francés. Esta contradicción debió ser habitual en el proceso de rápido enriquecimiento de la burguesía hispanoamericana de las últimas décadas, y su importancia deriva de que en ese nuevo tipo de monarca está definido el consumidor de arte y literatura de ese tiempo. Sin duda es mejor que el admirador de la bella emperatriz (de "Arte y hielo") que desecha por obscenas o por escasamente realistas y académicas, las esculturas que se le ofrecen; y mejor que el burgués que va a pedir una cabeza de caballo para sus caballerizas. Pero en "El rey burgués", más que a la generalizada actitud de ignorancia respecto al arte nuevo por parte del consumidor potencial —el que dispone de dinero—, se alude a su actitud específica respecto a la creación literaria: el dueño de "lacas de kioto" y de "porcelanas de muchos siglos" no sabe para qué sirve un poeta.

Frente a él no se presenta el poeta modernista, ni el Darío de esta época (noviembre de 1887), sino una especie que Darío jamás representó y que en la literatura finisecular chilena sólo podría evocarse con el nombre de Pezoa Velis: el poeta rebelde, el profético y apocalíptico que se opone frontalmente al pensamiento y al arte de su tiempo, que anuncia una época de transformación revolucionaria y como un San Juan predica la conversión. Los principios que expone no son ya los de Darío modernista, pero tampoco fueron los del anterior a Chile: "He abandonado la inspiración de la ciudad malsana, la alcoba llena de perfume, la musa de carne que llena el alma de peque-

ñez y el rostro de polvos de arroz. He roto el arpa adulona de las cuerdas débiles, contra las copas de Bohemia y las jarras donde espumea el vino que embriaga sin dar fortaleza"; exactamente lo contrario ha hecho Darío que ha cantado los refinamientos de la ciudad, las escenas amorosas, la embriaguez del vino. Por último, el poeta anuncia que "he ensayado el yambo dando al olvido el madrigal", en una actitud que tampoco evoca a Rubén Darío.

Es cierto, sin embargo, que algunas de sus quejas y apóstrofes son compartibles por el autor, así las que dirige a los críticos ignaros, tal como lo testimonia la acotación de 1890 en la edición guatemalteca de *Azul*. . . , y es evidente la simpatía fraternal con que construye a su personaje. Pero hay una distancia entre él y su autor; éste no deja de sentir que es "un infeliz", que sus profecías son vanas, que su ideal lo condena irremediablemente a manejar el manubrio de la caja de música y a morir a la intemperie, olvidado. Más que una transposición literaria de su caso personal, en este cuento paradigmático Darío ofrece con lucidez las oposiciones drásticas que entre el poder y el arte podía dar la época y se retira de esa batalla. Obviamente, no podría haberla dado nunca —como, en otras condiciones, la encaró Martí— vistas sus convicciones ideológicas, pero en estos años resolutivos la diagnosis que expone ya muestra una posición asumida. El cuento mismo, en cuanto resplandece de los objetos hermosos, de la fabricación alquitarada del contorno del monarca burgués, está eligiendo ese mundo refinado, el camino que ha abierto la burguesía hispanoamericana en sus contactos con el exterior, y lo elige a sabiendas de que no será aceptado por los poderosos consumidores, al menos por un largo tiempo. Elige la línea dominante de la nueva sociedad, la que se establece por imperio de las circunstancias socioeconómicas (y por ende culturales) aunque con ello sea remitido a una posición marginal.

Su arte se hace así coherente con los demás valores de la sociedad moderna que establecen sus clases rectoras, traduciendo en la literatura lo que es el sistema que se impone en todos los órdenes de la existencia, desde el económico infra-

estructural hasta el de las costumbres y el de la nueva moral. Tal actitud significa atacar la contradicción que ha instaurado la burguesía al proponer a la sociedad la fidelidad a un conjunto de preceptos antiguos que las prácticas que ha creado destruyen *de facto*. Esos principios pueden ser de orden literario, como la cansina reiteración de un idioma académico y las novelas de Ohnet, en flagrante contradicción con la suntuosa ornamentación moderna de sus casas llenas de objetos importados de París. Pero también pueden ser de orden ético, al recomendar las creencias religiosas, los preceptos de la caridad cristiana, la ayuda al pobre y la piedad por viudas desvalidas, en un mundo regido por la concurrencia despiadada donde el único patrón que establece la importancia social, el respeto y la consideración, es el patrón-oro. En "La canción del oro", Darío ataca mordazmente la contradicción estatuida. En vez de cantar a Dios como propone el burgués, emprende el canto del oro, porque ese es el dios rector de la sociedad, el "que hace jóvenes y bellos a los que se bañan en sus corrientes maravillosas, y envejece a aquellos que no gozan de sus raudales", "porque nos hace gentiles, educados y pulcros", "porque es la piedra de toque de toda amistad". El efecto situacional del cuento radica en que es un pobre ("un harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta") quien entona sarcásticamente el canto del oro, o sea, el que le correspondería entonar "a los felices, a los poderosos, a los banqueros, a los semidioses de la tierra", quienes, por el contrario, siguen utilizando, como el sátiro sordo, las opiniones del asno y no de la alondra. En su irónica exaltación del oro, enumera las condenas de los santos, transformándolas en otras tantas alabanzas; en la evocación del Ermitaño parece pintarnos el contorno vital que elogiaba el poeta harapiento de "El rey burgués", como oposición a los refinamientos de la civilización burguesa, para él decadente y opuesta a una auténtica moral humana: "Cantemos el oro, esclavo, despreciado por Jerónimo, arrojado por Antonio, vilipendiado por Macario, humillado por Hilarión, maldecido por Pablo el

Ermitaño, quien tenía por alcázar una cueva bronca y por amigos las estrellas de la noche, los pájaros del alba y las fieras hirsutas y salvajes del yermo".²⁸

A imagen de lo que mostraba en "El rey burgués", en "La canción del oro" no sólo se pone al descubierto la contradicción —y por lo tanto esta literatura tiene una funcionalidad moral y crítica manifiestas—, sino que se pinta a los poderosos rodeados por las mayores bellezas mundanales. Allá era el palacio del monarca; aquí son las visiones de interiores atisbadas a través de las ventanas de los "vastos edificios de la riqueza" y que permiten intuir los tapices, las estatuas, los broncees, las grandes cortinas, las luces venecianas, los nácares y los ébanos, y también "el cuadro valioso dorado por el tiempo, el retrato que firma Durand o Bonnat". El universo del arte superior es de ellos, no de los pobres y los desheredados. Al presentar su crítica bajo las formas de la leyenda, el poeta ha mellado la agudeza de su ataque; en su época más ácida, donde la experiencia concreta de la vida le ha mostrado la cara más dura del mundo, ha buscado un equilibrio entre su visión real de las cosas y ese único público culto que se le ofrece como posible consumidor.

Eso es lo que significa, en una primera instancia, su aceptación del "sujeto" o "los vuelos de la fantasía" de origen extranjero. No podía tardar, y casi resulta simultánea, la aceptación de los rasgos de la prosa francesa trasmutados a las posibilidades de la lengua española, última concesión mediante la cual se pasa a sus originales enemigos. En su artículo sobre Catulle Mendès acepta de pleno su contribución, que es general al movimiento de los parnasianos, aunque salvando la tradición de la lengua española. No se trata de incorporar palabras o giros galicados, sino dar "para producir chispa, con el acero del estilo en esa piedra de la vieja lengua, enterrada en

28. Los textos de los cuentos de Darío se citan por la edición de *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, estudio preliminar de Raimundo Lida.

el tesoro escondido de los clásicos",²⁹ actitud que, si se entiende bien, significa reconsiderar la herencia literaria española recién a partir de una asunción de la estética finisecular francesa, interpretando aquélla a la luz de ésta. Es el problema central del arte modernista, y exigirá análisis pormenorizado.

29. *Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes*, en Raúl Silva Castro, *Obras desconocidas de Rubén Darío*..., pp. 171-2.

LO COTIDIANO Y LO POETICO

Rodó, que escribía en 1899, o sea, refiriéndose al período dariano representado por *Azul...*, *Los raros* y *Prosas Profanas*, anotaba la singular distancia que esta poesía establece entre la vida del poeta y el alto cielo del arte: "Nunca el áspero grito de la pasión devoradora e intensa se abre paso a través de los versos de este artista poéticamente calculador, del que se diría que tiene el cerebro macerado en aromas y el corazón vestido de piel de Suecia. También sobre la expresión del sentimiento personal triunfa la preocupación suprema del arte, que subyuga a ese sentimiento y lo limita; y se prefiere —antes que los arrebatados ímpetus de la pasión, antes que las actitudes trágicas, antes que los movimientos que desordenan en la línea la esbelta y pura limpidez—, los mórbidos e indolentes escorzos, las serenidades ideales, las languideces pensativas, todo lo que hace que la túnica del actor pueda caer constantemente, sobre su cuerpo flexible, en pliegues llenos de gracia".¹

105

Es probable que Rodó echara de menos la efusión egotista del romántico de la que se alejaron desagradados los parnasianos, iniciales maestros de Darío ("El origen de la novedad fue mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en

1. José E. Rodó, *Obras Completas*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1956, t. II, p. 58

Francia y no era conocida en el extranjero y menos en nuestra América”),² pero su observación penetra uno de los rasgos de la poesía dariana que recorre mayoritariamente su obra, aun en el período que abre *Cantos de vida y esperanza*, bajo la influencia de los que el autor llamó “los grandes humanos”; un modo de poetizar que dominó al modernismo de la zona sudamericana y que correspondió preferentemente al estilo de una ciudad, Buenos Aires (en el cual puede incluirse al boliviano Jaimes Freyre, al argentino Lugones, al uruguayo Herrera y Reissig), que comenzó a ser desechado en la segunda década de nuestro siglo y que los poetas actuales han rechazado, movidos por otro grado más intenso del “horror de la literatura” de que habló Darío, marcando así el punto más alejado de su poética que se haya conocido en América.

Ese “amaneramiento *voulu*” de que habla Rodó, y que él encuentra tanto en su estilo como en los asuntos que utiliza, no es una despersonalización al modo parnasiano (aunque a veces la hay en los pequeños cuadros descriptivos con que decora sus poemas), ya que el poeta sella su obra con una impronta muy suya, trasuntadora de una subjetividad alerta. El amaneramiento no implica despersonalización, ni tampoco significa desatención por la realidad. Radica en una doble operación: por un lado un escamoteo deliberado de un conjunto de experiencias vivas cuya naturaleza no las hace apropiadas, en su escala de valores, para integrar la obra de arte, lo que no sólo presupone una rígida concepción —aristocrática— de la poesía, sino juntamente una moral y una filosofía como centinelas actantes en el plano de la psicología del arte. Por otro lado, una transmutación igualmente voluntaria, de extraordinaria tenacidad, que sitúa toda experiencia concreta, realmente sentida y vivida, en un universo poético impecable, donde se disimula la sensación de lo inmediato por obra de la melodía y de la suntuosidad lexicográfica.

A pesar de su pregonada admiración por los barrocos españoles, no se encontrará en él lo que llama Dámaso Alonso

2. Rubén Darío, “Historia de mis libros”, en *Obras Completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, t. I, pp. 195-6.

"el desgarrón afectivo" de Quevedo, ni la incursión burlesca, zafia y sabrosa de Góngora. Habiendo establecido en su juventud un verdadero *canon armónico* que se sostiene sobre una instrumentación verbal opulenta y exterior, queda preso de él sin poder rehuir tal traje de luces.

Podría haberse dicho cuando la aparición de Darío en la poesía lo que él dice del nacimiento de Venus:

el universo

*Sintió que un nombre armónico, sonoro como un verso
llenaba el hondo hueco de la altura. . .*

La piedra angular de la creación será para él esa "armonía" de la que se cree robador —por sospechar la existencia de un sistema, preestablecido, un verdadero canon eterno—, pero que en los hechos deriva de su inicial criterio de que hay palabras poéticas *per se* —criterio del que llegará a alejarse, tímidamente— y de que ellas no pueden existir sino dentro de una estructura, más que rítmica, melódica, lo que explica su retracción ante el verso libre. Lo que en él producía instintivo rechazo es la reconversión de la melodía a una ordenación rítmica seca, o cercana a los módulos del habla corriente. Explicando su intento de "elegante verso libre" —repárese en el adjetivo— en el poema "Friso", dice casi disculpándose: "Hay más arquitectura y escultura que música; más cincel que cuerda o flauta".³ Esta proclividad por la música corresponde a un determinado esquema melódico, el que en el XIX lleva de Berlioz a Wagner, que Darío hizo suyo convencido de que era el modelo por antonomasia. Al asumirlo imposta la voz como un cantante y entiende que sólo es valedera esta impostación. Así grite, dolorido, en esas efusiones que parecen forzadas a traducir el ritmo de la voz humana en su desnuda verdad, adopta automáticamente la impostación, y su grito surge melodioso como el de un trágico griego. De este modo, no hay esfera poética de lo inmediato, urgido, de la imposición cotidiana del vivir, sino una esfera distante, autónoma y casi

3. Rubén Darío, *ob. cit.*, t. I, p. 212.

autosuficiente, que es la del canto, a la que Darío ingresa no como el hombre que es, sino como el poeta, entendido como un otro.

Una vez aceptado el canon armónico le será imposible eludirlo. Es inútil que nos diga que "Margarita" "es un melancólico recuerdo pasional, vivido", cuando la ondulación del soneto alejandrino, el revestimiento lujoso de las situaciones, el pudor que le lleva a evitar precisiones más íntimas, la voluntariedad de una construcción tan estricta que no deja resquicio a la vacilación delatora de la intromisión más privada, remiten la historia a un cielo artístico. La experiencia de lo real es evidente en la precisión de las formas, en la general subjetivación del poema, en el uso de referencias ambientales, pero esa experiencia está traspuesta, impostada por la melodía.

Cuando en *Cantos de vida y esperanza* asome su desazón, su angustia, la percibiremos frecuentemente en las palabras que pierden su rica cosmética y se transforman en un "coche", una "puerta", en tanto la armonía sigue levantando el material poético por encima del plano de la experiencia directa. El despliegue de "los que auscultasteis el corazón de la noche", o el entonado de "Dichoso el árbol que es apenas sensitivo", son buenos ejemplos de modulación. Se percibe al autor componiendo. El poeta trabaja, y ello es más viable que en la pedrería de algunos poemas de *Prosas Profanas*, porque aquí hay un desajuste entre su tarea de elaboración armónica cuidada y el asunto y las palabras que utiliza. Y cuando llega al fondo de esta voluntariedad armónica genera el manierismo de su soneto "Melancolía", donde su autocompasión deviene narcisista por la acicalada afectación de su poetizar, más que por el tema o la situación o el repertorio de palabras.

Refiriéndose a esos poemas, Darío hizo profesión de sinceridad, aludiendo incluso a Baudelaire (donde a pesar de la tradición crítica, el confesionalismo se cubre de cosmética) y no tenemos por qué dudar. Pero es ilustrativo comprobar que en ese mismo texto donde hace su fe de sinceridad, deriva enseguida al tópico metafórico —el castillo— y sólo a través de él nos da traslado de su afirmación confesional: "Y el mé-

rito principal de mi obra, si alguno tiene, es el de una gran sinceridad, el de haber puesto "mi corazón al desnudo, el de haber abierto de par en par las puertas y ventanas de mi castillo interior para enseñar a mis hermanos el habitáculo de mis más íntimas ideas y de mis más caros ensueños".⁴ Si aquí es visible la retórica, la inquerida retórica que se introduce contra la voluntad del autor en el párrafo, no se encontrará lo mismo en la poesía, donde la operación consiste en una trasmutación armónica —"poética"— de lo auténticamente vivido y sentido por el poeta.

Tratando de justificar, más que de explicar, esta conducta poética, dice Salinas que "un poeta se representa siempre". No hay duda, aunque por su misma generalidad ello no agrega nada a nuestro conocimiento del poeta. Importa saber por qué el modo de "representarse" de Vallejo, da:

*Hay golpes en la vida tan fuertes,
yo no sé. Golpes como del odio de Dios...*

y el modo dariano de la representación nos ofrece en cambio:

*Como la esponja que la sal satura
en el jugo del mar, fue el dulce y tierno
corazón mío, henchido de amargura
por el mundo, la carne y el infierno.*

Lo que impide que "Gloria a las ictericias devorantes/ que sufre el odiador..." sea un verso de Vallejo, a pesar de los términos usados y del mundo presentado, es la línea musical sobre la cual se extiende Darío, testimoniando una concepción sin duda datada, que si por lo tanto es de su época, también le corresponde de una manera exclusiva. Lo que impide que "Mis ojos espantos han visto" sirva de arranque a una severa requisitoria, seca y austera, es la réplica paralela, dulcemente melódica del "tal ha sido mi triste suerte", me-

4. Rubén Darío, *ob. cit.*, t. I, p 223.

dian­te la cual el poeta se reintegra rápi­da­men­te a su uni­ver­so orquestral, deri­van­do sobre sí la piedad en ríos sonoros.

Sin embargo, en sus últimas creaciones, hay veces súbitas en que no puede impedir la ruptura. Sobreviene contra su voluntad, lo arrastra fuertemente, aunque siempre con tenacidad el poeta vuelve a tejer la malla musical, restaurando la tela encantadora. No obstante, el desgarrón deja una marca recordable en el poema. El repentino paréntesis de "A un pintor", cuando al declinar a los anuncios agoreros, una vez pasada la exaltación vital primera, no puede reprimir el "¡Vamos a morir, Dios mío,/ vamos a morir!", suena como réplica de melodrama barato, como el "mi hijo se muere", que no tolera ningún afeite ni da tiempo a impostar la voz para la poesía, y esa réplica vulgar quiebra, por un instante apenas, el balanceo del verso rítmico con el cual el poeta adelanta su tema. El admirable "Francisca Sánchez acompáñame", es de una inmediatez dramática tan vigorosa que ha enmascarado un poema cargado de flojidades retóricas ("multiplicaste pétalos de lirio/ y refrescaste la hoja de laurel") que se han desvanecido ante el impacto emocional de esta brusca confesión angustiada donde el poeta se nos entrega sin apelar al "canon armónico" en el que cree servilmente. Ejemplos parecidos se encontrarán en la serie que Méndez Plancarte ha coleccionado bajo el título "Del chorro de la fuente".

Son excepciones. En los poetas actuales serán la norma. Darío, en cambio, vive en guardia contra tales rupturas. Piensa que una cosa es la vida corriente y otra es el arte, y que aunque de la primera surgen las incitaciones, temas, motivos creadores, la segunda debe situarse lejos, en un universo incontaminado. "Como hombre he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad". Tal afirmación, en el prólogo de *El canto errante*, reitera una concepción ideal de la poesía que vuelve una y otra vez en sus escritos y que hereda, mucho más que del romanticismo, de la teoría de "l'art pour l'art", que edifica Gautier y su movimiento a mediados del XIX; al mismo tiempo pone de relieve, como elemento de oposición, cosa que no hubiera

hecho un artempurista para quien su vida íntegra queda inscrita en el perfeccionismo del arte, la lejanía en que se sitúa su existencia común. Es la vergüenza de la propia vida, indigna de ingresar con pie llano en la literatura por ser cosa cotidiana, *id est*, cosa inferior. Este entendimiento de arte y vida como elementos proyectados en dos extremos incoordinables, separa al Darío de la primera época de sus propios maestros europeos: desde luego que no hubiera escrito, como Verlaine, libros titulados *Hommes* o *Femmes*, pero tampoco permitió en su lírica ese ingreso cantado de las pequeñas miserias y los sucesos concretos, inconfesables casi, que alimentan la poesía verlainiana, y tampoco toleró la manifestación demasiado directa de la rica experiencia cotidiana.

Sin poder recoger la interpretación de Bowra que hace de la obra de Darío una "poesía escapista" —estrictamente no lo fue nunca, en la medida en que un poeta que atiende a la situación real de las coordenadas socioculturales de su medio y tiempo no lo puede ser— sirve, en cambio, de punto de partida para el análisis del problema este juicio del crítico inglés: "Aceptó desde el primer momento la idea de que la poesía es un escape a la inmundicia de la existencia y que debe ofrecer algunas alternativas armoniosas a aquélla. Cuando un poeta cae en esto, existe siempre el peligro de que su obra fracase por no estar lo bastante relacionada a la existencia cotidiana y carecer de la sustancia que proviene del contacto estrecho con la vida diaria".⁵ Observemos que en Darío es claramente perceptible la experiencia de lo real, y así lo pusimos de relieve para todo el movimiento modernista en oposición a la poética neoclásica y romántica. Observemos también que de la vida diaria de Darío proviene la sustancia de la mayoría de su obra. Tratemos de que el punto quede correctamente situado en la operación trasmutadora y embellecedora que para Darío debe cumplir la poesía, paso previo indispensable para integrarse a los universales arquetípicos, tal como

5. C. M. Bowra, "Inspiration and Poetry", London, MacMillan & Co. Ltd., cap. XII, en *Rubén Darío en Oxford*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1965, p. 22.

ambiciona con secreto rencor provinciano todo el movimiento modernista. Pero esos universales no son los que se desprenden de la vasta herencia cultural del universo de Occidente, sino que resultan medidos y reelaborados por París. Allí no sólo se guarda el "patrón oro" que mide las medidas, sino concomitantemente "la eterna pauta de las eternas liras", o sea, el canon determinante de los universales, el que los ordena, jerarquiza y acrisola.

La disyuntiva dariana responde a una ideología, previamente asumida, que rige de modo subrepticio su creación. Determina que la esfera del arte alcanza su acrisolada pureza mediante la transmutación de lo cotidiano y la amputación de sus impurezas. Es no sólo una actitud personal, vergonzante, es una actitud social que establece la inferioridad generalizada del hombre latinoamericano respecto a los hombres europeos, concepción que obviamente pertenece a éstos, que éstos impusieron y que sirvió como instrumento de la tarea neocolonizadora que se propusieron en la segunda mitad del xix. Durante su juventud Darío la hace suya de un modo radical que jamás se encuentra, como apuntamos, en sus propios maestros europeos. Toda su existencia, sus comidas de pobre, sus aventuras eróticas con criaditas, sus andanzas por prostíbulos, sus trajes, su lenguaje centroamericano sabroso, sus problemas de trabajo, sus amistades, pasa a ser vista por los ojos del extranjero, pasa a ser despreciada. En la época se podía discutir largamente sobre libros como *A qué se debe la superioridad de los anglosajones*, porque se partía de la constancia de la *inferioridad* de los latinoamericanos, elemento integrante de la domesticación neocolonial. Acababan de ponerse en íntimo contacto las grandes potencias económicas en pleno desarrollo industrializador con las comarcas marginadas, demoradas en estructuras artesanales y casi feudales. El cotejo de valores debía producirse fatalmente; el afán de integrarse y equipararse con los niveles de cultura y de holgura económica de los europeos se produjo como era previsible; la desvalorización de los productos nativos respecto a los productos extranjeros fue una de las consecuencias primeras,

en varios sentidos explicable; la desvalorización de la creación artística tradicional del continente respecto a los productos de más afinada elaboración originarios de Europa fue otra. Ellas determinaron un conjunto de valores absolutos que movieron el idealismo finisecular. Esos valores absolutos encarnaron cómodamente en objetos, de conformidad con la generalizada cosificación de las formas de vida: ya objetos de uso, ya objetos industriales, ya objetos de arte. Estos últimos rigieron la ambición de los modernistas, en particular de Darío, quien vio en los objetos de arte la expresión del absoluto, quien entendió que ellos ofrecían una perfección independiente del creador, que ellos sobrevivían a su creador y que, por lo tanto, debían estar ausentes de sus fuentes vivas, un poco como lo imaginarían, más amplia y realmente, los poetas del inminente siglo xx: Proust, Rilke, considerando que la vida humana debía transformarse en arte y existir sólo como tal.

A la elección de palabras poéticas *per se*, a la determinación férrea de un canon armónico al que se sujeta invariablemente, se suma el empleo de lo que Salinas ha llamado los "paisajes de cultura", y que son en realidad series de objetos de arte concebidos como valores absolutos, en sí, que instalan la belleza en el mundo y cuya perfección resulta ajena a sus productores, transformados en marca de fábrica. "Crea entonces Rubén unos ambientes concretados en unos paisajes que no son naturales, sino culturales, porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasados, casi siempre, a través de una experiencia artística ajena".⁶

En el poema "Estival" del período chileno representado por *Azul...*, tanto el tigre de Bengala como el príncipe de Gales funcionan manifiestamente como recortadas imágenes de un cuento ilustrado. La perfección formal de sus elementos, la nitidez planista de su presentación, el colorido y las formas que atestiguan la técnica del "fini", la general asepsia en que se mueven, la regularidad del mecanismo que los vincula, son las deliberadas condiciones artísticas de las que surge su verdad estética. Pero la conciencia de estar ante un trabajo sobre

6. Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, p. 115.

materiales ajenos, de segunda mano", como dice Bowra, también se incorpora a la creación por obra del movimiento lúdico del poema, habitual sistema dariano (véase "Sonatina" o "A Margarita Debayle") y en general de la lírica, para traducir el matiz de incredulidad. A través de este andar lúdico se filtra el distanciamiento que el poeta experimenta respecto a su invención, a manera de un dejo crítico, que si afecta centralmente al material, es porque está afectando la conducta creativa del poeta.

En la época de *Prosas Profanas*, que —conviene recordarlo— corresponde a sus años argentinos, el poeta pierde esa conciencia del doble plano y consagra afirmativamente sus materiales de segunda mano. Para poder hacerlo debe trasmutarlos en absolutos, sin respetar siquiera el tacto de lo vivido que se desprende de una experiencia de tipo cultural. Cuando proclama "en cuya noche un ruiseñor había/ que era alondra de luz en la mañana", está manejando meras palabras que no responden a un conocimiento directo, en vivo, de la realidad a que aluden —las dos aves del contrastado canto como las dos fronteras de la noche—, pero tampoco al conocimiento mediatizado por obra de la reproducción mecánica que las remite a ese rango de imágenes más o menos neutrales con las cuales se ha abastecido la pop-literatura moderna (sistema usado a fondo en otras ocasiones por Darío), sino a acuñaciones de tipo simbólico, productos de una tradición elaborada secularmente.

114

Desde el canto fresco de Ventadorn:

*Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra 'l rai
e que s'oblid'e's laissa chazer
pero la doussor c'al cor li vai*

o el disciplinado de Garcilaso,

*Cual suele el ruiseñor con triste canto
quejarse, entre las hojas escondido,*

*del duro labrador, que cautamente
le despojó su caro y dulce nido
de los tiernos hijuelos, entretanto
que del amado ramo estaba ausente,
y aquel dolor que siente
con diferencia tanta
por la dulce garganta
despide, y a su canto el aire suena,
y la callada noche no refrena
su lamentable oficio y sus quere'las,*

hasta la conmistión brusca de ruseñor y alondra en la despedida de Julieta y Romeo, que parece ser la fuente más cercana de la referencia de Darío, ambas aves han sido objeto de un tenaz asedio poético. El pájaro, en Bernart de Ventadorn, guarda la frescura de una vivencia concreta; Garcilaso revela la estilización atemperada de la cultura renacentista. Llegadas a Darío han perdido los rasgos propios, originales, que den testimonio de una visión directa. Tampoco son imágenes precisas, particulares, concretas, que se desprenden de una determinada creación artística extranjera, como piensa Salinas. Devienen entelequias, vacías de real significado para quienes no integran la urdimbre de la cultura superior, que por lo tanto son rechazados fuera de la órbita cómplice que instaure el poema. En cambio, quienes pertenecen al coto restringido de las letras, ven abierta la posibilidad de rellenar esas palabras con las asociaciones que en ellos despiertan, las que obligadamente serán de tipo cultural. Si el lector de Ventadorn es remitido a la realidad, el lector de este período de Darío es remitido a una biblioteca y a un sistema interpretativo.

Los dos ejemplos citados muestran los dos distintos tipos de comportamiento respecto a los objetos de arte europeo. En el primer caso vemos el empleo del material en un modo casi lúdico, realizando una pop-literatura a partir de imágenes ya articuladas por el arte. En el segundo, el empleo de los materiales dentro de una concepción cultista, como valores absolutos, de tipo más generalizado. En los dos casos hay una

experiencia concreta y personal realizada, pero, en distinto grado, el poeta no se atreve a trasponer directamente esa situación, sino el objeto que él descubrió en ella.

Serán necesarios años y una recorrida detrás del diorama europeo, para que el poeta se atreva a incorporar lo vivido en su pura nudidad. Entonces subrayará gozoso ese rasgo único, el de la visión directa, que distingue la experiencia cumplida: "Buey que vi en mi niñez". Automáticamente queda abolido el campo de la mediación artística y el de los universales, en beneficio de la individuación histórica. No es un "buey" el que vio, sino el que vio en su niñez, y el que vio "echando vaho" en un determinado "día", y el que vio "bajo el nicaragüense sol de encendidos oros", y el que vio "en la hacienda". Ubicación histórica que permite al objeto absorber la vida cotidiana del poeta. Al confluir vitalmente, o sea, dentro del tiempo, se produce una mutua fecundación, tal como descubrirá el principal objetor de los "afeites" de la actual cosmética" modernista, o sea, Antonio Machado, al hacer la crítica de los maestros barrocos del modernismo.

En su análisis de la "Bildurgerlebnis" dariana, Salinas equipara experiencia directa e indirecta, y considerando a esta última como la "memoria espiritual del hombre", afirma: "Se agrupan en una galería de sintética humanidad, las fisonomías de personas vistas, tratadas, en este mundo, y los rasgos, quizá recordados con más misteriosa energía, de otras caras, una dama de Ver Meer, un chiquillo de Renoir, un caballero de Holbein. ¡Qué difícil separar los unos de los otros, preferir éstos a aquéllos, en nombre de que son más de verdad!".⁷ El enjuiciamiento es equívoco y mal aplicable a la experiencia estética de Darío. No se trata de discutir el obvio enriquecimiento espiritual del hombre por el arte, sino de saber cómo se cumple la operación artística, porque si partir de la realidad nuda o partir de la obra de arte puede ser igualmente legítimo, los resultados no serán iguales. Ni Ver Meer, ni Renoir, ni Holbein, parten de la copia de cuadros; la sensación de realidad que le permite a Salinas equiparar los rostros pictóricos

7. Pedro Salinas, *ob. cit.*, p. 114.

con fisonomías de personas vivas, procede del contacto con el modelo que ha tenido el artista, contacto que está presente en su creación. Es distinto el resultado artístico cuando se parte de una obra de arte: Rubens copiando el *Adán y Eva* del Tiziano, o, sobre todo, el gran ingreso del tema de la recreación en la pintura moderna, que ha dado la serie de Picasso reproduciendo *Las Meninas* velazqueñas; o, desde luego, los ejercicios *pop*, donde el material que se reproduce, en particular aquel que se introduce sin ninguna modificación, debe funcionar dentro de un régimen de coordenadas enteramente diferentes de las que rigieron la creación original, estableciendo un campo autónomo, distinto y aun opuesto que impone nuevo marco referencial.

La obra de arte se ofrece como una imagen fija, inmovible, como el auténtico objeto que ya es. Su vocación más tenaz es la de devenir ahistórica, escapar de la urdimbe temporal en que nació para revocar el tiempo, y la emoción que concita es de esa índole eternal. Cuando Proust se enfrenta al cuadro de Ver Meer no intenta trasponerlo, ni asociarse a su absolutismo, sino que se limita a traducir las sensaciones del espectador, o sea, el tiempo histórico en que éste vive bajo la influencia del cuadro, fraguando a la vez el tiempo histórico de su creación. Darío, en cambio, lo asume como valor establecido, absoluto, y se adhiere a él bajo la forma de la dependencia. Lo reconoce como superior. No le basta traducirlo o remedarlo, sino que, en un intento de acrisolarlo aún más, lo eleva hasta la región de los arquetipos. Su manejo de las "Fêtes Galantes" lo conduce a recrear el mundo dieciochesco como realidad —tal como lo entiende verlainianamente—; de su trato con Leconte de Lisle o con Moreas se transporta a un helenismo ideal, partiendo en los hechos de la interpretación de un René Ménard, tan distinta de la escuela griego-germana de su tiempo, como aparece en los estudios de Wolf, Rhode, Nietzsche.

Pero si nosotros examinamos el trabajo de los maestros franceses, como más ampliamente los modos de la creación poética que aplicaron, encontraremos una constancia reconoci-

da y pregonada de vida cotidiana, bajo el disfraz ideal que reviste. En los momentos de su más sostenida invención parnasiana, Darío es extraordinariamente preciso, concreto, pero es simultáneamente mudo de su experiencia cotidiana. Así, "El coloquio de los centauros". El rechazo de lo cotidiano lo remite al arte y el arte a los arquetipos.

Se pueden cotejar los enfrentamientos a un asunto similar, en Verlaine y Darío, para tipificar el comportamiento opuesto. En "Les ingenus" que pertenece a *Fêtes Galantes*, Verlaine apresa el nacimiento del imaginario amoroso en los años adolescentes y, partiendo de la imagen de las "bellas" que se pasean entre los árboles, llega al mensaje que ellas comunican, fijando el futuro ideal amoroso de los jóvenes. En "Palabras a la satiresa" de *Prosas Profanas*, Darío encuentra entre el bosque la mujer rotunda, la compañera del amor carnal que se dirige a él enseñándole el traspaso de la delicadeza tímida adolescente a la integración de carne y alma que parece presentarse como la norma del amor adulto. Si los esquemas de situaciones son emparentables, los planos de su desarrollo son distintos, en cuanto al juego "nuancé", evanescente, casi ambiguo, debussyano, de Verlaine, se opone el mecanismo categórico, brillante, con sonoridades de gran orquesta, explicativo y mental, de Rubén Darío. Analizando las fuentes del soneto, Marasso concluye en la equiparación "alma del poeta, alma verleniana" que no creemos la más indicada en el caso.⁸

118

Parten ambos de un verso que recoge una motivación circunstancial: "Un día oí una risa bajo la fronda espesa", dice Darío con un toque marcado de experiencia viva, súbita; en Verlaine ella se carga de un detalle aparentemente nimio y marginal que delata la concentración de la mirada sobre la realidad, cuando procede a la selección original: "Les hauts talons luttaien avec les longues jupes". Pero mientras éste va armonizando, de acuerdo al terreno y al viento, las imágenes de "bas de jambes" y de "nuques blanches", en una delicada elaboración del erotismo, aquél pasa casi brutalmente a la

8. Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, edición aumentada, Buenos Aires, Biblioteca Nueva, p. 160.

presentación de los elementos eróticos utilizando el subrayado de una orquesta de cobres en las rimas internas "erectos senos", "lozanas manzanas", o en el relumbrar del "busto que bruñía de sol". Mientras Verlaine inclina el ambiente hacia las medias tintas, "un soir equivoque d'automne", en que las bellas dirán, prudentemente, "des mots si specieux", en Darío la boca de la mujer ocupa el poema entero "con los labios manchados por las moras tempranas", para proceder a dirigirle un discurso. Mientras que en Verlaine la mujer encontrada en el paseo sigue siendo realísticamente una mujer, en Darío de inmediato se trasmuta en una satiresa, deviene un arquetipo, y en tanto aquél deja en el misterio sus palabras instauradoras del ideal amoroso, en Darío todo se hace explícito y rotundo, apelando a un juego de referencias rígidamente cultistas, donde las palabras valen por los conceptos que conllevan en un sistema valorativo propio de su época:

*Tú que fuiste —me dijo— un antiguo argonauta,
alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,
sabe que está el secreto de todo ritmo y pausa
en unir carne y alma a la esfera que gira,
y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta,
ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira.*

Un entretejido de conceptos —Pan, Apolo, el argonauta, la esfera, la lira, la flauta— cuya belleza y valor son previos al poema, no se desprenden de sus versos, y que se manejan como absolutos, es lo que nos ofrecen las palabras de la Satiresa. Lo propio de Darío es la armazón de ese conjunto conceptual, las vinculaciones establecidas entre los componentes, que él entiende subrepticamente como otro tipo de música, paralela a la verbal acostumbrada de su verso. Esto, donde podría percibirse una vaga imitación mallarmeana, explica su afirmación prologal: "La música es sólo de la idea, muchas veces".

Este tipo de composición se puede encontrar en todo el modernismo hispanoamericano, pero sólo en el correspondien-

te a la última década del siglo, en el Río de la Plata, adquiere su manifestación acabada y excluyente. Ni en José Asunción Silva, ni en Gutiérrez Nájera, ni en Julián del Casal, ni desde luego en Martí, se observa algo semejante. En cambio en el sur deviene el modelo de la poesía. Enrique Anderson Imbert anota sobre la *Cassalia Barbara*: "En general este primer libro de Jaimes Freyre tenía un mínimo de impresiones inmediatas percibidas de la vida directamente".⁹ Y por su parte, lo que Rubén Darío encontró en *Las Montañas del Oro*, de Lugones, uno de los libros en que el régimen de una poesía conceptualizada es llevado a su mayor desasimilamiento de la experiencia cotidiana, es del mismo tipo: "Yo he ido con el martillo a tocar todas las rocas. Cada roca me ha respondido: Yo soy de oro, dicen todas las rocas. Las rocas son de oro. La montaña es de oro".¹⁰ Quien elude mejor este régimen es Julio Herrera y Reissig. Si en "La Torre de las Esfinges" se reitera el sistema, es con una capacidad fosfórica para inyectarle vitalidad poética y un aura de alucinación auténticamente padecida.

En la búsqueda de explicaciones de esta estética, una vez cerrado el capítulo de las fuentes literarias, se barajaron las de tipo étnico-psicológico, aún resonantes en una polémica reciente. "El temperamento tropical del poeta y la ardentía de su sangre negra le acercaban el concepto de poesía decorativa del parnasianismo, y por otro lado, su herencia indígena, su sensibilidad hiperstésica, la indecisa cultura de su juventud, su creencia en mitos y supersticiones le colocaban en un plano simbolista",¹¹ afirma Torres Riosco. Con menos miramientos espeta Cernuda en el mismo debate: "Darío, como sus antepasados remotos ante los primeros españoles, estaba presto a

9. Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, 3ª ed., t. I, p. 381.

10. Rubén Darío, "Lo que encontró en las «Montañas del Oro»", en *Escritos inéditos de Rubén Darío* (recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes), Nueva York, Instituto de Las Españas, 1938, p. 129.

11. Arturo Torres Riosco, "Rubén Darío visto por un inglés", en *Rubén Darío en Oxford*, pp. 55-6.

entregar su oro nativo a cambio de cualquier baratija brillante que le enseñaran".¹²

Las referencias al espíritu mimético del indio y, sobre todo, del negro, a su codicia asombrada de los elementos más superficiales y brillantes de otras culturas, a su capacidad de reproducirlas sin comprender su verdadero alcance y significado, es muletilla de una crítica que tuvo su apogeo en el psicologismo primisecular, la cual no se puso a examinar por qué cualquier comunidad de esas razas era y es capaz de creaciones autónomas, profundamente originales, cuando trabaja en su orientación propia o al contacto, en situación de libertad, de otras culturas. El problema de la imitación, que se ha dado en todos los conglomerados humanos en algún momento de su evolución, tiene que ver con los contactos de sociedades de distinto nivel, cuando se produce la dominación de una cultura técnicamente más desarrollada sobre otra que no ha alcanzado ese estadio o que se mueve en distintas coordenadas espirituales. El ejemplo magno es el arte helenístico, con la adopción de los modelos griegos levemente corregidos o deformados según las concepciones regionales. El fenómeno de imitación servil en el arte expresa en la esfera de la política o la economía una acción colonizadora por una metrópoli dominante. Ya se trata del sistema de conquista y colonización militar de los viejos imperios, ya de las formas de sojuzgamiento económico que instauran los del siglo XIX, en ambos casos hay una manipulación transformadora que se ejerce sobre las sociedades más débiles, aun aquellas poseedoras de una cultura elevada. Esa manipulación se ejerce sobre dos coordenadas que fatalmente concluyen por hacer la contradicción insostenible. Por un lado, dada la diferencia de niveles técnicos, la metrópoli instala en las dependencias coloniales un sistema que es una estructura coherente de conocimientos, valores y métodos, cuya importancia y poder lo hacen difícilmente rechazable por el país sometido; por otra parte, la ac-

12. Luis Cernuda, "Experimento en Rubén Darío", en *Rubén Darío en Oxford*, p. 64.

ción trasplantadora que cumple la metrópoli —en la economía, en lo social y en lo cultural— tiende a disolver aquellos principios que tradicionalmente se consideran propios de la región en un esfuerzo de homogenización, y a la vez la somete toda a la servidumbre de la metrópoli y a sus necesidades, frenando, por lo tanto, un desarrollo total. Ambos elementos son contradictorios, y generan forzosamente un estallido, que se produce en el campo de la economía, de la política, y también en el de la cultura.

En el período histórico que cubre el modernismo, la zona platense es objeto de una acción económica que orienta Inglaterra, que se traduce en una serie de rasgos típicos del fenómeno colonizador de los imperios que pueden ilustrarse con verso de Darío, utilizando su *Canto a la Argentina*: incorporación de la zona a las necesidades de la metrópoli, instaurando una economía complementaria basada preferentemente en el monocultivo, en este caso el cerealero ("En maternal continente/ una República ingente/ crea el granero del orbe...") y la producción pecuaria ("Animará la virgen tierra/ la sangre de los finos brutos/ que da la pecuaria Inglaterra); el aporte de una primera mecanización destinada a desarrollar esas producciones y que se traduce en el empleo de instrumentos agrícolas ("Segarán las mieses las hoces /de artefactos casi vivientes"); o en la construcción de los frigoríficos ("Se herirán miles de testuces en las hecatombes bovinas"); el establecimiento de una red de comunicaciones que vincule las zonas productivas con la capital-puerto ("Irán cargados de tributos/ los pesados carros férreos/ que arrastran candentes y humeantes/ los aulladores elefantes/ de locomotoras veloces"); la ampliación de la zona industrial portuaria y el crecimiento mayúsculo de los puertos mismos, como puntos básicos de la vida de países con economías de exportación ("Se erizaron de chimeneas/ los docks"; "¡Salgan y lleguen en buen hora/ dominando los elementos,/ las velas que el marino adora,/ y los *steamers* humeantes/ que conducen los alimentos,/ la carga de los fabricantes"); la inmigración masiva

con que las metrópolis europeas descargan su exceso de brazos ("¡Exodos! ¡Exodos! Rebaños de hombres, rebaños de gentes/ que teméis los días huraños,/ que tenéis sed sin hallar fuentes/y hambre sin el pan deseado,/ y amáis la labor que germina./ Los éxodos os han salvado:/ ¡hay en la tierra una Argentina!") aumentando vertiginosamente la población platense, imponiendo una remodelación cultural y social progresiva, contribuyendo al desarrollo agrícola y artesanal ("sobre el cósmico portento/ de obra y de pensamiento/ que arde en las políglotas muchedumbres"); creación de la ciudad moderna por la conjunción del aumento demográfico masivo, las posibilidades de trabajo y enriquecimiento, la intensidad del movimiento comercial, la aparición de los elementos suntuarios, la quiebra de las relaciones personales sustituidas por el anonimato de las relaciones colectivas más abstractas, la organización disciplinada del trabajo y del recreo, numerosos y rapidísimos cambios verticales que subvierten la antigua estructura social y todavía no conforman una estratificación nueva y rígida, masificación y violentas reacciones individualistas, una general sensación de vitalidad moderna: "Tráfa-gos, fuerzas urbanas,/ trajín de hierro y fragores,/ veloz, ace-rado hipogrifo,/ rosales eléctricos, flores/ miliunanochescas, pompas/ babilónicas, timbres, trompas,/ paro de ruedas y yuntas,/ voz de domésticos pianos,/ hondos rumores huma-nos,/ clamor de voces conjuntas,/ pregón, llamada, todo vi-bra,/ pulsación de una tensa fibra,/ sensación de un foco vital,/ como el latir del corazón/ o como la respiración/ del pecho de la capital".

123

Es un proceso de remodelación que dura tres décadas y del que saldrán países nuevos cuya contextura se muestra nítidamente a partir de 1910. Son, por lo tanto, dos generaciones que se suman, la del 80 y la del 95, regida esta última, como parcialmente la anterior, por el espíritu modernista cuya acción se ha ido intensificando al pasar de los años en la medida en que en el sur se intensifica la acción homogenizadora y transformadora de la nueva estructura económica.

La palabra que designa el movimiento y que fue Darío quien puso en circulación¹³ apuntaba a interpretar este proceso de adecuación, torpe y apresurado, al nivel de la cultura de los centros metropolitanos que empezaban a regir el mundo entero, una vez conquistadas todas las tierras. "Dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro",¹⁴ es un modo de traducir en el campo de la poética la sensación de libertad irrefrenable que la época instauraba, al abrir tantas —y sólo aparentes— posibilidades de expansión y goce. Se trataba del empuje modernizador del imperialismo europeo y ante él no había ninguna otra opción que la de asumir las inmensas posibilidades que instauraba.

A pesar de la polémica cruzada entre Manuel Pedro González y Juan Marinello, ambos están concordantes en el rechazo de lo que uno llama el "rubendarismo" y otro simplemente el "modernismo", porque ambos lo entienden pasible de tres grandes tachas: imitación extranjera, particularmente francesa; preocupación formalista; desatención por lo social. "El movimiento capitaneado por Rubén Darío fue un fenómeno americano aunque no en servicio de nuestros pueblos", dice Marinello, y agrega: "fue el vehículo deslumbrante de una evasión repudiable, el brillante minero de una grieta desnudadora".¹⁵

Muy por el contrario, fue el más ingente esfuerzo creativo de la poesía hispanoamericana, al incorporarse al mercado único cultural y económico que establece la burguesía europea y norteamericana al iniciar la conquista y unificación del mundo entero. Estuvo el modernismo al servicio de los pueblos en la medida en que comprendió la necesidad de apropiarse del instrumental, las formas y los recursos literarios de la literatura creada al calor del universo económico europeo, y fracasó en la medida en que su deslumbramiento ante la

13. Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 156.

14. Rubén Darío, "Ricardo Palma", en *Obras Completas*, t. II, p. 20.

15. Juan Marinello, *Ensayos marianos*, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, 1961, p. 172.

nueva manufactura le condenó, y sólo parcialmente, muy parcialmente, a la actitud servil imitativa. No postuló una evasión, ni podía hacerlo, en la medida en que al contrario asumió la situación histórica nueva con un ingente esfuerzo de comprensión y adecuación a sus veloces imposiciones; si lo hizo desde dentro de la enajenación, parece ingenuo reclamarle otra conducta que en la época no tuvieron los escritores importantes de ningún sector del mundo conocido. Pero sin duda no resultó "grieta desnutridora": ninguna poesía moderna puede prescindir de la aportación del modernismo, que estableció las bases de una creación autónoma y vigente; entre la poesía posterior, le permite vivir y desarrollarse.

INDICE

	Pág
Inauguración de una época poética	5
América Latina se incorpora a la economía y a la literatura del liberalismo	19
Transformaciones culturales en el Modernismo	35
Los poetas modernistas en el mercado económico	49
La transformación chilena de Darío	81
Lo cotidiano y lo poético	105

RUBEN DARIO Y EL MODERNISMO
TERMINOSE DE IMPRIMIR EN
OCTUBRE DE 1970
EN LA
IMPRESA UNIVERSITARIA
DE CARACAS
EDICION DE 3.000 EJEMPLARES

RUBÉN DARÍO

y el modernismo

ANGEL RAMA



Para Angel Rama, el Modernismo —y Darío— no sólo abre un nuevo período cultural en América Latina, sino que su vigencia se proyecta hacia el presente literario americano. Aparte de señalar la independencia respecto a Europa en lo referente a literatura, este movimiento se estructura sobre las bases de una moderna concepción del arte y su técnica. El autor estima que las causas de tal transformación se encuentran en los cambios socioeconómicos sufridos por esta parte del continente para finales del siglo XIX y principios del XX, y considera el Modernismo como expresión artística de tal mutación social. Justamente, el interés de este trabajo se centra en demostrar la íntima relación existente entre el capitalismo, de reciente implantación, y el nuevo movimiento literario. De manera que los rasgos distintivos de la mencionada tendencia artística son reflejo de los propios del sistema social: el subjetivismo o individualismo, el afán de ser originales, la búsqueda de la novedad, el abandono del viejo esquema de escuela literaria, no son otra cosa que expresión de la filosofía liberal. El resultado es una concepción novedosa del arte y del artista: el producto literario entra en el juego de las leyes de la competencia (desde el punto de vista mercantil), se da por primera vez una conexión verdadera entre público y creador, y éste a su vez es presionado para que se convierta en profesional. Rubén Darío es consciente de tal proceso y, en este sentido, la estadía en Chile es determinante: es el caso típico de la sociedad que se incorpora al comercio mundial y que, consecuentemente, se actualiza en lo referente a tendencias artísticas. Desde tal ángulo es enfocada aquí la obra de Darío, reconociéndosele como mérito particular el introducir a Hispanoamérica en el mercado cultural mundial.