

ISSN 0556-6134

**Revista
de
Literaturas Modernas
Vol.47
Nº1**

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas
Mendoza, República Argentina

Enero-junio

2017

Datos de la Revista - Journal's information
REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 47, Nº1, 2017, Mendoza (Argentina). ISSN 0556-6134



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



© 2016 by Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Instituto de Literaturas Modernas
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Domicilio y correspondencia postal
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina
Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212

e-mail: revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar

Suscripciones y canje
Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario, Parque General San Martín (5500) Mendoza, Argentina
Fono / Fax: 54-261-4135000, interno 2256
e-mail: editorial@ffyl.uncu.edu.ar
web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diagramación: Clara Luz Muñiz
Armado e impresión: personal de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo. Impreso en Argentina – Printed in Argentina
Mendoza, 2016

QUEDA HECHO EL DEPÓSITO QUE PREVIENE LA LEY 11723

Revista
Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y
Literaturas Modernas. - Nº 1 (1956) - Mendoza, Argentina:
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
Instituto de Literaturas Modernas.
Vol. 47, Nº 1 (2016). 21 cm.
275 pp.

ISSN 0556-6134

Semestral

I. Literatura. II. Literaturas nacionales. III. Crítica literaria.

La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar).

Está indizada en el Catálogo de Latindex.

Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo) is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Digital Library at Cuyo National University's webpage (www.bdigital.uncu.edu.ar).

Our Journal belongs to Latindex catalog.

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *ReLiMo*.

Comité editorial de la *ReLiMo*

Directora: Susana Tarantuviez

Secretaria de redacción: María Lorena Gauna Orpianesi

Comité editorial a cargo del dossier

Directora: Elena María Calderón de Cuervo

Secretaria de redacción: Tatiana Cuello Privitera

Consejo asesor

Pedro Luis Barcia (Conicet, U. Austral)
María Delia Buisel (UNLP)
Mariana Calderón (UNCuyo)
Ricardo Gonzalez (UNLP-UBA)
Claudio Maiz (UNCuyo)
Estela Guevara de Alvarez (UNCuyo)
Comité académico-científico (referato)
Cristina Arranz (UNCuyo)
María Eugenia Avena (UNCuyo)
Patricia Barrio (UNCuyo)
Viviana Boch (UNCuyo)
Delia Buisel (UNLP)
Marta Castellino (UNCuyo)
Laura Cogni (UNCuyo)
Elizabeth Davis (Ohio State University)
Juan Dillon (Universidad Complutense de Madrid)
Pilar Dussel (UNCuyo)
Rubén Florio (CRIBABB, Bahía Blanca - Conicet)
Patricia Favre (UNCuyo)
Adolfo Fraschini (UN de Villa María)
Estela Guevara (UNCuyo)
Gladys Granata (UNCuyo)
Abraham Madroñal Durán (Univ. Ginebra, CSIC - España)
Claudio Maíz (UNCuyo- Conicet)
Rubén Peretó Rivas (UNCuyo)
Sonia Rose (Universidad de Toulouse – Francia)
Cristina Salatino (UNCuyo)
Juan Manuel Torres (UNCuyo)
Ramiro Zó (UNCuyo)

Comité de redacción

María Eugenia Avena
Pilar Dussel
Inés Hoffmann

INDICE

ARTÍCULOS

Dossier:Rubén Darío. A cien años de su muerte (1916-2016)	7
LA 'CONTEMPORANEIDAD' DE RUBÉN DARÍO EN MUNDO NUEVO (1966-1967)	9
Rubén Darío's 'contemporaneity' in Mundo Nuevo (1966-1967)	
María Marcela ARANDA	
LUGONES EN MENDOZA: LA RECEPCIÓN DE SU OBRA E IDEAS EN EL DIARIO LOS ANDES, ENTRE 1897 Y 1930.....	27
Lugones in Mendoza: The reception of his work and ideas in the newspaper Los Andes, 1897-1930	
Patricia BARRIO de VILLANUEVA y José Luis TELLO	
LA FIGURA DE ATALANTA A TRAVÉS DE LA ESTÉTICA MODERNISTA.....	47
The figure of Atalanta through the modernist aesthetics	
Silvina M. BERBEL	
HUELLAS DE RUBÉN DARÍO EN LAS FARSAS DE VALLE INCLÁN	69
Footprints of Rubén Darío in the farsas of Valle Inclán	
Mabel BRIZUELA	
RUBÉN DARÍO Y LA ADAPTACIÓN DE LA MÉTRICA CLÁSICA	83
Rubén Darío and the adaptation of the classical meter	
María Delia BUISEL	
RUBÉN DARÍO Y LAS ESTÉTICAS POST-ROMÁNTICAS EN EL ORIGEN DE LA POESÍA MODERNISTA	121
Rubén Darío and the post-romantics aesthetics in the beginning of the modernist poetry	
Elena CALDERÓN de CUERVO.....	121
EL SÍMBOLO DEL CISNE EN RUBEN DARÍO.....	135
The swan symbol in Ruben Darío	
Tatiana CUELLO PRIVITERA	

EL GRAL. SAN MARTÍN Y SU GESTA LIBERTADORA BAJO LA MIRADA DEL POETA CUBANO JOSÉ MARTÍ	151
General San Martín and his liberating achievement in the sight of the cuban poet José Martí	
Claudia Gabriela CURI AZAR	
RUBÉN DARÍO Y LAS IMPRESIONES DE LA COLECCIÓN LÁZARO GALDIANO	159
Rubén Darío and Lazaro Galdiano's collection impressions	
Laura de ANTONIO LÓPEZ	
EL MODERNISMO SEGÚN RAMÓN DEL VALLE INCLÁN	165
Modernism according to Ramón del Valle Inclán	
Gladys GRANATA DE EGÜES	
LA GRAN GUERRA Y EL HOMBRE LOBO DEL HOMBRE	179
The Great War and the man wolf of man	
Andrea GRECO de ÁLVAREZ	
DIÁLOGO ENTRE ORIENTE Y EUROPA EN UN CUENTO MODERNISTA HISPANOAMERICANO. A PROPÓSITO DE 'LA MUERTE DE LA EMPERATRIZ DE LA CHINA'	199
Dialogue between Oriental and European sources in a Modernist Hispanoamerican story: "La muerte de la emperatriz de la China"	
Inés HOFFMANN BREUSTEDT	
LOS ESPECTROS DE RUBÉN DARÍO EN LA ESCRITURA DE OTROS. CÓMO SE CUENTA UNA VIDA AJENA.	215
The spectra of Rubén Darío in the writing of others. How is a life of others	
Claudio MAÍZ	
RUBÉN DARÍO Y MIGUEL DE UNAMUNO: CONVERSACIONES ACERCA DE LA TRADICIÓN CULTURAL CONTINENTAL	241
Rubén Darío and Miguel de Unamuno: talks about the continental cultural tradition	
Andrea PASQUARÉ	
RUBÉN DARÍO Y RAMÓN DEL VALLE INCLÁN. AMISTAD Y ADMIRACIÓN POÉTICA	257
Rubén Darío and Ramón del Valle Inclán. Friendship and poetic admiration	
Mariana VERDAGUER	

ARTÍCULOS

**Dossier:
Rubén Darío,
su época, su obra, su estilo.
A cien años de su muerte
(1916-2016)**

LA 'CONTEMPORANEIDAD' DE RUBÉN DARÍO EN MUNDO NUEVO (1966-1967)

*Rubén Darío's 'contemporaneity'
in Mundo Nuevo (1966-1967)*

María Marcela ARANDA

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo
marcela.aranda06@gmail.com

Resumen

En el filo entre 1966 y 1967, la revista *Mundo Nuevo* editó un número especial dedicado al poeta nicaragüense, en ocasión del centenario de su nacimiento (1867) y del cincuentenario de su muerte (1916). Emir Rodríguez Monegal tituló su editorial “El fundador”, parafraseando la expresión de Octavio Paz en su *Cuadrivio*, para aludir al compromiso que, bajo máscara afrancesada, asumió Rubén Darío a fines del siglo XIX en su propósito de actualizar “la lengua y la imaginación del continente” mediante la restauración de “una visión imperial de una lengua y una poesía”. En las secciones Testimonios (“Encuentros con Rubén Darío”, antología de varios autores), Valoraciones (“Pitagorismo y Modernismo”, según Ricardo Gullón) y Diálogo (“Nuestro Rubén Darío”, según Rodríguez Monegal, Severo Sarduy y Tomás Segovia), los autores convocados revisitaron la lírica de Darío e interpelaron la ‘canonización’ de su obra pues, según distintas opiniones, esta última no siempre había estimulado la comprensión profunda de la proyección viva del poeta. La intertextualidad de *Mundo Nuevo* permitió, así, rescatar la ‘contemporaneidad’ de Rubén Darío, a la luz de la teoría de

las mediaciones socio-literarias y del rol del autor como intelectual transformador de la/s conciencia/s histórica/s durante los agitados años sesenta latinoamericanos.

Palabras claves: *Mundo Nuevo* (1966-67), Rubén Darío, contemporaneidad

Abstract

On the edge between 1966 and 1967, *Mundo Nuevo* magazine published a special issue dedicated to Nicaraguan poet, on the occasion of the centenary of his birth (1867) and the fiftieth anniversary of his death (1916). Emir Rodríguez Monegal headlined its editorial "El Fundador", paraphrasing Octavio Paz's words in his *Quadrivium*, to refer to commitment, under French style mask, Ruben Darío took in the late 19th century in its purpose of updating "la lengua y la imaginación del continente" by restoring "una visión imperial de una lengua y una poesía". In sections entitled *Testimonios* ("Encuentros con Rubén Darío", anthology by various authors), *Valoraciones* ("Pitagorismo y Modernismo" by Ricardo Gullón) and *Diálogos* ("Nuestro Rubén Darío", according to Rodríguez Monegal, Severo Sarduy and Tomás Segovia), the authors called together revisited Darío's lyric and interpellated the 'canonization' of his work, since according to different opinions, the latter had not always stimulated deep understanding of the living projection of the poet. Intertextuality of *Mundo Nuevo* allowed rescue the Rubén Darío's 'contemporaneity', in light of the theory of socio-literary mediations and the role of the author as an intellectual transformer of historical consciousness/s during the Latin American agitated sixties.

Key words: *Mundo Nuevo* (1966-67), Rubén Darío, contemporaneity

Palabras preliminares

En enero de 1967, el ejemplar N° 7 de la revista *Mundo Nuevo* homenajeaba al poeta nicaragüense Rubén Darío por el centenario de su nacimiento (Metapa, 1867) y el cincuentenario de su muerte (León, 1916), escudriñando a través de una pregunta siempre actual: ¿En qué consiste hablar de un autor? La propuesta fue recogida en tres secciones de la revista, dirigida por el crítico literario uruguayo Emir Rodríguez Monegal. En Diálogos [MN: 33-46] el poeta y crítico cubano

Severo Sarduy y el escritor español-mexicano Tomás Segovia discutieron con el editor puntos en común y diferencias sobre la relación personal y comprometida de Darío con las circunstancias poéticas de su tiempo y su actualidad en los años 1966-67. Testimonios ofrecía una antología de autores diversos en edades y procedencias que se habían referido a su figura y poesía [MN: 5-21]. Mientras un estudio inédito del español Ricardo Gullón en la sección Valoraciones [MN: 22-32] releía a Darío “en el contexto de las preocupaciones básicas de los poetas de su tiempo” [Rodríguez Monegal: 4].

El editor de *Mundo Nuevo* planteaba superar el “embalsamamiento” de la producción y personalidad de Darío, “por feliz que sea”, entendiendo que la *canonización* de su obra, concebida únicamente como expresión paradigmática del modernismo, habría obstaculizado la comprensión profunda de su ascendiente poético [Rodríguez Monegal: 4]. Así, en la editorial titulada “El fundador”, parafraseaba la expresión utilizada por Octavio Paz en su *Cuadrivio* para aludir al compromiso que, bajo máscara afrancesada, había asumido Darío a fines del siglo XIX para renovar “la lengua y la imaginación” del continente mediante la restauración de “una visión imperial de una lengua y una poesía” [4].

El hecho de tener en cuenta el manifiesto fundacional de *Mundo Nuevo* en 1966 –esto es, “recoger en una publicación periódica, verdaderamente internacional, lo más creador que entrega América Latina al mundo, [...] en el campo de las artes y de la literatura, (...) del pensamiento y la investigación científica” [Rodríguez Monegal 1966: 4]-, permite observar correspondencias entre el compromiso cultural asumido por Darío y el de la revista. El poeta había irrumpido significativamente en el desarrollo literario hispanoamericano y la crisis del positivismo organizador novecentista, del mismo modo que la profusión de revistas culturales en los años 60 había producido un quiebre en la concepción de los géneros y

técnicas literarias, de la teoría crítica y del dilema del escritor sobre su responsabilidad social y política. En el presente trabajo se analiza, entonces, la intertextualidad de *Mundo Nuevo* como instrumento posible para rescatar la *contemporaneidad* de Rubén Darío a la luz de la teoría de las mediaciones socio-históricas y del rol del autor como intelectual transformador de la/s conciencia/s histórica/s durante los agitados 60 latinoamericanos.

“Nuestro Rubén Darío”

En principio es conveniente precisar el contexto de enunciación de los rescates discursivos de la obra y personalidad del nicaragüense en los años 60. *Mundo Nuevo*, nacida entre las luchas ideológicas, políticas y económicas de la guerra fría, estuvo inscrita en el heterogéneo universo de publicaciones que surgieron en nuestra América y compartió con ellas discusiones sobre la vinculación de los intelectuales con los sucesos de su tiempo [Gilman; Stonor Saunders]. No se trata de un asunto sesentista exclusivamente, pero la ruptura histórico-ideológica de esos años obligó a definiciones profesionales y personales que opusieron a bandos y personajes durante los años siguientes. La publicación tuvo dos etapas, con directores y lugares de edición específicos: desde julio de 1966 a julio de 1968, el responsable fue Emir Rodríguez Monegal y se editó en París; desde agosto de 1968 hasta 1971 se editó en Buenos Aires bajo la supervisión de Horacio Daniel Rodríguez¹.

¹ Bajo la dirección de Rodríguez Monegal (julio 1966 a julio 1968) se editaron 25 números mensuales. Su línea editorial fue proactiva al despliegue textual y comprometido de escritores de la región y fuera de ella con relación a la crítica literaria, la experimentación de los géneros y las reflexiones sociológicas, filosóficas y político-ideológicas sobre la universalidad de las culturas de América Latina.

Las publicaciones periódicas conforman documentos históricos que irrumpen en la cultura de su tiempo con propuestas que sus hacedores consideran innovadoras, rupturistas, transformadoras. Sea que se las considere objetos textuales, géneros discursivos culturales o nudos-espacios que facilitan la formación de redes mediante la difusión de ideas-textos, ellas incorporan al análisis los lugares y contextos de su enunciación [Granados; Lafleur, Provenzano y Alonso; Ossuna; Beigel]. De allí que sus condiciones de realización compongan parte de la malla simbólica mediante la cual las personas conocen y operan sobre el mundo.

No obstante que los aportes de *Mundo Nuevo* alcanzaron la estética, retórica y pragmática del discurso, los vínculos intelectuales de esos años delinearon opuestos político-ideológicos a veces irreconciliables, sin que ello significara, necesariamente, que el contendiente fuera indiferente a las calidades literarias del rival de turno. Tal fue el caso de la reconocida polémica entre Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama y Roberto Fernández Retamar, como directores de revistas determinantes del periodo: *Mundo Nuevo*, *Marcha* y *Casa de las Américas* respectivamente [Morejón Arnaíz; Mudrovcic; Sierra; Rocca].

El artículo titulado “Nuestro Rubén Darío” es central para nuestro análisis, porque los autores convocados al diálogo – Sarduy, Segovia y Rodríguez Monegal- comienzan interpelando la mencionada *canonización* de la obra de Darío para “ver lo que todavía está vivo en él, a favor o en contra de ese contexto [noventaiochista]” [Segovia: 33]; y de esta manera, indagar por el rescate que un nuevo pensamiento crítico puede realizar de un autor que, según Sarduy, “ya es del dominio público” [33].

El retorno del contexto Art Nouveau en los 60 ayudaba a recrear la atmósfera de inspiración de la obra de Darío. *Mundo Nuevo* anunciaba la exposición de su ícono artístico Aubrey

Beardsley (1872-1896) en Manchester City Gallery (Victoria&Albert Museum, 15 al 29 de octubre de 1966) y reproducía en sus páginas ilustraciones de la serie dedicada a *Salomé* de Oscar Wilde en 1893. Los autores coincidían en que Darío había decodificado la realidad a través de la plástica, pero Segovia afirmaba que ese código pictórico era también histórico, social y geográfico, y por ello adscrito a lo latinoamericano. Si la intermediación es de orden plástico y si el Liberty, Modern Style o Style Metro habían vuelto a ser objetos de consumo en esa década, ¿por qué no reestudiar el intermediario de Darío con la realidad y por este medio reestudiar toda su obra?

No obstante que el estudio del vínculo poesía-plástica ya estaba presente en los escritos de José E. Rodó, Rodríguez Monegal enfatizaba en el trasfondo ideológico puesto de manifiesto en la revista *Mundial*, dirigida por Darío entre 1911 y 1914, donde “se refleja y queda coagulada espléndidamente la visión de un mundo de gratuidad, de lujo; queda inmovilizada cruelmente esa concepción de lo que era, de lo que quería ser América Latina para la exportación internacional del 1900” [35]. Pero esta inserción visual del modernismo en el mundo de su tiempo, resultaría ineficaz si se contrastaban:

las imágenes oficiales de los distintos países de América Latina que ofrecen sus páginas satinadas [...] con la América real, convulsionada y agónica de esos años en que la revolución mexicana y la política del ‘big stick’ del otro Roosevelt [por Theodore R.], eran sepultadas por las oligarquías criollas detrás del albayalde y el cosmético de la Belle Epoque [35]

Entonces, pensar a Darío en los años 60 era discutir la inclusión de lo cultural como *signo* de la intermediación, es decir debatir el rol de la cultura en la política y la sociedad. Sarduy distingue un doble estrato en los núcleos estructurales de sus poemas: por un lado, las *significaciones* o sea los sonidos y la fonética, y por otro lado, los *significados* o el sentido. Su travesía literaria

comenzó reconociendo la realidad en clave pitagórica, haciendo rimar a las cosas entre sí, hasta alcanzar, finalmente, las matrices, estructuras o palabras que daban el paradigma de las cosas. Por eso, la rima de Darío es una categoría gnoseológica que indica relaciones y correspondencias secretas y revela significados. Darío podría emparentarse a los surrealistas, señala Sarduy, porque ambos consideraban al mundo como “emblema, palimpsesto, contigüidad (¿o sistema?) de signos” [36]. Pero Darío lo concibió como plenitud que le permitía habitar entre sus referentes, y no como sacudimiento o vaciamiento del significado de los signos al modo de André Breton.

La relectura crítica de un autor es un acto de mediación socio-literaria, donde se entrecruzan las dimensiones subjetivas y objetivas. Desde la perspectiva histórica el contexto es necesario: por qué, para qué y para quién fue escrita la obra. Segovia plantea que al releer a Darío, este se le reveló “como personaje y casi como símbolo (...) de un fenómeno central en la historia de algo que para no llamar la hispanidad (palabra muy corrompida) habría que llamar el mundo de habla española” [37]. La introducción de la discusión epistémica entre los términos ‘mundo hispánico’, ‘hispanoparlante’ e ‘hispanohablante’ en las páginas de *Mundo Nuevo* se referenciaba en la emergencia del universo latinoamericano y caribeño y sus tensiones internas y externas a raíz del éxito reciente de la revolución cubana y su impacto socio-económico, político-institucional, cultural e ideológico en la región y fuera de ella.

La internacionalización del fenómeno lingüístico no pasó inadvertida para Segovia, quien regresó a España frecuentemente –igual que Darío–, y fue convenciéndose de que su mundo, finalmente, estaba constituido por el aspecto lingüístico de la realidad. Que una misma lengua fuera compartida por distintos pueblos a uno y otro lado del Atlántico

y del Pacífico proyectaba, decisivamente, una unidad cultural válida. La importancia histórica de Darío residía en que con sus viajes a España, el idioma español retornaba a España, imponiéndose por primera vez el español de América al español de España [Segovia].

En los años 60 los conceptos revolución y descolonización fueron centrales para explicar nuestra complejidad social; y en este contexto la *contemporaneidad* de Rubén Darío reinsertaba en la discusión, casi por analogía, las singularidades de España y de América. Segovia dice que si el casticismo es entendido, etimológicamente, como

“la castidad vuelta sobre sí misma, involuntaria y cerrada [...] la apertura de España hacia América presenta una curiosísima paradoja: España es un país que tiene esa apertura, históricamente única, hacia todo un continente y, sin embargo, sigue siendo un país cerrado” [37].

Por eso la estancia rubendariana en España, en pleno conflicto bélico con Estados Unidos, problematizó etimológicamente el casticismo. Según Rodríguez Monegal, los hispanoamericanos percibieron en los viajes de Darío la posibilidad del desquite histórico de nuestra América. Max Henríquez Ureña publicó en 1930 en España *El retorno de los galeones*, y Rodó habló en 1899 y 1916 de “un retorno de las carabelas, como queriendo decir: Bueno ahora somos nosotros los que vamos a colonizar a España” [Rodríguez Monegal: 37].

Para despegar esta reivindicación de la cultura americana de la cuña noventaiochista en que la habían insertado otros estudios contemporáneos de la obra de Darío, el editor de *Mundo Nuevo* relativizó las disputas chauvinistas entre continentales y peninsulares y enfatizó en la presencia sesentista actual del poeta en Europa y, particularmente, de la lengua española americana en la península. “Esto significa un replanteo vivo, creador, polémico, de todo el problema de la lengua española universal que se había ido volviendo cada día más provinciana

desde la pérdida del imperio. El retorno de los galeones sí, si esos galeones retornan con algo más que oro”, sentencia Rodríguez Monegal [39].

Siguiendo esta misma línea, se discutió la atracción de Darío por la lengua francesa. Para Sarduy cuando éste renovó la métrica quiso “reenviar el español a su esencia (...) resituar el idioma en el espacio fundamental de su creación” [39]. A fines del siglo XIX, España era, para los europeos, “el portavoz de la Edad Media frente a los países racionalistas”, asegura Segovia, y esa conformidad con las formas medievales le permitió a Darío “reencontrar su espíritu” [39]. Esta reconciliación histórica -que es una forma de autenticación identitaria- revolvía la tensión entre España y América, y así las cerrazones y conflictos heredados del país peninsular transmutaron, en los 60 latinoamericanos, en discusiones que enfrentaron a escritores “consagrados” y escritores “revolucionarios”. El uso de los conceptos *antiimperialismo* y *revolución* -que refieren a entrecruzamientos puntuales entre un instante histórico y unos enunciados precisos- mostró discontinuidades, rupturas y permanencias de quienes aspiraban a pertenecer legítimamente a campos culturales establecidos y de quienes pretendían formar nuevos campos culturales legitimados por su compromiso social y político [Gilman].

Si como afirma Sarduy “la irrupción de Darío amenaza[ba]” convertir al español en un dialecto de la lengua española”, entonces la *contemporaneidad* de su figura y obra en los 60 actualizaba el asunto de “la colonización como movimiento histórico general, por un lado, y por otro también [...] muy importante [...]: el de la universalidad histórica” [40]. La importancia geopolítica del Tercer Mundo interpelando al occidente permitía a *Mundo Nuevo* resignificar la universalidad de España en un contexto histórico más amplio, pues aunque ésta era considerada lo particular dentro del universal europeo en 1900, había sido nuestro continente quien “le envía a su hijo

pródigo [Rubén Darío] a llevarle la palabra *de vuelta*, pero también *devuelta*, en el sentido de devolución. América le devuelve a España la palabra que ésta le ha dado”, sugiere Segovia [40].

Mundo Nuevo fue un emprendimiento cultural involucrado con los conflictos de su tiempo y en cada entrega hizo conocer las problemáticas políticas, militares, sociales, económicas, culturales y artísticas de la región y del mundo². Advirtió sobre las acciones conspirativas contra la libertad creadora de hombres y mujeres en cualquier región que no permitían “escuchar las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente” ni establecer “un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias o artísticas” [Rodríguez Monegal 1966: 4].

² Entre los principales temas tratados, merecen mencionarse: la relación entre la CIA y los intelectuales (*MN*, 1967, 13:4; *MN*, 1967, 14:11-20); la reunión del PEN Club en Nueva York (1966) y su posición durante la guerra fría (*MN*, 1966, 3:75-76; *MN*, 1966, 4:41-51; *MN*, 1966, 5:85-90); la penetración conspirativa de Estados Unidos y otros imperios en territorio latinoamericano (“El Plan Camelot: una autopsia” en *MN*, 1967, 9:78-94; “Cuba, España y EEUU, una historia triangular” en *MN*, 1967, 10:65-70; “Un plan para el Tercer Mundo” en *MN*, 1967, 12:70-76; “América Latina, Cuarto Mundo” en *MN*, 1968, 25:5-9; “El porvenir de América Latina” en *MN*, 1967, 13:57-62); las experiencias revolucionarias latinoamericanas (“La crisis norteamericana: Vietnam, Cuba y la República Dominicana” en *MN*, 1967, 13:80; “La crisis norteamericana (II)” en *MN*, 1967, 14:80-95; “La Guerrilla en Bolivia” en *MN*, 1968, 20:43; “Un manifiesto anticomunista” en *MN*, 1968, 21:41; “Guerrillas en Guatemala” en *MN*, 1968, 22:30; “Diario de Santo Domingo” en *MN*, 1966, 3:42-56) y los golpes de Estado en la región y sus efectos (“Más tijeras argentinas” en *MN*, 1967, 17:82-83; “Quema de libros” en *MN*, 1968, 20:89-90; “El militarismo en el Brasil” en *MN*, 1966, 3:38-41; “Argentina: Otro golpe en el vacío” en *MN*, 1966, 5:50-58; “EUDEBA y la crisis universitaria argentina” en *MN*, 1966, 5:91-92; “Los militares en el Brasil” en *MN*, 1967, 15:70-95). También se destacan: “Vietnam: anverso y reverso” (*MN*, 1966, 4:77-80); “USA: Los derechos civiles” (*MN*, 1968, 22:70-74); “La influencia del intelectual norteamericano” (*MN*, 1966, 3:13-16); “Pobreza, burguesía y revolución” (*MN*, 1967, 11:5-18); “El caso Siniavski-Daniel” (*MN*, 1966, 1:85-95).

En efecto, los escritores leen el texto que *la realidad* les presenta, dice Sarduy, y la mirada crítica actual de Darío consistiría en revisar los códigos que utilizó como intermediario de su *realidad*, a la luz de lo que Rodríguez Monegal llamó “doble proceso telescópico” [41]. La mediación del verso y el cromó francés había proporcionado a la sensibilidad e imaginación de Rubén el rescate de las formas culturales de España y América, augurando una nueva forma de hacer literatura y permitiendo reivindicar el “*modernismo* esencial” del poeta en el siglo XX. En efecto, cuando Darío “lee” y descifra la realidad, “empuja la creación hacia la *lectura*, hacia el código, hacia la cultura” [Sarduy: 41] y se convierte en *poeta-lector*. El sentido de un autor al escribir una obra no resuelve de modo unilateral la cuestión interpretativa de la relevancia de ésta; al contrario, Barthes dice que el significado también es creado por el lector quien participa a través de un proceso de análisis textual. Darío obligó “a la poesía a tomar conciencia de sí misma, a asumir el papel de lectora que siempre ha tenido en realidad” [Segovia: 42].

Pero es su perfil de americano comprometido con los temas de su tiempo y su gente, uno de los más polémicos en Darío, en particular su posición frente al imperialismo de Estados Unidos. “¿Hasta qué punto (...), además de ser un gran poeta de la lengua, es también cifra del poeta latinoamericano?” [Rodríguez Monegal: 44]. Darío se ocupó de cuestiones americanas (*Caupolicán, Tutatcozimi, Del campo, El Porvenir*), pero fue más “explícito” a partir de 1900: *Momotombo, A Colón, Canto a la Argentina, Oda a Mitre, Retorno, A Amado Nervo*, entre otros. *Oda a Roosevelt* (1904) y *Salutación Águila* (1906) son momentos debatibles, al menos, de su latinoamericanismo: en el primer poema desafió al presidente Theodore Roosevelt, vencedor de la guerra contra Cuba, a no menospreciar la América Española que “vive, sueña, ama y vibra” en sus “mil cachorros sueltos [de león]”; en el segundo

poema, Darío ejercía de diplomático en la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro y relativizó el poderío estadounidense contraponiendo el cóndor hispanoamericano al águila del norte como impresión personal –quizás ambigua- de la hermandad y la desinteligencia de las Américas. El tono conciliador continuó en 1915 con *Pax*, poema que recupera las tradicionales ideas de unión entre los pueblos de América, ya no divididos por la geografía, el sentimiento o el deber [De Torre; Balseiro].

No obstante que en los años 60 el poeta y su mundo habían desaparecido, preguntarse por el rescate de su compromiso social y político seguía vigente. Así lo manifestó el mexicano Octavio Paz cuando afirmaba en su *Cuadrivio* que la escritura rubendariana había resucitado una manera de ver y sentir la realidad, esa que “al redescubrir la solidaridad entre el hombre y la naturaleza, fundamento de las primeras civilizaciones y religión primordial de los hombres, [...] abre a nuestra poesía un mundo de correspondencias y asociaciones” [Cit. en “Testimonios”. *MN*, 7: 20], la cual obliga a recuperar dinámicamente la tradición para proyectar una realidad diferente. En la norma modernista, saber del pasado es saber del porvenir y Sarduy apela a la figura del exiliado americano que al abandonar su patria adoptó un afrancesamiento cultural dejando atrás lo que en su propia tierra le anulaba la posibilidad de superar estrecheces políticas y saltar vacíos culturales. De allí que “*Por lo que no dijo*, Darío es muy *engagé* [...] [con lo cual] nos señaló toda nuestra pobreza moral” [Sarduy: 44].

Algunos escritores (Juan Valera, Luis Cernuda) han reprochado a Darío su admiración por Francia y París³, en particular, aunque sin advertir que para el poeta “Francia es, sobre todo,

³ Ver las declaraciones correspondientes a los años 1888 y 1897 (Valera) y 1966 (Cernuda) en la sección *Testimonios* (*Mundo Nuevo*, 7, pp. 5 y ss.).

una *cosa mental* –como decía Leonardo del Arte– “[pues] él sabía qué luces y qué sombras metafóricas ocultaban su relación con París” [Rodríguez Monegal: 44]. La lectura exacta de Darío les habría dificultado advertir a un poeta prevenido contra las intenciones discursivas románticas y generosas que desplegaba frente a los resultados políticos pesimistas de su tiempo. Darío admiraba profundamente a José Martí y usaba su metáfora sobre las entrañas del monstruo para expresar el compromiso que tenía con su época. Este, señala Rodríguez Monegal, no era ni:

con una posición política concreta, (...) [ni] con una idea de la ‘realidad’, [ni] con una idea del mundo, [pero sí] con una idea de ciertos valores [que está buscando, y que como] no los encuentra realizados en su América, y tal vez ni siquiera le parecen realizables en el futuro inmediato, por eso les vuelve desafiadamente la espalda, y se burla, con elegante condescendencia, del fervor literal y también inútil de Ugarte [45].

El poeta no está obligado a explicar, con rigurosidad científica, las situaciones históricas, pero sí puede expresar esos “fragmentos de conciencia” –que según Ricardo Gullón “no son recuerdos, aunque la mente trate de configurarlos así, ni tienen perfil preciso ni forma identificable” [30]- en que las personas se adentran para experimentar sus procesos de cambio (metempsicosis). Su función es ser el símbolo, portavoz o emblema “¿de una o de muchas [conciencias]?”, vuelve a preguntarse el crítico español [29]. Segovia advierte que en la poesía rubendariana sí existen contenidos explícitos sobre problemas políticos de su época; pero igualmente le reclama mayor correspondencia con realidades latinoamericanas de su tiempo. Darío salió de su tierra por “una necesidad profundamente latinoamericana” y retornar a la cultura francesa era cumplir “un destino de universalidad que no pudo cumplir España, y que antes que él habían cumplido [otros] románticos latinoamericanos” [Segovia: 46].

Según esta perspectiva, el extranjerismo del nicaragüense sería un eslabón más de esa cadena del inevitable exilio que han experimentado históricamente nuestros escritores pues, paradójicamente, “consiguen ser tanto más latinoamericanos cuanto más profundamente asumen una perspectiva que los aleja de las contingencias de sus respectivas culturas nacionales, o los libera de la inserción burocrática en medios relativamente confinados” [Rodríguez Monegal: 46]. El crítico argentino Enrique Anderson Imbert recuerda que Pedro Henríquez Ureña incluyó a Darío en la “segunda generación modernista” (Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Leopoldo Díaz, Salvador Díaz Mirón) pues entiende que la anarquía estilística de la que se jactaba el poeta no reconociendo preferencia por ninguna escuela, se parangonaba a la nueva Estética de esos años; y continúa diciendo:

[...] Rubén Darío estaba contento con su grupo. Sabía que era un grupo americano, con las raíces en estas tierras pobres aunque aparecían desarraigados, libres de España porque eran de colonias españolas, afrancesados porque apenas conocían Francia, ilusionados por su arte cosmopolita porque el espejismo de oasis es una ilusión de los desiertos, insatisfechos, no desertores, americanísimos, en una palabra, por lo mismo que escapaban de América. [Cit. en “Testimonios”. MN, 7: 17]

Ese punto de fuga que personifica la partida de Darío tiene una larga tradición, iniciada con el Inca Garcilaso, Alarcón, Bello, Echeverría, Blest Gana, Reyes; que seguía emblemáticamente con el poeta de Metapa y se proyectaba en los 60 con Neruda, Borges, Paz, Vallejo, Alegría, Fuentes, entre otros. De allí que Rubén Darío se volvió amigable para los latinoamericanos y caribeños de los años 60 porque encarnó el destino transatlántico de quien “desde el continente donde residía, seguía sintiéndose, en rara ubicuidad, en aquel otro que le faltaba” [Salinas: 34].

Conclusiones

La revista *Mundo Nuevo* homenajeó al nicaragüense desde la perspectiva que su editor llamó la *captura* del poeta, es decir buscando al hombre y su historia en sus metáforas. “Por su receptividad, por su aptitud para integrarse e identificarse con las cosas, es el poeta quien mejor puede poseerlas, dejándose poseer por ellas [...] Si el enigma no se resuelve, al menos se plantea en fórmulas asequibles [...] a la intuición”, recuerda Ricardo Gullón [26, 31]. Durante los años bisagra del siglo XIX al XX, en que Darío actuó, y los años 1966 y 1967, cuando la revista lo celebró, nuestra América ocupó un lugar importante en la agenda de discusión política, social, económica e ideológica. Su apertura al mundo occidental y los lazos crecientes con las tendencias orientales hicieron del continente un lugar atractivo para la experimentación artística y literaria.

Así, la mentada “devolución” de Darío fue el retorno maduro de una lengua y una cultura sufridas en sus luchas y fortalecidas gracias a sus mestizajes. Fue el desasosiego de un poeta que nació en territorio ocupado militar, política y económicamente durante diferentes periodos de su historia, y que la energía creadora de su personalidad inquieta acabó combatiendo y asumiendo en la convicción del destino americanista. Entendió la cultura como una construcción en desequilibrio constante y permanentemente amenazada.

Las guerras mundiales marcarían también una referencia destacada en aquel Darío del entresiglos y en este de mediados del siglo XX. La primera, porque encontró al poeta en estricta defensa del pacifismo americano y apesadumbrado por la amenaza alemana sobre la cultura francesa. La segunda, porque desnudó la construcción conflictiva del orden histórico latinoamericano. En ambas, la recurrencia al arte como acto de salvación trascendente frente a las crisis humanas fue la escenificación de una historia que recupera en las urgencias de

la memoria y el olvido su brújula orientadora, puesto que acierta a conocer qué fue lo que perdimos y lo que nos perdió. Por eso los temas americanos fueron estudiados con la constancia, el interés y la profundidad que cada época le imprimió; y el Premio Nobel de Literatura otorgado a Miguel Ángel Asturias en 1967 significó, precisamente, objetivar el interés europeo por una narrativa abarcadora del continente.

Los “dos” Darío pertenecieron a la misma región y atravesaron coordenadas semejantes: su marca de nacimiento como tierra de utopías, hazañas imposibles, acechanzas externas y permanentes inconformismos y revoluciones; pero también el privilegio de las múltiples lenguas y culturas que se totalizaron en América (las indígenas y las africanas, la española y la portuguesa). Fue el proceso de mixtura el que fecundó esa revolución total de la lengua y *Mundo Nuevo* la definió como el cercamiento de la marea humana de la periferia sobre los imperios centrales de los años 60: los Estados Unidos, la Unión Soviética y la Europa como unidad a pesar de sus divisiones.

Sabemos que las utopías culturales viven en la eternidad de sus textos. Rubén Darío y *Mundo Nuevo* –cada uno en su tiempo y a su manera- compartieron la urgencia de testimoniar su compromiso mediante la fuerza simultánea de sus ideas y sus actos. El homenaje de los años 60 latinoamericanos fue reconocer en la individualidad de Darío el primer síntoma de nuestra modernidad: imaginar una comunidad letrada que se funde con las experiencias colectivas y que habla desde las distintas pertenencias de clase, género, raza, corporalidad, nación, religión. Como atestigua Emilio Gómez Abreu, Darío “fue un poeta inmerso en una conciencia cósmica, [que] por vivir así entendió que ninguna teoría es válida si no supone una teoría espiritual [...] enseñó caminos [y también] cimas [...] Su obra es un concierto de sueños y de viglias” [16]. Acaso, como afirma Alfonso Reyes, fue su condición de hijo de América el que le ayudó a dar el salto mortal del espíritu.

Bibliografía

- AAVV. 1967. "Testimonios: Encuentros con Rubén Darío (Recopilación y notas de Emir Rodríguez Monegal). *Mundo Nuevo*, 7, París-ILARI, ene.: 5-21.
- BALSEIRO, JOSÉ AGUSTÍN. 1967. *Seis estudios sobre Rubén Darío*. Madrid: Gredos.
- BEIGEL, FERNANDA. 2003. "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana". *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 8, 20, Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, ene.-mar.: 105-115.
- DARÍO, RUBÉN. 1951. *Crítico literario. Temas Americanos*. Sel., pról. y notas Emilio Gómez Abreu. México: Unión Panamericana-Washington.
- DARÍO, RUBÉN. 1966. *Antología Poética*. Pról. y sel. Guillermo de Torre. Buenos Aires: Losada.
- GILMAN, CLAUDIA. 2012. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 2 ed. Buenos Aires: Siglo XXI
- GRANADOS, AIMER, coord. 2012, *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*. México: Juan Pablos Editor/UNAM/Cujimalpa.
- GULLÓN, RICARDO. 1967. "Valoraciones: Pitagorismo y modernismo". *Mundo Nuevo*, 7, París-ILARI, ene.: 22-32.
- LAFLEUR, HÉCTOR RENÉ, PROVENZANO, SERGIO D. Y ALONSO, FERNANDO P. 2006, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Precedido por un ensayo de Marcela Croce. Buenos Aires: El 8º Loco Eds.
- MOREJÓN ARNAIZ, IDALIA. 14 de enero de 2012. "Casa de las Américas contra Mundo Nuevo: los años '60 a debate". Entrevista de Carlos Aguilera. En línea: http://www.diariodecuba.com/cultura/1326527578_815.html
- MUDROVIC, MARÍA EUGENIA. 1997. *Mundo Nuevo: Cultura y Guerra Fría en la década del '6.*, Rosario: Beatriz Viterbo Editores.
- OSSUNA, RAFAEL. 1998. *Tiempo, Materia y Texto: una reflexión sobre la revista literaria*: Kassel: Edition Reichenberger.
- REYES, ALFONSO. 1923. "Rubén Darío, genio municipal". Reyes, Alfonso. *Obras Completas. Simpatías y diferencias, Cuarta Serie, Los Dos Caminos*. Madrid: Tipografía Artística. 318-20.
- ROCCA, PABLO. 2006, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil. Dos caras de un proyecto latinoamericano. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. 1966, "Presentación", *Mundo Nuevo*, 1, París-ILARI, jul.: 4.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. 1967, "El fundador", *Mundo Nuevo*, 7, París-ILARI, ene.: 4.
- SALINAS, PEDRO. 1948. *La poesía de Rubén Darío*. (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta), Buenos Aires: Losada.
- SARDUY, SEVERO, SEGOVIA, TOMÁS Y RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. 1967, "Diálogo: Nuestro Rubén Darío", *Mundo Nuevo*, 7, París-ILARI, ene.: 33-46.
- SIERRA, ERNESTO. 2006. "Mundo Nuevo y las máscaras de la cultura", *Hipertexto 3*, La Habana: Universidad de La Habana, inv.: 3-13.
- STONOR SAUNDERS, FRANCES. 2013. *La CIA y la guerra fría cultural*. Barcelona: Debate.

LUGONES EN MENDOZA: LA RECEPCIÓN DE SU OBRA E IDEAS EN EL DIARIO LOS ANDES, ENTRE 1897 Y 1930

*Lugones in Mendoza: The reception of his work and ideas
in the newspaper Los Andes, 1897-1930*

Patricia BARRIO de VILLANUEVA

Instituto de Historia Americana y Argentina (Facultad de Filosofía y Letras-
UNCuyo)
INCIHUSA-CONICET
pbarrio@mendoza-conicet.gob.ar

José Luis TELLO

Res Gestae. Ateneo de Historia (Facultad de Filosofía y Letras-UNCuyo)
Instituto de Formación Superior Santa María del Valle Grande
pepeluistello@hotmail.com

Resumen

El artículo trata la recepción de Leopoldo Lugones en la prensa de Mendoza (Argentina) especialmente a través de su principal diario, *Los Andes*, entre 1897-1930. La indagación permitió comprobar, hasta principios de la década de 1920, la difusión de numerosas publicaciones del autor, así como noticias de sus conferencias y de su actuación como funcionario del Estado nacional. Si bien el diario reprodujo solo tres textos del escritor argentino, su exitosa estadía en la provincia, durante 1923, para dar una serie de conferencias,

muestra que era conocido y leído, aunque necesariamente en un público selecto. Las charlas que desarrolló en Mendoza tocaron algunos de los temas que siempre le interesaron, como fueron la educación, la ciencia y el mundo clásico. Luego de esta visita, la información sobre el poeta decayó y sólo aparecieron algunas crónicas y comentarios de sus libros y conferencias. Incluso la principal biblioteca pública de la provincia, "General San Martín", cuenta con un escaso número de obras, la última de las cuales está fechada en el año 1926, lo que confirma el poco interés oficial por su producción intelectual.

Palabras claves: Leopoldo Lugones, Mendoza, 1897-1930, diario Los Andes.

Abstract

The article treats the reception of Leopoldo Lugones in the press of Mendoza (Argentina) especially through its main newspaper, Los Andes, between 1897-1930. The investigation allowed the publication of numerous publications of the author, as well as news of his lectures and his performance as an official of the national State, until the early 1920s. Although the newspaper reproduced only three texts by the Argentine writer, his successful stay in the province during 1923, to give a series of lectures, shows that he was known and read, although necessarily in a select audience. The talks he developed in Mendoza touched on some of the topics that always interested him, such as education, science and the classical world. After this visit, information about the poet declined and only appeared some chronicles and comments of his books and lectures. Even the main public library in the province, "General San Martin", has a limited number of works, the last of which is dated in 1926, confirming little official interest in his intellectual production.

Keywords: Leopoldo Lugones, Mendoza, 1897-1930, newspaper Los Andes.

“Entre tanto, el tiempo pasa. Él te enseñará muchas cosas.
Entre ellas que las ideas evolucionan y los colores cambian.
Hoy he visto casualmente que las serpentinatas rojas
que quedaron en las calles desde el último carnaval,
están completamente blancas”.

Rubén Dario

El interrogante que motivó esta indagación fue conocer la recepción de los escritos de Leopoldo Lugones en Mendoza, prioritariamente a través del diario *Los Andes* por ser el periódico local independiente más importante y con mayor continuidad; es decir, quisimos saber si este autor era conocido por el público general y no solo por el especializado que podía adquirir sus libros o leer sus notas en el diario *La Nación*.

El periodo elegido se inicia con la edición del libro *Las Montañas del Oro*, de 1897, y concluye con la Revolución de 1930, dos fechas emblemáticas en la vida de Lugones aunque, de todos modos, nuestro objetivo es completar el rastreo hasta su muerte, en 1938.

Sobre el tema propuesto, solo hemos encontrado en la historiografía local una referencia de Arturo Roig [1965: 198] sobre las tres conferencias que el poeta dio en Mendoza, durante el año 1923, y el análisis de esta visita realizado por Omar Alonso Camacho [1993: 57-68].

Lugones entre 1897 y 1922

La exploración realizada confirma escasa presencia en el diario de los textos lugonianos así como de comentarios a su obra. En general hay noticias de su producción literaria, pero ni siquiera de manera exhaustiva: a fines de siglo, se anunciaba la salida del periódico *La Montaña*, “que recuerda la Revolución Francesa”, y que utilizaba el calendario impuesto por esta [*Los Andes*, 5-5-1897]. Como se sabe, *La Montaña* fue el primer emprendimiento periodístico de Lugones junto con José Ingenieros, en Buenos Aires, en el marco de la participación de ambos en el Partido Socialista.

Con el nuevo siglo, en 1901, Lugones fue nombrado Inspector General del Ministerio de Instrucción Pública, a cargo de Osvaldo Magnasco. La aceptación de este cargo marcó el inicio

de su cooptación por parte del roquismo. Cabe aclarar que el escritor apoyó el proyecto de reforma educativa del ministro viajando a distintos puntos del país [Irazusta, 1968: 8-9]. En uno de sus itinerarios, en abril de 1902, llegó a Mendoza donde fue saludado por “un buen número de nuestros intelectuales entusiastas”, lo que demuestra que era reconocido por una élite. En realidad, él estaba de pasada a San Luis donde debía “continuar la inspección que le encomendara el ministerio de Instrucción Pública” [*Los Andes*, 3-5-1902: 5].

En 1903, el diario comentaba que Lugones formaba parte del Club que apoyó la candidatura de Manuel Quintana a la presidencia de la República. Allí aparecía con Belisario Roldán, Carlos Rodríguez Larreta y “otros intelectuales” [*Los Andes*, 29-10-1903: 4]. Al año siguiente, integró el grupo, con Estanislao Zeballos, Juan García, Pedro Arata, entre otros autores, que realizó una importante donación de libros a la Dirección de Escuelas de Mendoza [*Los Andes*, 21-12-1904: 5]. Al respecto, el fichero de la Biblioteca Pública Gral. San Martín confirma que el libro más antiguo de Lugones es *El Imperio Jesuítico*, editado ese mismo año (1904), el cual, probablemente, corresponda a la entrega mencionada. Como se sabe, esta publicación tuvo su origen en una suerte de campaña exploratoria a las ruinas de la Compañía de Jesús en Misiones (también visitó Paraguay), a la que había sido enviado por el gobierno nacional durante 1903.

El primer texto del escritor aparecido en el diario *Los Andes* fue una pequeña exhortación dirigida “A la juventud de Córdoba”, firmada el 16 de julio de 1905. No está clara su motivación aunque es posible que se debiera a inquietudes tanto políticas como literarias de los estudiantes de esa ciudad universitaria. En el texto, Lugones confesaba que había decidido cambiar su forma de escribir, y que lo reconocía por honestidad (“Nunca al hallarse convencido de un error se debe permanecer indiferente. La sinceridad es el don más preciado que posee el hombre”). En efecto, luego de “concienzudas” meditaciones

había decidido apartarse de la “Escuela literaria simbólica”, y dirigía su meditación a la juventud de Córdoba porque es “donde fui iniciado”. Esta “escuela” correspondió al estadio de su juventud que estuvo impulsado “por sus hondos desmayos y alegrías de supremas tristezas”. En ese momento decía adiós “y pongo mi paleta al frente de las grandes supremacías y magníficas bellezas que palpitan en el mundo real”. Y terminaba con una exhortación: “¡Juventud! Bebed en esa fuente fecunda si queréis dejar una arena o un templo a las glorias del futuro” [*Los Andes*, 22-7-1905]. Este año, 1905, había publicado, entre otros libros, *Crepúsculos del Jardín*, la obra en verso considerada “más típicamente modernista” [Scari, 1964: 105], que marca “una nueva faz temperamental del poeta que ya no es el impetuoso bárbaro de *Las Montañas*, sino un sapientísimo artista dedicado a reproducir, con encantadora ironía, todo lo suave, sencillo y delicado que hay en la naturaleza” [Más y Pi, 1938:29-30].

El escrito publicado por *Los Andes* era, también, de alguna manera, una aceptación de sus nuevas ideas sociales. Desde 1904, el ministro del interior del presidente Julio Argentino Roca, Joaquín V. González, lo había hecho nombrar Inspector General de Enseñanza Media y desde este puesto había llevado a cabo relevantes iniciativas en ese área como la creación de las cátedras de Educación Física y de Dibujo o la fundación de un Instituto de Profesorado Secundario. Como él mismo declaró, estaba a favor de formar ciudadanos útiles [Irazusta, 1968: 10]. Sin duda, hacia 1905 hubo más de un cambio en Lugones.

En el diario *Los Andes*, entonces, no aparecieron comentarios de otros libros como *Las Montañas de Oro* (1897), *Emilio Zola* (1902) y *La Reforma educacional* (1903). Es decir, se destacaba su actuación como funcionario público de baja escala en educación, como secretario de la intervención federal a San Luis, en 1904 [*Los Andes*, 19-7-1904], y, también, como un

escritor destacado, aunque sin la importancia de los años posteriores.

Entre 1905 y 1913, etapa en la que Lugones adquirió relevancia intelectual, el diario comentó la próxima publicación de su libro sobre Sarmiento “bajo sus aspectos de político, luchador, escritor, educador, legislador, militar, estadista e innovador” [*Los Andes*, 10-12-1910: 6], o el llamado *El Libro Fiel* [*Los Andes*, 19-2-1913: 4]; o sus conferencias y las lecturas de sus libros y recitaciones de las *Poesías Gauchas* en el teatro Odeón de Buenos Aires [*Los Andes*, 17-5- 1913: 4]. No mencionó, sin embargo, algunos trabajos esenciales como *La Guerra Gaucha* (de 1905) o las *Odas Seculares* (de 1910), entre otras tantas producciones del prolífico escritor.

Respecto de sus viajes a Europa, el mendocino se enteró que Lugones visitó a Rubén Darío en París [*Los Andes*, 25-4-1913: 4] y que a la vuelta de ese periplo se reunió con el presidente Roque Sáenz Peña para comentarle sus experiencias [*Los Andes*, 25-7-1913: 4].

Poco antes de un nuevo viaje a Europa, el escritor fue agasajado en un banquete organizado por intelectuales y hombres de la sociedad. El discurso que dio es el segundo texto hallado en el diario *Los Andes*. En él, Lugones hizo un elogio a la amistad que comparó con: “la suave lana donde se busca arrimo para toda congoja...”, o un “pájaro que canta en la selva”. También estallaba en sentimientos por la Argentina: “Yo la quiero grande en la dicha, en la paz, en el poderío, en la riqueza, en el espíritu, en la belleza, en el amor de los hombres”... Y declaraba que “la libertad es el bien supremo de los hombres pues constituye la salud del espíritu...”; por eso la ecuación era más libertad, más salud, más bondad. Patria y libertad aparecen en el centro de sus predilecciones. Pero, asimismo, mencionaba la muerte: “ella era para los paganos, aquellos maestros en el arte de vivir, un tema de banquete. Y

esto porque no la temían, en su habitual heroísmo...”, y reconocía que sus “reminiscencias fúnebres” tenían motivo en “la melancolía de la ausencia”; estado del alma al que describía poéticamente, en versos virgilianos¹. Y luego remataba

Con ello me acompañará, distante sobre las aguas, el soplo agrícola de la pampa morena, que a fuer de criolla casada con el hombre de Europa, abunda de hijas rubias en las mieses. Y así como la cara del amo anima a los labriegos, dará vigor a mi jornada de optimismo, de emancipación, de verdad, el recuerdo de nuestro sol argentino, que desde el horizonte matinal donde erige sus haces de oro a manera de trompetas, parece repetir cada día, en una prorrupción de luz, el triple grito inicial de la patria libre [*Los Andes*, 6-8-1913:5].

Era el mismo espíritu que soplaba en sus *Odas Seculares*².

Siempre con una actitud de compromiso y entusiasmo frente a los acontecimientos políticos, durante la primera guerra mundial, el poeta se alineó en el bando aliado. La figura del presidente norteamericano Woodrow Wilson le generaba una enorme admiración, sobre todo por su idea de paz y libertad; por eso cuando llegaron los marines norteamericanos a Buenos Aires, en medio de un solapado conflicto diplomático entre el presidente Hipólito Yrigoyen y el país de norte, él, junto con Julio A. Roca (hijo) y el ex ministro de Relaciones Exteriores, Ernesto Bosch, organizaron un gran festejo en el teatro Politeama para el 4 de julio [*Los Andes*, 30-6-1918: 5]. El apoyo del escritor a esta causa volvió a ser noticia en el homenaje

¹ “Puppibus et laeti nautae imposuere coronas” (Cuando las naves cargadas han tocado ya puerto colocan los alegres marineros coronas en la proa); “pallentisque heredas et amantis litora mirtos” (“Ni pasaría el silencio del narciso, lento en formar cabellera, ni el tallo flexible del acanto, ni la pálida hiedra, ni el mirto que ama las riberas”). Traducción de Viviana Boch de Boldrini.

² En esto seguimos a Sola González [1966: 25] cuando explica sobre las Odas: “Este poemario corresponde a un presente feliz de la patria, o, tal vez, al espejismo de esa felicidad. Se sustenta en la generosa visión de un infinito progreso agropecuario. Riqueza y trabajo, bienestar y paz para todos los hombres del mundo, están implícitos o explícitos en casi todos sus versos”.

realizado a las naciones aliadas a fines de 1918 [*Los Andes*, 13-11-1918:5].

La visita de Lugones a Mendoza

Cuando llegó a Mendoza, en marzo de 1923, Lugones ya había realizado su giro copernicano hacia el nacionalismo [Zuleta Álvarez, 1975: 103-164]; aunque su visita fue anterior a la oficialización de su conversión, hecha explícita en las famosas conferencias que dictó a mediados de ese año en Buenos Aires.

En realidad, su arribo a esta provincia obedeció a una invitación realizada por el gobernador Carlos W. Lencinas con el objetivo de que dictara algunas conferencias a su elección. No está clara la causa de la convocatoria; pero muy probablemente, en el marco de la conflictiva relación que el lencinismo tenía con los maestros [Richard-Jorba, 2013; Barrio y Rodríguez Vázquez, 2016], las disertaciones del más destacado poeta argentino constituían para el gobierno una legitimación en el campo de la cultura.

Como se adelantó, este acontecimiento ha sido tratado por Omar Alonso Camacho, por lo que abordaremos solo algunas cuestiones.

Aquí fue recibido por una comisión oficial compuesta por destacados integrantes del partido lencinista e intelectuales (como Juan Agustín Moyano, Cicerón Aguirre, Ataliva Herrera, Manuel Zuloaga, Carlos Saá Zarandón, Alberto Goldsack Guiñazú, Severo Gutiérrez del Castillo, Ricardo Ciro Higginson, Luis Orduña y Moral, Manuel Lugones, Antonio García Pintos, René Zapata Quesada y Juan Carlos Lucero), el presidente del Círculo de la Prensa y los directores de los diarios locales. La comisión nombró como presidente a Carlos Puebla, ministro de gobierno. Además, como venía con su esposa, se formó otra comisión de mujeres para acompañarla (integrada por Fidela

Peackoc viuda de Lencinas, Laura Gibbs de Aguirre; Fanny Day de Zapata, Servanda C. de Lugones y las señoritas María Irene Lencinas, Angélica Ponce Aguirre y Elena Mercader) [*La Tarde*, 8 de marzo de 1923].

El diario *Los Andes* presentaba a Lugones como un “consagrado” no solo en la Argentina sino también “en otras naciones de Sudamérica y de Europa”. Lo describía como “poeta, escritor, periodista, políglota y sociólogo de alto vuelo”. Justamente, llegaba a Mendoza para aportar “las luces de su clara inteligencia y de sus sólidas concepciones” [*Los Andes*, 8 de marzo: 3]. Se anunciaba que ofrecería tres conferencias que serían dictadas en el Museo Educacional de la Provincia (actual Museo Cornelio Moyano³) los días 9, 11 y 13 de marzo. La primera trataría sobre “Educación libre del pueblo; Bibliotecas infantiles de carácter popular; formación de una verdadera democracia”; en la segunda abordaría los “Conceptos de relatividad, conclusiones filosóficas de la revolución efectuada en la física, las matemáticas y la cosmografía por Einstein y sus predecesores; organización del pensamiento contemporáneo”. Se aclaraba que en esta disertación, no habría fórmulas matemáticas. Finalmente, la tercera conferencia, versaría sobre “La viña virgiliana, la poesía de la viña en las geórgicas; lectura comentada de los trozos pertinentes puestos en verso castellano por el autor y hasta ahora inéditos”. La distribución de tarjetas se haría entre las familias, los centros sociales y el magisterio [*Los Andes*, 9 de marzo]. Es decir, lógicamente, las charlas se dirigían a un público con competencia, especialmente docente.

Aunque no es interés de este trabajo, cabe mencionar que Lugones también fue objeto de numerosos homenajes y

³ “Museo Educacional de Mendoza o Museo Provincial ... -actual Museo Juan Cornelio Moyano-” [López, 2012:77].

reuniones sociales hasta que se fue el 16 de marzo. Fue un verdadero suceso para la elite mendocina⁴.

Lo que nos interesa remarcar de estas conferencias es que, aunque Lugones ya estuviera enrolado en doctrinas que exaltaban la nación, el orden y la jerarquía, no por eso había cortado con temas y valoraciones que venían de etapas anteriores. En efecto, en la primera charla, el escritor habló de la educación. El diario *Los Andes* no hizo una reseña de ella pero sí lo hizo el diario oficialista *La Palabra*, que elogió la oratoria del conferencista⁵, y señaló su tesis central que era: “no debe haber plebe... porque tal como actualmente se halla, embrutecida, pobre, sucia, decrepita, pesa sobre la conciencia nacional como una lápida; hay entonces solo un camino para salvarla: elevarla de su condición, educarla. Esa sería la verdadera democracia” [*La Palabra*, 10-3-1923:2]. Es decir, democracia como camino para elevar la situación el pueblo y no democracia como forma de gobierno a la que despreciaba, aunque esta valoración no la hizo explícita en la conferencia [Véase Conil Paz, 1985: 397-403]⁶. Sin duda, la educación era un tema central en Lugones, desde su nombramiento como inspector general del Ministerio de Instrucción de la Nación.

⁴ Los dos más destacados fueron en el Club Gimnasia y Esgrima [14 de marzo] y en el Jockey Club [15 de marzo], y a ellos concurrió la elite política, social y económica de la provincia y no solo miembros del partido gobernante. Lencinas, por su parte, ofreció un almuerzo en las tomas del río Mendoza, visitando las obras del dique, casi con seguridad se trataba del Dique Cipoletti.

⁵ “De lo particular a lo general, de lo simple a lo compuesto, de lo incomplejo a lo complejo y coronando el conjunto, con un chispazo genial, una figura que tomándola por nuestra cuenta, diríamos que llevaba en su diestra una antorcha, que al encenderse dio relieve y belleza a lo que el orador venía acumulando lentamente y al parecer sin conexión visible desde el principio”

⁶ En efecto, poco después decía en las conferencias del Coliseo: “El pueblo, como entidad electoral, no me interesa lo más mínimo. Nunca le he pedido nada... y soy un incrédulo de la soberanía mayoritaria, demasiado conocido para que pueda despertar sospecha alguna...” [Citado por Irazusta, 1968:180]

Esta actuación y su relación con Osvaldo Magnasco en la reforma educativa le habían impulsado a reflexionar y a escribir sobre el tema. En 1903, había publicado *La reforma educacional* y en 1910, *Didáctica*. Según Conil Paz [1985: 69-70], él participaba de una propuesta similar a la de Alberdi, quien pretendía formar ingenieros, naturalistas, hombres de negocios y menos teólogos y filósofos. Lugones resaltaba “la estrecha relación entre instrucción e instituciones políticas”, ya que de esta manera “la enseñanza deja de tener por único objeto la cultura general, para verse colaboradora en la vida política del estado” [Conil Paz, 1985: 69-70]. Cabe resaltar que el escritor era, desde 1915 director de la Biblioteca Nacional de los Maestros y que realizó una labor destacada en la ampliación de su fondo bibliográfico en general y para los niños, en especial.

Esta conferencia, no obstante, fue criticada por el diario *La Tarde* [14 de marzo]. Firmado con el seudónimo Bruno de Réval⁷, el artículo, escrito con un estilo rebuscadamente modernista, irónico y burlón, sostenía que fue una “magistral conferencia de pedagogía elemental de maestro de campaña”. Porque, “desde la primera escuela de nuestra pequeña urbe hasta la más modesta de las rurales, sus maestros están dominando el último concepto de la pedagogía moderna”. En consecuencia, continuaba la nota, hubiera sido más interesante que Lugones utilizara “su verbo decadente” disertando sobre temas como “las incubadoras egipcias, la poesía de las baldosas o las helicónides...”. Sin duda, más allá del contenido de la conferencia, Lugones despertaba fuertes impugnaciones, también en Mendoza.

⁷ Bruno de Réval era Lucio Funes, director de ese diario y ferviente opositor al lencinismo. Por su parte, el gobierno, desde su diario *La Palabra*, sacaba a la luz supuestos negociados de Funes durante gobiernos anteriores.

El contenido de la conferencia que más se conoce fue la referida a la relatividad de Einstein. Cuestión que le dio a Lugones un halo de hombre “de avanzada” y de científico dado que en la provincia no se conocía esa teoría. Para explicarla, el poeta utilizó ejemplos sencillos y “gráficos, detallados y precisos”. Así, desarrolló que la distancia entre dos puntos nunca es una recta; que el peso cambiaba de acuerdo con la presión atmosférica de las latitudes y que el espacio como vacío no existía “desde el momento que el aire y la luz son cuerpos condensados que llenan los lugares que se denominan interplanetarios”. También “el tiempo” era creación humana que había sufrido numerosos cambios, desde el calendario implementado por Julio César en adelante. Otro tanto ocurría con el concepto de infinito de Newton. Así, sobre la base del mismo pensamiento einsteniano, el escritor reconocía futuras rectificaciones a esta misma teoría.

Al respecto, el diario *Los Andes* reseñaba que Lugones terminó

[...] celebrando el derrocamiento del absolutismo en la ciencia, porque estos absolutismos tenían una influencia decisiva en el absolutismo de las instituciones [...] A medida que la ciencia fue ampliando la órbita de su relatividad, despojándose de su cerrada prepotencia en la definición de las concepciones teóricas, las sociedades fueron, a su vez, democratizando sus costumbres, sus tendencias, su relación como entidades cultas y civilizadas.

Al finalizar su conferencia “fue objeto de una ovación y felicitaciones calurosas [*Los Andes*, 13-3-1923:5].

Lugones, entonces, volvía a presentarse como un antiabsolutista (postura que había sostenido con fuerza sobre todo en su etapa anterior), defensor de la libertad en oposición a la obediencia; esta última asociada a la Iglesia y a las monarquías, y posteriormente, también, a la Revolución Rusa, sobre todo desde que Lenin afirmara “que los males de la humanidad no se resolvieron de otro modo que por la fuerza” [Conil Paz, 1985: 279].

Justamente la desilusión del leninismo fue inversamente proporcional a su entusiasmo por la Teoría General de la Relatividad, en especial a partir de ciertas experiencias que demostraron que la luz era, efectivamente, curva. Ya en 1920, el escritor había escrito *El tamaño del espacio* y dictado conferencias sobre el tema en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires. En esta última, había pedido un aplauso a Einstein a quien “el nacionalismo, tan torpe en Berlín como en París o en Buenos Aires, obstruye la cátedra con innoble alboroto por judío” [cit por Conil Paz, 1985: 280].

Por supuesto que el periódico oficialista *La Palabra* tuvo comentarios muy elogiosos hacia el visitante [12-3-1923], y también publicó un artículo, firmado por el seudónimo de Cedator, que relacionaba la postura de Einstein con el metapsiquismo y con algunas escuelas teosóficas hinduistas, preguntándose si el gran físico alemán no era ocultista [*La Palabra*, 13 -3-1923].

Una mirada diferente tuvo el periódico *Tribuna*, el cual había comenzado a editarse el año anterior bajo la dirección de Roberto Rincí, con el fin de exaltar la figura de José Néstor Lencinas en contra de su hijo, el gobernador, a quien calificaba de traidor [Oviedo, 2010:194]. Una editorial [*Tribuna*, 15-3-1923] valoraba la producción de Lugones (*Las Montañas de Oro, Lunario Sentimental*), la evolución de su poética “hacia una forma más simple, más comprensiva, más musical” y sus conferencias sobre el helenismo. Sin embargo, el autor de la nota no perdonaba que el escritor hubiera puesto su pluma del lado de una fracción en “la guerra imperialista”, en referencia a la primera guerra mundial.

Cuando leíamos los garrafales errores históricos y políticos que cometía al comentar los acontecimientos político-económicos de la Europa convulsionada, tales como el bolcheviquismo y el fascismo; cuando le vimos defender la táctica de los “nouveaux

riches” de aplastar y destruir al pueblo alemán, por el gran delito de poseer una formidable capacidad industrial; cuando nos dimos cuenta de su posición intelectual absolutamente reaccionaria, sufrimos una evolución en nuestros conceptos.

Y más adelante, se hacía una pregunta retórica:

[...] hoy vemos a Lugones pedagogo y a Lugones físico. En ambas manifestaciones absolutamente mediocre. Pero en esto nos asalta una duda, ¿Lugones, por ésa, su cualidad de hombre-orquesta, posee superficiales conocimientos de asuntos que las alumnas del normal pueden exponer con igual alcance... o bien Lugones ha considerado a nuestro ambiente tan ignorante como para darle nociones elementalísimas, como escolares?, ¿o ambas cosas a la vez?

Se comprueba, entonces, otras críticas al poeta que, más allá de la cuestión de la Gran Guerra, estaban mezcladas con una fuerte oposición al gobernador de la provincia.

Respecto de la conferencia sobre “La viña virgiliana especialmente en las Geórgicas”, está claro que el motivo elegido obedeció a las características productivas de Mendoza. Sin embargo, su contenido no fue difundido por los periódicos locales y alguna crítica fue negativa⁸.

Por otra parte, el diario *La Tarde* hizo una entrevista al poeta sobre el conflicto franco-prusiano, “tema en el que él se ha mostrado siempre tan entendido”, en alusión a la invasión, que en ese año (1923), las tropas francesas habían realizado a la cuenca del Ruhr, con el fin de obtener concesiones de Alemania. En opinión del escritor, la razón la tenían Francia y Bélgica, y respecto de Alemania, sentenció: “Ningún país atropelló jamás tan brutalmente los tratados ni ha faltado después tan burdamente a sus compromisos”. Finalmente, a la

⁸ Decía *La Palabra* [16 de marzo]: “¿Será que todo conocimiento es una desilusión y que el autor de *La guerra gaucha*, nos resulta inferior a su propia obra, así como el autor de tanta poesía original lee bastante mal los versos”.

pregunta sobre una nueva guerra, contestó: “En Europa no. No hay cómo, Francia es ahora superior muchas veces a Alemania”. Recordemos la fuerte francofilia del autor. Justamente, por su postura durante la guerra fue invitado, por el Comité Franco Americano a visitar el país galo en 1921. Su recorrido por ese país le mostró los restos de la tragedia de la guerra: miseria y destrucción [*La Tarde*, 15-3-1923].

Después de Mendoza

Luego de la visita a Mendoza, el diario *Los Andes* reprodujo trozos de una de las conferencias que Lugones ofreció el 6 de julio en el teatro Coliseo [*Los Andes*, 21-7-1923]. Específicamente, fue aquella que se inició con la diana de la banda del 4º de Infantería, como homenaje al ejército. Allí, según el diario, el poeta presentó un programa de acción para la Argentina que condensaba lo dicho en tres conferencias anteriores. El escritor advertía

De mi parte, al menos, esto no es otra cosa que el cumplimiento de un deber. Así lo entienden, por demás, los sectarios que me atacan. Ninguno se atreve contra las ideas fundamentales que yo he ventilado aquí. Ninguno da contra la necesidad de limpiar la patria de su basura interna. Ninguno contra las instituciones militares. Ninguno contra la urgencia de que los argentinos manden en su casa.

Lugones reconocía que era distinto al de 1897. En aquel momento él había creído en las instituciones anglosajonas, “y ahora hemos consumado la experiencia que lo contradice”. Se refería a la Gran Guerra y a la “Rusia maximalista y dictatorial”. Y se preguntaba “¿Es esa libertad de ideas lo que me reprochan los hombres de ideas libres, los enemigos de toda incrustación dogmática, los partidarios del método científico y del criterio experimental?”. De todos modos, continuaba el orador, había

algo que daba unidad a su vida, que era “mi incansable lucha contra todo despotismo, inclusive el de la masa que es el peor”.

Lugones pretendía pasar a la acción a través de la fundación de una agrupación patriótica que fuera como una guardia nacional voluntaria al servicio de la patria en solidaridad con el ejército y la armada. Él no desconocía las instituciones políticas pero declaraba que ninguna debía ser obstáculo a su programa, el cual tenía como base “gobernarla bien (a la Patria)”, para lo cual era indispensable: una administración “barata y sencilla” sin “la burocracia parásita”, “la máxima riqueza y el máximo poderío” a través “de la economía y de la instrucción; el fomento de las “capacidades individuales” por medio de “las garantías de justicia y de tranquilidad, así como por una honrada abstención fiscal”,

[...] preservarla (a la Patria) enérgicamente del parlamentarismo, el colectivismo y el internacionalismo; el limpiarla de todo elemento antisocial extranjero y poner en manos argentinas o bajo eficaz vigilancia de argentinos, todas las instituciones públicas y privadas destinadas al servicio general.

Finalmente, se despachaba contra toda influencia extranjera en el ámbito social, educativo, cultural, económico-productivo y financiero. Esta exaltación de la Patria de Lugones era, sin embargo, al decir de Irazusta y Caturelli de raíz vitalista y nietzscheana [Irazusta, 1968: 111-112 y Caturelli, 1981: 31].

El diario comentaba, también, que las manifestaciones de Lugones habían generado un debate en la Cámara de Diputados; sin embargo, integrantes tanto del conservadurismo como el socialismo rechazaron la crítica “al poeta”. Lugones, a su vez, contestó la interpelación con un artículo publicado en el diario *La Nación* [Cf. Irazusta, 1968: 181-183].

Estas expresiones del pensador, que marcan una transformación en su derrotero ideológico, fueron, según Conil Paz, la culminación de un proceso iniciado a partir de la

posguerra. Proceso que combinaba la desilusión que le produjo el fracaso del pacifismo wilsoniano (al que adhirió entusiastamente), con la evolución dictatorial de la Revolución Rusa. En el ámbito nacional, denostó la experiencia yrigoyenista por su sentido aristocrático de la vida. Así, desde principios de la década de 1920 sostenía que “pacifismo, libertad, igualdad son palabras huecas o, como decía Lenín, prejuicios burgueses” [cit por Conil Paz, 1985: 357]. Otra fuente de reflexión fue la teoría de la relatividad que reforzó el rechazo a su anterior estructura ideológica puesto que, declaraba, le había mostrado que el progresismo y el finalismo, a los que había adherido, estaban equivocados. Si, según el poeta, lo cuántico rompía con la causalidad y solo había probabilidad, desaparecía “la básica armonía de la naturaleza”; consecuentemente, se inclinó por la exaltación dionisiaca con fuertes influencias nietzscheanas [Conil Paz, 1985: 358]. A esto se sumaron su aprecio por el mando militar que había visto en Francia “y sus connotaciones paganas que la hacían aun más simpática”, y el surgimiento del partido fascista, con sus “críticas a la democracia y a la burguesía”, factores que se combinaron en su defensa de una “dictadura democrática” [Conil Paz, 1985: 288]. Sin duda, sus nuevas ideas se enmarcaban en el descrédito del liberalismo que no podía asegurar mayores niveles de libertad y progreso, y es probable que Lugones conociera los escritos de Charles Maurras y Maurice Barrès que combinaban muy bien con un espíritu clásico que valoraba los actos heroicos.

Queda, entonces, el interrogante sobre las disparidades de contenido y valoración entre las conferencias ofrecidas en Mendoza y en Buenos Aire. En realidad, esta contradicción formaba parte del prolífico y complejo pensamiento lugoniano (no exento de contradicciones), que articulaba inquietudes permanentes con elementos novedosos. Entre las primeros, estaba la preocupación por la educación -que era lo único que podía elevar a “la plebe”-, el amor a la Patria y la admiración

por la ciencia y el mundo clásico, los que constituyeron fidelidades permanentes de su espíritu.

Este cambio de postura política no fue en desmedro del reconocimiento del poeta. En efecto, en 1926, recibió el primer premio a la producción científica y literaria por su obra “Estudios helénicos” [*Los Andes*, 13-6-1926]. Lázaro Schallman, el escritor, crítico y poeta hebreo, en una nota para el diario [*Los Andes*, [16-5-1926] consideraba que, “sin duda, nadie es más acreedor al máximo premio nacional” que Lugones al que calificaba “sumo pontífice de nuestro tiempo poético”. Y señalaba al respecto: “Se puede estar en desacuerdo con él, se puede pensar que brilla más en un género que en otro,...pero no es posible abandonar, una vez empezada la lectura de sus trabajos, sea objetivo, sea subjetivo. En él se realiza de nuevo, de una manera completa y muy compleja, la notable peculiaridad de algunos de nuestros grandes argentinos de pasadas generaciones que solían ser literatos, poetas, políticos y muchas otras cosas más al propio tiempo...”

Finalmente, la búsqueda de su obra en la Biblioteca Pública Gral. San Martín muestra un corpus reducido⁹, que además se corta en 1926 con *Lunario Sentimental*, lo que sugiere el escaso interés de los gobiernos provinciales posteriores a esa fecha por promover la lectura de los representantes de las letras nacionales, dejando librada su lectura a las élites culturales.

⁹ “A campo y cielo” (Revista *Nosotros*, mayo 1913); *El Ejército de la Iliada* (1915); *Mi beligerancia* (1917); *El Payador* (s/f) [1916]; *El libro de los paisajes* (1917 y 2ª ed. de 1926); “La Salamanca” (Revista *Nosotros*, 1918); *Las industrias de Atenas* (1919); *Estudios Helénicos* (1923); *Héctor el domador* (1924); *Filosofícula* (1924); *Romancero* (sin fecha y 2ª ed. 1925), y *Lunario sentimental* (1926).

Conclusión

A lo largo del periodo elegido, el diario *Los Andes* difundió información sobre la actuación de Leopoldo Lugones como escritor, conferencista y funcionario nacional. No obstante, el periódico sólo reprodujo tres textos de su autoría y escasos comentarios a la obra de quien fuera uno de los escritores más consagrados de la Argentina durante la segunda y tercera década del siglo XX. Esto no quiere decir que fuera ignorado sino que sus escritos circulaban en un selecto público cultural. Esta afirmación se confirma en el interés del gobernador Carlos W. Lencinas por invitar al poeta para a dar conferencias, en 1923, en un claro gesto de búsqueda de afirmación política y legitimación cultural, en medio del conflicto que esa gestión enfrentaba con el gremio de los educadores. Si bien sus charlas locales no dejaron de generar numerosas críticas –como sucedió siempre a lo largo de su vida-, su presencia fue un verdadero evento social. En este marco se entiende que Lugones eludiera cualquier mención al nuevo rumbo que habían tomado sus ideas políticas, tal como hizo explícito en los discursos que diera a mediados de aquel año en Buenos Aires. Sin embargo, por otra parte, resulta simplificador y restrictivo considerar que la evolución de su pensamiento dejara de lado todas sus lealtades y afinidades ideológicas. Justamente, los temas que desarrolló en Cuyo, demuestran que el poeta tenía un acervo temático y valorativo que lo acompañó durante su vida, como fue la importancia de la educación y de la “ciencia”, y la exaltación de la Patria y del mundo clásico.

Después de esta visita, y exceptuando la reproducción del famoso discurso que diera a mediados de 1923, las noticias del poeta fueron solo crónicas de sus actividades y algún comentario a su obra, pero en general fue perdiendo protagonismo en el diario *Los Andes*. Esto se prueba también a través de la revisión del fondo bibliográfico de la principal

biblioteca pública de la provincia, ya que su último libro data de 1926.

Fuentes y Bibliografía

- ALONSO CAMACHO, OMAR. 1993, "El pensamiento de Leopoldo Lugones hacia 1923: su visita a Mendoza", *Revista de Estudios Regionales*, 11, Mendoza: 57-68.
- BARRIO, PATRICIA y RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, FLORENCIA. 2016. "Reparticiones, saberes y técnicos para un Estado provincial: Leopoldo Suárez, de agrónomo a funcionario multifacético del lencinismo, Mendoza, 1918-1930". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 44, Buenos Aires: 78-107.
- CATURELLI, ALBERTO. 1981. *El itinerario espiritual de Leopoldo Lugones*, Entre Ríos: Ediciones Mikael.
- CONIL PAZ, ALBERTO. 1985. *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires: Huemul.
- DIARIO LA PALABRA, 1923, Mendoza.
- DIARIO LA TARDE. 1923. Mendoza.
- DIARIO LOS ANDES. 1897-1930. Mendoza.
- IRAZUSTA, JULIO. 1968. *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires: Eudeba.
- LÓPEZ, JOSÉ MANUEL. 2012. *Noticias de Ayer. Arqueología y prensa escrita en Mendoza entre 1900 y 1939*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNCu. En línea: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4901/tesislpez.pdf (Consulta, 2 de julio de 2016).
- OVIEDO, JORGE ENRIQUE. 2010. *El periodismo en Mendoza*, Buenos Aires: Academia Nacional de Periodismo.
- PERIÓDICO LA TRIBUNA, Mendoza, 1923.
- RICHARD-JORBA, RODOLFO. 2013. "Somos el Pueblo y la Patria: El populismo lencinista en Mendoza frente al conflicto social y la prensa: discursos, representaciones y acciones, 1917-1919". *Revista de Historia Americana y Argentina*, volumen 48, 1, Mendoza: 11-56.
- ROIG, ARTURO. 1965. La literatura y el periodismo mendocinos entre los años 1915-1940 a través de las páginas del diario "Los Andes", Mendoza.
- SCARI, ROBERT. 1964. "Los crepúsculos del jardín de Leopoldo Lugones". *Revista Iberoamericana*, XXX, 57, Pittsburgh: 163-187.
- SOLA GONZÁLEZ, ALFONSO. 1966. "Las *Odas Seculares* de Leopoldo Lugones". *Revista Iberoamericana*, XXXII, 61, Pittsburgh: 23-50.
- ZULETA ÁLVAREZ, ENRIQUE. 1975. *El nacionalismo argentino*, Buenos Aires, La Bastilla, 1975, tomo 1.

LA FIGURA DE ATALANTA A TRAVÉS DE LA ESTÉTICA MODERNISTA

The figure of Atalanta through the modernist aesthetics

Silvina M. BERBEL

Facultad de Filosofía y Letras – Uncuyo
silvinaberbel@gmail.com

Resumen

El poema “Envío de Atalanta” de Rubén Darío, conocido también como “Album” y probablemente fechado en 1899, presenta como eje central la figura mítica de Atalanta. Sin embargo, el poeta nicaragüense reelabora el personaje clásico tal como es propio de la estética modernista. Para llevar a cabo nuestro análisis resulta útil el concepto de hipertextualidad elaborado por Gérard Genette [1989]. Siguiendo al crítico, podemos ver que en el poema se opera un proceso de transformación con respecto a la tradición clásica. Dicho proceso remite a una doble vinculación: la primera se entabla con dos cuentos escritos por Regina Alcaide de Zafra (“El beso” y “La solterona”) editados póstumamente por su familia en el libro titulado *Todo amor*, y la segunda, con la famosa obra “Odalisca con esclava” (1842) de Jean Auguste Dominique Ingres. Sin embargo, el poder establecer lazos entre Darío y los autores mencionados no agota nuestro trabajo pues el poema es fecundo en símbolos que deben desentrañarse para llegar a una comprensión del mismo. Ese camino hacia una posible interpretación del poema nos llevará a indagar sobre los diferentes símbolos que ahí aparecen y la importancia del esoterismo en la obra rubendariana.

Palabras Claves: mito clásico, Jean Auguste Dominique Ingres, Regina Alcaide de Zafra, simbología, esoterismo.

Abstract

The poem "Sending Atalanta" by Rubén Darío, also known as "Album" and probably dated in 1899, presents as central axis the mythical figure of Atalanta. However, the Nicaraguan poet reworked the classic character as it is typical of modernist aesthetics. In order to carry out our analysis, the concept of hypertextuality elaborated by Gérard Genette [1989] is useful. Following the critic, we can see that the poem operates a process of transformation with respect to the classical tradition. This process refers to a double bond: the first one with two stories written by Regina Alcaide de Zafra ("The kiss" and "The spinster") published posthumously by her family in the book titled *All love* and the second, with the famous work "Odalisque with Slave" (1842) by Jean Auguste Dominique Ingres. However, being able to establish links between Darius and the mentioned authors does not exhaust our work because the poem is fecund in symbols that must be unraveled to arrive at an understanding of it. That path towards a possible interpretation of the poem will lead us to inquire about the different symbols that appear there and the importance of esotericism in the Rubendarian work.

Keywords: Classic myth, Jean Auguste Dominique Ingres, Regina Alcaide de Zafra, symbology, esoterism.

Introducción

Recurrir a la autoridad de los clásicos en las postrimerías del siglo XIX cuando ya han corrido ríos de tinta no es tarea sencilla y más aún si uno se aproxima a ellos con afán de originalidad. Esta ardua empresa fue cometida por Rubén Darío en su obra. En este trabajo indagamos sobre Atalanta, una de las figuras consagradas por el mito clásico. En particular, el poema en el que centraremos nuestra atención se conoce con el nombre de "Envío de Atalanta". Sin embargo, sobre el poema existen dos importantes imprecisiones (su nombre y su datación) que deben ser resueltas como punto de partida para su posterior análisis. El presente trabajo se propone, en un primer momento, reflexionar sobre los datos inciertos respecto del origen del poema con el fin de, en un segundo momento,

aproximarnos a la figura clásica de Atalanta a la luz de la estética modernista.

Para ello nos resulta útil el concepto de *hipertextualidad* acuñado por Genette [14]. El autor francés define la hipertextualidad como “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”. Desde este punto de vista, podemos nombrar al mito clásico *hipertexto* del poema dariano que funciona con respecto a aquel como su *hipotexto*. Entre ambos se da como vía necesaria el proceso de “transformación”, proceso por el cual veremos cómo Rubén Darío modela la figura clásica de Atalanta y la reviste de otros rasgos que la singularizan en la obra estudiada. Esta nueva imagen de Atalanta, no obstante, conserva un diálogo con la tradición clásica de la cual surge, pero también se vincula con otros autores próximos a Darío como Regina Alcaide de Zafra y Jean Auguste Dominique Ingres.

Ahora bien, el análisis no se agota allí. Una vez establecidos los nuevos diálogos que entabla el poema dariano, necesitamos avanzar un paso más y tratar de vislumbrar el simbolismo subyacente del poema que nos remite a las relaciones que Rubén Darío entabla con el esoterismo. Finalmente, es necesario aclarar que el aspecto formal no será tenido en cuenta en este trabajo por motivos de extensión.

Sobre el nombre del poema y su datación

El poema no aparece en la primera versión de *Obras Poéticas Completas* realizadas por Alberto Ghirardo y editadas por Aguilar en 1932. Recién en 1961, Ghirardo incorpora este poema en las *Obras Completas* de la misma editorial, al que sitúa en Madrid, en 1899. Integra la colección de poemas darianos denominada por el estudioso “El chorro de la fuente”,

verso perteneciente a “Yo persigo una forma” (*Prosas Profanas*). Los poemas de “El chorro de la fuente” reúnen las obras no recogidas por el propio autor. Dentro de ellas, el poema estudiado está incluido entre aquellas que corresponden al periodo denominado “Entre el Río de la Plata y La isla de Oro” que se extiende desde la partida de Buenos Aires a España (03/12/98) hasta la primera estancia en Mallorca (invierno 1906-07).

Alberto Ghirardo reconoce que el nombre “Envío de Atalanta” figura en *La Esfera* de Madrid con fecha del 24 de marzo de 1917 y con fecha de 1899 en *Hipsipilas* del Dr. Regino E. Boti. En la edición de Aguilar de 1961 precede al texto la aclaración “En el Álbum de Regina Alcaide de Zafra”. Sin embargo, en algunas ediciones como el volumen I de *Obras Completas: Alfonso XIII y sus primeras notas* y la edición de *Lira Póstuma* el poema figura solo con el título de “Album” y Regina Alcaide de Zafra aparece como destinataria del mismo. El presente trabajo tomará en consideración la denominación y datación propuestas por Ghirardo (edición de 1961) debido a las similitudes existentes entre “Envío de Atalanta” y los poemas próximos de Rubén Darío (como los de la segunda edición de *Prosas Profanas*). Se demostrará, además, la importancia de la dedicatoria a Regina Alcaide de Zafra.

El Modernismo en Rubén Darío

Para los modernistas [Manuel Díaz Rodríguez citado por Gullón en Schulman: 523] el Modernismo no señalaba ninguna escuela de arte o literatura, sino que tal como sostiene Schulman “se trataba más bien de una crisis, la de la conciencia ya señalada por Saúl Yurkievich...” [523]. Es un período de rupturas con características sincréticas que en América se hizo evidente con “los despojos de la Conquista y el subsiguiente proceso de transculturación” [523]. Octavio Paz en Schulman refiere que

en el Modernismo se da la unión de lo decadente con lo bárbaro, “una pluralidad de tiempos históricos, lo más cercano y lo más distante, una totalidad de presencias que la conciencia puede asir en un momento único” [523]. Esta mezcla de estilos es propia de las sociedades *segmentadas* y es la causa de que no se pueda definir con rigurosidad el arte de las diferentes creaciones poéticas que originó el Modernismo. Rafael Gutiérrez Girardot asevera en el mismo sentido que el Modernismo no es definible sino descriptible [502].

Según sostiene Jorge Eduardo Arellano [42-3], las “Cartas americanas” de Juan Valera publicadas sobre el libro *Azul* de Rubén Darío fueron consideradas como el prólogo oficial del libro a partir de las ediciones de 1890 y siguientes. En ellas, el crítico español destaca la originalidad del poeta nicaragüense y establece los rasgos más comunes que sobre el Modernismo se dirán luego. Arellano menciona los siguientes:

el afrancesamiento o galicismo -formal y mental-, la incorrección lingüística, la renuncia u oposición a lo castizo español, el seguimiento de las modas, la excesiva preocupación por el estilo o la forma, la interrelación de la literatura con las otras artes, el problema religioso, el erotismo y el anti-americanismo de sustrato colonialista.

En el poema analizado se actualizan de entre todas ellas y, principalmente, la secularización¹, la preocupación formal y la relación con otras artes. Respecto de esta última característica nos parece importante aclarar el doble diálogo que entabla “Envío de Atalanta”. El primer diálogo nos lleva a los clásicos,

¹ Iván Schulman entiende por *secularización* “al proceso por el cual las partes de la sociedad y trozos de su cultura han sido liberados del dominio de las instituciones y símbolos religiosos [...] y que se muestra en la desaparición de contenidos en las artes, la literatura o la filosofía. Esta desaparición puede consistir generalmente en la transformación de los símbolos y contenidos religiosos en medios para expresar contenidos profanos, es decir, en una enajenación de lo sacral, que a su vez sacraliza lo profano. La religión del arte del idealismo alemán (Schelling), el culto del arte, la concepción del artista como sacerdote son formas de la secularización”[498].

fuente de la que bebe Rubén Darío y origen del poema, y el segundo nos remite a autores más próximos a Rubén Darío decodificados de manera particular por la estética modernista.

Rubén Darío y los clásicos: Atalanta en Teócrito y Ovidio

Teócrito menciona el mito de Atalanta e Hipómenes en su idilio III [54-61]. El idilio recibe varias denominaciones: “La Ronda”, “Amarilis”, “El cabrero” y “El rondador”. Se enmarca el idilio en el *Komos* o cortejo festivo². La línea principal de su argumento transmite la imagen de un pastor que realiza una “ronda” o cortejo a su amada Amarilis, una doncella o una ninfa, ante quien se lamenta por el desaire que recibe de ella. Para persuadirla de su propuesta amorosa, el pastor canta ante ella mientras su amigo Tí tiro se encarga del rebaño. Su canción recoge los mitos de Atalanta e Hipómenes, Melampo y Bías, Citerea y Adonis, Endimión y, por último, Jasón y Deméter. Finalmente, el pastor, desalentado por no haber podido conquistar a Amarilis, se deja caer abatido al suelo. La referencia al mito de Atalanta en Teócrito es breve al igual que la de los otros mitos y evidencia en Teócrito el gusto por la mitología de la Grecia de aquellos tiempos.

La figura de Atalanta es conocida mayormente por *Las Metamorfosis* de Ovidio [217-21]. Allí el autor narra, dentro del marco de la historia de Adonis y Venus, el mito que a Atalanta se refiere. Atalanta, hija de Esqueneo, bella y ágil corredora, consultando a un dios sobre su destino, este le aconsejó que debía huir del matrimonio. Sin embargo, le anunció también que se casaría y que, sin dejar de ser ella misma, perdería su forma. Aterrorizada por semejante profecía, Atalanta huyó del

² “Fiesta doria con cantos y danzas en honor de Dionisio. Por extensión, se dio este nombre a las fiestas callejeras en honor de los vencedores de los juegos” [Teócrito: 54].

contacto de los hombres, se refugió en los bosques y puso como condición que sería solo de aquel que pudiera vencerla en la carrera. El pago del certamen para el perdedor, le costaría la vida.

Hipómenes no entendía cómo los hombres se arriesgaban a una muerte casi segura solo por obtener a Atalanta. Sin embargo, cuando descubrió su belleza, comprendió y sintió, igual que los hombres anteriores, el mismo deseo de conquistarla. Desafió a la hermosa joven a una carrera e invocó a Citerea que venía de Chipre³ con tres manzanas de oro solo visibles para Hipómenes, a quien se las ofreció para ayudarlo en la carrera. Una vez iniciada la carrera, como Atalanta llevara la delantera, Hipómenes arrojó una manzana de oro que llamó la atención de la joven y la hizo retardarse por ir a recogerla. Cuando Atalanta recupera su ventaja, Hipómenes arroja la segunda manzana y vuelve a sobrepasar a la bella muchacha. Finalmente, como Atalanta recupera otra vez la ventaja perdida, Hipómenes invoca a Venus y arroja la última manzana que lo convierte en victorioso al desviar a Atalanta de la meta para ir a recoger la última manzana.

Atalanta se casa finalmente con Hipómenes, pero la diosa lo castiga por no haberle rendido honores tras la carrera. Mientras estaban en el bosque, despierta el sentimiento amoroso entre los jóvenes, quienes se refugian en un templo erigido a la madre de los dioses al que profanan con su amor. Juno entonces castiga a la pareja convirtiéndolos en leones. Hasta aquí el relato sobre Atalanta e Hipómenes, luego la narración continúa con los consejos de Venus a su amado Adonis para que evite los peligros de la caza. El joven no repara en los consejos de la diosa y es mortalmente herido por un jabalí.

³ Allí le habían consagrado un templo.

La figura de Atalanta en el poema dariano

Rubén Darío se vale de la figura clásica de Atalanta, ícono de la mujer que rechaza la unión con el hombre, para invertirla. En Darío, Atalanta es la aliada a quien el yo lírico le confía su mensaje para la princesa que, en el palacio, *nostálgica mora*. Darío asimila así el alma del yo lírico con el de Atalanta y le encarga le avise si ya llegó la hora que él espera y que, de ser así, vuelva de inmediato a comunicárselo. Podemos observar que Atalanta pasa de ser el sujeto paciente invocado en la canción del pastor (Teócrito) a la amante y protagonista en el mito (Ovidio) y, finalmente, a la mensajera que intercede por el yo lírico (Darío). Vemos así que la imagen de Atalanta desempeña un papel más activo en el poeta modernista que en los clásicos ya que tiene una misión que realizar y esa misión es de fundamental importancia para el amante debido a que es la intercesora ante la princesa que anhela. Por otra parte, es notable que Darío tome la figura de la ágil corredora, la insuperable en la prueba, para que con la misma celeridad (tan *veloz como el relámpago o el pensamiento*) llegue a la princesa y retorne a él con la respuesta esperada. He aquí el proceso de transformación de la hipertextualidad genettiana señalado arriba.

Darío y las artes: la estética modernista

Hasta acá es observable el que hemos denominado primer diálogo de Darío, el que hace alusión a los clásicos grecolatinos, su hipertexto base. Sin embargo este primer diálogo solo dejaría una lectura empobrecida del poema debido a que nos resta ver el segundo diálogo que sostiene el poeta nicaragüense, hecho del que nos ocuparemos a continuación. Este segundo diálogo nos abre un doble lazo: uno con Regina Alcaide de Zafra, la mujer en cuyo álbum se halla el poema

dariano y que mencionáramos arriba, y otro con el artista Jean Auguste Dominique Ingres, “un pintor que tanto amó Darío”, calificativo este de José Carlos Rovira [131].

Darío y Regina Alcaide de Zafra

Regina fue una artista y narradora perteneciente a una familia de escritores y pintores que tenían relaciones con Rubén Darío. Sobre el vínculo entre Joaquín Alcaide de Zafra (hermano de Regina) y el escritor americano, Arellano refiere [49]:

Distinta era la actitud de sus jóvenes seguidores, a quienes aglutinaba. Ellos le pedían -imitando a Rueda en 1892- los prólogos en verso que el coordinador “omnipresente” del modernismo nunca les negó. De esta manera aparecieron sus conocidas composiciones “La hoja de oro” en *Trébol / Poesías* (1899) de Joaquín Alcaide de Zafra, “Atrio” en *Ninfeas* (1900) de Juan Ramón Jiménez, “Soneto para el señor don Ramón del Valle Inclán” en *Aromas de leyenda* (1901) y “Balada laudatoria...” en *Voces de gesta* (1911), ambas obras de Valle Inclán...

Mario Méndez Bejarano sobre Regina afirma que murió prematuramente en 1913, a los 39 años de edad y dejó “una colección de cuentos que su familia dio a la imprenta con el título *Todo amor*” [11]. El volumen está compuesto por cinco cuentos: “El beso”, “La solterona”, “Lo indescriptible”, “Los dos pañuelos” y “Tarde de otoño”. Si bien el eje temático común de los cuentos versa sobre el amor, los dos primeros resultan llamativos en atención con el poema de Rubén Darío que analizamos. A continuación exponemos sumariamente el argumento de ambos.

En el primer cuento, “El beso” se relata la historia de amor de la princesa Nirma por el príncipe Oscar. Durante la noche de fiesta que el padre de la princesa organizara y a la que ha sido

invitado el príncipe Oscar, Nirma se pasea con su esquife por el lago azul. Triste va por el gran desamor que ve en el príncipe a quien ama. A lo lejos, el remero y ella ven el cuerpo de una pastora al que llevan al palacio y nada dicen sobre el asunto para no arruinar el tono festivo de la velada. Nirma oye confesar al príncipe que está triste por haber recibido una carta de una pastorcilla, de quien está enamorado, en la que le comenta su decisión de suicidarse. Al no poder realizar su sueño de amor con él debido a su enlace con Nirma, la pastorcilla decide arrojarle a las aguas del lago. Nirma, segura de que la pastorcita hallada estaba solo desvanecida, corre hacia el adarve y se arroja en las aguas del lago. Un caballero la descubre, pide auxilio y acuden, entre otros hombres, el príncipe Oscar. Nirma le confiesa al príncipe que se ha arrojado a las aguas para que él pueda disfrutar de su amor con la pastorcilla. El príncipe, al descubrir el sentimiento oculto de Nirma, le da un beso de amor *en sus desfallecientes labios*.

“La solterona”, el segundo cuento, narra la historia de doña Teodolinda, una solterona que, ya en su vejez, durante un día otoñal recuerda a los muchos pretendientes que había tenido de joven y con los que nunca había concretado una relación amorosa. Pensó que una muerte sería triste sin nadie que la acompañara...Sacó de su bargueño todas las cartas que sus antiguos pretendientes le habían enviado cuando joven, las leyó una a una y decidió escribirle a cada uno de sus antiguos pretendientes que vinieran por ella. Les elevaba el ánimo diciéndoles las frases apropiadas que conmoverían a cada uno de acuerdo a su personalidad: poetas, artistas, militares...Una vez que hubo terminado de enviar todas las cartas, enfermó y murió sin dar tiempo a que llegara ni uno solo de sus antiguos pretendientes. En el entierro de doña Teodolinda, sus pretendientes se lamentaban de no haber llegado a una relación exitosa con la solterona. Lamentaban todos la dicha no alcanzada en sus vidas por no haberla tenido como compañera,

dicha que ya no tendría reparo pues la esperanza se había ido junto con la vida de doña Teodolinda en un entierro bien diferente del que ella había temido.

¿Por qué repasar estos cuentos aquí? ¿Se vinculan de algún modo con el poema de Darío estudiado? Creemos que sí. En primer lugar, en algunas versiones halladas del poema dariano aparece la dedicatoria a Regina, pero, además, podemos observar en “Envío de Atalanta” un poema que comparte algunas características con los dos cuentos mencionados. En “Envío de Atalanta” encontramos a un yo lírico-poeta que envía a Atalanta con una propuesta amorosa tal como la solterona envía a sus antiguos pretendientes una misiva también amorosa. Las protagonistas de ambos cuentos, al igual que el yo lírico del poema, se sumergen en una espera de amor (la espera angustiante del amor imposible o no correspondido en “El beso” y la espera de un amor que no se concretó y jamás podrá hacerlo en “La solterona”). Otra coincidencia es que la protagonista de “El beso” es una princesa como ocurre también en el poema dariano. Por último, hay una idea de muerte que ronda en las tres obras analizadas. En “El beso” la pastorcilla y la princesa Nirma buscan el suicidio y en el desenlace del cuento el príncipe Oscar besa los labios *desfallecientes* de la princesa Nirma. Por su parte, la muerte sí se consuma en la persona de Teodolinda, protagonista de la “La solterona”. Finalmente, en Darío la idea de la muerte queda sugerida en los últimos versos del poema cuyo sentido profundo se aclarará más tarde: “Y dile de mi parte si ha llegado la hora/que mi espíritu anhela...”.

Rubén Darío y Jean Dominique Ingres

Al avanzar el poema dariano, el yo lírico menciona a la princesa a la que debe visitar Atalanta para entregarle su recado. Darío en sus versos describe la siguiente imagen del *palacio de oro*:

Hay un jardín, y en el jardín hay una
fuente donde se abrevan
pavorreales⁴ del Sol y cisnes de la Luna.
limoneros fragantes sus azahares nievan
y regula las horas una invisible lira.

La descripción se asemeja (con algunas diferencias) a una obra del autor francés Jean Dominique Ingres denominada “Odalisca con esclava,” creada 1842 y que se conserva en Walters Art Gallery (Baltimore, E.E. U.U.). El cuadro exhibe una odalisca desnuda de un harem reclinada oyendo a una esclava que ejecuta el laúd. Esta obra fue solicitada por el rey Wilhelm I de Württemberg y fue realizada por Ingres con la asistencia de su discípulo Paul Flandrin. Una versión de la misma persona retratada tres años antes muestra a la odalisca en una habitación cerrada y sin un jardín visible en el fondo. Esta otra obra denominada también “Odalisca con esclava” se conserva en el Fogg Art Museum (Cambridge, Massachusetts). Esta exótica composición fue inspirada en un pasaje de las cartas turcas de Lady Mary Worthley de Montagu (1793) y podría haber sido concebida por Ingres como respuesta al éxito de su rival Eugène Delacroix como pintor de sujetos del Cercano Este⁵.

Simbolismo y esoterismo en “Envío de Atalanta”

¿Existe algo más que podamos decir de este poema? ¿O toda su significación acaba allí? Creemos que hay un sentido oculto al que podemos aproximarnos si tomamos en cuenta el mito del andrógino sostenido por el esoterismo y vamos

⁴ Nótese la incorrección gramatical característica de los modernistas.

⁵ La traducción es mía y los datos fueron extraídos de la página web del museo norteamericano mencionado. En línea: <http://art.thewalters.org/detail/18275/odalisque-with-slave/>.

desentrañando sus símbolos principales. En este punto es necesario aclarar que lejos está de nuestro objetivo caer en la disputa de si hay toda una cosmología pitagórica en la obra de Darío como sostienen Jrade y Gullón y Giordano o si más bien hay que interpretar la simbología a la luz de las Estéticas a partir de Kant como afirma Calderón de Cuervo [53- 54]. Según esta última investigadora, a la Estética de Hegel se le deben reconocer algunos principios básicos sobre el arte tales como la reflexión sobre la belleza del objeto producida por el espíritu, el goce desinteresado del arte que derivará en el “arte por el arte”, el rescate de las tradiciones paganas, la instauración de una estética sin reglas que cultiva el versolibrismo entre otros conceptos, y una visión esotérica, que se manifiesta en algunos poemas darianos.

Es aquí donde nos interesa detenernos, en la visión esotérica dentro de la cual se destaca el mito del andrógino cósmico. Según el mito, el hombre primordial es “un andrógino cósmico que ha caído en el mal y en la multiplicidad (el mundo material y bisexual) y que, no obstante posee la capacidad de recobrar su integridad perdida retornando a la Unidad y al Bien” [Jrade:17]. La autora sostiene que el Romanticismo apeló a distintas versiones del paradigma neoplatónico para explicar la fragmentación personal o enajenación y el Modernismo, heredero de los autores románticos, también acudió a ellos. Es importante destacar el rol que la mujer desempeña dentro del pitagorismo esotérico. El amor sexual es entendido como un modo de acercamiento al carácter andrógino del hombre original pues supone el retorno a la unión entre lo masculino y lo femenino.

En “Envío de Atalanta” se actualiza el mito del andrógino cósmico, donde el yo lírico, identificada su alma con Atalanta, le pide a la veloz corredora que llegue a la princesa, con quien, creemos, retornaría al andrógino primigenio. La identificación de la figura clásica con el alma es clara: “¡Atalanta, alma mía!/
59

¡Alma mía, Atalanta!” canta el poema en su quinta estrofa. Un poco más atrás, en la estrofa tercera, podemos apreciar que Atalanta abandona la tierra y se eleva en el firmamento. Entendemos la estrofa como una ascensión del alma-Atalanta que busca su complemento en su afán de reintegración. En el poema analizado se hace presente el mito del andrógino cósmico sobre la descripción de fondo que otorga la obra de Jean Auguste Ingres mencionada anteriormente. Los elementos descriptos en el poema dariano nos muestran una isla donde se encuentra ubicado el palacio de oro de la princesa, con un jardín que contiene una fuente donde “se abrevan *pavosreales* del Sol y cisnes de la Luna”.

En este ambiente oriental cobran entonces un nuevo sentido las palabras: *Simbad del Ensueño* que, desde nuestro punto de vista, aluden al mismo autor. Aquí debemos detenernos en los dos ejes conceptuales. Por un lado, el concepto del *ensueño* y, por el otro, el de *viaje* señalado mediante la metonimiade *Simbad*. Entiendo por “ensueño” la faceta relacionada con su oficio de hacedor poético. En “La página blanca” de *Prosas Profanas* [659-60] apreciamos:

Mis ojos miraban en hora de ensueños
la página blanca.
Y vino el desfile de ensueños y sombras.
Y fueron mujeres de rostros de estatua,
mujeres de rostro de estatuas de mármol,
¡tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!

Y fueron visiones de extraños poemas,
de extraños poemas de besos y lágrimas,
¡de historias que dejan en crueles instantes
las testas viriles cubiertas de canas!

El nombre de *Simbad*, acorde con el exotismo manifestado en la elección de la obra del artista francés, pone en vigencia el

significado de viaje, de navegación, de aventura que debe emprender Atalanta y que, por traslación, atribuimos ya al alma del yo lírico. Ese viaje tiene como destino primero una isla cuya simbología es la de ser “un centro espiritual primordial [...] un mundo reducido, una imagen del cosmos completa y perfecta, porque presenta un valor sacro concentrado [...] un lugar de elección, de ciencia y de paz, en medio de la ignorancia y la agitación del mundo profano. [Chevalier⁶: 595-6]. En “Yo persigo una forma” aparecen nuevamente juntos los símbolos del viaje y del sueño (versión del *ensueño*): “Y la barca de sueño que en el espacio boga” [699].

Pero lo evocado en la palabra *ensueño* no culmina en la escritura, sino que también alude a la vida bohemia que lleva Rubén Darío a su llegada en Europa. Conocida es la anécdota referida por su amigo Gómez Carrillo en López-Calvo sobre el consejo que le diera el primero a Rubén Darío cuando llegó a París [89-90].

-“¿Con cuánto cuenta usted mensualmente?” -me preguntó-. “Con esto”, le contesté, poniendo en la mesa un puñado de oros de mi remesa de *La Nación*, Carrillo contó y dividió aquella riqueza en dos partes; una pequeña y una grande. _“Ésta, me dijo, apartando la pequeña, es para vivir: guárdela. Y esta otra, es para que la gaste toda”. Y yo seguí con placer aquellas agradables indicaciones, y esa misma noche estaba en *Montmartre*, en una *boite* llamada “*Cyrano*”, con joviales colegas y trasnochadores estetas, danzarinas o simples peripatéticas [...] Y, habiendo cumplido en mi tarea con dar una parte a la idea del ensueño y otra a la idea del puchero, salgo contento, en la creencia de que he tenido un buen día”.

López-Calvo señala que estos paraísos artificiales (el ajenjo, el hachís o el ensueño escapista de lugares exóticos como los del

⁶ En adelante citaré por esta edición la simbología de cada uno de los elementos analizados en el poema y se indicarán expresamente en caso contrario las interpretaciones de los símbolos darianos sugeridas por otros autores.

lejano Oriente) constituyen modos de evadir la realidad que encontraban los poetas hispanoamericanos [85].

Respecto de la imagen del jardín con la fuente cabe señalar lo que Jean Chevalier asevera: “el jardín es un símbolo del paraíso terrenal, del cosmos que lo tiene como centro, del palacio celestial y de los estados espirituales que corresponden a las estancias paradisiacas” [603-4]. Y sobre la fuente afirma: “Las construcciones que, especialmente en los países árabes, se establecen alrededor de un patio cuadrado cuyo centro está ocupado por una fuente son la imagen misma del paraíso terrenal” [515-6]. Esta imagen, creemos, está en consonancia con la idea del andrógino cósmico que debe reencontrarse consigo mismo y cuyo reencuentro implica un estadio de felicidad plena.

Pero además, podemos ver que en Darío la fuente es símbolo también de inspiración, de la tarea de *poiesis*. Esta interpretación, por ejemplo, se observa en los versos que finalizan el poema “La fuente” (“llena la copa y bebe: la fuente está en ti mismo”) y en “Yo persigo una forma” (“el sollozo continuo del chorro de la fuente”). Ambos poemas pertenecen a *Las ánforas de Epicuro* y fueron añadidos a la edición de *Prosas profanas* de 1901, próxima en el tiempo si consideramos como válida la fecha del poema propuesta por Ghirardo que mencionamos arriba (1899). Al analizar el símbolo de la fuente en los poemas de “Las ánforas de Epicuro” Calderón de Puelles sostiene: “Allí donde se engendra la poesía está la fuente del agua sagrada” [391].

Si retomamos las ideas nucleares simbolizadas en el poema podemos apreciar que el alma-Atalanta del yo lírico debe iniciar un viaje cuya meta es la isla (centro espiritual sagrado) donde se halla el palacio de la princesa que se configura con la imagen del paraíso terrenal, del cosmos y del estado espiritual que debe alcanzar el poeta. En ese paisaje idealizado caben

mencionar dos elementos más que completan el cuadro: la música y los animales. En la isla el canto es un elemento omnipresente. Irradian su música el ruiseñor en la noche y la alondra en la mañana. Ambos se comportan, en parte, como opuestos y, en parte, como complementarios. El ruiseñor es el ave canora que los poetas reconocen como *chantre del amor* [Chevalier: 900] porque su canto, ejemplo de perfección, “suscita el lazo entre el amor y la muerte” [901]. La alondra, en cambio, “representa la unión de lo terrenal y lo celestial [...] Su canto, opuesto al del ruiseñor, es canto de gozo” [84].

La isla, paraíso terrenal, tiene una eterna armonía musical que está representada por el canto de las dos aves mencionadas que anticipan la idea de amor y muerte (el ruiseñor) y la unión del cielo y la tierra (la alondra). Esta música que reina en la isla establece un lazo con la “invisible lira que regula las horas” en el palacio y que en la obra de Ingres no es lira, sino laúd. Aquí es necesario hacer dos aclaraciones. Primero, debemos mencionar la simbología compartida de ambos instrumentos: el ser instrumentos de la armonía cósmica y ser el símbolo de los poetas [650-1]. Y, segundo, debemos retomar el concepto de *hipertextualidad* genettiana mencionado más arriba. En el poema dariano nuevamente ha operado el proceso de transformación propio de la hipertextualidad: el laúd visible se ha vuelto “lira invisible”.

Resta prestar atención a otros dos animales: “los *pavosreales* del Sol y los cisnes de la Luna”. Quizá estos sean los símbolos más oscuros del poema. Sobre ellos solo podemos establecer algunas interpretaciones que permitirán sugerir -nunca dar certeza absoluta- su función en el texto. Los *pavosreales* son un símbolo solar y, en la tradición esotérica, de la totalidad, pues el animal “reúne todos los colores en el abanico de su cola abierta” [807-8]. El cisne, “encarna por lo general la luz macho, solar y fecundante” [306]. Es, además, asociado con Apolo (el día en que el dios nació los cisnes sagrados giraban alrededor

de la isla siete veces y son los cisnes los animales que tiran su carro). De ahí que el cisne sea símbolo de la poesía y el poeta. Darío lo emplea en su obra con ese sentido.

En relación con los astros es necesario apreciar su función conjunta debido a que así aparecen en el poema. Según Chevalier, la luna se la aprecia, frecuentemente, en correlación con el Sol. Simboliza lo femenino (aunque no siempre) y los ritmos biológicos. Y su luz, al ser un reflejo de la del sol, es un símbolo también del conocimiento por reflejo, teórico, conceptual mientras que el sol, del conocimiento intelectual, de la inteligencia cósmica. En consecuencia, representan al espíritu (el sol) y al ánima (la luna), y también a sus sedes: el corazón y el cerebro. “Son la esencia y la substancia, la forma y la materia” [949-52].

Ahora bien, en el palacio Atalanta debe buscar a la princesa que *nostálgica mora*. Sin embargo, la odalisca de la obra de Ingres no tiene actitud nostálgica. Entonces, ¿qué nos querrá decir el poeta? ¿A quién está aludiendo? En este punto que debemos proceder como quien va quitando de a poco velos a un objeto cubierto, en este caso, el poema. El primer velo que debemos quitar nos lleva a recobrar el mito del andrógino cósmico como ese ser primigenio que cayó en la materialidad y la bisexualidad y que para alcanzar su estado pleno debe reintegrarse. El poeta busca en la mujer esa otra mitad que perdió en el tiempo de los orígenes. El segundo velo nos lleva a conectar esta imagen de mujer y la simbología de los astros señalada con su obra poética próxima en la cual existe un sentido metapoético que pretende la unión entre la materia y la forma. Este ideal poético se presenta también en los poemas que tratan el mito de Leda donde el cisne, símbolo del poeta, se une a Leda y engendran la obra de arte. Así Calderón de Puelles afirma: “[...] a pesar de la oscuridad de ciertos símbolos, el mito de Leda puede interpretarse de manera casi alegórica en la obra de Darío: el amor entre el poeta y el ideal y la procreación del arte” [391].

Sin embargo, la búsqueda del ideal que concibe Darío es inalcanzable. En “Yo persigo una forma” reelaborará esta idea al decir: “yo persigo una forma que no encuentra mi estilo” y más adelante: “al abrazo imposible de la Venus de Milo”. Para que pueda lograrse el ideal debe ocurrir necesariamente la muerte del poeta. La muerte será calificada como *inviolable y pura y de casto cuerpo* (“Coloquio de los Centauros”). Debido a ello es que en “Envío de Atalanta” encontramos a la princesa en actitud de aguardar también la hora que el espíritu del yo lírico espera. De lo dicho anteriormente, creemos viable interpretar la figura de la princesa que *nostálgica mora* como la imagen de la muerte que, al ser alcanzada por el poeta, va a reconciliarlo con el andrógino primordial al integrar, en un primer nivel, lo masculino con lo femenino y, en un nivel más profundo, la materia con la forma poética. Ahora sí podemos enlazar todas las notas que han ido apareciendo en nuestro análisis y considerarlas como cuentas de un rosario que se completa.

Conclusión

El poema “Envío de Atalanta” de Rubén Darío entabla un doble diálogo. En primer lugar, con la tradición clásica a la que le debe su génesis, pero también a las obras de Regina Alcaide de Zafra y Jean Auguste Dominique Ingres con las cuales se relaciona como hipotexto de aquellas mediante el proceso de transformación genettiana. El poema analizado muestra a un yo lírico cuya alma se identifica con la figura clásica de Atalanta a la que le solicita emprenda un viaje. El fin de su itinerario culmina en una isla cuyo simbolismo reside en ser un centro espiritual sagrado. En dicha isla debe buscar un palacio de oro – símbolo del paraíso- donde habita la princesa que *nostálgica mora*. La imagen descrita del palacio se asemeja (con algunas diferencias) a la obra de arte *Odalisca con esclava* (1842) de Jean Auguste Dominique Ingres. Pero el cuadro actúa como

telón de fondo de un sentido que debe desentrañarse y para el cual debemos apelar al mito del andrógino cósmico.

El esoterismo sostiene la creencia de un hombre primigenio, el andrógino cósmico, que comparte la doble naturaleza (masculina y femenina) y que, a causa de su caída en el mal, ha perdido su unidad con la consiguiente fragmentación material y sexual. Entendemos que el poema analizado se constituye como el viaje del alma del yo lírico por volver a la unidad primigenia y que, en su afán de reintegrarse, busca su complemento en la princesa del palacio. Sin embargo la fragmentación alcanza no solo al alma del yo lírico (primer nivel), sino que también debemos interpretarla desde una visión metapoética y considerando sus escritos próximos. Es en virtud de ese diálogo con su poesía anterior y en relación con las ideas que se verán plasmadas en la obra poética próxima de Rubén Darío (como los poemas añadidos a la segunda edición de *Prosas Profanas*) que podemos considerar un segundo nivel de fragmentación: la fragmentación de la materia y la forma poética, a la cual quiere reunir el mismo autor.

No obstante, el objetivo reviste un carácter de imposibilidad para el yo lírico y la figura de la princesa, que ha adquirido la imagen de la princesa-mujer (primer nivel de fragmentación que remite al andrógino cósmico) y de princesa-forma poética (segundo nivel de fragmentación sugerido también por el mismo mito y en relación con su obra) adquiere un último valor: la imagen de princesa-muerte (tercer y último nivel), pues la reconciliación final de todos los niveles es solo posible mediante la muerte del yo-lírico. Solo la muerte permite que el yo lírico vuelva a su unidad. Desde ahí, creemos, deben ser reinterpretados todos los símbolos presentes en el poema.

HUELLAS DE RUBÉN DARÍO EN LAS FARSAS DE VALLE INCLÁN

Footprints of Rubén Darío in the farsas of Valle Inclán

Mabel BRIZUELA

Universidad Nacional de Córdoba
mabibrizuela@gmail.com

Resumen

Las dos primeras visitas de Rubén Darío a España, en los años 1892, 1899, dejan huellas en el campo literario español y su voluntad renovadora en la poesía marca también las letras españolas. Salvador Rueda lo califica como “el poeta que más sobresale en la América latina, el divino visionario, maestro en la rima”. Con Valle Inclán comparten el respeto y la admiración mutuos, y ese encuentro, esa conexión entre los poetas provocará en Valle una diferente visión del mundo que se expresa en *La lámpara maravillosa*, llamada “ejercicios espirituales”, una suma de meditaciones acerca del arte literario, que explican muchos de sus procedimientos y su estética. En las figuras de Maese Lotario y Arlequin observamos esas huellas del poeta nicaragüense en la *Farsa italiana de la enamorada del Rey*, con recuerdos de la “Sonatina” de Rubén y *La Marquesa Rosalinda*, personaje tomado del poema “El clavicordio de la abuela”. En este trabajo analizamos los elementos modernistas, siempre combinados con la tradición literaria española, para alcanzar “el difícil y tenso equilibrio entre la emoción y la burla”, la concreción de su doctrina poética, de su propia condición de poeta capaz de “descubrir enlaces luminosos de una armonía oculta”.

Palabras claves: modernismo - esperpento - Rubén Darío - Valle Inclán

Abstract

Rubén Darío's first two visits to Spain, in 1892, 1899, leave traces in the Spanish literary field and his renewing will in poetry also marks the Spanish letters. Salvador Rueda describes him as "the poet who excels in Latin America, the divine visionary, master in rhyme". With Valle Inclán they share a mutual respect and admiration, and that encounter, that connection between the poets will provoke in Valle a different vision of the world expressed in *La lámpara maravillosa* called "spiritual exercises", a sum of meditations on literary art, which explains many of its procedures and aesthetics. In the figures of Maese Lotario and Arlequin we see these traces of the Nicaraguan poet in the *Farsa italiana de la enamorada del Rey*, with memories of Ruben's "Sonatina", and *La Marquesa Rosalinda*, a character borrowed from the poem "El clavicordio de la abuela". In this work we analyze the modernist elements, always combined with the Spanish literary tradition, in order to reach "the difficult and tense balance between emotion and mockery", the concretion of his poetic doctrine, his own condition of poet capable of "discovering links luminous of a hidden harmony".

Keywords: modernism - grotesque - Rubén Darío - Valle Inclán

Introducción

Rubén Darío visitó España en tres oportunidades, la primera, en 1892, como Secretario de la delegación de Nicaragua a los festejos del Cuarto Centenario del descubrimiento de América, la segunda, en 1899, como redactor del diario *La Nación* de Buenos Aires para escribir sobre la situación de España tras la derrota y pérdida de sus últimas colonias en la guerra con Estados Unidos. En 1905, regresaría con idéntica misión. El poeta nicaragüense produjo una verdadera conmoción en el ambiente literario español por el impacto que causó su persona y por su voluntad renovadora en la poesía que habría de marcar también las letras españolas. En su primer viaje, escribe el poema "Pórtico" como prólogo al libro *En tropel* de Salvador Rueda quien lo califica como "el poeta que más sobresale en la América latina, el divino visionario, maestro en la rima, músico

triunfal del idioma” [Díaz Plaja: 168]. Pero es, sin dudas, en el segundo viaje cuando estrecha relaciones con los escritores que conformarían la generación del 98. En 1899, Darío ya había publicado *Azul, Los raros y, sobre todo, Prosas Profanas*, obras que lo encumbraban en su posición de fundador y maestro del modernismo hispanoamericano. Admirado por unos, denostado por otros, su presencia fue tan importante en España, y tanta la identificación con los escritores de su tiempo, que Azorín lo incluye en su lista de integrantes de la generación que bautiza como del 98, y Díaz Plaja [167] señala a sus viajes como el acontecimiento generacional que nucleó al grupo modernista, en el cual lo incluye junto a Gabriel Miró y Manuel Machado. En ese sentido apunta: “Darío, que llega al día siguiente de la catástrofe, trae los ojos limpios del pesimismo noventayochista”. Y observa “que la valoración entusiasta del Modernismo, en su forma rubeniana, hay que situarla dentro de los primeros años del siglo y, desde luego, después de su segundo viaje a España” [Díaz Plaja: 51].

Por esos años difíciles que culminan con el desastre del 98, el campo literario español se debate en torno al problema de España, en busca de su ser nacional a partir de la revalorización de su pasado, desde el corazón mismo de Castilla. Darío no es ajeno a esta situación y, en sus crónicas de 1899 (luego reunidas algunas de ellas en su libro *España contemporánea*), habría de dejar su impresión:

He buscado en el horizonte español las cimas que dejara no hace mucho tiempo, en todas las manifestaciones del alma nacional, Cánovas, muerto; Ruiz Zorrilla, muerto, Castelar, desilusionado y enfermo; Valera, ciego, Campoamor, mudo, [...] No está, por cierto, España para literaturas, amputada, doliente, vencida, pero los políticos del día parece que para nada se diesen cuenta del menoscabo sufrido, y agotan sus energías en chicanas interiores, [...] sin preocuparse de la suerte común, sin buscar el remedio al daño general, a las heridas en carnade la nación. [Granados Palomares: 88]

Estética

La amistad entre Darío y Valle se basa en el respeto y la admiración mutuos, que Rubén deja plasmados en su ya clásico soneto “Este gran don Ramón de las barbas de chivo...”. Ese encuentro, esa conexión entre los poetas (Azorin llama a Valle “poeta de un modo absoluto” [Díaz Plaja: 152] produce en el autor español un cambio de perspectiva, una diferente visión del mundo que alcanza su expresión más acabada en *La lámpara maravillosa*, publicada a poco de morir Darío. Valle se convierte a la religión rubendariana lo que le valdrá más de un rechazo de sus contemporáneos, pero servirá como piedra de toque para elaborar su teoría estética. Entre modernismo y esperpentismo, Valle Inclán no se debate, alterna, como en los extremos de un péndulo cuyo hilo imaginario se tensa hacia uno u otro lado, pero nunca se rompe. Por nuestra parte, creemos que en su obra se dan las dos estéticas a la misma vez, en forma simultánea, y no es una la causa ni la consecuencia de la otra. Esto puede observarse en las obras que ahora nos ocupan, dos farsas modernistas publicadas, la primera, en 1913, muy cerca de la influencia rubendariana y la segunda, en 1920, el mismo año de la publicación de *Divinas palabras* y de *Luces de bohemia*, obra esta última donde expone las bases de su teoría del esperpento. La contemporaneidad entre ambas estéticas se visibiliza en muchos momentos de su extensa producción literaria, lo que revela la libertad expresiva y artística de Valle, que siempre está por encima de toda categoría de géneros y movimientos. En este sentido su obra es inclasificable desde cánones estrictos, y las farsas, vienen a producir, menos un contrapunto entre modernismo y esperpentismo que una combinatoria, por usar su propio término, entre “ambas direcciones, aparentemente contradictorias [que] no representan sino la cara y la cruz de la misma estética” [A. Risco: 65].

La lámpara maravillosa, subtitulada por Valle como “ejercicios espirituales”, es el punto de partida para encontrar el sentido de buena parte de su obra, una suma de meditaciones acerca del arte literario, que echan luz sobre muchos de sus procedimientos. No es un libro referido solo a una primera etapa de su obra, la modernista para algunos, al contrario, esa lámpara ilumina la estética valleincliniana desde las princesas al callejón del gato. Para A. Risco [202] *La Lámpara maravillosa* “sienta las bases de una posible teoría de la literatura hecha desde dentro de la misma literatura a partir de la meditación de la propia experiencia creadora y expresando los resultados con el más exigente discurso literario”. Puntos clave de la doctrina valleincliniana se encuentran condensados en la obra, en particular en “El anillo de Giges” y “El milagro musical”, en el primero revela la dificultad para expresar el secreto de las cosas, al que se llega gracias al poder de las evocaciones, un mundo donde sólo penetran los poetas porque “allí donde los demás hombres solo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta. El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significado” [Valle Inclán: 531]. En el segundo, pone el acento en la “gracia musical” de las palabras que

el poeta las combina, las ensambla, y con elementos conocidos inventa también un linaje de monstruos. El suyo. Logra así despertar emociones dormidas, pero crearlas, nunca. Lo que no está en nosotros larvado o consciente, jamás nos lo darán palabras ajenas... El poeta ha de confiar a la evocación musical de las palabras todo el secreto de esas ilusiones que están más allá del sentido humano [...]. [534]

Las farsas

Los enlaces luminosos logrados por la evocación y la combinatoria musical de las palabras, son operaciones propias

de la condición demiúrgica del “sujeto conductor” de la obra de Valle Inclán que, para Antonio Risco [9] suele encarnarse -o soñarse encarnar- en algunos personajes, entre otros, el Maese Lotario y el Arlequín de nuestras farsas. Maese Lotario, en la *Farsa italiana de la enamorada del Rey*, es un fino poeta italiano, ahora cómico y farandul que, escapando de una condena por un crimen cometido, llega con su tablado a la venta donde escribirá en versos la historia de Mari Justina, una niña enamorada, en su ensoñación, del monarca. Para lograr el propósito de leer el soneto al Rey deberá sortear la oposición de dos académicos que interceptan la carta por su lenguaje vulgar. Arlequín, personaje de *La Marquesa Rosalinda*, “farsa sentimental y grotesca”, también es un poeta italiano cuyo nombre nos remite a un mito de las artes finiseculares [sXIX-XX]. Fino, delicado, colorido y, a la vez, burlón y sarcástico, “en su enigma se dan cita el santo y el diablo, el payaso y el profeta” [A. Risco: 46], enamora a la Marquesa, va preso por hechicero y ella recluida en un convento. Al final, con la ayuda de Colombina, regresa a su carro de farsante.

Desde estas dos figuras demiúrgicas observamos las huellas rubendarianas en las farsas. Destacamos, sobre todo, la condición de poeta de ambos personajes, devenidos en farandules, con lo cual su caracterización combina la fina sensibilidad modernista con la mirada grotesca.

Maese Lotario llega a la venta en el cruce de caminos, cargando su retablo de las Maravillas y es convocado por Don Facundo para “darle divertimento al Rey” porque “le encantan las farsas chabacanas”; Arlequín llega en un “carro de farsantes italianos” para divertir una fiesta galante en casa del Marqués que le dice: “Tu tablado de farsas y babeles ahuyentará las cortesanas penas”.

Maese Lotario escribe la historia de Mari Justina, con aires de la “Sonatina” rubendariana:

Como las encantadas princesas de los cuentos,
suspira en un palacio de azules pensamientos,
y se muere de amor, como se mueren ellas,
y le duelen los ojos de contar las estrellas. [57]

Mientras tanto, los académicos, Don Facundo y Don Bartolo, le apuntan “¡Estos alejandrinos de acentos paticojos sólo en befa se escriben!”, en un enfrentamiento propio del modernismo que nos remite a la exclamación de Rubén en sus “Letanías a Nto Sr. Don Quijote”: “De los académicos, líbranos, Señor!”.

Arlequín se presenta en el Preludio de la farsa:

Soy el poeta que al tablado
puebla de trucos y babeles:
Para el amor desesperado
tengo rimas de cascabeles [795]

Y anuncia en el estribillo: “He de contaros el secreto de la Marquesa Rosalinda”. Sus versos tendrán también toques burlones: “Versalles pone sus empaques;/ Aranjuez sus albas rientes,/ y un grotesco de miriñaques/ Don Francisco de Goya y Lucientes” [798].

Ambos personajes aparecen exiliados, trasplantados de su lugar de origen, Arlequín dice:

Soy de Bérgamo, viví en Venecia,
pero años hace vuelo a placer.
París me ha dado lo que más precia:
deudas, maestros y una mujer
[...]
A vuestra España devota y vieja
para mi ensueño pido fortuna. [822]

Acerca de Maese Lotario, comentan otros personajes:

EL CABALLERO DE SEINGALT -Por su nombre italiano parece
EL DEL VERDE GABÁN - Y por su arte.
Acá llegó hace tiempo con dinero
al que pronto dio fin. Corrió la tuna
como sopista. Hoy es titiritero
y va camino de labrar fortuna
con su retablo. [45]

Desterritorializados, fuera de Italia y de las cortes que alimentaron sus lirias, en España se dedican a divertir tanto a los nobles como a las gentes sencillas.

Entretanto, las figuras femeninas, viven en mundos de ensueño, la Niña ventera sueña con un Rey producto de su imaginación: “Señor Rey cadenas de amor me prendió/cazando en el soto le vide más bello/ que la rosa, rosa del alba de mayo” [44] y la Marquesa Rosalinda, contrariamente, en un Aranjuez versallesco de jardines y rosas sueña con la vida trashumante del poeta:

¡Cuando encantó las penas de su vivir errante
el carro con su lento vaivén alucinante!
¡Y el clarín de los gallos y el volar de las hadas
oía en el dormido corral de las posadas,
descubriendo el arcano secreto de las cosas
que parecen vulgares y son maravillosas! [844].

Los escenarios son de gran plasticidad y cromatismo. La venta de *La enamorada del rey*, “Tiene un vaho de letras del Quijote/ El cielo azul, las bardas amarillas” [43]. Y el jardín de *La marquesa Rosalinda*, “Sobre las escalinatas que las rosas/ decoran y en el claro de la luna/ abre el pavo real sus maravillosas/ palmas. ¡Un cuento de las mil y una!” [800].

La visión de España, siempre en contraste con la francesa, se marca en ambas farsas, en *La enamorada del rey*, Maese Lotario responde al afrancesado Caballero de Seingalt que ha

mencionado las bucólicas Tirsis: “Las versallescas danzas acaso son más bellas./Pero dan los collados sus brisas de tomillo/ a las tirsis que bailan al son del caramillo” [53] y Rosalinda le contesta a Arlequín: “Ni a Diana vimos en la floresta/ ni a Pan buscamos bajo la parra/ Por estos pagos, para hacer fiesta,/basta el rasgueo de la guitarra” [823-824].

Desde luego, el modernismo está a flor de página en la farsa de 1913, *La marquesa Rosalinda*. En primer lugar, el personaje mismo proviene del poema de Rubén Darío “El clavicordio de la abuela”, que comienza con estos versos: “En el castillo fresca, linda/ la marquesita Rosalinda/mientras la blanda brisa vuela/ con su pequeña mano blanca/ una pavana grave arranca/al clavicordio de la abuela”, elementos estos últimos que se trasladan a la ambientación de la farsa, como la primera acotación: “Desgrana el clavicordio una pavana/por el viejo jardín” [800]. También el tema de la levedad de la vida pasa del poema a la farsa. El clavicordio culmina con estos versos: “Amar, reír! La vida es corta/ Gozar de abril es lo que importa/ en el primer loco delirio/ bello es que el leve colibrí/ bata alas de oro y carmesí/ sobre la nieve azul del lirio”. En la farsa, dice Arlequín:

¡Rosas de mayo deshojadas
en los senderos del jardín!
¡Hojas de otoño bien doradas!
¡Vidas que van hacia su fin!
¡Nidos de antaño, en el alar
donde hubo cantos una vez!
¡Ay, un recuerdo es el telar
donde tejemos la vejez! [863]

Otros personajes tienen resonancias rubendarianas, como Da. Estrella, la hija de la Marquesa, que evoca a la princesa de la “Sonatina”: “Y llora la fuente de plata/ como yo en la angustia otoñal” [807] y a la Eulalia de “Era un aire suave...”. Para Leda

Schiavo [1971:612], “Valle tomó directamente de Darío (PP) el código de las fiestas galantes de Verlaine y Watteau” y así lo observa en personajes, en símbolos de la belleza plástica y en tópicos como el *carpe diem*, las abejas griegas y el sol de España. Todo tiene reminiscencias de *Prosas Profanas*. Schiavo aplica el concepto de *bricolage*, en el sentido de Genette¹, para observar cómo se combinan formas diferentes para dar lugar a una nueva obra [611] mediante la doble operación de análisis y síntesis de elementos, en este caso, las fiestas galantes y la tradición literaria española, síntesis de la que surge -dice- el tema de España en la farsa, una España “que seguirá siempre igual, imperturbable a la influencia exterior” [615]. Coincidimos con esta apreciación que relacionamos estrechamente con la estética de Valle en la *La lámpara maravillosa*, especialmente cuando en “El milagro musical” destaca la combinatoria de elementos como la tarea esencial del poeta. Esta combinatoria está claramente expuesta en las farsas donde modernismo y esperpentismo, fantasía y realidad, alabanza y crítica, se conjugan en una visión dual, en un juego de espejos que tan pronto reflejan mundos idealizados como espacios desmitificados.

En la farsa de 1920 que, como señalamos, se publica en el mismo año de *Luces de Bohemia*, los elementos modernistas aparecen siempre en contraste con otros propios del rebajamiento esperpéntico. Lo vemos en la presentación de espacios, como en la primera acotación de *La enamorada del rey*: “Sobre la cruz de dos caminos llanos y amarillentos/una venta clásica/Corsarios, labradores y estudiantes/ sestean por las cuadras y pajares./Entre los sayos de estameña parda/cantan verdes y granas pastoriles” [42], en tanto la decoración

¹ Lo define como un “procedimiento de composición que consiste en intercalar o combinar fragmentos de obras artísticas reconocibles, que pasan así a integrar una nueva estructura”.

de la Segunda Jornada es de “Un jardín. Una logia, Fustes jónicos./Sombras moradas y amarillo el sol./ Jardines de un palacio: Arquitectónicos/ jardines como pinta Rusiñol” [50]; ocurre lo mismo con los personajes, veamos dos apariciones: “Al arambol salió Mari Justina/ para verle llegar, y le sonríe/ con la melancolía de la rosa/ al deshojarse en la quietud balsámica/ del jardín de unas monjas, por la tarde/ azul y rosa, cuando Venus arde” [46], mientras, “A la zaga del criado, Don Facundo/glorioso vejestorio cortesano/renqueando, barre el polvo con la capa” [47]. El director José Luis Alonso, en su puesta de 1966, destaca y acentúa estos contrastes, tensando el hilo hacia el esperpento. En la representación escénica incluye un narrador vestido de Arlequín que dice las acotaciones con gestualidad y kinésica propias del personaje. Así lo explica en su cuaderno de dirección: “sale el narrador de puntillas. Su vestido nos recuerda a un arlequín. Traje amarillo con rayas negras y rojas” [42]. El clima modernista, mayor en las dos primeras jornadas, se ve constantemente intervenido por el “contrapunto degradador” también marcado en personajes y espacios. Desde este juego de contrarios (luces y sombras) debe leerse la farsa, donde los opuestos ficción-realidad marcan el tema de la fábula. Mari Justina “absorta/ Bajo el oro sutil de las pestañas/ el sueño azul de sus pupilas, trémulo” frente a la figura esperpentizada de “El Rey, un viejo chepudo,/ estevado y narigudo/ sale rabiando al jardín./ Floja, torcida y temblona,/parece que la corona/va a entrarle de corbatín” [53].

Antonio Buero Vallejo [1973:50-54] destaca en Valle el conocimiento de “la doble función desmitificadora y mitificante del arte literario”, califica a *La enamorada del rey* como “una pequeña obra maestra” y apunta que es “su sentido último el que la convierte en otro breve y encantador Quijote con su ilusión y su desengaño”. “Mari Justina –dice Buero- es la conmovedora Doña Quijote que Valle Inclán recrea” y señala

que, con esta farsa, Valle “parece estar respondiendo indirectamente” al reproche que le hiciera Ortega, en 1904, cuando le aconsejó que se dejara de princesas rubias y de bernardinas. Mari Justina, en un momento, le dice a Maese Lotario que la quiere volver a la realidad: “Tú me respondes con Bernardinas/ cuando te muestro mi corazón” a lo que él contesta: “Mari Justina tus sueños viste/ el azul triste del ideal. /¡Era una sombra y un Rey fingiste!” [47].

El modernismo está siempre combinado con la tradición literaria española, desde la particular mirada desmitificadora de Valle en *La lámpara maravillosa*: “Amemos la tradición, pero en su esencia, y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del porvenir. Yo, para mi ordenación, tengo como precepto no ser histórico ni actual, pero saber oír la flauta griega” [542]. En *La marquesa Rosalinda*, aparece por primera vez la crítica a los dramas de honor calderonianos que alcanza su mayor expresión en *Los cuernos de don Friolera*. En la farsa, hay referencias irónicas a ese teatro, cuando la Marquesa habla de su marido, en alusión a una posible venganza del Marqués por sus amores con Arlequín: “Teólogo de amores, amigo de abates/ galán de Versalles, paje del Rey Sol/ el Marqués sonríe de los disparates/ y de los maridos del Teatro Español” [815], y la Dueña, ante el anuncio de la farsa italiana que brindará Arlequín, apunta “Prefería/ las comedias de antaño que escribía/ don Pedro Calderón” [837]. En *La enamorada del rey* la mirada hacia Cervantes es de reverencia, desde la presentación de la venta que “Tiene un vaho de letras del Quijote” hasta Maese Lotario, que “es buen compañero/ como era el Maese Pedro del Quijote” [45] y que apunta, al final de la farsa: “Mari Justina sobre tu alba frente/ la locura ideal de Don Quijote/ permíteme besar” [63].

Conclusión

Valle logra, al decir de Buero, “el difícil y tenso equilibrio entre la emoción y la burla”, lo que no es más que la concreción de su doctrina estética, de su propia condición de poeta capaz de “descubrir enlaces luminosos de una armonía oculta”. Este ejercicio sutil de la evocación musical de las palabras lo lleva a crear mundos de ficción que, sin embargo, no son tan ajenos a la realidad. Al recordar las tres miradas, “de rodillas, en pie, desde el aire”, con que Valle Inclán caracterizaba, en entrevista con Martínez Sierra, los tres puntos de vista de la creación literaria, Buero señala que, en su obra, ha pasado de una a otra “para situarse al fin en el aire”.

La farsa de *La Marquesa Rosalinda* pareciera estar a medio camino entre la mirada en pie y desde el aire, de allí la crítica a Calderón, en cambio, en *La Enamorada del Rey*, la mirada demiúrgica le permite reverenciar “la locura ideal de Don Quijote”. Porque, para Valle Inclán, la de Cervantes es “la manera española de ver el mundo”.

Bibliografía

- BUERO VALLEJO, A. 1971. *Tres maestros ante el público*. Madrid: Alianza Editorial.
- DÍAZ PLAJA, G. 1979. *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid: Espasa Calpe, Selecciones Austral.
- GRANADOS PALOMARES, V. 2013. *Literatura española (1900-1939)*. Madrid: UNED. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- RISCO, A. 1977. *El demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle Inclán*. Madrid: Gredos.
- SCHIAVO, L. 1971. “Tradición literaria y nuevo sentido en *La Marquesa Rosalinda*”. Actas IV. AIH. En línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_057.pdf
- VALLE INCLÁN, R. 1967. *La enamorada del rey*. Madrid: Primer Acto n° 82.
- VALLE INCLÁN, R. 1971. *La lámpara maravillosa. La Marquesa Rosalinda. Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar.

RUBÉN DARÍO Y LA ADAPTACIÓN DE LA MÉTRICA CLÁSICA

Rubén Darío and the adaptation of the classical meter

María Delia BUISEL

U.N.L.P.- R. Argentina
madebu1@gmail.com

Resumen

No existiendo vocales largas y breves con diferencias cualitativas de timbre en castellano como en griego y latín sino vocales fuertes y débiles, a las que R. Darío equipara con largas y breves, el poeta logra un verso amétrico acentual de seis acentos internos que busca ajustar con los acentos propios de cada palabra; no se trata de un hexámetro o un pentámetro clásicos, pero su logro distendió las fronteras métricas del verso en nuestra lengua hasta límites impensados para una expresión genérica épico-lírica, apta para sus preocupaciones cívico-políticas.

Palabras claves: ritmo, hexámetro, pentámetro, vocales largas y breves, verso amétrico acentual.

Abstract

In the Spanish language there are no long and short vowels with qualitative differences of timbre as in Greek and Latin, but rather strong and weak vowels, that R. D. equates with long and short ones. The poet obtains an meterless accentual verse of six internal accents that he tries adjust with the own accents of each word.

This is not a classical hexameter or pentameter, but his achievement extended the metrical borders of the verse in our language until unforeseen

limits for a generic epic-lyrical expression, suitable to his civic and political concerns.

Keywords: rhythm, hexameter, pentameter, long and short vowels, meterless accentual verse.

Introducción: poesía y ritmo

Sabida es la búsqueda con que los modernistas ampliaron el campo de la métrica hasta límites nunca alcanzados antes por sus predecesores románticos, parnasianos y simbolistas, persiguiendo en la poesía nuevos versos, combinaciones estróficas, uso de versos no tradicionales en estrofas fijadas, revitalización de versos establecidos variando acentuación, rimas, cesuras, encabalgamientos, sonoridades, etc., pero lo fundamental fue insistir en el logro rítmico creado por una música interior, resultado de un ritmo personal del pensamiento y las emociones individuales, que motivó el hallazgo de formas más flexibles como el verso amétrico acentual o el libre¹, no siempre acentual, junto a la imitación de los tipos antiguos y prestigiosos como el hexámetro, el pentámetro, su combinación en el dístico elegíaco o la estrofa sáfica o alcaica.

Fueron en parte precedidos por los mencionados, pero es a los modernistas, particularmente a los modernistas hispanoamericanos acaudillados por Darío, a quienes se les debe en castellano, el ensanche del campo rítmico flexibilizando y sutilizando las fronteras del verso con inigualada musicalidad.

¹ La versificación libre aflora con vigor en Francia a fines del s. XIX y es la asimilada por los modernistas, pero se ha ido gestando con anterioridad y más allá del país galo, como se ve en las *Leaves of grass* (1855) de W. Whitman. Cf. UTRERA, MARÍA VICTORIA. 2003. "Ritmo y Sintaxis en el verso libre". *Rhythmica* 1, 1. 303-33.

El poeta se queja en el prefacio a *Cantos de Vida y Esperanza* que en España “la expresión poética está anquilosada y la momificación del ritmo ha llegado a ser un artículo de fe” tal vez exagerando un poco.

Para Darío la poesía sin música no existe y como es fuerte en Hugo y en Verlaine, el lema de este último “*La musique avant toute chose*” deviene raigal en él.

Sin desconocer los hallazgos de los iniciadores (Martí, del Casal, Gutiérrez Nájera, Silva), el cetro del verso nuevo lo tuvo Rubén Darío, quien desde sus inicios acentuó la expresión del ritmo interior, como lo declara en las *Palabras liminares de Prosas profanas* (1896):

¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal.

La música es solo de la idea muchas veces².

Advirtamos que el ritmo no es una cuestión técnica sino con sentido aristotélico es lo que conforma la expresión métrica en consonancia con los contenidos genéricos y excluyendo en nuestro caso ciertos temas de origen clásico también desplegados por el poeta.

La versión poética del mismo principio se da en *Ama tu ritmo*, que integra *Las ánforas de Epicuro*, añadidas a la 2ª ed. parisiense de 1901; veamos los cuartetos de este soneto

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.

² Las citas corresponden a DARÍO, RUBÉN.1968. *Poesías completas*, ed., introd. y notas de A. Méndez Plancarte aumentada por A. Oliver Belmás, Madrid: Aguilar. 547.

La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones ³.

P. Groussac que reseñó *Los raros y Prosas profanas* en *La Biblioteca*, mostrándose cauteloso y desconfiado por lo que consideraba una inyección de decadentismo francés en la literatura española, sin embargo alabó el pulimento de orfebre en los versos y la levedad de los ritmos⁴. No siempre el poeta se encuentra conforme con lo logrado en ese ensamble rítmico de fondo y forma, lo que señala en el soneto en alejandrinos (insertando un endecasílabo⁵ sáfico con apoyo en 2ª en el primer terceto) con que cierra este libro

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
.....
Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga.
.....

Este primer tanteo de tan cristalina musicalidad parece contradecir su sentido.

Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas de 1905, su libro de mayor unidad y rítmicamente el más acabado,

³ DARÍO, RUBÉN. *Op. cit.* 217.

⁴ GHIANO, JUAN CARLOS. 1968. *Análisis de Prosas profanas*, B.A.: C.E.A.L. 25.

GHIANO, JUAN CARLOS. 1967. *Rubén Darío*, B.A.: C.E.A.L.

GHIANO, JUAN CARLOS. 1968. *Análisis de Cantos de Vida y Esperanza*. B.A.: C.E.A.L.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. 1967. *La originalidad de Rubén Darío*. B.A.: C.E.A.L.

SALINAS, P. 1948. *La poesía de Rubén Darío*, B.A.: Losada.

⁵ HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. 1944. "El endecasílabo castellano" en *BAAL*, t. XIII, 49. 725-832.

señala el grado más alto en madurez de pensamiento estético alcanzado por la poesía dariana.

Las posibilidades del verso se distienden al máximo para que el poeta pueda expresar el ritmo peculiar e intransferible de cada creatura cantada; en esta búsqueda se inserta el empleo del llamado “hexámetro” castellano. Sin embargo debemos remontarnos a la tardía antigüedad y a la edad media para ubicar el cambio fundamental por el que se pierde la cantidad larga o breve de las vocales.

La pérdida de la cantidad vocálica

Son múltiples las fuerzas que han transformado la lengua y han impedido la salvaguarda del ritmo cuantitativo del verso basado en el timbre diferencial de las vocales largas y breves, que implicaban un tipo de versificación y métrica de una gran fineza auditiva⁶ como la clásica que supo también cultivarse en el medioevo, pero por estamentos muy selectos o individuos muy cultivados.

Entre los s. III y IV se va perdiendo esa distinción auditiva entre largas y breves apareciendo un acento de intensidad, como el que tenemos en las lenguas neolatinas, entre ellas, el castellano, lo que ha trastocado totalmente las bases de la versificación, así por ejemplo las breves acentuadas se han vuelto largas y a la inversa las largas átonas se han abreviado en una verdadera subversión rítmica, para no hablar de las mutaciones fónicas donde vocales abiertas se han cerrado o las cerradas se han abierto o se han producido fenómenos de diptongación o a la inversa los diptongos clásicos han

⁶ La distinción auditiva entre largas y breves implicaba también diferencia de funciones fonológicas, ej. *leporis*, donde la cantidad larga de la e (encanto, finura) o breve (liebre) conlleva un cambio de significado.

desaparecido. La pérdida del ritmo cuantitativo alteró o desplazó incluso la ubicación de los acentos.

La poesía medieval se encauzó por dos vías: a) la que continuó la métrica clásica; ésta se enseñaba en las escuelas, pero la corrección prosódica no pasaba de una mera normativa que auditivamente ya no se percibía y que si se reconocía, no tenía por ese entonces una valoración estética (sin embargo algo de poesía atendida al canon cuantitativo se conserva), y b) la que se apartó de los paradigmas anteriores adoptando un verso **rimado, rítmico y acentual**, sustituyendo el pie por la sílaba como unidad rítmica, aunque no todos los críticos adopten estos criterios considerados excesivamente formales por algunos⁷.

La segunda es testificada por el retórico africano Mario Victorino ya en el s. IV atribuyéndole carácter popular, siendo Comodiano de Gaza⁸, sirio del s. IV que moró en África y la Galia, el primero que abandonó el verso cuantitativo clásico escribiendo dos poemas⁹ según el oído popular, insensible ya al timbre musical de sílabas largas y breves. Rompió con la métrica clásica, pero no creó metros innovadores; intentó con este nuevo latín algo semejante a lo que ensayaron en italiano Carducci en sus *Odas bárbaras*, Longfellow con *Evangeline* en inglés y en castellano los modernistas y sus predecesores renacentistas.

⁷ HARRINGTON, KARL POMEROY. 1962, *Mediaeval Latin*, Chicago: The University of Chicago Press, XVIII.

GARCÍA VILLOSLADA, RICARDO. 1975. *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, Madrid: Ed. Fundación Universitaria Española, Seminario Nebrija. 7-12.

⁸ RABY, FREDERIC JAMES EDWARD. 1957. *A history of secular latin poetry in the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press. I, X-XI.

⁹ COMMODIANUS GAZAEUS. 1844. *Carmina* en MIGNE, JACQUES PAUL. *Patrologia Latina* 5, Parisiis: Sirou, col. 201-67.

El nicaragüense no es el primero en intentarlo; en el siglo XV Leon Battista Alberti en Italia realizó una imitación de metros grecolatinos, continuada en el s. XVI por autores que compusieron “hexámetros” y “dícticos elegíacos”. En España Alonso López Pinciano dedicó varias páginas de su *Philosophía antigua poética* (1596)¹⁰ a demostrar la posibilidad de verter en los moldes rítmicos del castellano el hexámetro épico para reemplazar la octava real, y además el díctico elegíaco.

Como ocurrirá desde aquí hasta los modernistas la adecuación supone una equivalencia que no es real: las vocales largas y breves del griego y del latín

–' ~ ¨ | –' ~ ¨ | –' | | ~ ¨ | –' ~ ¨ | –' ~ ¨ | –' ~ ¨

se equiparan con las fuertes y débiles del español. Pinciano elaboraba un verso de seis acentos internos con grupos de dos o tres sílabas (hipotéticos espondeos o dáctilos), tónica la 1ª del grupo y una cesura única que dividía el verso en dos hemistiquios desiguales la mayoría de las veces, siendo el más frecuente el octosílabo para el primer hemistiquio, oscilando el 2º entre seis y diez sílabas; Pinciano no habla del pie final como un troqueo que se da sustituyendo también al espondeo. Más que un verso original lo que desea es hallar uno que sirva para traducir con más cercanía la épica latina particularmente Virgilio.

Más problemática es la adecuación del pentámetro del díctico elegíaco que intentó Juan Díaz de Rengifo¹¹ logrando un verso de cinco acentos precedido de otro de seis, bastante distante

¹⁰ LÓPEZ PINCIANO, ALONSO. 1998. *Philosophía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

¹¹ DÍAZ DE RENGIFO, JUAN. 1592. *Arte Poética española* ed. Facsímil de Antonio Martí. 1977. Madrid: Min. Ed. y Ciencia.

del pentámetro latino que se caracteriza por poseer seis sílabas tónicas distribuidas en dos hemistiquios de dos pies y medio con finales agudos en ambos, lo cual, si bien es muy difícil de lograr, no es imposible, aunque Rengifo está muy lejos del hacerlo, pero algunos modernistas como E. Marquina¹² en sus “dísticos” lo intentarán.

- ' ~ ~ | - ' ~ ~ | - ' | | ~ ~ | - ' ~ ~ | - ' ~ ~ | - ' ~ ~
 - ' ~ ~ | - ' ~ ~ | - ' | | - ' ~ ~ | - ' ~ ~ | - ' ~ ~

Veremos después que este mal llamado pentámetro fue ensayado por única vez por el nicaragüense en su soneto *A Francia*.

El malagueño José Moreno Villa¹³ probó al modo rubeniano “pentámetros” solos sin el correspondiente hexámetro.

Las estrofas sáfica y alcaica se compusieron con cuartetos endecasílabos con heptasílabos sin buscar ni lograr equivalencias rítmicas.

El “hexámetro” de Rubén Darío

En este caso, no intentado para satisfacer su acrobática agilidad de versificación, sino obedeciendo a estímulos con que ciertos aspectos de la realidad lo acuciaban y su necesidad de expresar ciertos temas de carácter cívico que requerían un metro mayor.

Podemos preguntarnos cuándo y dónde el poeta de oído absoluto para el ritmo conoció la métrica clásica que iba más allá de su prodigioso sentido de la melodía del verso.

¹² NAVARRO TOMÁS, TOMÁS. 1956. *Métrica española*, New York: Syracuse University Press, 425. Hay reedición Madrid: Ed. Guadarrama, 1972; también TVS, 1995.

¹³ NAVARRO TOMÁS, TOMÁS. (1956). *Op. cit.* 424.

Sabemos que en León cursó dos años de Latín y Griego en el colegio de los Jesuitas entre 1879 y 1880, es decir, cuando tenía 12 y 13 años, además de francés e inglés. Seguramente debió seguir frecuentando la lengua porque su prosa con bastante frecuencia, y su poesía también están sembradas de palabras y frases latinas, algunas bastante largas y sin traducir, que evidencian una asiduidad prolongada y entrañable con los temas clásicos en toda la extensión de su obra no confinada solo a aspectos formales.

La métrica grecolatina basada en principios distintos, es decir el timbre cualitativo de la cantidad larga o breve de las vocales debió interiorizársele como una experiencia definitivamente incorporada, aunque no tuviese en cuenta o desconociese la evolución y pérdida de la misma en la métrica latina medieval.

Ignoramos con precisión qué poetas leyó en latín, sin ninguna duda a Virgilio, cuyo espíritu se transparenta todo en sus versos, y es correcto advertir que a Horacio¹⁴, a quien cita, y a Ovidio, nombrado en *Los Cisnes* I, v. 5-6, los conoció, porque junto a la prosa de Cicerón y César figuraban en los programas de dicho idioma en las escuelas donde se dictaba latín¹⁵; al primero formalmente por el empleo privilegiado del hexámetro como metro único de toda su obra; del segundo pueden

¹⁴ MARASSO, ARTURO. 1934. *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata: Humanidades (2ª edición aumentada sine data; 1954. B. Aires: Kapelusz, Biblioteca Nueva,). Cf. en este libro dentro de la sección "Varia" la crónica "Horacio en B.Aires", 370-1, donde Marasso señala que lo sabía y gustaba en latín; que realizó una tentativa biográfica del poeta de Venusa al que cita en prosa y verso y que además estudió las traducciones de Mitre comparándolas con el original y con las de Gladstone.

¹⁵ DOMÍNGUEZ, CAROLINA. 2014. Usos del latín en los procesos de configuración cultural y educativa del Cono Sur en el siglo XIX, tesis doctoral presentada en la UNLP y en prensa por la UNLaPampa.

Al final del poema dedicado a la memoria de B. Mitre en *El canto errante* están expresamente nombrados Horacio por sus hexámetros y Virgilio como mentor de Dante, a los que Mitre había traducido.

haberle llamado la atención tanto la enorme variedad métrica del poeta de Venusa, quien ensayó todos los metros posibles del griego adaptándolos al latín¹⁶, como así también la doble vertiente de la lírica individual y civil¹⁷ cultivada también por el nicaragüense, ascendencia esta menos estudiada por los críticos darianos; Ovidio lo impregnó de su música y lo proveyó de sus mitos. Por otra parte debió advertir que el hexámetro como metro épico por excelencia se prestaba como el más apropiado para su poesía civil con aliento de epopeya.

No olvidemos que nuestro poeta conoció también *El sistema musical de la lengua castellana* de Sinibaldo de Mas¹⁸ de 1832, donde empleaba una adaptación de este tipo de verso en sus traducciones de los poetas clásicos.

Así lo declara en el prólogo a *Cantos de Vida y Esperanza*¹⁹:

En todos los países cultos de Europa se ha usado del hexámetro absolutamente clásico sin que la mayoría letrada y, sobre todo, la minoría leída se asustase de semejante manera de cantar. En Italia ha mucho tiempo, sin citar antiguos, que Carducci ha autorizado los hexámetros.

En Historia de mis libros al referirse al metro de la Salutación del optimista acota:

Elegí el hexámetro por ser de tradición greco-latina, y porque yo creo, después de haber estudiado el asunto, que en nuestro idioma ‘malgré’ la opinión de tantos catedráticos, hay sílabas largas y breves, y que lo que ha faltado es un análisis más hondo y musical de nuestra prosodia.

¹⁶ HORACIO. *Oda* III, 30, 13-14: *Princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*. (El primero por haber llevado el canto eolio a los ritmos itálicos). R. Darío tampoco dejó metro sin ensayar, recrear o crear en la poesía en lengua española.

¹⁷ Si bien Horacio se refiere a los metros líricos griegos, al hexámetro ya lo había aclimatado en los dísticos de los últimos Epodos y en la *Musa pedestris* de las Sátiras o Sermones.

¹⁸ NAVARRO TOMÁS, TOMÁS. 1956. *Op. cit.* 423.

¹⁹ DARÍO, RUBÉN. *Op. cit.* 625.

.....
Lo que han hecho Voss y otros en alemán, Longfellow y tantos en inglés, Carducci, D' Annunzio y otros en Italia, Villegas, el Padre Martín y Eusebio Caro el colombiano, y todos los que cita Eugenio Mele en su trabajo sobre La poesía bárbara en España, bien podíamos continuarlo otros, aristocratizando así nuevos pensares²⁰.

F. Pejenaute²¹ señala que el tema es de una gran complejidad, tanto en los aspectos de la preceptiva, que van desde Nebrija, Díaz de Rengifo o López Pinciano hasta A. García Calvo, como en el de la aplicación práctica por poetas y traductores.

Sin embargo muchos años antes el nicaragüense había intentado un primer conato de adaptación del metro épico clásico aplicado a un tema no precisamente épico, sino más bien a una efusión lírico-descriptiva.

Este poema apareció en la segunda edición de *Azul* en 1890.

Interesa examinarlo porque rompe los moldes del endecasílabo tradicional, pero tampoco está en alejandrinos, verso muy empleado a partir de *Azul* (cf. *Caupolicán, De invierno, Lecomte de Lisle, Catulle Méndes, J. J. Palma, Parodi*) ni en dodecasílabos (cf. en el mismo libro *Walt Whitman y Salvador Díaz Mirón*).

¿Es lícito llamar hexámetros a un cierto tipo de verso logrado por el poeta, aunque este así los denomine? ¿Es posible el hexámetro en castellano?

Recordemos brevemente la estructura del hexámetro²² clásico que Darío frecuentó en sus años escolares con los jesuitas; en

²⁰ DARÍO, RUBÉN. (1919). *Historia de mis libros*, Madrid: Yagües. 206.

²¹ PEJENAUTE RUBIO, FRANCISCO. 1971. "La adaptación de los metros clásicos en castellano", *Estudios clásicos* 63, 213-34. El autor recoge un largo listado de adaptadores del hexámetro, el dístico, las estrofas sáfica, alcaica, arquiloquia, versos asclepiadeos monósticos o en estrofas, alcmánicos, sotádicos o imitación de pies trocaicos o anfibráquicos.

²² NOUGARET, LOUIS. 1963. *Traité de métrique latine classique* Paris: Klincksieck.

un adolescente de oído tan receptivo se habrá fijado ese ritmo gracias a la escansión y lectura en alta voz de Virgilio, Horacio, Ovidio y otros grandes de la antigüedad; quizás leyó poco o no llegó a leer a Homero en su lengua, aunque alguna pizca de griego recogió según confesiones propias, pero nos vale la experiencia latina de la que estaba impregnado más de lo que suponemos.

El verso latino, griego y sánscrito reposan sobre el principio de la **cantidad**, constituida por la oposición de sílabas largas y breves, a las que era extremadamente sensible el oído de los antiguos; una larga valía dos breves, pero esta duración no es la misma que hay entre negras y corcheas, el paralelo más cercano que podemos establecer, ni funcionaba en todos los tipos de verso; por otra parte, la longitud o brevedad no era exactamente igual en todas las vocales, fuesen largas o breves por naturaleza o por posición; de todos modos el oyente sabía cuando escuchaba de qué cantidad se trataba, porque también estaba en juego una cuestión de timbre o de calidad del sonido, y solía en el teatro castigar los equívocos con burlona desaprobación.

A esta diferencia esencial con las lenguas romances cuyas largas o breves, o mejor dicho, sus fuertes y débiles, dependen fundamentalmente de la acentuación, se agregaba en la prosodia el acento, de carácter musical y no de intensidad, el cual podía coincidir o no, con una larga o una breve. Además los apoyos tónicos propios del verso no tenían por qué coincidir con el acento o matiz musical de cada palabra.

-' ~ | -' ~ | -' | | ~ | -' ~ | -' ~ | -' ~
 -' ~ | -' | | ~ | -' ~ | -' | | ~ | -' ~ | -' ~

KOSTER, WILLEM JOHN WOLFF. 2ª ed. 1953. *Traité de métrique grecque suivi d' un précis de métrique latine*, Leyde: A.W. Sythoff.

De los seis pies que lo forman, los cuatro dáctilos iniciales de tres sílabas cada uno pueden reemplazarse por espondeos de dos sílabas; el quinto es fijo y el sexto tiene una sílaba *anceps* o indiferente. Es decir, el verso puede oscilar entre 13 y 17 sílabas.

Es pasible de diversas cesuras: simple (pentemímera), doble (tri- y heptemímera) y triples. Esto trae casi toda una doctrina de las clases de palabras y su colocación antes o después de la cesura, al comienzo o al final del verso y otras sutilezas prosódicas o lingüísticas. La o las cesuras del hexámetro pueden imitarse laxamente en castellano, no así los acentos del primer hemistiquio que en latín suenan agudos, porque en poesía los *ictus* modifican la palabra que choca con la cesura²³ y esta se vuelve aguda, lo que el verso español no siempre soporta.

¿Cuándo y por qué surge en nuestra lengua esta problemática?

De la necesidad de traducir los hexámetros monósticos, es decir los que no forman estrofa, de los poetas greco-latinos y tal vez para probar una métrica alternativa a los endecasílabos de la octava real con rima fija acuñada como estrofa épica.

Adaptación a la métrica castellana

Estos intentos han seguido dos criterios de adecuación:

1) La forma más sencilla consiste en corresponder largas y breves con fuertes y débiles en español logrando un verso de seis apoyos rítmicos, acento inicial y dos o tres sílabas por cada supuesto pie, es decir por repetición de una cláusula de tipo dáctilico más que espondeo; los versos que se logran con esta

²³ Puede darse también una cesura trocaica o femenina, pero no es lo más habitual.

trasposición suelen tener una o dos sílabas iniciales en anacrusis, es decir no acentuadas, lo que no puede darse en el metro primigenio.

El primero en proponérselo fue Alonso López Pinciano en 1596, quien presentó cinco variedades de versos de extensión oscilante entre 13 y 17 sílabas²⁴.

2) Adaptación por yuxtaposición:

Pero a partir de la obra teórica y práctica de J.G. González Bravo, ministro de Fernando VII (s.XIX), se considera que todo hexámetro latino puede descomponerse en dos versos castellanos, principio defendido para R.D. por Saavedra Molina²⁵, A. Marasso y F. Pegenaute.

El navarro E.M. de Villegas, admirador sincero y disciplinado de la poesía antigua, con idéntico fundamento teórico compone y traduce odas en sáficos y adónicos y una égloga en estos hexámetros²⁶, oponiendo dos octosílabos, la mayoría de las veces, manteniendo seis acentos rematando con la dipodia de cinco sílabas.

J. G. González Bravo, traductor de Virgilio, Horacio, Ovidio, Calpurnio y Nemesiano (1844) insistió en este verso imitando por medio del acento el movimiento del ritmo originario y cuidando algo muy vigilado por R. D.: el contraste rítmico entre ambos hemistiquios de final dactílico o trocaico²⁷ el primero y con una dipodia dactílico-trocaica el segundo.

²⁴ NAVARRO TOMÁS, TOMÁS. 1956. *Op. cit.* 258. QUILIS, ANTONIO. 1985. *Métrica española*, Barcelona: Ariel.

²⁵ SAAVEDRA MOLINA, JULIO. 1935. *Los hexámetros castellanos y en particular los de R. Darío*, Santiago de Chile: Prensas de la Universidad. 92.

²⁶ PFANDL, LUDWIG. 1952. *Historia de la literatura nacional. española en la Edad de Oro*, Barcelona: G.Gili, 541-3.

²⁷ El final trocaico corresponde a la cesura femenina en vocal breve en latín, menos usual que la masculina en vocal larga.

Pero partiendo de los dos hemistiquios, se han descuidado los cuatro primeros acentos por mantener los propios de cada verso que componen ambos hemistiquios.

En el s. XIX Sinibaldo de Mas, lo empleó para traducir la *Ilíada* y lo ejemplificó también en su *Sistema musical de la lengua castellana*, libro que Darío conoció en Chile, según A. Marasso²⁸, como también la obra de Villegas.

S. de Mas propuso cinco o seis variaciones, entre ellas el de 17 sílabas con hemistiquios de siete y diez, después los más frecuentes en R.D., incluso un tipo de acentuación del heptasílabo no registrado hasta entonces con acento en 1ª, 3ª y 6ª, cuando la variedad dactílica sólo marcaba 3ª y 6ª, además de una mixta en 1º, 4ª y 6ª; R.D. no usará nunca la dactílica, sí las otras dos y la trocaica con marca en 2ª, 4ª y 6ª; ej de Mas:

Galopando pasaba // con el casco de fierro luciente

1ª 3ª 6ª 3ª 6ª 9ª

7 + 10

Con leves variantes estos dos sistemas se pueden combinar o aparecen con distinta nomenclatura en J. Saavedra Molina²⁹, L.A. Schökel³⁰ o en E. Huidobro³¹.

²⁸ MARASSO, ARTURO. (1934). *R.D. y su creación poética*, La Plata: Humanidades. 164-5.

²⁹ Saavedra Molina denomina a la adaptación greco-latina, **hexámetro acentual** y a la que procede por yuxtaposición, **hexámetro bárbaro** por las odas homónimas de Carducci. Para este crítico los “hexámetros” darianos son sólo para la vista y no para el oído, pues si desacoplamos ambos hemistiquios se pierde el efecto sonoro; el *quid* del asunto reside en que S.M. cree que hay cantidades en español como en latín y griego como para proveer a un hexámetro cuantitativo en español.

³⁰ SCHÖKEL, LUIS ALONSO. 1959. *Estética y Estilística del ritmo poético*, Barcelona: J. Flors.

³¹ HUIDOBRO, EMILIO. 1924. *Gramática española. Versificación*, Lima: T. Scheuch.

En América el primer ensayo lo brindó J. E. Caro con su poema *En alta mar* que así comienza

¡Céfiro, rápido **lánzate!** ¡Rápido empújame y vivo!

guardado en los oídos de Darío, suscitando en él hallazgos felices al jalonar una tradición dispersa, pero persistente. *Azul*, temprano libro de 1888 ya evidencia estas inquietudes rítmicas en

El soneto *Venus*

En **la** tranquila noche, // mis nostalgias **amargas** sufría,
en **busca de** quietud, // bajéal **fresco** y callado jardín.
En **el** oscuro cielo // Venus **bella** temblando lucía,
comoincrustado en ébano // un dorado y divino jazmín.

A **mi** alma enamorada, // una **reina** oriental parecía
que esperaba a su amante, // bajo el **techo** de **su** camarín,
o quellvada en **hombros**, // la profunda extensión recorría,
triunfante y **luminosa**, // recostada **sobre un** palanquín.

“Oh **reina** rubia! -díjale-, // mi alma **quiere** dejar su crisálida
y volar hacia **ti**, // y tus **labios** de **fuego** besar;
y flotar en el **nimbo** // que derrama en tu **frente** luz **pálida**,

y en **siderales** éxtasis // no dejarte un momento de **amar**”.
El **aire de** la noche, // refrescaba la atmósfera **cálida**.
Venus, desde el **abismo**, // me miraba con **triste** mirar.

Métricamente son versos heptadecasilábicos con rima consonante en esquemas previstos, división estrófica propia del soneto y con cesura fija después de la 7ª.

¿Dónde reside la novedad? En la medida del verso y fundamentalmente en el ritmo acentual, que se reparte en seis

pies aproximados, en general más trocaicos o anapésticos que dactílicos en el hemistiquio 1º y dactílicos en el 2º

o o o **oo** o o // o o o o o o o o

Los versos 1-5, 7-9, 12-3 se ajustan a este esquema. Los versos 6, 10-11, 14 acentúan en la 1ª, 3ª y 6ª, sólo empleados por S. de Mas

o o **oo** o **oo** // o o o o o o o o

Sería otra especie de heptasílabo mixto no registrado por Navarro Tomás, revitalizado y de frecuencia creciente en R. D.

Los heptasílabos de los versos 6, 10, 11, y 14 merecen atención porque los tres primeros comienzan con vocal débil o átona³² (que - y - y), lo que les hace perder el ímpetu inicial debilitándolos, pero el 14 resulta más acabado porque el acento del verso coincide con el de la palabra correspondiéndose ritmo y sentido y volviendo con una pizca de ironía a la realidad al triste imaginativo; los heptasílabos de v. 1-3 incurrn en la misma falencia y los de v. 8 y 12 poseen doble acento; el 2º hemistiquio se mantiene inalterable.

Si el acento del verso no cae sobre el acento de la palabra, sino en acentos secundarios o palabras átonas o sobre dos o más sílabas de una sola palabra, resulta en castellano una lectura auditivamente contradictoria; este desajuste se escucha en más de un verso aquí, por demás latinizado en su curva melódica, pero el latín perdió el ritmo cuantitativo a partir del s. III por la entrada creciente del acento de intensidad, dado que la lengua hablada no podía ser más soporte de un ritmo auditivamente

³² Corresponde a la sílabas marcadas con negrita en el soneto.

artificial; así los acentos del verso empezaron a coincidir con los que tenía cada vocablo en la prosa³³.

Un ejemplo concreto lo tenemos en la himnodia de San Ambrosio; hasta la época carolingia asistiremos a un esfuerzo inaudito, no siempre compartido por los poetas, para llegar a una solución media en la que el ritmo clásico haga coincidir sus acentos con los naturales de la palabra en la prosa.

En *Venus* los logros mayores recaen en el 2º hemistiquio, que en sólo en v. 6 y 8 se apoya en palabra átona.

Conclusión: en *Venus* no hay hexámetros en sentido estricto, sino un verso de ritmo acentual de 17 sílabas con rima consonante formado por el acople de dos hemistiquios de 7 y 10 sílabas, poseedores cada uno de su independencia acentual, con sílabas en anacrusis, que por sus seis apoyos rítmicos sugiere un hexámetro sin serlo, y si el acento cae en débil o átona, más parece de cinco que de seis.

Antes de seguir con los ensayos mayores de sus odas hexamétricas, veamos el

Empleo del “pentámetro”

El pentámetro, también denominado elegíaco, es un verso que tanto en griego como en latín nunca se empleó aislado, se ensambla armoniosamente con el hexámetro para formar el dístico elegíaco y nunca comporta tiradas monósticas³⁴. Por sus seis acentos internos se trata en realidad de un hexámetro con dos hemistiquios catalécticos, es decir de dos pies y medio cada uno con terminación aguda, lo que impone un corte al fluir

³³ NORBERG, DAG. 1968. *Manuel pratique de latin médiéval*, Paris: Picard. 56-8.

³⁴ Salvo Trimalción en el *Satyricon* (34 y 55) se permite, en su ignorancia, ubicar dos pentámetros después de un hexámetro con los que Petronio se burla de su personaje.

épico o hímnico conformando pequeñas unidades de contenido³⁵. En el siglo de oro, Esteban Manuel de Villegas (1588-1669), muy buen conocedor de los poetas grecolatinos compuso dísticos adaptando el pentámetro, pero con cinco acentos internos y no según el molde clásico, yuxtaponiendo un pentasílabo con un heptasílabo o a la inversa³⁶.

Sin embargo los modernistas modifican levemente el modelo de Villegas cuando componen un “pentámetro” dentro de un dístico como lo hace Eduardo Marquina (6 o 7 // 5 o 6), pero solo a R. Darío se le ocurrió independizar el pentámetro y ensayarlo en un soneto. Fue seguido años después por el malagueño José Moreno Villa (1887-1955).

Veamos el único ejemplo registrado por Rubén³⁷ ubicado en *El canto errante* (1907):

A Francia

¡Los bárbaros, Francia! // ¡Los bárbaros, cara Lutecia!
Bajo áurea rotonda // reposa tu gran Paladín.

³⁵ Esa unidad estrófica fue considerada tan inescindible que F. Schiller se permitió el siguiente dístico explicativo (*Gedichte*. 3. Periode. *Kleinigkeiten*) que traducimos:

Im Hexameter steigt // des Springquells flussige Säule,
in Pentameter drauf // fällt sie melodisch herab.

En el hexámetro se eleva desde la fuente líquida columna,
en el pentámetro con arrojo melodiosamente se precipita.

³⁶ En cambio S. de Mas en el s. XIX yuxtapone hexasílabos y heptasílabos con 2 y 3 acentos internos.

³⁷ LLOPESA, RICARDO. (15-12-2008). “Más sobre la *Marcha Triunfal* dariana” en *Magazine Modernista* nº 6. Revista digital para los curiosos del Modernismo cita a BARCIA, PEDRO LUIS. 1995. *Edición crítica de la “Marcha triunfal” de Darío*, BA., Embajada de Nicaragua. El autor remonta la redacción de este soneto al año 1893, puesto que el 14 de julio de esa fecha presencié en París el desfile militar conmemorativo. Aunque ese puede haber sido el punto de partida, el poema muestra expresas alusiones a la guerra de 1870 en contra de Alemania, considerando Barcia este peculiar soneto como antecedente de la *Marcha triunfal*.

Del **cíclope al golpe** // ¿qué **pueden** las **risas** de **Grecia**?
¿Qué **pueden** las **Gracias**, // si **Herakles** **agita** su **crin**?

En **locas faunalias** // no **sientes** el **viento** que **arrecia**, 5
el **viento** que **arrecia** // del **lado** del **férreo** **Berlín**,
y **allí** bajo el **templo** // que **tu alma** **pagana** **desprecia**,

tu **vate** hecho **polvo** // no **puede** **sonar** su **clarín**.
Sus**pende**, **Bizancio**, // tu **fiesta** **mortal** y **divina**,
¡oh, **Roma**, sus**pende** // la **fiesta** **divina** y **mortal!** 10
Hay **algo** que **viene** // como **una** **invasión** **aquiline**

que **aguarda** tem**blando** // la **curva** del **Arco** **Triunfal**.
¡Tan**h**äuser! Res**uena** // la **marcha** **marcial** y **argentina**,
y **vese** a lo **lejos** // la **gloria** de un **casco** **imperial**.

Rítmicamente es un soneto muy logrado con su aire marcial, de quince sílabas con dos hemistiquios de seis y nueve sílabas; el hexasílabo con dos apoyos tónicos y el eneasílabo con tres. Rubén regulariza la medida distendiendo la del endecasílabo tradicional como en *Venus* donde lo había llevado a diecisiete sílabas, pero internamente le otorga la estructura que el siglo de oro acuñó para lo que llamó pentámetro más alejado del original latino que el llamado hexámetro.

Deja la sílaba inicial en anacrusis por lo que en el 2º verso se desplaza el acento de la preposición *bajo* a la sinalefa con *áureo*; en el verso 11º es necesario un hiato en *hay algo*.

Lo que importa es lo que logró el poeta traspasando los límites acostumbrados de la lengua y la lengua lo aceptó y lo acogió mostrando su flexibilidad.

Marcha triunfal³⁸

Enamorado del ritmo dactílico también lo aplicó en cláusulas trisílabas irregularmente repetidas dejando una sílaba inicial en anacrusis, procedimiento ya usual en el nicaragüense, aunque Navarro Tomás señala que podría tratarse de un pie anfibraco $\sim |$, solo para el inicio, pero después continúa con su recreación de dactilos y un anapesto o troqueo final. El verso es amétrico en estrofas irregulares³⁹ con rima consonante, lo que no es usual en este tipo. Como especie lírica evoca los *Thiumphi* clásicos y renacentistas tanto de la poesía y la música como de las artes plásticas con su apertura a la épica por sus paradigmas heroicos añadiendo un toque de color local con los *cóndores* (corregido por el anterior '*águilas*') y la evocación explícita de los granaderos y su Gran Capitán.

Rivadavia disolvió en 1826 el Regimiento de Granaderos a Caballo, pero los sobrevivientes, muy escasos (78), al mando del Cnl. Bogado formaron uniformados ese mismo año en la plaza de la Victoria con solo siete (7) mencionados y un resto anónimo, que habían intervenido en todas las batallas, debiendo esperar la rehabilitación del glorioso regimiento el decreto de la 2ª presidencia del Gral. Roca en 1903, debido al Gral. Ricchieri⁴⁰, ya que en 1880 para la llegada de sus restos apenas siete sobrevivientes sin ser convocados acudieron al

³⁸ LLOPESA, RICARDO. Art. cit. con referencia a BARCIA, P.L. 1995. *Edición crítica de la "Marcha triunfal" de Darío*, BA: Embajada de Nicaragua. La misma fue redactada en una quinta de la isla Martín García para el 85º aniversario del 25 de mayo de 1810 del 23 al 24 de mayo de 1895, a pedido de su amigo boliviano Ricardo Jaimes Freyre y leída por éste en el Ateneo de Buenos Aires. Con leves variantes Roque Raúl Aragón relata el mismo episodio en *Bajo estos mismos cielos*. 2014. B.A.: Vórtice

³⁹ NAVARRO TOMÁS, TOMÁS. 1956. *Op. cit.* 440-41.

⁴⁰ ANSCHÜTZ, CAMILO. 1945. *Historia del Regimiento de Granaderos a Caballo*, B.A.: Círculo Militar, Biblioteca del Oficial, vol. I y II.

puerto con los restos de sus uniformes y a caballo escoltaron a su jefe a la catedral haciendo guardia toda la noche.

¡Ya **viene** el cortejo!
 ¡Ya **viene** el cortejo! Ya **se oyen** los **claros clarines**.
 La **espada** se **anuncia** con **vivo reflejo**;
 ya **viene, oro y hierro**, el cortejo de **los paladines**.

Ya **pasa debajo** los **arcos ornados** de **blandas Minervas** y **Martes**, 5
 los **arcos triunfales** en **donde** las **Famas** erigen sus **largas trompetas**,
 la **gloria solemne** de **los estandartes**,
 llevados por **manos robustas** de **heroicos atletas**.
 Se **escucha** el **ruído** que **forman** las **armas** de **los caballeros**,
 los **frenos** que **mascan** los **fuertes caballos** de **guerra**, 10
 los **cascos** que **hieren** la **tierra**,
 y los **timbaleros**,
 que el **paso acompasan** con **ritmos marciales**.

Tal **pasan** los **fieros guerreros**
 debajo los **arcos triunfales**! 15
 Los **claros clarines** de **pronto levantan** sus **sones**,
 su **canto sonoro**,
 su **cálido coro**,
 que **envuelve** en su **trueno de oro**
 la **angustia soberbia** de los **pabellones**. 20

El **dice** la **lucha**, la **herida venganza**,
 las **ásperas crines**,
 los **rudos penachos**, la **pica**, la **lanza**,
 la **sangre** que **riega** de **heroicos carmines**
 la **tierra**; 25
 los **negros mastines**
 que **azuza** la **muerte**, que **rige** la **guerra**.

Los **áureos sonidos**
anuncian el **advenimiento**
 triunfal de la **Gloria**; 30
dejando el **picacho** que **guarda** sus **nidos**,
tendiendo sus **alas enormes** al **viento**,
 los **cóndores llegan**. ¡Llegó la **victoria**!

Ya **pasa** el cortejo.
Señala el **abuelo** los **héroes** al **niño**: 35
ved **cómo** la **barba** del **viejo**
los **bucles de oro** circunda de armiño.

Las **bellas mujeres** **aprestan** coronas de **flores**,
y **bajo** los **pórticos** **vense** sus **rostros** de **rosa**;
y **la** más hermosa 40
sonríe al más **fiero** de **los** **vencedores**.
¡**Honor** al que **trae** cautiva la **extraña** bandera!
¡**Honor** al herido y **honor** a los **fieles**
soldados que **muerte** encontraron por **mano** extranjera!
¡Clarines! ¡Laureles! 45

Las **nobles espadas** de **tiempos** gloriosos
desde sus panoplias saludan las **nuevas coronas** y **lauros**;
— las **viejas espadas** de **los** **granaderos**, más **fuertes que osos**,
hermanos de aquellos **lanceros** que **fueron centauros**-.

Las **trompas** **guerreras** resuenan, 50
de **voces** los **aires** se **llenan**...
A **aquellas** antiguas **espadas**,
a **aquellos** **ilustres** **aceros**,
que **encarnan** las **glorias** pasadas...
¡Y al **sol** que hoy **alumbra** las **nuevas** **victorias** **ganadas** 55
y al **héroe** que **guía** su **grupo** de **jóvenes** **fieros**;
al **que ama** la **insignia** del **suelo** **materno**;
al **que ha** **desafiado**, **ceñido** el **acero** y el **arma** en la **mano**,
los **soles** del **rojo** **verano**,
las **nieves** y **vientos** del **gélido** **invierno**, 60
la **noche**, la **escarcha**,
y el **odio** y la **muerte**, por **ser** por la **patria** **inmortal**,
saludan con **voces** de **bronce** las **trompas** de **guerra** que **tocan** la **marcha** **triumfal**...!

El ritmo ternario y marcial es tan atrapante y tan propio de la marcha de un desfile triunfal romano, que fue traducido al latín por el sacerdote de las Escuelas Pías Tomás Viñas tratando de imitar dicha marcialidad.

La lectura en voz alta obliga a ciertas peculiaridades fónicas como palabras de doble acentuación, ej. v. 29: **advenimiento**; acentuación de átonas, ej. v. 40: y **la más hermosa**; volver átonas palabras tónicas, ej. v. 21: *El dice la lucha* (donde el pronombre personal aparece sin tilde) o v. 35: *ved cómo...* (el imperativo es preciso volverlo átono); o desplazamiento de la sílaba tónica, ej. v. 47: *desde sus panoplias...* Los v.5, 6 y 63 sobrepasan la cantidad de acentos internos, pero el ritmo evocado sigue siendo dactílico.

Tal vez sea el mayor ensayo métrico y el más audaz del nicaragüense en su intento de distender los moldes rítmicos del castellano demostrando posibilidades de la lengua poética española no trabajadas hasta él y los modernistas y tampoco posteriormente.

Salutación del optimista

Ya vimos que el mismo R.D. se refiere al hexámetro en dos de sus obras, pero sin mencionar los tanteos de *Venus*, en otro momento evocado como de 15 y no de 17 sílabas. Pero la *Salutación...* (en *Cantos de Vida y Esperanza* de 1905) es algo más que un ensayo métrico de su prodigiosa destreza:

Español de América y americano de España, canté, eligiendo como instrumento al hexámetro griego y latino, mi confianza y mi fe en el renacimiento de la vieja Hispania, en el propio solar y del otro lado del Océano, en el coro de naciones que hacen contrapeso en la balanza sentimental a la fuerte y osada raza del norte⁴¹.

Este segundo poema del libro se abre al campo de la lírica civil y tiene una causa no tan remota, pero que marcó el advenimiento del siglo: la derrota de España frente a EEUU en

⁴¹ DARÍO, RUBÉN. 1919. *Historia de mis libros*, Madrid: Ed. Mundo Latino, 205.

1898 y la pérdida de Cuba⁴². El nicaragüense era partidario de una Cuba libre, pero no sometida a la potencia vencedora, declarando su amistad con España frente a la agresión norteamericana. De allí que su depuración verbal modernista y su música rítmica se plenifiquen con otros contenidos más complejos y de mayores dimensiones centrados en el tema de la esperanza.

Salutación del optimista

Ínclitas razas ubérrimas, //sangre de Hispania fecunda,	1
Espíritus fraternos //luminosas almas, ¡salve!	2
Porque llega el momento // en que habrán de cantar nuevos himnos	3
Lenguas de gloria. // Un vasto rumor // llena los ámbitos;	4
Mágicas ondas de vida // van renaciendo de pronto	5
Retrocede el olvido, // retrocede engañada la muerte;	6
Se anuncia un reino nuevo, // feliz sibila sueña,	7
Y en la caja pandórica, // de que tantas desgracias surgieron,	8
Encontramos de súbito, // talismánica, pura, riente,	9
Cual pudiera decirla // en sus versos Virgilio divino,	10
La divina reina // de luz, ¡la celeste Esperanza!	11
Pálidas indolencias, // desconfianzas fatales que a tumba	12
O a perpetuo presidio, // condenásteis al noble entusiasmo,	13
Ya veréis el salir// del sol en un triunfo de liras,	14
Mientras dos continentes, // abonados de huesos gloriosos,	15
Del Hércules antiguo // la gran sombra soberbia evocando,	16
Digan al orbe: // la alta virtud resucita	17
Que a la hispana progenie // hizo dueña de siglos.	18
Abominad la boca // que predice desgracias eternas,	19
Abominad los ojos // que ven sólo zodíacos funestos,	20
Abominad las manos // que apedrean ruinas ilustres,	21
O que la tea empuñan //o la daga suicida.	22
Siéntense sordos ímpetus // en las entrañas del mundo,	23

⁴² GHIANO, JUAN CARLOS. 1968. *Análisis de cantos de Vida y esperanza*, B.Aires: C.E.A.L., 9-12. Ghiano cita la crónica de R.D. para el diario *El Tiempo* del acto realizado en el Teatro Victoria donde hablaron a favor de España exaltando el espíritu latino Roque Sáenz Peña, Paul Groussac y G. Tarnassi, profesor de Latín en la Universidad de B.A.

La inminencia de algo fatal//hoy conmueve a la tierra ;	24
Fuertes colosos caen, // se desbandan bicéfalas águilas,	25
Y algo se inicia como //vasto social cataclismo	26
Sobre la faz del orbe. // ¿Quién dirá que las savias dormidas	27
No despierten entonces // en el tronco del roble gigante	28
Bajo el cual se exprimió//la ubre de la loba romana?	29
¿Quién será el pusilánime // que al vigor español niegue músculos	30
y que al alma española // juzgase áptera y ciega y tullida?	31
No es Babilonia ni Nínive // enterrada en olvido y en polvo	32
Ni entre momias y piedras //reina que habita el sepulcro,	33
La nación generosa, // coronada de orgullo inmarchito,	34
Que hacia el lado del alba // fija las miradas ansiosas,	35
Ni la que tras los mares en // que yace sepulta la Atlántida,	36
Tiene su coro de vástagos, // altos, robustos y fuertes.	37
Únanse, brillen, secúndense, //tantos vigores dispersos;	38
Formen todos un solo // haz de energía ecuménica.	39
Sangre de Hispania fecunda, //sólidas, ínclitas razas,	40
muestren los dones pretéritos // que fueron antaño su triunfo.	41
Vuelva el antiguo entusiasmo, // vuelva el espíritu ardiente	42
Que regará lenguas de fuego // en esa epifanía.	43
Juntas las testas ancianas // ceñidas de líricos lauros	44
Y las cabezas jóvenes // que la alta Minerva decora,	45
Así los manes heroicos // de los primitivos abuelos,	46
De los egregios padres // que abrieron el surco pristino,	47
Sientan los soplos agrarios // de primaverales retornos	48
Y el rumor de espigas // que inició la labor triptolémica.	49
Un continente y otro // renovando las viejas prosapias,	50
En espíritu unidos, // en espíritu y ansias y lengua,	51
Ven llegar el momento // en que habrán de cantar nuevos himnos.	52
La latina stirpe // verá la gran alba futura:	53
En un trueno de música // gloriosa, millones de labios	54
Saludarán la espléndida //luz que vendrá del Oriente,	55
Oriente augusto en donde // todo lo cambia y renueva	56
La eternidad de Dios, // laactividad infinita.	57
Y así sea esperanza // la visión permanente en nosotros.	58
¡Ínclitas razas ubérrimas, //sangre de Hispania fecunda!	59

¿Qué variaciones o novedades se observan en la *Salutación*?

Eximido del molde del soneto, las cinco tiradas estróficas desiguales se concilian mejor con la andadura épico-narrativa del tema, mucho mejor que en *Venus*, donde el lirismo sentimental del tema no cuadra con una forma de dimensiones tan abarcentes.

Perdida la **cantidad** en castellano, elemento básico del ritmo en latín, lo que suena como hexámetro son los seis acentos, que pasan a ser los constitutivos esenciales del ritmo por desaparición de la cantidad y su timbre.

Navarro Tomás⁴³, estudiando la cantidad silábica de unos versos de R.D., deduce por el análisis quimográfico que las diferencias cuantitativas observadas en las vocales castellanas no son equiparables con las largas y breves clásicas, porque se deben al acento rítmico, al énfasis o a la posición final ante pausa y no a que tengan o dejen de tener acento gramatical, así una sinalefa átona resulta larga o breve en el quimógrafo por los motivos mencionados.

En suma, para N.T. la idea de una métrica cuantitativa a la manera clásica resulta completamente insostenible⁴⁴.

El verso así acuñado es el resultado de la yuxtaposición de dos versos de arte menor (ver los finales agudos y esdrújulos que hacen sumar o restar una sílaba para no chocar o alejarse en demasía del 2º hemistiquio) con sus variantes posibles. R.D. los ha trabajado con sumo cuidado, resultando el 2º hemistiquio más logrado, no obstante, la acentuación en átonas (aunque muy pocas: v. 11, 23, 46), en sílabas débiles que obligan a dos acentos en una palabra (v. 2, 9, 12, 16, 19, 20, 21, 43, 48, 55,

⁴³ NAVARRO TOMÁS, TOMÁS.1922. *La cantidad silábica de unos versos de R.D.*, R.F.E., IX, enero-marzo, 1-29.

⁴⁴ NAVARRO TOMÁS, TOMÁS. 1922. *Op.cit.* 20.

57), dos sílabas átonas seguidas en anacrusis después de la cesura (varios ejemplos), precedidas de una o dos sin acento, si bien la cesura disimula o interrumpe la secuencia sin apoyo acentual, o los muy escasos ejemplos en que el ritmo obliga a cambiar el acento propio de la palabra (v. 35 *fija / fija*, v. 43, *regará/ regara*, si no se trata de un error tipográfico y v. 58, *así / así*), o palabras tónicas convertidas en átonas por necesidades rítmicas (v. 3, 20, 30, 31); problemas semejantes se presentan en el hemistiquio inicial, a lo que se añade la ruptura del grupo tónico por la cesura (v. 14, 26, 39, 54, 55).

Algunas veces el primer hemistiquio posee solo dos acentos y se convierte en el mal llamado pentámetro como en los versos 2, 17, 34, 47 y 51.

R.D. compone con más seguridad, sin atenerse al molde estrófico del soneto que lo ceñía en medida y rima; está liberado de estas tres sujeciones; así los 59 v. del poema se distribuyen en cinco tiradas desiguales (11, 7, 19, 12, 10); fluctúa la cantidad de sílabas entre 13 y 18 con hemistiquios iniciales de 5 a 9 sílabas y segundos de 7 a 11, con los que elabora 13 combinaciones posibles de hemistiquios, siendo la más frecuente la de 7+10 (23 sobre 59), empleada en *Venus*; le siguen en orden de preferencia: 8+8, 7+8, 7+9, 8+9, 7+7, 9+7; las demás combinaciones (6) proveen un solo ejemplo; el heptasílabo se emplea en tres variedades rítmicas: trocaica (2ª, 4ª, 6ª), mixta (1ª, 4ª, 6ª), sinibaldiana (1ª, 3ª, 6ª)

Cuando la/s sílaba/s inicial/es es/son átona/s o débiles (33 ej.), el verso tiende a sonar como de 5 y no 6 apoyos acentuales, ej. v. 43, que además presenta una disonancia difícil de asimilar; pero una golondrina no hace verano y un verso de tan trinitaria reminiscencia no desentona en semejante constelación.

El 2º hemistiquio es siempre de construcción robusta y acabada, ya se trate de decasílabos dactílicos, enneasílabos u

octosílabos dactílicos o mixtos; sólo el v. 4 presenta dos cesuras.

V. Herrero Llorente⁴⁵ considera al hexámetro rubeniano sólo de tipo acentual, pero a ese esquema de cinco supuestos dáctilos o espondeos más un troqueo responden estrictamente pocos versos (1, 37, 38, 44, 48 y 59).

¿Por qué R.D. insistió en *esa trasposición de los moldes cuantitativos en versos silábicos?*⁴⁶. Para un hombre de oído tan fino, el ritmo de un verso no es el resultado frío de acentos, sílabas y cantidades, sino que hay una unidad temporal que preside su escansión: el pie o compás como en música, cuya repetición ordena y equilibra los demás elementos, aún la desigualdad o anarquía cuantitativa. Por otra parte estaba convencido de la existencia de largas y breves en castellano igual que en la prosodia latina.

R.D. posee el gusto y el sentimiento de esta simetría o isocronismo (comprobado científicamente por el quimógrafo), mezclado aún naturalmente, con la preocupación de la métrica clásica y es lo que parece querer manifestarse en sus palabras⁴⁷; tiene además la conciencia de su rol de innovador manifestando en el prólogo al lector de Cantos de vida y esperanza que se siente llamado a romper el anquilosamiento y momificación del ritmo explorando caminos rítmicos poco frecuentados y ubicándose dentro de una tradición europea iniciada con tanteos en el Renacimiento y con continuidad (ej.

⁴⁵ HERRERO LLORENTE, VÍCTOR JOSÉ. 1968. La lectura de los versos latinos y la adaptación de los metros clásicos a las lenguas modernas, Estudios Clásicos XII, 569-82; aquí 581. También:

PEMÁN, JOSÉ MARÍA. 1945. "Creación y métrica de la '*Salutación del optimista*' de Rubén Darío", Boletín de la R.A.E. XXIV, 289-334.

⁴⁶ Pregunta que se formula PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA en *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1920. 285.

⁴⁷ NAVARRO TOMÁS, TOMÁS. 1922. *Op. cit.* 28.

Carducci), para la que el hexámetro constituía un llamado ancestral.

R.D. no escribe hexámetros en sentido estricto y clásico, porque las peculiaridades fónicas del castellano le trazan un límite, pero sí un verso libre o mejor dicho un verso amétrico acentual, cuyo ritmo apoyado en seis sílabas tónicas evoca el antiguo y patriarcal metro de las epopeyas.

Resta preguntarnos si el nuevo metro adaptado o recreado en español es cuerpo válido o propicio para el espíritu que se le insufla. Respondemos afirmativamente porque la *Salutación* es un poema profético, cuya escritura surge en un contexto histórico muy conflictivo, particularmente ominoso por la pérdida de Cuba en el '98, para América central e insular, más cercanas a los dominadores, y con el que deja sentada su protesta. Deseaba una Cuba libre, pero no dejaba de ser amigo de España ante la agresión de EEUU.

R.D. se yergue desde la cima del tiempo vaticinando un nuevo reino y una época de nuevos himnos; reino sustentado en la virtud de la estirpe hispana que resucitará para aplacar el huracán que viene del norte consolidando el futuro de estirpes latinas dueñas de su propio destino; los problemas actuales muestran cuánto de clarividencia sobre las causas tuvo el poeta

Fuertes colosos caen, se desbandan bicéfalas águilas,

Señala J.C. Ghiano⁴⁸ que “Darío enseñó a los americanos, y también a los españoles, que lo específico hispánico no debe buscarse en ciertas etapas políticas, sino en los valores permanentes, los mismos que hacen a la unidad de nuestra América: la religión, el idioma y las tradiciones culturales”.

⁴⁸ GHIANO, JUAN CARLOS. 1968. *Análisis de Cantos de Vida y Esperanza*, B. Aires: C.E.A.L., 8-9.

Según A. Marasso⁴⁹ el aliento bíblico y virgiliano le viene a Darío, aquí “vate” y no “poeta”, del libro de los *Paralipomenos* II y de la IV *Égloga* de Virgilio, lecturas asiduas del nicaragüense, que aquí se transparentan. Para este tipo de poesía que reina esclarecida ya en los vaticinios homéricos y se despliega enigmática en la obra del mantuano impregnada por la exaltación de un adviento presentido, el hexámetro o lo que Darío haya logrado con él, es el metro donde el misterio de las cosas se estrecha y desborda a la vez, penetrando *lo desconocido de antes y lo ignorado de después*⁵⁰.

No se contentó Rubén sólo con la *Salutación*, intentó el mismo procedimiento rítmico en la *Salutación al águila* y en ‘*In memoriam*’ dedicada a Mitre, ambas de *El canto errante* (1907), pero la de Mitre fue publicada en París en 1906 a poco de su muerte en enero del mismo año e incorporada después al libro; en estos poemas no se innova en cuanto al ritmo del verso, sino que aparecen agrupamientos estróficos en cuartetos, quintetos o dísticos y menos polimetría; traslucen como es habitual en él, su inigualada destreza métrica, pero evidencian ciertas circunstancias de compromiso o noble agradecimiento al diario que siempre lo sostuvo pecuniariamente.

In memoriam Bartolomé Mitre

Árbol feliz, el **roble** // **rey** en su **selva** fragante
y **cuyas ramas altísimas** // **respetó** el **rudo Bóreas**;

áureas, líricas albas // dan sus **rayos** al **árbol ilustre**,
cuya sombra, benéfica // **tienda formara** a las **tribus**.

Feliz **aquel patriarca** que, // **ceñida la frente** de **lauro**, 5
en la tarde apacible // **concertando** los **clásicos números**,

⁴⁹ MARASSO, ARTURO. *Op. cit.*, 186-90.

⁵⁰ DARÍO, RUBÉN. *Op. cit.*, “Dilucidaciones”, proemio a *El canto errante*. 700.

- mira alzarse las torres // a que diera cimientos y bases
y entre mirajes // supremos la aurora futura.**
- Sabe el íntegro mármol //cuáles varones encarna,
a qué ser de habitáculo //sabe la carne del bronce;** 10
- conocen el momento // las magníficas bocas del triunfo
en que deben sonarse // larga trompa y bocina de oro.**
- Súbita y mágica música //óyese en férvidos ímpetus,
y Jefe o Padre o Héroe //siente llegar a su oído,**
- entre los himnos sonoros, //cual de la mar a la orilla,
el murmullo profundo //de un oleaje de almas.** 15
- Pase el iconoclasta // quebrantando los ídolos falsos:
El simulacro falso en // la gloria del sol, que perdure.**
- Que se melle en el tronco // venerando la hoz saturnina,
Y las generaciones nuevas //flores y frutos contemplen.** 20
- Espléndida pompa que brindó// al sembrador la cosecha,
Panorama sublime, //al ver de la vida en la cumbre,**
- o al descenso tranquilo // que iluminan serenas las horas
con astros por antorchas // en la escala del regio crepúsculo.**
- Negros y rojos sueños // en las noches postreras persiguen 25
A pastores de gentes // que fueron tigres o lobos;**
- tarde de imperial púrpura // al pastor verecundo y sin tacha
cívico arco de triunfo // y el laurel y la palma sonante.**
- Y a quien también adora // la beldad de las musas divinas,
visión de golfos de azur// y los cisnes de Apolo.** 30
- Mira la augusta Patria // de su vástago egregio la gloria,
la hornalla ha tiempo viva // hace hervir los metales simbólicos.**
- Yo, que de la argentina tierra //siento el influjo en mi mente
“llevo mi palma y canto // a la fiesta del gran argentino”,**
- recordando el hexámetro // que vibraba en la lira de Horacio, 35
y a Virgilio latino, //guía excelso // y amado del Dante.**

El último dístico es tan definitorio de la obra literaria de Mitre como de las lecturas del nicaragüense.

Salutación al águila

La *Salutación al águila* supone la *Salutación al optimista* y la oda *A Roosevelt*, en alejandrinos, nacidas estas dos últimas, de dos hechos casi contemporáneos a los mismos poemas: la pérdida de Cuba para España en 1898 y el manejo del gran “Cazador”, T. Roosevelt, de la secesión de Panamá (1903) para la construcción y dominio del Canal en detrimento de Colombia: “*I took Panama*”, que sirvió para que los secesionistas entregaran la zona del canal por el tratado Hay-Bureau Varilla de 1903. Reaccionó desde Málaga el poeta ante la política del *big stick* con su oda difundida en toda América, además de España

Por el contrario, la circunstancia concreta que motivó la salutación aquilina⁵¹ fue la II Conferencia Panamericana de Río de Janeiro en 1906, a la que Darío acudió como secretario de la delegación de Nicaragua, resultando el poema más polémico del libro.

El águila es una constante en la poesía dariana con su polivalencia; en esta salutación es un símbolo de los EEUU, que a medida que se despliega la oda se va acreciendo con una semántica más rica y compleja, resultando un símbolo positivo para el resto de América, aunque tenga que reconocer la existencia del Cóndor andino sureño.

⁵¹ ARELLANO, JORGE EDUARDO.2012. “Dos poemas políticos de Rubén Darío” en *Repertorio dariano. 2011-2012. Anuario sobre Rubén Darío y el Modernismo Hispánico*, Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua. 41-59. Se trata de la oda *A Roosevelt* y de la *Salutación al Águila*.

El poema despertó una reacción de disgusto en R. Blanco Fombona que le escribió al poeta señalándole una buena fe descarriada en su elogio a los yanquis; le contestó Rubén señalándole que “lo cortés no quita lo Cóndor” en un ambiente de armonía diplomática. J.C. Ghiano⁵² no ve una traición al ideario de la oda presidencial, sino el deseo de un entendimiento continental basado en el equilibrio de virtudes yanquis y latinas, que la realidad parece por el momento, contradecir.

Salutación al águila

.....May this grand Union have no end!
Fountoura Xavier

Bien **vengas**, **mágica águila** // **de alas enormes** y **fuertes**
A extender sobre el Sur // tu gran sombra continental,
a traer en tus **garras**, // **anillas de rojos brillantes**,
una **palma de gloria**, // del color de la **inmensa esperanza**, 5
y en tu pico una **oliva** // de la vasta y fecunda paz.

Bien **vengas**, oh **mágica Águila**, // que **amara tanto** Walt **Whitman**,
quien te hubiera cantado // en esta olímpica jira,
Águila que **has llevado** // tu **noble** y magnífico **símbolo**
desde el trono de Júpiter, // hasta el **gran continente del Norte**. 10

Ciertamente, has estado // en las rudas conquistas del orbe.
Ciertamente, has **tenido** // que **llevar** los antiguos **rayos**.
Si tus alas **abiertas** // la **visión** de la **paz** **perpetúan**,
en tu pico y tus **uñas** // **está** la necesaria **guerra**.

¡Precisión de la **fuerza**! // **¡Majestad** adquirida del **trueno**! 15
Necesidad de **abrirle** // el gran **vientre fecundo** a la **tierra**
Para que en **ella brote** // la **concreción de oro** de la **espiga**,
Y **tenga** el **hombre el pan**// con que **mueve** su **sangre**.

No es humana la **paz** // con que **sueñan ilusos profetas**,
la actividad eterna//hace precisa la **lucha** 20

⁵² GHIANO, JUAN CARLOS. 1967. *Rubén Darío*, B.Aires: C.E.A.L. 46.

y desde tu etérea altura, // tú contemplas, divina Águila,
la agitación combativa // de nuestro globo vibrante.

Es incidencia la historia. //Nuestro destino supremo
está más allá del rumbo // que marcan fugaces las épocas.
Y Palenque y la Atlántida // no son más que momentos soberbios 25
con que puntúa Dios // los versos de su augusto Poema.
Muy bien llegada seas // a la tierra pujante y ubérrima,
sobre la cual// la Cruz del Sur está, // que miró Dante,
cuando siendo Mesías, // impulsó en su intuición sus bajeles,
que antes que los del sumo Cristóbal // supieron nuestro cielo. 30

E pluribus unum! // ¡Gloria, victoria, trabajo!
Tráenos los secretos // de las labores del Norte,
y que los hijos nuestros// dejen de ser los retores latinos,
y aprendan de los yanquis // la constancia, el vigor, el carácter.
¡Dinos, Águila ilustre, // la manera de hacer multitudes 35
que hagan Romas y Grecias // con el jugo del mundo presente,
y que, potentes y sobrias, // extiendan su luz y su imperio
y que, teniendo el Águila // y el Bisonte y el Hierro y el Oro,
tengan un áureo día // para darle las gracias a Dios!

Águila, existe el Cóndor.// Es tu hermano en las grandes alturas. 40
Los Andes le conocen y saben que, //como tú, mira al Sol.
May this grand Union have no end, // dice el poeta.
Puedan ambos juntarse, // en plenitud de concordia y esfuerzo.

Águila, que conoces // desde Jove hasta Zarathustra
y que tienes // en los Estados Unidos // tu asiento, 45
que sea tu venida // fecunda para estas naciones,
que el pabellón admiran // constelado de bandas y estrellas.
¡Águila que estuviste // en las horas sublimes de Pathmos,
Águila prodigiosa, // que te nutres de luz y de azul,
como una Cruz viviente, //vuela sobre estas naciones, 50
y comunica al globo // la victoria feliz del futuro!
Por algo eres la antigua // mensajera jupiterina,
por algo has presenciado // cataclismos y luchas de razas,
por algo estás presente // en los sueños del Apocalipsis,
por algo eres el ave // que han buscado los fuertes Imperios. 55

¡Salud, Águila! Extensa // virtud a tus inmensos revuelos,
reina de los azures, ¡salud! //¡gloria! ¡victoria y encanto!

¡**Que** la Latina América // reciba tu **mágica influencia**
 y que renazca **nuevo Olimpo**, // **lleno de dioses y héroes!**
 ¡Adelante, **siempre adelante!** // ¡Excelsior! ¡Vida! ¡Lumbre! 60
 ¡**Que** se **cumpla** lo **prometido** // en los destinos terrenos,
 y que **vuestra obra inmensa** // las **aprobaciones recoja**
del mirar de los astros, // y **de lo que Hay** más **Allá!**

Pocas, muy pocas cesuras dobles, sílabas iniciales en anacrusis y palabras átonas que se acentúan, pero que debilitan el vigor del verso y su lectura, escasas palabras con doble acentuación (vv. 44, 52, 54, 62), desplazamiento del acento (v. 33: *retores* -tal como aparece en la 1ª edición sin error de imprenta-y no *rétores*; v. 56: *Salud y no Salud*); un primer hemistiquio latino en el v. 31 con perfecta acentuación clásica; el todo compensado con otros recursos de sonoridad, vocabulario e imágenes.

En conclusión: llamemos o no hexámetro a lo que así denomina R.D, su logro amplió con variados procedimientos su propia poesía y las fronteras épico-líricas del castellano con su verso amétrico acentual (con rima o sin ella en la mayoría de los poemas), ensamblando un vaticinio para los pueblos de América, cuyo cumplimiento no vio y que algún día no muy lejano -esperamos- pueda ocurrir, aunque por ahora no se atisbe.

Bibliografía

a) Básica

ARELLANO, JORGE EDUARDO. 2012. "Dos poemas políticos de Rubén Darío" en *Repertorio dariano. 2011-2012. Anuario sobre Rubén Darío y el Modernismo Hispánico*, Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua. 41-59.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. 1967. *La originalidad de Rubén Darío*. B.A.: C.E.A.L.

BARCIA, PEDRO LUIS. 1995. *Edición crítica de la "Marcha triunfal" de Darío*, B.A.: Embajada de Nicaragua.

DARÍO, RUBÉN. 1919. *Historia de mis libros*, Madrid: Yagües.

- DARÍO, RUBÉN. 1968. *Poesías completas*, ed., introd. y notas de A. Méndez Plancarte aumentada por A. Oliver Belmás, Madrid: Aguilar.
- GHIANO, JUAN CARLOS. 1968. *Análisis de Cantos de Vida y Esperanza*. B.A.: C.E.A.L.
- GHIANO, JUAN CARLOS. 1968. *Análisis de Prosas profanas*, B.A.: C.E.A.L.
- GHIANO, JUAN CARLOS. 1967. *Rubén Darío*, B.A.: C.E.A.L.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. 1920. *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- HERRERO LLORENTE, VÍCTOR JOSÉ. 1968. "La lectura de los versos latinos y la adaptación de los metros clásicos a las lenguas modernas", *Estudios Clásicos* XII, 569-82.
- HORACE. ODES. 13 éd. 2013. Éd. et trad. par François Villeneuve. Paris, Les Belles Lettres.
- HUIDOBRO, EMILIO. 1924. *Gramática española. Versificación*, Lima: T. Scheuch.
- LLOPESA, RICARDO. 15-12-2008. "Más sobre la *Marcha Triunfal* dariana" en *Magazine Modernista* nº 6. Revista digital para los curiosos del Modernismo.
- MARASSO, ARTURO. *Rubén Darío y su creación poética*. 1934, La Plata, Humanidades. (2ª edición aumentada sine data; B. Aires: 1954. Reedición en B. Aires: Kapelusz, Biblioteca Nueva).
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS. 1922. *La cantidad silábica de unos versos de R.D.*, R.F.E., IX, enero-marzo, 1-29.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS. 1956. *Métrica española*, New York: Syracuse University Press, 425. Hay reedición Madrid: Ed. Guadarrama, 1972; también TVS, 1995.
- PEJENAUTE RUBIO, FRANCISCO. 1971. "La adaptación de los metros clásicos en castellano", *Estudios clásicos* 63, 213-34.
- PEMÁN, JOSÉ MARÍA. 1945. "Creación y métrica de la '*Salutación del optimista*' de Rubén Darío", *Boletín de la R.A.E.* XXIV, 289-334.
- QUILIS, ANTONIO. 1985. *Métrica española*, Barcelona: Ariel.
- SAAVEDRA MOLINA, JULIO. 1935. *Los hexámetros castellanos y en particular los de R.Darío*, Santiago de Chile: Prensas de la Universidad.
- SALINAS, PEDRO. 1948. *La poesía de Rubén Darío*, B.A.: Losada.
- UTRERA TORREMOCHA, MARÍA VICTORIA. 2003. "Ritmo y Sintaxis en el verso libre". *Rhythmica* I, 1. 303-33 (revista española de métrica comparada).

b) Complementaria

- ANSCHÜTZ, CAMILO. 1945. *Historia del Regimiento de Granaderos a Caballo*, B.A.: Círculo Militar, Biblioteca del Oficial, vol. I y II.
- ARAGÓN, ROQUE RAÚL. 2014. *Bajo estos mismos cielos*. B.A.: Ed. Vórtice.
- COMMODIANUS GAZAEUS. 1844. *Carmina* en MIGNE, JACQUES PAUL. *Patrologia Latina* 5, Parisiis: Sirou, col. 201-67.

RUBÉN DARÍO Y LA ADAPTACIÓN DE LA MÉTRICA CLÁSICA

- DÍAZ DE RENGIFO, JUAN. 1592. *Arte Poética española*. Ed. facsímil de Antonio Martí. 1977. Madrid: Min. Ed. y Ciencia.
- DOMÍNGUEZ, CAROLINA. 2014. Usos del latín en los procesos de configuración cultural y educativa del Cono Sur en el siglo XIX, tesis doctoral presentada en la UNLP y en prensa por la UNLaPampa.
- GARCÍA VILLOSLADA, RICARDO. 1975. *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminario Nebrija.
- KOSTER, WILLEM JOHN WOLFF. 2^{ème} éd. 1953. *Traité de métrique grecque suivi d' un précis de métrique latine*, Leyde: A.W. Sythoff.
- HARRINGTON, KARL POMEROY. 1962, *Mediaeval Latin*, Chicago: The University of Chicago Press.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. 1944. "El endecasílabo castellano" en *BAAL*, t. XIII, 49. 725-832.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO. 1998. *Philosophía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- NORBERG, DAG. 1968. *Manuel pratique de latin médiéval*, Paris: Picard.
- NOUGARET, LOUIS. 1963. *Traité de métrique latine classique*, Paris: Klincksieck.
- PFANDL, LUDWIG. 1952. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona: G.Gili.
- RABY, FREDERIC JAMES EDWARD. 1957. *A history of secular latin poetry in the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press I.
- SCHÖKEL, LUIS ALONSO. 1959. *Estética y Estilística del ritmo poético*, Barcelona: J. Flors.

RUBÉN DARÍO Y LAS ESTÉTICAS POST-ROMÁNTICAS EN EL ORIGEN DE LA POESÍA MODERNISTA

*Rubén Darío and the post-romantics aesthetics
in the beginning of the modernist poetry*

Elena CALDERÓN de CUERVO

UNCuyo-Cethi
ecalderondecuervo@mail.com

Resumen

Luego de los ya clásicos estudios de Ricardo Gullón, Lily Litvak, Gutierrez Guirardot, Raymond Skyrme entre tantos, la crítica literaria coincide en aceptar la unidad estética, moral y social del Modernismo y admitir en las tendencias disímiles y hasta aparentemente opuestas que lo integran, un mismo rechazo del mundo positivista y una misma aspiración a la Belleza, concebida esta como una entidad en sí y factible de ser *capturada* por el poeta. De acuerdo con esto, nos proponemos mostrar de qué manera las Estéticas post-románticas funcionaron de marco teórico en la concepción no solamente de sus fundamentos poéticos comunes sino también en relación con las perspectivas particulares que fueron adquiriendo las especies literarias y el arte en general.

Palabras claves: Modernismo- estéticas post románticas-Rubén Darío.

Abstract

After the already classic studies by Gustavo Gullón, Lily Litvak, Gutierrez Guirardot, Raymond Skyrme, among many, literary criticism agrees in accepting Modernism aesthetic, moral and social unity. This criticism also admits that the dissimilar and apparently opposed trends that conform Modernism, constitute a rejection to the positivist world and an aspiration

to Beauty, conceived this later as an entity in itself, feasible of being captured by the poet. According to this, we aim at showing the way in which post-Romantic Aesthetics functioned as theoretical framework in the understanding of the poetic basics as well as the relationships with particular perspectives that acquired the literary types and art in general.

Keywords: Modernism- post-romantics aesthetics -Rubén Darío

Deslindes preliminares

A partir de *Azul...*, en 1888, Rubén Darío es, considerado fundador del Modernismo, denominación, la de *modernos*, que ellos mismos se adjudicaron, con más intuición que certezas

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;

Numerosas y en muchos casos contradictorias fueron las direcciones en que se proyectó el Modernismo pero, y aunque parezca obvio señalarlo, todas confluyeron en la transformación del lenguaje poético, tanto a nivel de la expresión como de su sentido. Bajo los auspicios del Positivismo se produjo la muerte de la Metafísica y con ella toda reflexión posible sobre el ser y las cosas. La poesía ocupó así, el lugar de una nueva “ontología estética” que no se cuestionó el problema de las causas tanto como el del lenguaje concebido como una suerte de convención tácita, cuando no de ilusión o de disfraz. De esta manera, esta “modernidad” asumida, puso en funcionamiento el discurrir esencialmente fragmentario, oscuro, la fascinación de lo extraño y del misterio, entendido más como una máscara que como un reflejo del mundo suprarreal. Mucho de esto se explica en ese juego poético que es el poema «Canción de carnaval» de *Prosas profanas*, 1896.

Le carnaval s’amuse!
viens le chanter, ma Muse...
[Théodore de Banville]

Musa, la máscara apresta,
ensaya un aire jovial
y goza y ríe en la fiesta
del carnaval.

Únete a la mascarada
y mientras muequea un clown
con la faz pintarrajeada
como Frank Brown;

mientras Arlequín revela
que al prisma sus tintes roba
y aparece Pulchinela
con su joroba

(...)

Piruetea, baila, inspira
versos locos y joviales;
celebre la alegre lira
los carnavales.

(...)

Y lleve la rauda brisa
sonora, argentina, fresca,
la victoria de tu risa
funambulesca.

El lenguaje, así empleado, tuvo como finalidad propia la inconclusión y como efecto el repliegue del sentido sobre sí mismo.

En esta partida, el símbolo jugó la parte más compleja. Eliminada toda referencia de su significado a la naturaleza creada, refirió su código a sistemas clausos, privilegio de grupos de iniciados que se lanzaron desmesuradamente al encuentro con la Belleza concebida esta como una entidad en sí misma, “ideal”, y factible de ser capturada por el poeta.

Atribuir esta actitud a los modernistas en general y a Rubén Darío en particular no es tarea difícil y solo basta reconstruir el marco conceptual que lo verifique. La presencia de esa multitud de signos de aspecto aparentemente muy diverso que invitan a probar esta propuesta, tales como el carácter demiúrgico del arte, su condición de elegido y, en este sentido el elitismo modernista, una cierta concepción de la mujer y la sexualidad, la reencarnación y toda la serie de símbolos mitológicos y pitagóricos no deben entenderse, a mi juicio, sino en relación con la amplitud de registros de la lírica rubendariana y no como motivos funcionales de su cosmovisión poética. Si hay una línea de argumentación apreciable en este sentido, habrá que buscarla, y esa es nuestra propuesta, en el espectro de las *Estéticas*, que a partir de Kant, produjo el pensamiento de la modernidad.

Para introducirnos en lo que se podía entender por Estética como ciencia, conviene recordar lo que señalaba Carlo Denina en su obra, *La Prusse Littéraire* (1790 y 1791) afirmando, con cierto tono irónico, que:

Es Alexandre Baumgarten quien puso en voga esta palabra hacia el año 1750 (...) La palabra *Aesthétique*, tan de moda hoy en la literatura alemana, en su sentido más general significa el perfecto conocimiento teórico de las letras y las artes (...) comprende no solamente sus fundamentos comunes, sino también los preceptos particulares de cada ciencia o género de literatura y de cada arte (...) La palabra derivada del griego *aisthanesthai*, sentir, significa más o menos: sentimental¹.

Para hacer más comprensible a los franceses esta palabra «que el hábito de terminologías nuevas ha vuelto tan ininteligible en Alemania – continúa Denina- la *Décade Philosophique* hará

¹ Carlo DENINA. *La Prusse Littéraire sous Frédéric II Ou Histoire Abrégée de la plupart des auteurs, des Académiciens et des Artistes qui sont nés ou qui ont Vécu dans les Etats Prussiens depuis MDCCXL jusqu'a MDCCCLXXXVI, Volume 2...* (French Edition) (French) Paperback – November 2, 2011. (La traducción es nuestra)

prosperar más tarde un neologismo: *sentimentaire* como equivalente a Estética».

Por su parte, en el *Supplément* de 1770 de la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alambert se consignaba, a los artículos *Baux Arts* y *Esthétique*, dos largos espacios dentro del marco de la *Théorie Générale des Beaux – Arts* desarrollado por Johann Georg Sulzer² que significó posiblemente el primer ensayo de naturalización de la palabra extranjera.

En 1789, excusándose de adoptar *ce terme reçu par tous les savants d'Allemagne*, el *Recueil de pièces intéressantes, concernant les antiquités, les Beaux Arts, les belles-Lettres et la philosophie, traduites de différentes langues*, daba de Estética una noción más concreta:

A proprement parler, esthétique signifie la *Théorie des sensations*, lesquelles son nommées *aisthesis* en grec.

Y para evitar toda confusión con la *sensation* de la escuela inglesa, se traía a colación la acepción dada por Baumgarten, «el primero que enseñó la filosofía de las bellas artes, que la llamó *Estética*, a partir de un sistema fundado sobre principios filosóficos relativos a Kant». Acá entrábamos en el corazón de la Filosofía alemana y conviene, nuevamente, tratar de dilucidar en qué dirección se interpretaban las nociones del idealismo teutón.

El primer aspecto a resolver a la hora de enfrentarse con el pensamiento kantiano es que hay que abandonar la natural propensión realista del mundo latino que consiste en afirmar que el objeto pensado es primero objeto y luego pensado. La tesis fundamental de Kant estriba en que el objeto pensado no significa objeto que primero *es* y luego *es* pensado, sino objeto

² *Théorie universelle des beaux Arts* (Elaborada y publicada en Suiza en 1772, en dos volúmenes y luego en 1792 en 4 volúmenes. Pensamiento altamente influenciado por Rousseau y por Kant)

que es objeto porque es pensado; y el acto de pensarlo es al mismo tiempo el acto de objetivarlo, de concebirlo como objeto y darle la cualidad de objeto. Y del mismo modo, en el extremo del sujeto, no es que el sujeto sea primero y por *ser* sea sujeto pensante, sino que el sujeto es también producto del pensamiento: es sujeto en la correlación del conocimiento, porque piensa y en tanto y en cuanto que piensa. De esta manera, Kant consigue eliminar totalmente el último vestigio de realismo que aún perduraba en los intentos de la metafísica idealista del siglo XVIII. Pero al mismo tiempo que Kant remata y perfecciona la filosofía idealista, introduce dos conceptos que caracterizan y respaldan el pensamiento de eso que de alguna manera se denomina la «modernidad»: en primer lugar, la «cosa en sí» que Kant ha logrado eliminar en la relación de conocimiento no significa otra cosa que el afán de unidad, el afán de incondicionalidad que la razón humana siente y por el cual entabla relaciones, determina causas y, así, en esta red de relaciones, el afán cognoscitivo del hombre no descansará hasta hallar un objeto pensado que, luego de conocido, no le plantee nuevos problemas, sino que tenga en sí la razón integral de su propio ser y esencia y de todo cuanto de él se derive. Se trata en definitiva, de un «afán de absoluto» que no se satisface con la ciencia positiva, la cual no da más que respuestas parciales, fragmentarias o relativas, mientras que lo que se anhela es un conocimiento totalizador. En definitiva, ese afán de absoluto, ese ideal de conocimiento al cual se aspira es el que da columna vertebral y estructura formal a todo acto continuo de conocimiento.

Los tres grandes filósofos que suceden a Kant: Fichte, Schelling y Hegel partirán de esa búsqueda de lo absoluto, que, además, adquiere una serie de propiedades particulares: es de carácter y consistencia eminentemente espiritual, se manifiesta, se fenomenaliza, se expande en el tiempo y en el espacio; de modo tal que tomado en su totalidad es eterno, fuera del

tiempo, fuera del espacio y constituye la esencia misma del ser. Su manifestación da de sí, de su seno, formas manifestativas de su propia esencia y todas esas formas de su propia esencia constituyen lo que se llama mundo, historia, productos de la humanidad, el arte, el hombre mismo. De estos filósofos que llenaron la primera mitad del siglo XIX, el que más interesa es Hegel y, en particular, la *Estética* de Hegel.

Hegel toma la denominación de *Estética* no estrictamente en el sentido que le diera Kant, sino y precisamente, en el conferido a partir de Baumgarten como teoría de lo bello o teoría del arte y de la belleza. No obstante, trabaja y resuelve el problema de la belleza con el sistema de pensamiento kantiano, no sólo en lo que se refiere a la sistematización del pensamiento, sino a la pretensión de un conocimiento «absoluto» o totalizador:

Únicamente la filosofía en su conjunto nos permite el conocimiento del universo como totalidad orgánica, totalidad que se desarrolla a partir de su concepto y que, sin perder nada de lo que la hace un conjunto, un todo, cuyas partes están unidas unas a otras por la necesidad, se encierra en sí misma y, en esta unión con ella misma, forma un mundo de verdad [1971:14]³.

Más adelante establece la supremacía absoluta del espíritu sobre la naturaleza:

Solo lo espiritual es verdadero. Lo que existe solo existe en la medida en que es espiritual. Lo bello natural es, pues, un reflejo del espíritu. Solo es bello en la medida en que participa del espíritu. Debe ser concebido como un modo contenido él mismo en el espíritu, como un modo privado de independencia y subordinado al espíritu [1971:8].

Considera la belleza como una objetivación en el sentido kantiano y, por lo tanto, creada por el espíritu:

³ Se maneja la edición siguiente: Jorge Guillermo Federico HEGEL. *Lecciones sobre la estética*; traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid: Akal, 1971.

Lo bello producido por el espíritu es el objeto, la creación del espíritu y toda creación del espíritu es un objeto al que no se puede negar dignidad (...) solo es bello aquello que encuentra su expresión en el arte, en tanto sea creación del espíritu [1971:9].

Cuando se refiere concretamente a la poesía, dice:

La poesía es el arte en general, el más comprensivo, aquel que ha conseguido elevarse a la más alta espiritualidad. En la poesía, el espíritu está libre en sí, se ha separado de los materiales sensibles, para hacer de ellos signos destinados a expresarla. El signo no es aquí un símbolo, sino algo completamente indiferente y sin valor, sobre el cual el espíritu ejerce un poder de determinación [1971:145].

De donde se infiere que el sentido de los símbolos es, también y fundamentalmente una creación del sujeto. Al hablar de la función del arte en el mundo moderno, confirma los principios de aislamiento y soledad, propios del poeta romántico:

Para nosotros el arte no tiene ya el alto destino de que gozaba en otro tiempo. Se ha convertido para nosotros en objeto de representación, y ya no tiene esa proximidad, esa plenitud vital o esa realidad que tenía en la época de su florecimiento entre los griegos (...) se puede explicar por el aumento de las dificultades de la vida (...) y se puede lamentar que nuestra atención haya sido absorbida por mezquinos intereses y puntos de vista utilitarios, lo cual ha hecho perder al alma la serenidad y la libertad que únicamente pueden hacer posible el goce desinteresado del arte. Toda nuestra cultura se ha transformado de tal manera que está dominada por completo por la regla general, por la ley [1971:148].

De este texto varios son los aspectos que conviene analizar. En primer lugar, la consideración de «goce desinteresado del arte», que propone, por un lado, un arte sin función política ni social, replegado sobre su propia naturaleza creadora: «el arte por el arte». En segundo lugar la idea de «goce del arte», que remite inmediatamente a la noción de Estética que señaláramos más arriba, en el sentido de una ciencia de lo sensible. Por último, el disgusto, en el orden estético, del

dominio de la regla y de la ley y, por consiguiente, la propuesta de una «estética acrática»:

Porque proclamando como proclamo una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción⁴.

según palabras del mismo Darío. En el orden de la escritura, esto propagó el verso libre y el simbolismo hermético y replegado sobre sí mismo, que en lengua castellana se desarrolla con el Modernismo y que fue responsable, en gran medida, del hermetismo exógeno de las Vanguardias. Por otra parte, esta liberación del artista por el ejercicio de su arte, estaba sobreentendida por Hegel:

La más funesta idea que atraviesa el espíritu de un hombre es mejor y más elevada que el mayor producto de la naturaleza, y esto justamente porque participa del espíritu y porque lo espiritual es superior a lo natural. [1971:15]

Hegel termina sus *Lecciones de Estética* con una frase en donde la idea del progreso o de evolución, que estaba instalada a partir de Kant, cobra una resonancia particularmente hermética:

El arte aparece como un Panteón en el cual el espíritu de lo bello, aprehendiéndose a sí mismo es a la vez arquitecto y obrero, y no estará acabado hasta después de milenios de historia universal. [1971:129]

Proyecciones de la Estética en el mundo hispánico

Que el pensamiento alemán fue conocido en España no cabe ninguna duda. Manuel García Morente dice al pasar:

Los grandes oradores republicanos de los años 1870-75-80, de la primera República (...) Nicolás Salmerón (...) Emilio Castelar (...), Pi y Margall (...) conocían la filosofía kantiana y sobre todo las filosofías alemanas derivadas de Kant [1943:329].

⁴ “Palabras liminares” de *Prosas Profanas y otros poemas*. Buenos Aires, 1896-1901.

Y José Ortega y Gasset, «cuyo pensares me halagan» diría Darío, fue el profeta del pensamiento alemán en España. El Positivismo, instalado en los ámbitos académicos, dejó sus huellas a través del Naturalismo. Pero de la Estética alemana se hizo cargo la poesía. Cómo penetraron los principios estéticos en la poética modernista no es una huella fácil de seguir. Si bien la filosofía alemana no era desconocida en el mundo hispánico, las fuentes, en Darío sobre todo, son siempre literarias: una vez más la poesía francesa de los epígonos del Romanticismo.

Según Henri Tronchon [1930: 125] la *Estética* provocó resistencias hasta hacerse adoptar, aun por la Academia francesa, en 1838. El término hacía referencia, de acuerdo con la filosofía kantiana, a un cierto trascendentalismo metafísico aplicado a las cosas de arte; noción que fue acoplándose al dominio de lo literario, gracias sobre todo a aquellos que se interesaban por lo alemán.

Por Estética, «sorte de philosophie spiritualiste de l'art et du beau», se reunía la crítica de arte en general. La adopción de la palabra significaba, para muchos una orientación nueva de los espíritus. Como ya se vio, estaba Kant en la base del razonamiento, Federico Schlegel, Hegel y Cousin – a un tiempo su profeta- y el mismo Schelling eran considerados el Cenáculo de iniciadores de esta teoría del arte inaugurada «sous les auspices d'une philosophie qui passait pour avoir inquieté la morale et méconnu la divinité» [1930: 145].

Obviamente el contenido heterodoxo de las estéticas no les era ajeno. Charles Coran , en 1852 decía de Platón, *l'éloquent parleur, père de l'esthétique*. Y agregaba en la «Leçon d'Esthétique»

Tel un éphébe attique
dans un jardin d'Athènes
apprenait l'esthétique,
moi j'ai pour maître un cygne blanc [Tronchon: 158]

donde aparecía ya la asociación de la *Estética* y el cisne, en una simbiosis semántica que apuntaba al enigma. Asociación, por lo demás, recurrente en Darío, sobre todo de esa estética como «religión de belleza», en la que el cisne «eucarístico» es su sacramento, como vemos en su poema «Blasón»:

El olímpico cisne de nieve
con el ágata rosa del pico
lustra el ala eucarística y breve
que abre al sol como un casto abanico.
(...)
Es el cisne, de estirpe sagrada,
cuyo beso, por campos de seda,
ascendió hasta la cima rosada
de las dulces colinas de Leda.
(...)
Dad, Marquesa, a los cisnes cariño,
dioses son de un país halagüeño
y hechos son de perfume, de armiño,
de luz alba, de seda y de sueño.
(*Prosas profanas*, 1892)

Philarète Chasles, en su libro *Etudes sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France* de 1847 afirmaba que la influencia que Alemania había ejercido en Europa a través de Lutero, Leibniz, Kant y Goethe era «*esthétique, au rebours de celle de l'Italie, qui s'adresse moins à la pensée qu'aux passions*» [Chasles: 39].

Darío se reconoció romántico ante todo, él mismo nos lo dice en «La canción de los pinos»:

Románticos somos...¿quién que Es, no es romántico?
Aquel que no sienta ni amor ni dolor,
aquel que no sepa de beso y de cántico,
que se ahorque de un pino: será lo mejor...

Yo no. Yo persisto. Pretéritas normas
confirman mi anhelo, mi ser, mi existir.

¡yo soy el amante de ensueños y formas
que viene de lejos y va al porvenir!

En las largas *Dilucidaciones* con las que prologa *El Canto errante* de 1907, Darío es mucho más explícito con respecto a sus afinidades filosóficas. Dice haber escrito estas dilucidaciones a pedido del *El Imparcial* y gracias al «movimiento que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar, a pesar de mi condición de *meteco*, echada en cara de cuando en cuando por escritores poco avisados».

Afirma que «existe una *élite*, es indudable, como en todas partes, y a ella se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo. Mas en ese cuerpo de excelentes he aquí que uno predica lo arbitrario; otro, el orden; otro la anarquía; y otro aconseja, con ejemplo y doctrina, un sonriente, un amable escepticismo. Todos valen.» Y frente a la acusación de *modernización* del verso, contesta:

No es, como lo sospechan algunos profesores o cronistas, la importación de otra retórica, de otro *poncif*, con nuevos preceptos, con nuevo encasillado, con nuevos códigos. Y, ante todo, ¿se trata de una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas.

Es evidente que cuando Darío utiliza y poetiza ciertos principios de la estéticas románticas, no desconoce el marco conceptual al que pertenecen, pero, creemos que su Poética, si la tuvo, no puede remitirse a un sistema filosófico, aun cuando evidentemente parta de allí, sino, por un lado a esa afición por lo oscuro, por lo esotérico y, por otro a la necesidad de dar respuesta lírica a los grandes planteos del hombre: el ser, la belleza, el amor, la muerte, la eternidad.

La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos: mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica (...) el verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza

bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia.

Bibliografía

CHASLES, PHILARÈTE (2013) *Etudes sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France*. Paris: Hachette.

DARÍO, RUBÉN(1977) *Poesía*. Caracas: Ayacucho.

GARCÍA MORENTE, MANUEL (1943). *Lecciones de Filosofía*. Buenos Aires: Losada.

HEGEL, JORGE GUILLERMO FEDERICO (1971) *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid: Akal, 1971.

TRONCHON, HENRI (1930) *Romantisme et Prérromantisme*. Paris: Les Belles Lettres.

EL SÍMBOLO DEL CISNE EN RUBEN DARÍO

The swan symbol in Ruben Dario

Tatiana CUELLO PRIVITERA

CONICET – UNCuyo
tatiana.bcp@hotmail.com

Resumen

El símbolo del cisne en la tradición literaria ha tenido varios significados según su origen. Rubén Darío reúne la mayoría de estos significados en su obra y le da una importancia fundamental a este símbolo en el Modernismo. Desde un pájaro sacro de belleza inmaculada a la concepción del cisne como símbolo del poeta y de la inspiración, Darío lo convirtió en un símbolo que caracteriza su obra poética.

Palabras Claves: Cisne, Rubén Darío, Modernismo, Símbolo.

Abstract

The Swan symbol in the literary tradition has had several meanings depending on their origin. Ruben Dario meets most of these meanings in his work and gives great importance to this symbol in Modernism. From a sacred bird of immaculate beauty to the conception of the swan as the poet and inspiration, Dario became the swan into a symbol that characterizes his poetry.

Key Words: Swan, Ruben Darío, Modernism, Symbol.

Introducción

Para comenzar este trabajo se va a tomar la definición de símbolo que la Dra. Mariana Calderón de Puelles incluye en el libro *Ficción y símbolo* ya que se apunta a conocer los distintos significados que el símbolo del cisne tiene en la tradición literaria y que Rubén Darío reúne en su obra.

El símbolo es, sin duda, el recurso fundamental de la poesía. Es una manera de conocer una realidad que no puede expresarse de otra forma. Sin embargo, el símbolo no va a tener en todas las poéticas de la historia el mismo valor cognoscitivo ni representativo, pues este depende de las diferentes posiciones que se tomen [Calderón de Puelles].

La tradición literaria reúne en el cisne varios significados que varían según su origen. Chevallier en su *Diccionario de Símbolos* nos menciona algunos de estos significados que pueden encontrarse claramente en la poesía del nicaragüense.

Significados del símbolo del cisne

En una primera concepción y de modo bastante general se presenta al cisne como un pájaro inmaculado cuya blancura, poder y gracia lo presentan como viva epifanía de la luz. Por un lado, luz del día: solar y macho y por otro, luz de la noche: lunar y hembra. La síntesis de estas dos luces encarna el *misterio sagrado* y la creencia del *hermafroditismo* del cisne pues es masculino en cuanto a la acción y por su largo cuello de carácter fálico y femenino por su cuerpo redondeado y sedoso. Esto lo convierte en la imagen del *deseosexual*, concepción muy presente en la poesía de Rubén Darío:

Tal es, cuando esponja las plumas de seda,
olímpico pájaro herido de amor,
y viola en las linfas sonoras a Leda,
buscando su pico los labios en flor.

Suspira la bella desnuda y vencida,
y en tanto que al aire sus quejas se van
del fondo verdoso de fronda tupida
chispean turbados los ojos de Pan.

(Los Cisnes IV - Cantos de Vida y Esperanza)

Citando a Pierre Grimal¹ se puede decir que en la mitología clásica Pan es el dios de los pastores y los rebaños, al parecer originarios de la Arcadia, pero también es una divinidad dotada de una actividad sexual considerable; que persigue a ninfas y a muchachos con igual pasión e incluso tenía la fama de buscar la satisfacción en sí mismo cuando había fracasado en su persecución amorosa. En la literatura siempre está unido al símbolo del deseo sexual y a los instintos de los hombres.

Otra concepción del cisne se refiere a la *realización suprema de un deseo*, a lo cual alude su supuesto canto antes de morir. Chevallier lo relaciona con los elocuentes juramentos del amante antes de la muerte amorosa:

¡Melancolía de haber amado,
junto a la fuente de la arboleda,
el luminoso cuello estirado
entre los blancos muslos de Leda!

(Los Cisnes IV – Cantos de Vida y Esperanza)

Parte de la tradición del cisne viene de Grecia donde simbolizaba la belleza claramente celebrada, era compañero inseparable de Apolo, dios de la música, de la poesía y de la adivinación. Cuando Apolo nace siete cisnes sagrados dan vuelta a la isla de Delos siete veces. Zeus le da a Apolo la lira y

¹ GRIMAL, Pierre. (1965). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.

un carro tirado por estos siete cisnes. Esto hace que se considere desde esta tradición griega al cisne como *emblema del poeta inspirado*. Fuerza del poeta y de la poesía, tal como se presenta en algunos poemas en la obra de Rubén Darío:

En la forma de un brazo de lira
y del asa de un ánfora griega,
es su cándido cuello, que inspira,
como prora ideal que navega.

Es el Cisne, de estirpe sagrada,
cuyo beso, por campos de seda,
ascendió hasta la cima rosada
de las dulces colinas de Leda.

(Blasón – Prosas Profanas)

En gran parte de los poemas del nicaragüense se relaciona a este ave con el mito de Leda en que Zeus, enamorado de Leda, una mortal, se transforma en cisne y engendra en ella un par de mellizos: Helena y Cástor pero Leda también ha sido fecundada por su marido mortal y de él concibe a Pólux y Clitemestra. Helena, hija de Leda y de Zeus, es el símbolo de la belleza.

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo la Hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

(El Cisne – Prosas Profanas)

En 1898 Pierre Louys publicó el cuento *Leda*. Esta obra influyó para siempre en Rubén Darío, le dio una explicación deslumbrante del mito de Leda y el cisne y lo hizo penetrar en el símbolo. El dios del río dice a Leda:

Tú eres la noche. Y has amado el símbolo de todo lo que es luz y gloria, y te has unido a él. Del símbolo ha nacido el símbolo y del símbolo nacerá la belleza. Ella está en el huevo azul que ha salido de ti. Desde el comienzo del mundo se sabe que se llamará Helena, y el que será el último hombre sabrá que ella ha existido [Louys: 41].

Si se unen estos conceptos se puede ver que se presenta al cisne como la inspiración que engendra en Leda, el poeta, a la belleza, Helena.

Por un momento ¡Oh Cisne!, juntaré mis anhelos
a los de tus dos alas que abarcaron a Leda,
y a mi maduro ensueño, aún vestido de seda
dirás, por los Dioscuros, la gloria de los cielos.

Es el otoño. Ruedan de la flauta los consuelos.
Por un instante, ¡Oh Cisne!, en la obscura alameda
sorberé entre los dos labios lo que el Pudor me veda,
y dejaré mordidos Escrúpulos y Celos.

Cisne, tendré tus alas blancas por un instante
y el corazón de rosa que hay en tu dulce pecho
palpitará en el mío con su sangre constante.

Amor será dichoso, pues estará vibrante
el júbilo que pone al gran Pan en acecho
mientras su ritmo esconde la fuente de diamante.

.....
¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!
Tu dulce vientre cubrió de seda
el dios. ¡Miel y oro sobre la brisa!
Sonaban alternativamente
flauta y cristales. Pan y la fuente.
¡Tierra era canto, Cielo, sonrisa!

Ante el celeste, supremo acto,
dioses y bestias hicieron pacto.
Se dio a la alondra la luz del día,

se dio a los búhos sabiduría,
y melodía al ruiseñor.
A los leones fue la victoria,
para las águilas toda la gloria,
y a las palomas todo el amor.

Pero vosotros sois los divinos
príncipes. Vagos como las naves,
inaculados como los linos,
maravillosos como las aves.
En vuestros picos tenéis las prendas
que manifiestan corales puros.
Con vuestro pecho abrí las sendas
que arriba indican los Dioscuros.

Las dignidades de vuestros actos,
eternizadas en lo infinito,
hacen que sean ritmos exactos,
voces de ensueño, luces de mito.

De orgullo olímpico sois el resumen
¡oh blancas urnas de la armonía!
Ebúrneas joyas que anima un numen
con su celeste melancolía.

¡Melancolía de haber amado,
junto a la fuente de la arboleda,
el luminoso cuello estirado
entre los blancos muslos de Leda!

(Los Cisnes III y IV – *Cantos de Vida y Esperanza*)

Si al cisne se lo simboliza como la inspiración, se entiende que Zeus, siendo un dios inmortal, está herido de amor por Leda. Conviene mencionar que en la antigüedad los poetas consideraban a la inspiración como proveniente de las musas, siendo ellos simples receptores de esa inspiración divina; es por esto que el cisne es divino ya que es Zeus y también es inmortal, ambos adjetivos permiten relacionarlo con la inspiración. Leda, en cambio, es humana, mortal. Solo puede

aspirar a instantes de amor y felicidad. Por ello si a Leda se la considera como la figura del poeta, se entiende que éste solo puede tener instantes en los que se puede unir al cisne, a la inspiración, por ello existe una melancolía. Por último, Helena, la belleza, es el resultado de ese encuentro fugaz entre el cisne y Leda, entre la inspiración y el poeta. La obra de arte solo puede contener la belleza de la divina inspiración como resultado del acto fecundante.

La Dra. Elena Calderón de Cuervo en su libro *El Enigma del Cisne* menciona que “Rubén Darío no apunta a una contemplación de la belleza como rasgo inherente a la naturaleza divina sino que tiende a la percepción de su aparición como potencialidad fecundante y generadora” [Calderón de Cuervo]. El poeta solo cuenta con fugaces instantes en que la divinidad quiere unirse con él y dejarle como prueba de ese amor una obra de arte digna. Por ello, el poeta no puede ser el cisne porque no lleva el carácter divino, eterno, engendrador de la belleza solo puede aspirar a ser Leda, por un instante, y recibir esa unión que no puede lograr de otra manera. Rubén Darío presenta al cisne como “*ebúrneas joyas que anima un numen*”. Él quiere, añora, tomar el lugar del cisne pero como lo sabe imposible desearía ser Leda, al menos por ese instante en que fue feliz junto a Zeus.

La Dra. Mariana Calderón señala que el mito de Leda puede interpretarse de manera casi alegórica en la obra de Rubén Darío, el amor entre el poeta y el ideal y la procreación del arte. El nivel metafórico exige la plasmación de imágenes fuertemente eróticas que evidencian la actitud viril y activa del cisne frente a la entrega pasiva de Leda. Esta cita nos vuelve a la idea del poeta poseso, como simple receptor de las musas.

Darío habla del cisne como la *inspiración de los poetas* y menciona varios escritores que él admiraba:

Yo te saludo ahora como en versos latinos
te saludara antaño Publio Ovidio Nasón
[...]

A vosotros mi lengua no debe ser extraña
a Garcilaso visteis, acaso, alguna vez
soy un hijo de América, soy un nieto de España...
Quevedo pudo hablaros en verso en Aranjuez.

(Los Cisnes I – *Cantos de Vida y Esperanza*)

Utiliza al cisne como un símbolo heráldico propio de los artistas:

Es el Cisne, de estirpe sagrada,
cuyo beso, por campos de seda,
ascendió hasta la cima rosada
de las dulces colinas de Leda.

Blanco rey de la fuente Castalia,
su victoria ilumina el Danubio;
Vinci fue su barón en Italia;
Lohengrín es su príncipe rubio.

Dad, Condesa, a los Cisnes cariño;
dioses son de un país halagüeño,
y hechos son de perfume, de armiño,
de luz alba, de seda y de sueño

(Blasón – *Prosas Profanas*)

Este blasón del cisne heráldico no es solamente el de la condesa a quien dedica los versos sino también el del mismo poeta. Diego López decía en su *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato*: “los buenos poetas tienen por blasón y armas un cisne” [López: 416].

Es el cisne, mito de la luz en los países del norte, ave de Apolo en el sur, el ave heráldica de Darío: él la ve en su geografía

poética. Es Zeus el olímpico cisne, es el cisne de Leda, casi emblema del Renacimiento, es el cisne de Leonardo, Lohegrín es su príncipe rubio. El mito de Luis de Baviera², uno de los raros mitos modernos, unido a la leyenda del cisne wagneriano fue difundido entre los poetas simbolistas por Verlaine.

El propio Darío menciona a Ricardo Wagner compositor y dramaturgo alemán (1813-1883) quien era un músico de extraordinaria fuerza que escribió él mismo sus poemas sacados generalmente de las leyendas nacionales germanas y modificó la concepción de la ópera tradicional procurando unir

² LUIS DE BAVIERA, hijo del rey Maximiliano II de Baviera nació en 1845 mientras Richard Wagner en Bohemia proyectaba el plan dramático de la que sería obra preferida por su mecenas, *Lohengrin*. En su esmerada educación de futuro rey, tuvieron una especial preponderancia las cuestiones artísticas, pues tanto su padre como su abuelo Luis I, eran profundos amantes del arte y la belleza, grandes mecenas de su tiempo y aprendices de poeta. En este atento aprendizaje artístico, el joven príncipe Luis, el 25 de agosto de 1861, presenció por primera vez una obra wagneriana, precisamente *Lohengrin* y quedó tan sumamente cautivado por todo lo que había visto y oído, por lo que había sentido con esta obra y por lo que de sí mismo y de su espíritu había reconocido en aquel drama, que desde entonces su pasión wagneriana, su entusiasmo romántico y su ímpetu artístico, no conocieron límites. Y es que ya entonces había formado el carácter plenamente romántico que le haría presa de insultos y mofas, el carácter que le valdría el apodo de Rey Loco. Era un joven príncipe era un artista en el más profundo sentido de la palabra, con miras para todo lo hermoso y sublime que encontrase, con un espíritu elevado sólo preocupado por el sentimiento y la belleza, pero que sin embargo, no era capaz de una verdadera actividad creadora; y en la búsqueda de esto, encontró en el Maestro Richard Wagner la figura que ponía en imágenes artísticas sublimes todos sus anhelos y sus ensoñaciones. Con apenas 18 años sube al trono tras la muerte de su padre, y lo primero que hace como Rey, es mandar llamar a su lado a Wagner y poner a su disposición un reino para que trabajase en su portentoso genio, sin pedir absolutamente nada a cambio. De Munich se traslada al castillo de Berg, donde proporciona a Wagner una villa cercana a su castillo para que trabaje con la tranquilidad de un creador, le dona una casa en Munich, paga las deudas del artista, todo está al servicio del Maestro para que trabaje y desarrolle su genio, el teatro, la orquesta, la intendencia, otorga toda clase de favores y reconocimientos. El rey también crea una serie de fastuosos y extravagantes castillos cuyo emblema es el cisne. En: Hemeroteca wagneriana. Archivo Richard Wagner.

<http://www.archivowagner.com/125-indice-de-autores/n/nino-vicente/367-luis-ii-de-baviera-el-rey-loco#sthash.dVTtZhaL.dpuf>

íntimamente la música con la poesía, logrando así una mayor unidad temática y una fusión armónica entre la voz y los instrumentos.

Fue en una hora divina para el género humano.
El Cisne antes cantaba solo para morir.
Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
fue en medio de una aurora, fue para revivir.

(El Cisne – Prosas Profanas)

Darío, poeta simbolista, es wagneriano, como todos los poetas franceses que pueden agruparse en torno a esta escuela. Los artistas preferidos por Darío viven en el delirio wagneriano. Wagner influyó en la poesía, los poetas simbolistas aman intensamente la música, su poesía es musical, la estudian en el misterio de su creación y crean una filosofía estética compleja y sutil. El tema medieval de *Lohengrín* produjo un natural deslumbramiento en Rubén cuando los poetas franceses estaban poseídos por la fiebre wagneriana. Wagner es el cisne que concibe la nueva poesía.

Otra de las maneras de presentar al cisne es como la imagen de un enigma, de una interrogación, el *misterio sagrado*. En *Prosas Profanas* con el poema *Yo persigo una forma* el autor termina diciendo: “el cuello del gran Cisne blanco que me interroga”. Retoma esta imagen años después en *Cantos de Vida y Esperanza* en el poema *Los Cisnes* que comienza: “¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello...?”.

Es un enigma que propone como búsqueda de ese ideal que no encuentra en *Prosas Profanas* y que no ha encontrado aún en *Cantos de Vida y Esperanza*. Ahora este símbolo se une a otro: la Esfinge, que es sin lugar a dudas el enigma por excelencia. La Esfinge muere cuando le descifran su enigma por lo cual se la puede relacionar directamente con el sacrificio que implica la

muerte. Ahora bien, para relacionarlo con el cisne en Rubén Darío la Dra. Elena Calderón de Cuervo en su libro antes mencionado propone que en la obra del nicaragüense “la muerte es uno de los rasgos de la Esfinge, pero entendida como punto culminante de un proceso sagrado, implícito en el *statusviatoris* del yo poético, a través del cual el poeta se ofrece como víctima y sacerdote al mismo tiempo”

Darío dice que “interroga a la Esfinge que el porvenir espera con la interrogación de tu cuello divino”. Ahora el cisne se ha convertido definitivamente en un enigma al igual que la Esfinge.

El pensador llegó a la barca negra;
y le vieron hundirse
en las brumas del lago del Misterio
los ojos de los Cisnes

Su manto de poeta
reconocieron los ilustres lises
y el laurel y la espina entremezclados
sobre la frente triste

A los lejos alzábanse los muros
de la ciudad teológica, en que vive
la sempiterna Paz. La negra barca
llegó a la ansiada costa y el sublime

Espíritu gozó la suma gracia;
y ¡oh Montaigne! Núñez vio la cruz erguirse,
y halló al pie de la sacra Vencedora
el helado cadáver de la Esfinge.

(Los Cisnes II – *Cantos de Vida y Esperanza*)

Si al descubrirse el enigma la Esfinge muere, puede que Rubén Darío esté planteando que en el más allá los cisnes lo van a recibir revelándole ese ideal, que es posesión divina y que solo

es revelado a los hombres cuando el cisne se enamora de Leda o cuando el poeta muere y llega un estado superior. Por ello la Esfinge ha muerto cuando Núñez es acogido por los cisnes.

Si el planteamiento de la muerte en el poema es pagano, en este sentido, podría interpretarse como una iniciación cuyo punto final es la revelación de los arcanos, representada en la imagen del helado cadáver de la Esfinge. Pero teniendo en cuenta que este poema contiene la presencia de la cruz y de la ciudad teológica y pertenece a *Cantos de Vida y Esperanza* podemos llegar a pensar que después de tanta búsqueda del ideal por medios estéticos, Rubén Darío ahora vea la posibilidad que ese ideal solo se encuentre al morir en el cristianismo. En uno de sus nocturnos él menciona:

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores
de lejanos recuerdos y desgracias funestas,
y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

Y el pesar de no ser lo que ya hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido,
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!

(Nocturno – *Cantos de Vida y Esperanza*)

Ahora bien, la pérdida del reino quizás sea la pérdida del reino del ideal que nunca halló o bien el reino de la eternidad perdido en su desesperanza. De cualquier manera en el poema a Rafael Núñez, Darío sabe que cabe la posibilidad de que la esfinge muera y se alcance ese ideal, al menos Rafael Núñez lo logró, es solo que su disconformidad no lo deja ver que él también puede matar a la esfinge.

Al analizar el primer poema de *Los Cisnes* vemos que se busca hablar de la condición de los escritores hispanoamericanos.

Rubén se dirige a los Cisnes, al símbolo de la belleza y de la luz, a la inspiración apolínea, al misterio del Renacimiento y la armonía para expresar su amargura. La presentación del poeta a los cisnes está llena de la emoción de la raza, del hallado idioma de la poesía “a vosotros mi lengua no debe ser extraña”.

Vuelve a aparecer el enigma, la interrogación que hace el cuello del Cisne y nuevamente la Esfinge a la que le pregunta por el porvenir de América:

¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?
¿Por qué tan silencioso de ser blanco y de ser bello,
tiránico a las aguas e impasible a las flores?
[...]

La América española como la España entera
fija está en el Oriente de su fatal destino;
yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
con la interrogación de tu cuello divino.

(Los Cisnes I – *Cantos de vida y esperanza*)

Les pide que alejen con sus blancas figuras *de nuestras almas tristes las ideas oscuras*. Pero los tiempos son lamentables, vive como Verlaine *en un tiempo imposible*. En el prólogo de *Prosas Profanas* expresó su disconformidad con su época; en *Los Raros*, a cada instante renueva su ahogada amargura, parece que su desengaño fuera el de todos los intelectuales de la última mitad del siglo XIX. Por ejemplo si leemos el poema *El Cisne* de Baudelaire lo presenta al cisne como la inspiración, su propia inspiración de poeta y fuerza creadora que la sociedad del siglo XIX no dejaba que floreciera.

[...] aquel Cisne evadido de su jaula, empedrado;
por el áspero suelo arrastraba el plumaje.
Abrió el pico delante de un arroyo sin agua,

y bañando agitado en el polvo sus alas,
revivió los recuerdos de su lago natal.
“Agua, ¿cuándo vendrás? ¿dónde estáis, rayos, lluvias?” [...]
Aquel Cisne tan grande, con gestos de loco,
Igual que un desterrado, tan sublime y ridículo
A quien roe un deseo sin cesar [...]

(El Cisne – *Las flores del mal*)

En este poema vemos el resentimiento que este poeta sentía hacia el tiempo en que le había tocado vivir y anhela el viejo París *mi París ya no existe*. Por lo tanto, el símbolo del cisne se presenta como la inspiración que dentro de esa sociedad se siente sin lago, exiliada. Rubén Darío se confiesa ante los cisnes; la raza latina está en decadencia, se predica la superioridad de los anglosajones, se dice que España vencida en Cuba, está sepulta en la barbarie. Ante los cisnes ilustres dice el poeta el clamor de su raza “*Nos predicán la guerra con águilas feroces / gerifaltes de antaño revienen a los puños*”. Ante la inminencia de la invasión dominadora cree que pueden convertirse en estadounidenses: “¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?” Adviértase que Darío teme dos invasiones bárbaras, la europea y la americana: “¡Los bárbaros, Francia! ¡Los bárbaros, cara Lutecia!” Y así como en España y en la América española no mira el brillo “de las antiguas hoces / Ni hay Rodrigos ni Jaimes, ni hay Alfonsos ni Nuños”.

Pero el último cuarteto reconoce en el canto agónico del Cisne un grito de esperanza:

...Y un Cisne negro dijo: “La noche anuncia el día”
y uno blanco: “¡La aurora es inmortal, la aurora
es inmortal!” ¡Oh tierras del sol y de armonía,
aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!

(Los cisnes I – *Cantos de vida y esperanza*)

Conclusión

Se puede concluir que el cisne es un símbolo fundamental en el mundo poético de Rubén Darío. Es el cisne olímpico que volvió a ver en las bellas páginas de Leda de Pierre Louys, el cisne de los mitos medievales que universalizaron la música de Wagner, la poesía y la erudición del siglo XIX, el cisne del arte del Renacimiento, de Leonardo, de Rossi, el tema eternamente renovado en la pintura del mito de Leda, el ave cantada por poetas antiguos, conductora de Apolo, el ave de la poesía en que creyó transformarse Horacio, el ave mitológica de Ovidio, el cisne celeste. La celebridad llena el Renacimiento, está en los versos de todos los poetas.

Es el cisne personificación de la luz y la armonía, es en los Emblemas de Alciato, insignia de los poetas, ave de Apolo, como la canta Calímaco que viene de los primeros poetas griegos hasta los eruditos comentarios de Erasmo. Casi todos los poetas del siglo XIX glorificaron la belleza mítica y mística del cisne: el cisne del Norte, del cisne helénico que parece la animación del mármol en la apoteosis de la armonía.

Fue un acierto del poeta, una intuición admirable, traer a sus versos el misterioso mito del cisne que se inicia en *Blasón*, que recibe la inspiración medieval de Wagner en las bellísimas estrofas de *El Cisne* y adquiere más extenso desarrollo en *Los Cisnes* de *Cantos de Vida y Esperanza*. Es el cisne-Zeus, el cisne de Apolo. El cisne-poesía, el cisne wagneriano y sobre todo, el cisne resplandeciente que los eruditos del renacimiento han comparado con el día, comparación que innegablemente ha sugerido el cuento de Pierre Louys. Darío fue el poeta del cisne y esta preferencia es ya de calidad inapreciable. Indaga en el ámbito de la lengua la admiración de anteriores poetas por los cisnes. Rubén abre la ruta nueva. En grandes alas sacras se eleva el verso castellano [Marasso].

Bibliografía

- CALDERÓN DE CUERVO, ELENA. (1994). *El enigma del Cisne: Identificación de una estética esotérica en la poesía de Rubén Darío*. Madrid: Nueva Hispanidad.
- CALDERON, MARIANA. (1999). "La pérdida del Reino". En: SARMIENTO, Alicia y otros. *Ficción y símbolo en la literatura hispanoamericana*. Mendoza, CILHA.
- CHEVALIER, JEAN. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- DARÍO, RUBÉN. (1999). *Obras completas*: Madrid: Planeta.
- GRIMAL, PIERRE. (1965). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- HEMEROTECA WAGNERIANA. Archivo Richard Wagner. <http://www.archivowagner.com/125-indice-de-autores/n/nino-vicente/367-luis-ii-de-baviera-el-rey-loco#sthash.dVTtZhaL.dpuf>
- LOPEZ, DIEGO. (1615). Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato: con todas las historias, antigüedades, moralidad, y doctrina tocante a las buenas costumbres. Valencia: Fondo Antiguo de la Universitat de València
- LOUYS, PIERRE. (1898). *Leda*. Paris: Borel
- MARASSO, ARTURO. (1934). *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata: UNLP. FAHCE.

EL GRAL. SAN MARTÍN Y SU GESTA LIBERTADORA BAJO LA MIRADA DEL POETA CUBANO JOSÉ MARTÍ

*General San Martín and his liberating achievement
in the sight of the cuban poet José Martí*

Claudia Gabriela CURI AZAR

Facultad de Filosofía y Letras
UNCuyo
gcuriazar@hotmail.com

Resumen:

Las luchas por la independencia latinoamericana formaron parte del camino para que la Madre América de José Martí cobrara vida. Hombres con ideas claras y brazos firmes fueron los líderes de pueblos enteros que no titubearon en acompañarlos en las lides emancipadoras. El Gral. José de San Martín ha quedado plasmado en las páginas escritas por José Martí como uno de esos líderes que forjaron la América libre. El poeta cubano nutriéndose de la historia americana vio en el gran general al hombre que luchó por su misma idea: formar una gran Patria Americana, “Nuestra América”.

Palabras claves: Independencia, Latinoamérica, Gral. José de San Martín, José Martí.

Abstract:

The fights for the latinamerican Independence formed past of way for the mother America of José Martí to be born. Men with clear ideas and firm hands were the leaders of entire nations who did not hesitate in

accompanying them in their emancipating fights. General San Martín's deeds have been greatly expressed in the written pages by José Martí as one of those leaders who forged the free America. The Cuban poet nourishing himself in the American history saw in the great General the man who fought for his same idea: to create a great American mother country, "Our America"

Keywords: Independence, Latinamerican, General José de San Martín, José Martí.

Palabras preliminares

Las guerras independentistas desatadas en los países latinoamericanos en la primera mitad del siglo XX, sus padeceres, sus gritos de libertad ahogados como en la Cuba de José Martí fueron tierra fértil para que emergiera, con todas sus fuerzas, la emblemática obra martiana titulada Madre América. En ella resaltan las figuras de hombres decididos a dar su vida por la libertad de sus naciones. Uno de ellos es el General Don José Francisco de San Martín. El Gral. San Martín fue para Martí uno de los "Tres hombres" -junto a Bolívar e Hidalgo Costilla- que se erigen como los hacedores indiscutibles de la América libre. La historia americana nutre el pensamiento martiano y el cubano se alimenta de ella. Don José de San Martín, su idea clara y convicción profunda de formar la Gran Patria Americana encuentra su eco en el pensamiento y la acción de José Martí: hacer de esa Gran Patria Americana, la Patria de todos los latinoamericanos, "Nuestra América".

Dos hombres y una misma idea

El gran poeta cubano José Martí es uno de los representantes por excelencia del modernismo hispanoamericano. A través de sus escritos a veces en verso libre y con expresión sencilla pero apasionada, canta a la naturaleza y al hombre con imágenes de gran originalidad. También enfoca su mirada a la tierra en que

vive, específicamente al continente del que su amada Cuba es parte integrante, América. Buscando imprimir en sus escritos sus rasgos identitarios con el fin de desprenderse de la tutela literaria europea y específicamente española. De esta forma, Martí se diferencia de Rubén Darío -quien manifiesta un deseo de retorno a la época de la España imperial y católica- al revelar un rechazo contundente al imperialismo español y estadounidense buscando la unión de la América de habla castellana en comunión con los ideales sanmartinianos y bolivarianos, en pocas palabras: conformar la Gran Patria Americana. Ejemplo de ello es el verso XXIX: ““La imagen del rey por ley” que reza así: La imagen del rey, por ley, //Lleva el papel del Estado:// El niño fue fusilado//Por los fusiles del rey// Festejar el santo es ley// Del rey: y en la fiesta santa// ¡La hermana del niño canta //Ante la imagen del rey!”” [Martí 1967: 155]

Este desgarrador verso expone el pensamiento del cubano sobre la figura del monarca español. Por sus escritos cargados de fuerza y compromiso así como por su accionar, José Martí será vital para el proceso revolucionario e independentista de Cuba. Pero su influencia se extenderá allende las fronteras de la isla caribeña y se esparcirá sobre la América toda.

El bagaje ideológico martiano se nutre desde las raíces de la propia América, de sus hombres, de sus tradiciones, de sus luchas, de sus dolores, de sus festejos, de sus anhelos. Y es en este punto en donde emerge “Nuestra América” como un grito de libertad el 10 de enero de 1891 en la Revista Ilustrada de Nueva York, Estados Unidos, y lo reproduce el Diario Partido Liberal de México el día 30 de ese mismo mes. Este escrito expone las características propias del modernismo hispanoamericano al resaltar lo sensorial, la exaltación de la palabra, la urgencia por participar en la plenitud histórica de los países hispanoamericanos, la seducción del lector a través de la voz firme, dolorosa y sensible que muestra a América desde

adentro, la concepción de la bondad natural del hombre que se pervierte cuando se someten los unos a los otros. Al respecto, José Martí expresa que:

No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza. El hombre natural es bueno, y acata y premia la inteligencia superior, mientras ésta no se vale de su sumisión para dañarle. o le ofende prescindiendo de él, que es cosa que no perdona el hombre natural, dispuesto a recobrar por la fuerza el respeto de quien le hiere la susceptibilidad o le perjudica el interés. Por esta conformidad con los elementos naturales desdeñados han subido los tiranos de América al poder; y han caído en cuanto les hicieron traición [Martí 1992: 482]

El poder natural de “Nuestra América”, según Martí, se afianza con la presencia de hombres que lucharon intensamente por su libertad y unión. Hombres que no cejaron ni dudaron en llevar a cabo sus planes: nos referimos a Miguel Hidalgo y Costilla de México, Simón Bolívar de Venezuela y José de San Martín del Río de la Plata. El autor trasciende sus ideas en el escrito “Tres hombres” que se encuentra en su obra la “Edad de Oro”, de julio de 1889. El artículo, en el que pondera a estos héroes se cierra destacando que:

Un escultor es admirable porque saca una figura de la piedra bruta: pero estos hombres que hacen pueblos son como más que hombres. [...] El corazón se llena de ternura al pensar en esos gigantescos fundadores. Ésos son héroes; los que pelean para hacer a los pueblos libres, o los que padecen en pobreza y desgracia por defender gran verdad. Los que pelean por la ambición, por hacer esclavos a otros pueblos, por tener más mando, por quitarle a otro pueblo sus tierras, no son héroes, sino criminales [Martí 1974 a: 185]

Nuestro Padre de la Patria es para José Martí uno de esos “gigantescos fundadores”. En escritos posteriores como el publicado en el periódico El Porvenir de Nueva York, en 1891, el trovador escribió un texto bello y lleno de pasión sobre el ser latinoamericano; artículo en que se muestra orgulloso del valiente soldado libertador de Argentina, Chile y Perú: el

General José de San Martín y lo enaltece aún más al expresar que pospuso sus propios sueños por el bien de los pueblos que había contribuido a liberar.

De la lectura de José Martí deducimos un conocimiento profundo de la historia americana y, en este caso en particular, de la figura del Gran Capitán. Comienza su escrito sobre San Martín aludiendo a su orígenes materno y paterno, la vida familiar, su formación militar en España y hace hincapié en la figura de Napoleón Bonaparte quien posó sus ojos en él al verlo descollar en la batalla de Bailén siendo sólo un “oficial seco y tostado” del cuerpo de Murcia. Y le otorga a ese momento bélico un carácter cuasi decisivo en la carrera militar de San Martín.

Otro aspecto digno de mencionar es el análisis pormenorizado de la trayectoria de José de San Martín que realiza Martí aludiendo a las diferentes etapas de su vida en la que se detiene en su pertenencia a la Logia Lautaro ““con la voluntad de trabajar con plan y sistema por la independencia de América y su felicidad obrando con honor y procediendo con justicia”” [Martí 1974 b: 200]. Pero su referencia a la Logia Lautaro no concluye allí pues hace reiteradas menciones a la figura de Carlos María de Alvear en las que se puede observar cómo el poeta, devenido, por un momento, historiador logró captar el ambicioso comportamiento de éste muy distante al de San Martín.

El pueblo de Cuyo es, también, parte fundamental de la narración martiana al que evoca en estas palabras:

[...] lo mandaron -refiriéndose a San Martín- luego de Intendente a Cuyo. ¡Y allá lo habían de mandar, porque aquel era su pueblo; [...] de aquella altura se derramaría él sobre los americanos! Allá, en aquel rincón de los Andes de consejeros y testigos. Creó solo, el ejército con que los había de atravesar; ideó, solo, una familia de pueblos cubiertos por su espada; vio solo, el peligro que corría la libertad de cada nación de América mientras no fuesen todas ellas

libres: ¡Mientras haya en América una nación esclava, la libertad de todas las demás corre peligro! [Martí 1974 c: 294].

La presencia de Cuyo en la gesta emancipadora sanmartiniana es destacada una y otra vez por Martí. La región cuyana es para el poeta “el pueblo elegido”; Reflexiona sobre su actuación cuando expresa que el General San Martín tiene a Cuyo y Cuyo lo tiene a él. Esa simbiosis entre un hombre y un pueblo deslumbra a Martí y por ello dice: ““Cuyo tiene fe en quien la tiene en él; pone en el cielo a quien le pone en el cielo”” [Martí 1974 d: 204]. La especial relación entre el General y el pueblo cuyano hace que el primero, luego de redimir a los godos en Chile, escriba una carta a “la admirable Cuyo”.

Podemos inferir que esta estrecha relación entre el General San Martín y los cuyanos es ejemplo para Martí pues busca incansablemente la unión del pueblo cubano contra el poder español y frente al, ya nítido y reprochable, interés de los Estados Unidos sobre la isla. Otro rasgo que se puede observar en el texto es que muestra a San Martín actuando en forma mancomunada con el pueblo cuyano, con el General Bernardo O’Higgins, y los soldados tanto patriotas como chilenos y peruanos. Resalta del General la virtud de no titubear al delegar el poder en Bolívar porque supo que ambos no cabían en el Perú. En pocas palabras: no es un héroe de bronce sino de carne y hueso que sueña, sufre, pelea, pide ayuda, renuncia a los grandes títulos, pero por sobre todo es fiel a su pensamiento y a la causa de acción: América libre.

Para finalizar su escrito sobre el General José de San Martín y su gesta emancipadora, el poeta José Martí despliega su pluma de la forma más sentida al escribir:

Como consagrado vivía en su destierro, sin poner mano jamás en cosa de hombre, aquel que había alzado, al rayo de sus ojos, tres naciones libres [...] Lloraba cuando veía a un amigo; legó su corazón a Buenos Aires y murió frente al mar, sereno y canoso, clavado en

un sillón de brazos con no menos majestad que el nevado de Aconcagua en el silencio de los Andes [Martí 1974 e: 208].

Para concluir, apelamos a una licencia literaria e imaginamos un diálogo, fuera del tiempo y del espacio, entre el General José de San Martín y el poeta José Martí: “Tiempo ha que no me pertenezco a mí mismo, sino a la causa del continente americano” [cf en: Pasquali 2000 y Galasso 2007] a lo que respondería el cubano en forma interrogativa: “¿En qué patria puede tener más orgullo un hombre que en nuestras repúblicas dolorosas de América [...]?” [Martí 1974 f: 19]. Ambos coinciden en que la Patria Grande Americana, “Nuestra América”, es una tierra que merece el mayor de los esfuerzos, aunque doloroso y suponga el exilio o la muerte...

Bibliografía

- CURI, CLAUDIA GABRIELA. 1998. “Páginas de honor en La Nación: José Martí corresponsal”, Páramo de Isleño, Martha - Ferraro, Liliana (compiladoras), *Los hombres y las ideas en la historia de la Nación*. Mendoza. Facultad de Filosofía y Letras. 177-89.
- FERNÁNDEZ MOLINA, ANTONIO (ed.). 1981. *Antología de la poesía modernista*. Madrid, Júcar.
- GALASSO, NORBERTO. 2007. *Seamos libres y lo demás no importa nada*. Buenos Aires, Colihue.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ ISMAEL. 2007. *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Pliegos.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. 1978. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de cultura Económica.
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO, 1989. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid, Hiperión.
- MAÑACH, JORGE. S/F. *Martí el apóstol*. La Habana, Editorial Popular de Cuba y el Caribe.
- MARINELLO, JUAN. 1958. *José Martí. Escritor americano*. México, Editorial Grijalbo.
- MARTÍ, JOSÉ. 1974 a. *Nuestra América*. La Habana, Casa de las Américas.
- 1982 b. *Martí por Martí*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- 1992 c. *José Martí. Obras escogidas en tres tomos*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. 1999. *Antología del modernismo, 1884-1921*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PASQUALI, Patricia. 2000. *San Martín. La fuerza de la misión y la soledad de la gloria*. Buenos Aires, Planeta.

RUBÉN DARÍO Y LAS IMPRESIONES DE LA COLECCIÓN LÁZARO GALDIANO

Rubén Darío and Lazaro Galdiano`s collection impresions.

Laura de ANTONIO LÓPEZ

Universidad Autónoma de Madrid
Laura.1991@hotmail.es

Resumen

El destacado coleccionista de arte José Lázaro Galdiano (Beire, 1862- Madrid, 1947) fue una pieza importante para la *Generación del 98*, así como también por la proyección que tuvo su revista y editorial *La España Moderna*, en donde se encuentran escritos de Unamuno, Clarín y Zorrilla, entre otros. Lázaro reivindicó persistentemente la importancia del devaluado patrimonio español y tuvo entre sus metas el devolver al territorio nacional valiosas piezas artísticas, que a lo largo de los siglos habían acabado diseminadas por distintas colecciones extranjeras.

Palabras claves: Lázaro Galdiano, Generación del 98, Coleccionismo, patrimonio español

Abstract

The prominent art collector José Lázaro Galdiano (Beire, 1862- Madrid, 1947) was an important piece for the *Generación del 98*, as well as by the projection that had its magazine and publishing *La España Moderna*, where Unamuno, Clarín y Zorrilla wrote, among others. Lázaro persistently claimed the importance of Spanish devalued heritage and had among its goals the return of invaluable art pieces to the national territory, which over the centuries they had finished disseminated by various foreign collections.

Keywords: Lázaro Galdiano, Generation of 98, Collecting, Spanish heritage

Rubén Darío, en su *Autobiografía*, hace referencia a su segunda travesía por territorio español, diciendo: “Fui, como queda dicho [...], a la redacción del diario. Acababa de pasar la terrible guerra de España con los Estados Unidos [...]. *La Nación* deseaba enviar un redactor a España, para que escribiese sobre la situación en que había quedado la madre patria [...]. Dos días después iba yo navegando con rumbo a España. Era el 3 de diciembre de 1898 [...]”¹. Su paso por la península estuvo marcado por una extraordinaria labor descriptiva que, a través de diferentes artículos, reunió en su obra *España Contemporánea. Crónicas y retratos literarios*², construyendo de esta manera un original y novedoso compendio estético e ideológico del *Modernismo Español*³. Por otra parte, su actividad también estuvo vinculada al diálogo con figuras de renombre pertenecientes al movimiento, como será el caso del navarro José Lázaro Galdiano con quien forjará una buena amistad⁴; en el artículo de 1899 titulado *Una casa Museo* le define como: “[...] joven, soltero, y muy rico [...], amigo de sabios, escritores y artistas, viajero incesante, pero a quien [...] sus aficiones intelectuales no le impiden hacer una vida mundana [...]”⁵.

Y “¿Quién es José Lázaro?”, pregunta abiertamente Miguel de Unamuno en el artículo⁶ que escribe para *La Nación*⁷ de Buenos Aires a principios de siglo⁸:

¹ (Darío, 1976, p. 123).

² (Fernández Rodríguez, 1998).

³ (Salgado, 2000).

⁴ “muy buen amigo de José Lázaro y Galdeano [...] (quien) tenía un verdadero museo de obras de arte”. (Darío, 1976, p. 126).

⁵ (Darío, 1951).

⁶ Fue realizado tras la petición de Lázaro de hacerse conocer al otro lado del océano con la ocasión de su viaje junto a su esposa Paula Florido y Toledo. (De Unamuno, 1997).

La labor de José Lázaro por la cultura ha sido en España empeñadísima, tenaz, a las veces casi heroica⁹. [...] es un editor, es el director de *La España Moderna*¹⁰[...] Después han salido a la luz otras revistas que responden a otros gustos y a otras necesidades intelectuales, pero que no pueden sustituirla. [...] Toda su enorme labor, en un público lento y receloso, ha permitido a Lázaro dar la mano a no pocos jóvenes estudiosos que buscaban su camino. [...] Lázaro, que es, lo repito, hombre cultísimo, ha hecho de su casa un museo donde se aprende mucho, ha viajado mucho y ha dado conferencias muy interesantes sobre sus viajes; pero su labor, su honda labor de generosidad patriótica, de liberal cultura, ha sido su labor editorial. De lo que otros han hecho negocio y alguna vez negocio vil, ha hecho él obra de patriotismo y de educación. Tengo que repetirlo: su obra ha sido una obra quijotesca. [...] Y

⁷ Unamuno presentaba sus escritos en este medio por la importancia que sentía en mantener relaciones con América, que ayudarían a potenciar la presencia geográfica hispana en el mundo; aunque su acción, como escribe, no tuvo una amable acogida por parte de España: “aquí en España, apenas hay quien se interese por las cosas de América” “son más, [...] los americanos justos con España, que los españoles justos con América”. Y es que a pesar de esta necesidad que presentaba la península, la dinámica social no era pareja a ambos lados del Atlántico. (De Unamuno, 1997).

⁸ (Sotelo, 2005).

⁹ (Rodríguez, 1951, p. 18).

¹⁰ Editorial que, junto con la revista, fueron engendradas con el mismo nombre en 1891 con el propósito de convertirse en “una publicación que sea a nuestra patria, y en general a los países que hablan nuestra lengua [...] suma intelectual de la edad contemporánea”; donde se dieron cita las mentes intelectuales españolas del momento, como Galdós, Clarín, Pardo Bazán, Menéndez Pelayo y Miguel de Unamuno, entre otros. Dicha empresa estuvo en funcionamiento hasta 1914, y es que no siempre fue fácil su dirección: “ya sé que esto será un mal negocio, pero me daré por contento si logro propagar la cultura entre los individuos de mi raza” “conozco, por sus libros, a todos los que [...] han escrito algo en España. He leído mucho y he aprendido poco [...] Por eso, al resolver trasladarme a Madrid pensé [...] en hacer *La España Moderna*, que me ocupa el día y la noche enteras”. (Asún, 1981-1982). En los primeros años Lázaro contó con el apoyo incondicional de la aristócrata intelectual Emilia Pardo Bazán; ella se ocupó especialmente de su difusión y la protegió bajo su ideal de enaltecer la actividad literaria como el medio de los “mejores ingenios”. También contó en la revista con la colaboración y el consejo del escritor y filólogo Menéndez Pelayo, así como con la de su admirado filósofo y escritor Miguel de Unamuno, quién llegó a ocupar un puesto fijo en ella. (Rodríguez, 1951, p. 19).

ahora que él se encuentra ahí, en esa tierra argentina, de donde es la compañera de su vida, me creo en el deber de saludarlo desde estas columnas y de presentarlo a mis lectores de *La Nación*¹¹.

Tanto Rubén Darío como Miguel de Unamuno escriben sobre la colección de arte que albergaba la casa madrileña de la Cuesta de Santo Domingo, a la cual el primero denomina como *garçonnière*¹², y este último “casa - museo”. Tanto la vivienda de Parque Florido como la editorial fueron escenarios de reunión de la intelectualidad del momento; un foco de luz para los tiempos sombríos que se vivían, tal y como lo describe Unamuno: “Cuando se nos infiltró esta inquisición tácita y mansa que todavía dura [...] era *La España Moderna* el castillo roquero de la libertad de conciencia”¹³.

Lázaro confeccionó su conjunto artístico abarcando distintos materiales y estilos, en todo aquello que supusiera un vestigio de épocas pasadas de esplendor: pintura, escultura, esmaltes, pequeños bronce, marfiles, armas y textiles, entre otros. El total actual de la colección sigue una línea europea desde el siglo VI a.C. hasta el XX, salvo algunas excepciones. Con ella creó un microcosmos de objetos bellos, un aura romántica en donde pretende recrear la historia desde la estética y la moral. “El arte, al revés que la moda, gana todos los años en valor, sobre todo para mí, que pienso que esos objetos me han dado tanta dicha educándome y refinando mí gusto”¹⁴. Es una colección que ya a finales del siglo XIX contaba con una extraordinaria riqueza expositiva, y que el mismo nicaragüense relataba de la siguiente manera:

Al ir revisando tan estupenda colección de riqueza bella, pensaba yo en cómo muchas de las casas que atraían mis miradas eran parte

¹¹ (De Unamuno, 1997, p. 165-170).

¹² Traducido al español como “piso de soltero”. (Escobar, 1989).

¹³ (Rodríguez, 1951, p. 19).

¹⁴ (López, 2008).

del desmoronamiento de esas antiquísimas casas nobles [...] se ha tenido que vender al mejor postor objetos en que la historia de un gran reino ha puesto su páginas, oros y marfiles [...] hierros de los caballeros de antaño; muebles, trajes [...] que algo conservan en sí de las pasadas razas fundadoras de poderíos y grandezas¹⁵.

Rubén Darío se refiere a ella, indiscutiblemente, como la mejor muestra museística de Madrid dotada de un maravilloso abanico de objetos¹⁶. En cuanto a la colección de pintura que pudo contemplar, se hallaban obras de Tiepolo, Ribera, y un pequeño retrato realizado por el maestro Leonardo da Vinci¹⁷, único ejemplar del italiano por aquellos años en España, al cual calificó de enigmático y maravilloso. Dicho artículo despertará un particular interés en una obra que, cercana a los criterios estéticos leonardescos, será atribuida finalmente a su discípulo Giovanni Antonio Boltraffio¹⁸.

El ímpetu coleccionista que acompañó a José Lázaro Galdiano desde su juventud se acentuó en 1898 tras la pérdida española de Cuba y Filipinas, reaccionando también a los expolios y desamortizaciones que se producían en la península, llegando a recuperar un alto número de obras del patrimonio español. No siendo pocas sus acciones por la cultura, en 1947 con motivo de su muerte, se llevó adelante la entrega por voluntad testamental del total de su patrimonio al Estado Español: una colección de cerca de trece mil obras de arte de calidad, veinte mil libros –entre los que se encuentran: manuscritos iluminados, incunables y ejemplares preciosos y raros – y los inmuebles de Parque Florido, el edificio de su editorial y el

¹⁵ (Baldasarre, 2006, p. 107).

¹⁶ <<indiscutiblemente, [...] la mejor puesta a este respecto, de todo Madrid>>, <<preciosidades antiguas, armas, libros, joyas, encajes, cuadros, y bronces>> (López, 2008).

¹⁷ (Saguar, 2004) y (Saguar, 1981).

¹⁸ Cuyo nombre es *El Salvador adolescente*, un cuadro hoy atribuido tras varios estudios al círculo milanés de da Vinci. (Baldasarre, 2006, p. 107).

palacete neo renacentista que hoy contiene toda su colección en la calle Serrano¹⁹.

Bibliografía

- ASUN, RAQUEL, 1981-1982, "La editorial La España Moderna", Archivum: Revista de la Facultad de Filología, 31-32.
- BALDASARRE, MARIA ISABEL, 2006, Los dueños del arte, Ed. Edhasa, Buenos Aires.
- CHAGUECEDA, ANA, 2005, La sombra de Miguel de Unamuno en Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra II, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- DARÍO, RUBÉN, 1951, Una Casa Museo en Don José Lázaro (1862-1947) visto por Rubén Darío (1899) y Miguel de Unamuno (1909), Ed. Castalia, Valencia.
- DARÍO, RUBÉN, 1976, Autobiografías, Ed. Marymar, Buenos Aires.
- DE UNAMUNO, MIGUEL, 1997, De patriotismo espiritual. Artículos en "La Nación" de Buenos Aires (1901-1914), Ed. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- ESCOBAR, HIPÓLITO, 1989, "Don José Lázaro, editor", Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica, 11: 7-20.
- FERNÁNDEZ, TEODOSIO, 1998, Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura, Ed. Ediciones Akal S.A., Madrid.
- LÓPEZ, AMPARO, 2008, "Coleccionar para educar el gusto: José Lázaro Galdiano", UNED. Espacio, Tiempo y Forma, 20-21: 301-314.
- LÓPEZ, AMPARO, 2013, 'La Fundación Lázaro Galdiano. Coleccionismo y protección del patrimonio' en Casas Museo: museología y gestión, Ed. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Madrid.
- RODRÍGUEZ, ANTONIO, 1951, Don José Lázaro (1862-1947) visto por Rubén Darío (1899) y Miguel de Unamuno (1909), Ed. Castalia, Valencia.
- SAGUAR, CARLOS, 1981, "El Leonardo del Museo Lázaro Galdiano", Goya: Revista de arte, 160: 212-219.
- SAGUAR, CARLOS, 2004, "El Salvador adolescente del Museo Lázaro Galdiano: un Leonardo no autógrafa", Goya: Revista de arte, 300: 155-166.
- SALGADO, MARÍA, 2000, "La generación del 98 vista por Rubén Darío y Juan Ramón Giménez", Actas XIII Congreso AIH, 2: 386-394.

¹⁹ (López, 2013).

EL MODERNISMO SEGÚN RAMÓN DEL VALLE INCLÁN

Modernism according to Ramón del Valle Inclán

Gladys GRANATA DE EGÜES

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo
gladysgranata@gmail.com

Resumen

Cuando se habla de Modernismo en la literatura española surge inmediatamente el nombre de don Ramón del Valle Inclán. En palabras de Giovanni Allegra “Con Ramón del Valle Inclán el modernismo español llega a su más alto nivel de coherencia formal, a su mayor capacidad de aclimatar a la narración algunos temas de fondo de la novela europea contemporánea” Además de volcar en sus creaciones los caracteres del movimiento, Valle teorizó sobre él y escribió una poética, *La lámpara maravillosa*, que en su momento no fue considerada en toda su real valía. El propósito de este trabajo es relevar en sus escritos teóricos los principios estéticos del Modernismo sobre los que opina y que, con variantes, funcionaliza en sus creaciones.

Palabras claves: Literatura española, Modernismo, Rubén Darío, Ramón del Valle Inclán.

Abstract

When we talk about Modernism in Spanish literature we immediately think of Don Ramón del Valle Inclán. Quoting Giovanni Allegra “With Ramón del Valle Inclán Spanish Modernism reaches its higher level of formal coherence, its greatest ability to adapt some bottom subjects of the European contemporary novel to the narrative”. Not only he included the characteristics of the movements in his creations but he theorized about

them and wrote a poetic, *La lámpara maravillosa*, which at the time was not considered in all its real value. The purpose of this paper is to survey in his theoretical writings the aesthetic principles of Modernism, his opinion about them and the variants that he engineered to include in his own work.

Keywords: Spanish literature, Modernism, Rubén Darío, Ramón del Valle Inclán.

Introducción

Cuando se habla de Modernismo en la literatura española surge inmediatamente el nombre de don Ramón del Valle Inclán (Villanueva de Arosa 1866-1936). En palabras de Giovanni Allegra:

Con Ramón del Valle Inclán el modernismo español llega a su más alto nivel de coherencia formal, a su mayor capacidad de aclimatar a la narración algunos temas de fondo de la novela europea contemporánea, al vaciarlos en el molde de una lengua fastuosa y casta, erudita y dialectal, rebosante de arcaísmos y henchida de expresiones navegadas en el gran mar de *décadence*, pródiga en múltiples simetrías y en singulares solecismos nada ingenuos [Allegra: 266].

Además de volcar en sus creaciones los caracteres del movimiento, Valle teorizó sobre él y escribió una poética, *La lámpara maravillosa*, que en su momento no fue considerada en toda su real valía, pero en la actualidad y debido a rigurosos trabajos de investigación se ha convertido en un verdadero tratado de estética modernista, además de constituir la poética explícita de su autor.

El propósito de este trabajo es relevar en algunos de sus escritos teóricos los principios estéticos del Modernismo sobre los que reflexiona y que, con variantes, Valle Inclán funcionaliza en sus creaciones. De estos escritos me referiré en esta ocasión a dos: “Modernismo”, aparecido en la revista *La Ilustración española e Hispanoamericana*, en 1902 y a la conferencia sobre el tema que pronunció en Buenos Aires y en Mendoza, en 1910

y que fueron recogidas, en parte textualmente y en parte glosadas, en el diario *La Nación* de Buenos Aires y en *El Debate* de Mendoza, respectivamente. Antes de adentrarme en el asunto propuesto dedicaré unos párrafos a la relación de Valle con Darío.

Valle Inclán y el Modernismo

Entre 1898 y 1910 el escritor gallego escribió cerca de diez artículos sobre el Modernismo que fueron publicados en diversos volúmenes o aparecieron en diarios, tanto españoles como mexicanos y argentinos. Javier Serrano Alonso en el artículo “La poética modernista de Valle Inclán”, de 1997 hace un rastreo de esos escritos, los enumera y afirma que “Valle fue un teorizador de la estética y de la literatura a lo largo de toda su vida” [59]. Y agrega: “Acaso uno de sus rasgos más definidos y que hacen de él un autor en primera línea del arte español del siglo fue el hecho de que siempre se mantuvo atento al devenir del pensamiento estético, incorporando a su obra todo aquello que le interesaba y que consideraba factible” [62].

A esto hay que agregar, como dije antes, el tratado de estética *La lámpara maravillosa*, aparecida en 1916 que constituye su ideario completo sobre el arte y la literatura y donde las ideas modernistas son vistas desde la perspectiva que da el paso del tiempo, a pesar de que tres años antes Manuel Machado había proclamado la muerte del Modernismo:

He dicho que el Modernismo no existe ya, y nada más cierto en efecto. Abiertos los caminos, rotos en el fondo los prejuicios y en la forma las trabas en cuanto al metro y la rima, fertilizando el lenguaje con savia nueva, se trataba ya de trabajar en serio y abandonando toda pose. la personalidad de los poetas españoles ha ido cristalizando en modos y formas perfectamente diferentes, sin que haya entre ellos nada en común que permita agruparlos bajo una misma denominación de escuela secta ni tendencia [Machado: 213].

Sin embargo, la impronta modernista se va a mantener a lo largo de toda la producción de los escritores que adhirieron, en su momento, a esta tendencia, aunque con las variantes que supone la evolución personal de cada uno.

Es por esto que antes de abordar el tema propuesto, es necesario hacer referencia, muy somera por cierto, a lo que significó el Modernismo en la literatura española, a la importancia que tuvo en la conformación del ideario de los escritores españoles de fin de siglo XIX y comienzos del XX y, sobre todo qué se entendió que proponían estos nuevos aires en su momento inicial.

Muy esclarecedoras, al respecto, son las palabras del músico valenciano Eduardo Chavarri (1871-1970), contemporáneo de Valle quien afirma:

El modernismo, en cuanto movimiento artístico, es una evolución y, en cierto modo, un renacimiento. No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad. Salir de un mundo en que todo lo absorbe el culto del vientre, buscar la emoción de arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la ida, restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes...eso representa el espíritu del modernismo [1-2].

Y más adelante: “/.../ en el fondo del modernismo germina el deseo de obtener las nuevas formas de arte no encontradas todavía por nuestra civilización, demasiado ‘mercantil’” [2]. Son muy interesantes estas palabras en boca de un pintor porque es en la pintura donde aparecen manifestaciones y formas que los escritores afines al Modernismo tratarán de trasladar a la literatura; me refiero a los prerrafaelitas ingleses y a Santiago Rusiñol en España, por nombrar solo algunos.

No voy a hablar del origen español o hispanoamericano del movimiento, ni me voy a adentrar en la estéril polémica del 98 frente al Modernismo; muchísimo se ha escrito sobre el asunto

y hoy la crítica, después de muchas idas y vueltas, coincide con lo que dijo en 1935 Juan Ramón Jiménez:

El modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo...Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino una actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza [Juan Ramón Jiménez: 65].

Tomando la frase de Guillermo de Torre, podemos afirmar que fue “un espíritu de época” que se manifestó en diferentes lugares en tiempos análogos con el objetivo común de renovar la literatura, especialmente la poesía, con una actitud abierta de búsqueda que no desdeña el pasado, sino que crea y recrea una nueva estética a partir de él con las apetencias del individuo que quiere trascender su coyuntura. Ignacio Zuleta en su magnífico libro *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar (1898-1907)* sostiene:

[...] el modernismo busca, como lo había hecho media centuria atrás el romántico, en la vida misma los principios con los cuales solventar la tragicidad de la existencia, fundando una posibilidad de supervivencia en un “más allá” indefinido, que cobra la forma, ora de una religión del arte” con filiaciones simbolistas, ora de un sensualismo paganizante, ora de los contenidos pertenecientes al acervo cristiano, ora del pensamiento ocultista o gnóstico. Amor, sensibilidad, naturaleza, alma –“el reino interior” de Darío, la “golondrina ideal” de Lugones- son los puntos de partida de la concepción modernista del universo [Zuleta: 31-32].

Este espíritu renovador halló terreno fértil en la personalidad de Valle Inclán que desde el comienzo mismo de su escritura trató de sobrevolar lo que para él era la mediocridad imperante. Era un modernista por personalidad y temperamento, más allá de su amistad con Darío y, como dice Francisco Umbral, “encuentra en el modernismo su misión, su diccionario, su estilo, su norma, su reglamento, su confrontación y su mundo” [20]. Unos renglones más adelante,

habla de la importancia fundamental que tuvo la llegada del nicaragüense a la Península y, en particular la fuerte influencia que ejercerá sobre el joven Ramón del Valle Inclán a quien le reconoce innovaciones que serán propias del Modernismo unos años después, pero teñidas todavía de indefinición; con su personal estilo afirma:

Pero es a Valle a quien más afecta [la llegada de Darío] y salva la coincidencia con una época nueva y propicia, porque él era modernista sin saberlo, lo había sido siempre, y Rubén, en todo caso, le facilita el trabajo, le acorta los plazos, le da resueltos y fértiles los vagos problemas que Valle tría en su alma, en su conciencia estética sin hacer ...Valle insiste y persiste en el modernismo y se viste de modernista, porque él estaba imaginando un figurín, pero Rubén le brinda toda la sastrería [20-21].

Impulsado por ese huracán que representó Darío para los noveles escritores, Valle lleva, con espíritu aventurero y genial, el modernismo pensado para la poesía a la prosa en sus *Sonatas*, como lo hará, más de una década después, Juan Ramón Jiménez en *Platero y yo*.

Más allá de la influencia literaria existió entre ambos autores una fuerte amistad fraguada en eternas horas de tertulia bohemia el café *Nuevo levante*, en encendidas discusiones literarias y en una admiración mutua que se puso de manifiesto, por ejemplo, en el soneto que Rubén le dedica al gallego, en la “Balada laudatoria que envía al autor el alto poeta Rubén” como prólogo a *Voces de gesta*; o en la inclusión del propio Rubén en la obra valleinclanesca *Luces de Bohemia*. Cito como ejemplo la última parte de la “Balada” dariana, titulada “Envío”:

Señor, que en Galicia tuviste cuna,
mis dos manos estas flores te dan
amadas de Apolo y de la luna,
cuya sacra influencia siempre nos una,
don Ramón María del Valle Inclán.

Ramón Gómez de la Serna, contemporáneo y contertulio de ambos cuenta en su magnífica obra *Retratos escogidos*, detalles de esta amistad y las circunstancias de creación de esas composiciones: “Es la hora de su amistad con Rubén Darío, en el que ve [Valle Inclán] al nuevo dios Término entre el confín de América y la línea de España” [Gómez de la Serna: 129].

El mismo Darío en “La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”, recuerda los encuentros con el grupo de escritores madrileños, entre ellos Valle:

Con Joaquín Dicenta fuimos compañeros de gran intimidad, apolíneos y nocturnos. Fuera de mis desvelos y expansiones de noctámbulo, presencié fiestas religiosas palatinas; fui a los toros y alcancé a ver a grandes toreros, como el Guerra. Teníamos inenarrables tenidas culinarias, de ambrosías y sobre todo de néctares, con el gran don Ramón María del Valle Inclán, Palomero, Bueno y nuestro querido amigo de Bolivia, Moisés Ascarruz [Darío 1912].

Sería largo hablar de don Ramón del Valle Inclán: se cuentan por decenas las estampas y caricaturas, pintadas y escritas que sus contemporáneos y no tanto hicieron de él. A medio camino entre quijote, dandy, bohemio y personaje de sus propias novelas, este carlista construyó de sí mismo innumerables máscaras que lo sitúan entre la realidad y la leyenda, leyenda que él mismo se ocupó de construir y alimentar a lo largo de su vida. Copio, para dar fe de lo que acabo de aseverar, un fragmento de la “Autobiografía” que el autor publicara en 1907, en *Alma española*:

Este que veis aquí, de rostro español y quevedesco, de negra guedeja y luenga barba, soy yo: Don Ramón María del Valle-Inclán. Estuvo el comienzo de mi vida lleno de riesgos y azares. Fui hermano converso en un monasterio de cartujos, y soldado en tierras de la Nueva España. Una vida como la de aquellos segundones hidalgos que se enganchaban en los tercios de Italia por buscar lances de amor, de espada y de fortuna. Como los capitanes de entonces, tengo una divisa, y esa divisa es como yo,

orgullosa y resignada: “Desdeñar a los demás y no amarse a sí mismo”. Hoy, marchitas ya las juveniles flores y moribundos todos los entusiasmos, divierto penas y desengaños comentando las *Memorias amables* que empezó a escribir en la emigración mi noble tío el marqués de Bradomín. ¡Aquel viejo, cínico, descreído y galante como un cardenal del Renacimiento! Yo, que en buen hora lo diga, jamás sentí el amor de la familia, lloro muchas veces, de admiración y de ternura, sobre el manuscrito de las *Memorias*. Todos los años, el día de Difuntos, mando decir misas por el alma de aquel gran señor, que era feo, católico y sentimental. Cabalmente yo también lo soy, y esta semejanza todavía le hace más caro a mi corazón [Valle Inclán 1907: 7].

En este contexto es necesario abordar ahora qué era el Modernismo para don Ramón del Valle Inclán, según escribió en 1902, año de publicación de su primera *Sonata*, y que, como dije al principio, apareciera en *La Ilustración española e Hispanoamericana*. El texto es breve y en él nuestro escritor precisa lo que realmente significa el Modernismo, alejándolo de lo que para algunos eran imágenes afectadas o artificiosas.

Su primera afirmación tiene que ver con el origen del movimiento que, lejos de atribuirlo a tal cual escritor de uno u otro continente, lo considera una tendencia epocal, una superestructura nacida a la luz de múltiples circunstancias, que algunos perciben y hacen propia conformando una especie de élite con ideas, objetivos y, sobre todo, sensibilidad comunes, mientras “otros”, los adeptos al realismo puro, rechazan abiertamente.

El artículo comienza con las siguientes palabras que significan una verdadera toma de posición con respecto al origen de los movimientos estéticos: “Jamás han sido las ideas patrimonio exclusivo de sus expositores. Las ideas están en el ambiente intelectual, tienen su órbita de desarrollo, y el escritor lo más que alcanza es a perpetuarlas por un hábito de personalidad o por belleza de expresión” [Valle Inclán 1902: 17].

Cuando estas ideas se materializan, sostiene Valle, pasan por tres estadios¹; el último es el que se caracteriza por el retoricismo y la artificiosidad. Estas palabras confrontan con quienes definen al Modernismo justamente como un vano ejercicio culterano, sin calar hondo en su verdadera esencia que está presentes en los dos primeros momentos; dicho en otras palabras, no se han preocupado por valorar los momentos previos en los que las ideas se instalan y se serenán para concretizarse en obras de innegable belleza. Inmediatamente afirma que en todas las épocas ha habido escritores preocupados y ocupados exclusivamente en la forma y ejemplifica con Gracián. A continuación, descarta las extravagancias lingüísticas como definidoras del movimiento, señala la ambigüedad que conlleva la palabra modernismo y define los aspectos del arte que él llama “moderno”:

La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar a sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua...Por el sonido, unas palabras son como diamantes, otras fosforecen, otras flotan como una neblina [Valle Inclán 1902: 18].

Las creaciones de Charles Baudelaire, Theophile Gautier, Gabrielle D’Annunzio y Arthur Rimbaud le sirven para ejemplificar el resultado de la evolución de los sentidos. No está hablando de otra cosa que de la sinestesia y encuentra en los poetas que nombra a los maestros de este arte que para algunos es meramente “extravagancia”.

¹ “Ocurre casi siempre que cuando un nuevo torrente de ideas o de sentimientos transforma las almas, las obras literarias a que da origen son bárbaras y personales en el primer período, serenas y armónicas en el segundo, retóricas y artificiosas en el tercero” [17].

Al final del artículo, retomando las líneas desplegadas anteriormente, concluye con lo que podríamos llamar la definición del modernismo propiamente dicha:

[La] analogía y equivalencia de sensaciones es lo que constituye el “modernismo” en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido, como uno solo formaban para Baudelaire.

Y cierra con la última estrofa del poema XLII, “*Tout entière*” de *Les fleurs du mal*:

O méthamorphose mystique
De tous mes senses fondus en un:
Son halaine fait la musique
comme sa voix fait le parfum².

Don Ramón del Valle Inclán visitó la Argentina en el año de la celebración del centenario de la Primera Junta de Gobierno Patrio. El periplo y los avatares del autor gallego y de su esposa en su gira por tierras americanas, en 1910, han sido estudiados por un número importante de críticos y académicos que han investigado parcial o globalmente el suceso. El 22 de abril de 1910 arribó a Buenos Aires como director artístico de la compañía teatral de Francisco García Ortega y debido a diversas circunstancias ligadas a los problemas que el escritor gallego tuvo con el director de la compañía, renunció y encaró una gira de varios meses por distintas ciudades del interior de la Argentina, dictando conferencias. En este contexto, Valle llegó a Mendoza en la madrugada del viernes 15 de julio, con

² O metamorfosis mística
de todos mis sentidos fundidos en uno:
su respiración hace música,
y su voz hace perfume! ”.

La traducción es mía.

desinteligencias horarias que abortaron el homenaje de bienvenida que se le había organizado. Dictó dos conferencias: la primera “Silueta de maestros”, en la que habló de Zorrilla, Manuel del Palacio, Campoamor y Valera y la segunda titulada “El Modernismo”. Ya dije antes que ambas aparecen publicadas y en parte glosadas en el diario *El Debate*, el 18 de julio de 1910. Si bien los periódicos mendocinos *La Tarde* y *Los Andes*, publican notas sobre la llegada, actividades y partida del escritor español, solamente *El Debate* dedica varias columnas al contenido de las disertaciones.

A los fines de este trabajo interesa particularmente la segunda. Comienza irónicamente defendiendo el Modernismo de los ataques de lo que llama el “megaterio antediluviano” y sosteniendo que modernista es el que incomoda:

El que inquieta á los jóvenes y á los viejos, a los que beben en la clásica fuente del mármol helénico, á los que llenan su vaso en el oculto manantial que brota en la gris penumbra de las piedras góticas. El modernista es el que busca dar á su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender. No es el que rompe las viejas reglas, ni el que crea las nuevas, es el que siguiendo la eterna pauta, interpreta la vida por un modo suyo: es el exégeta [Valle Inclán 1910: 6].

Son reveladoras estas palabras, porque Valle insiste en que el escritor no crea, las cosas están allí, lo que hace el poeta es saber verlas. Estas mismas ideas son las que aparecen, seis años después en *La lámpara* maravillosa. En el capítulo “El milagro musical” manifiesta:

Los monstruos clásicos: Este título lleno de promesas es el de un libro viejo que hallé al acaso en el taller de un maestro pintor. Sus páginas, ya rancias, reproducen en estampas los monstruos creados por la imaginación de los antiguos. Al hojearle, yo recordaba cómo en ningún día del mundo pudo el hombre deducir de su mente una sola forma que antes no estuviese en sus ojos. Puso el asirio las alas del pájaro en el lomo del toro, y el heleno pobló de Centauros los bosques mitológicos de sus islas doradas. Combinaron las formas, pero ninguno las creó. La observación es vieja y solamente la saco a

memoria para hacer más claro mi pensamiento y llegar a decir cómo algo semejante acontece con las palabras. El poeta las combina, las ensambla, y con elementos conocidos inventa también un linaje de monstruos: El suyo. Logra así despertar emociones dormidas, pero crearlas, nunca [Valle Inclán 1974: 31].

De estos dichos se deriva que en su concepción, la regla básica del modernismo es la emoción:

El modernismo sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción! Los modos de expresarla son infinitos. Acaso no lo sean en el hecho real, pero en el concepto estético, sí. Tantos corazones, tantas maneras de expresión. En arte las reglas y los preceptos pueden ser invariables como invariables son las esencias, pero la medida en que cada una habrá de intervenir, cambia por la manera personal del sentimiento [Valle Inclán 1910: 6].

A continuación habla de las esencias de las cosas y afirma que quien, llevado por el sentimiento, por la emoción sabe mezclarlas de “forma varia y libérrima” es un modernista. Ejemplifica sus dichos con obras de distintas artes y cuando se detiene en la literatura encuentra este espíritu en los romances viejos y en los sonetos de Góngora. Habla de los orígenes del modernismo en la pintura, de las tendencias prerrafaelitas en España refiriéndose particularmente a Anselmo Miguel Nieto (Valladolid 1881-1964) y a Julio Romero de Torres (Córdoba 1874-1930), según Valle máximo cultor del prerrafaelismo en España y “quien posee el temple de los antiguos maestros”. A la hora de hablar de la literatura modernista en España, se refiere a don Miguel de Unamuno y a Jacinto Benavente que, en su consideración, son los “cultores de última hora” del Modernismo.

Es curiosa la mención de estos dos escritores, básicamente novelista uno y dramaturgo el otro. Curiosa, pero que condice con la trascendencia literaria que Valle le da al movimiento modernista por cuanto él mismo lo traslada de la esfera poética a la prosa como lo hiciera en sus *Sonatas*, y al teatro. Y aquí

radica, como afirmé antes, uno de los grandes aciertos y originalidad del escritor gallego.

Conclusión

Los dos textos analizados revelan la vertiente teórica de don Ramón del Valle Inclán y su preocupación por la corriente estética en la que se halla inmerso. Según se puede comprobar, su adscripción al Modernismo va mucho más allá de la comunión con el ejercicio retórico y trasciende largamente la literatura. En el ambiente artístico español de fines del Siglo XIX y principios del XX, la palabra modernismo suscitó una polémica que duró muchos años. De hecho no había una definición clara de lo que implicaba y se desconocían sus alcances. En este panorama, don Ramón del Valle Inclán con la clara influencia de Rubén Darío sale a la palestra y con su espíritu abierto y contestatario se propone dar los lineamientos de una corriente que se imponía por su propia fuerza y con la que él comulgaba. El artículo de 1902 constituye una verdadera poética que él mismo se encargaría de refinar y de terminar de delimitar en los años siguientes en escritos y conferencias (muchas de ellas perdidas) y que culminaría en *La lámpara maravillosa*, de 1916.

Bibliografía

Fuentes

VALLE INCLÁN, Ramón del. 1902. "Modernismo". Litvak, Lily. 1986. *El Modernismo*, Madrid: Taurus. 17-19.

VALLE INCLÁN, Ramón del. 1910. "El Modernismo". *El Debate*, Mendoza 18 de julio de 1910, 6.

Bibliografía citada

ALLEGRA, Giovanni. 1985. *El reino interior*. Madrid: Ediciones Encuentro.

EL MODERNISMO SEGÚN RAMÓN DEL VALLE INCLÁN

- CHAVARRI, Eduardo. 1902. "Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular". Litvak, Lily. 1986. *El Modernismo*, Madrid: Taurus. 21-28.
- DARÍO, Rubén. "La vida de Rubén Darío escrita por él mismo". *Caras y caretas*, XV, nº 737, 16-XI-1912.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. 1968. *Retratos contemporáneos escogidos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MACHADO, Manuel "Los poetas de hoy" (1913). *La guerra literaria (1898-1914)*. Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1914 y reeditado por Litvak, Lily.1986. *El Modernismo*. Madrid: Taurus. 213-214.
- SCHULMAN, Iván. 1966. "Reflexiones en torno a la definición del modernismo". Litvak, Lily. 1986. *El Modernismo*, Madrid: Taurus. 65-96.
- SERRANO ALONSO, Javier. 1997. "La poética modernista de Valle Inclán". Luis Iglesias Feijoo et. al. *Valle Inclán y el fin de siglo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. 59-81.
- Umbral, Francisco. 1998. *Valle Inclán. Los botines blancos de piqué*. Barcelona: Planeta.
- VALLE INCLÁN, Ramón del. 1907. "Juventud militante Autobiografías". *Alma española*. Año I, nº8, Madrid, 7.
- VALLE INCLÁN, Ramón del. 1974. *La lámpara maravillosa*. Madrid: Espasa Calpe.
- ZULETA, Ignacio. 1988. *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

LA GRAN GUERRA Y EL HOMBRE LOBO DEL HOMBRE

The Great War and the man wolf of man

Andrea GRECO de ÁLVAREZ

Instituto de Cultura Hispánica de San Rafael
andreyfernandoalvarez@gmail.com

Resumen:

Se presenta el poema *Los motivos del lobo*, su primera publicación en diciembre de 1913 en *Mundial Magazine*, y se postula la posibilidad de interpretar el diferente final de la narración con respecto a su fuente (las *Floreccillas* de San Francisco de Asís) en orden a los sucesos de la pre-guerra que lo tienen a Darío por testigo. El trabajo está dividido en 5 partes que abordan: el ambiente cultural de París hacia 1913, el poema y su diferente desenlace, el pensamiento de Darío ante la guerra y la situación europea de la pre-guerra, la espiral de violencia que condujo a la guerra y el costo del utopismo.

Palabras claves: Modernismo, utopismo, pre-guerra, I Guerra Mundial

Abstract:

The reasons of the wolf, first published in December 1913 in *Mundial Magazine*, is presented, and the thesis to interpret the different end of the story regarding its source (the Little Flowers of St. Francis of Assisi) in relation with the events of the pre-war, that has Rubén Darío like witness. The work is divided into 5 parts: the cultural environment of Paris in 1913, the poem and its different outcome, the thought of Darío about the war and the European situation of the pre-war, the spiral of violence that led to the war and the cost of utopianism.

Keywords: Modernism, utopianism, pre-war, World War I

Introducción: “El varón que tiene corazón de lis...”

El ambiente cultural de París antes de la Gran Guerra era ámbito propicio para la existencia de varias revistas literarias como *La Revista de América*¹ que publicó mensualmente un total de 28 números desde junio de 1912 hasta septiembre de 1914, cierre que coincidió con el inicio de la Primera Guerra Mundial; la *Revue des Deux Mondes*² que ocupaba una clara posición hegemónica en el mercado francés de revistas de publicación mensual, fundada en 1829 y que continúa hasta la actualidad; y *Mundial Magazine*, que se inició en abril de 1911 hasta mayo de 1914.

Acerca del importante papel de estas revistas se ha escrito que:

Si hasta fines del siglo XIX los escritores hispanoamericanos solían enviar sus libros a los cronistas españoles esperando que los reseñaran [...], pues ésa era la vía casi exclusiva para obtener difusión -fuera de los pocos periódicos locales-, en la segunda década del nuevo siglo las condiciones habían mejorado mucho, gracias al crecimiento de las publicaciones especializadas tanto en el continente como en Europa. [...] Sin duda, el impacto renovador del modernismo y su búsqueda de horizontes internacionales fue decisivo para que los jóvenes que habían llegado a la vida literaria inmediatamente después que los primeros modernistas, buscaran rumbos intelectuales, y laborales, fuera de sus países de origen. La coincidencia de sus experiencias de destierro y de búsqueda profesional dio lugar a la conformación de un ambiente, entorno o *milieu* de latinoamericanos parisinos, que estableció tempranamente lazos concretos y también de filiación simbólica con Darío [Merbilháá: 277].

¹ Esta publicación reiteraba el nombre de aquella que en 1894 había fundado Rubén Darío en Buenos Aires con Ricardo Jaimés Freyre

² Los 512 números desde 1829 a 1930, se encuentran disponibles en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32858360p/date>

Entre estas revistas, *Mundial Magazine* salió bajo la dirección literaria de Rubén Darío, que el poeta había aceptado “por motivos de subsistencia, pero sin dejar de incorporar al proyecto el objetivo de reunir colaboraciones de escritores latinoamericanos” [Merbilhaá: 254].

La presentación de la Revista en su nro. 1 proponía los siguientes objetivos programáticos:

hará que en sus páginas alternen lo ameno y lo curioso con lo bello y lo útil [...] No habrá preferencia por escuela ninguna, en lo exclusivamente literario, de manera que no se tendrá en cuenta sino la belleza y nobleza de la expresión [...] Las Repúblicas hispanoamericanas serán objeto de nuestro particular cuidado, así como España; y será principalmente con elementos propios como llevaremos a cabo nuestras tareas [...] *Mundial* cumple con enviar su saludo a sus colegas de ambos hemisferios en particular a los de nuestra América y de la madre Patria [*Mundial Magazine*: 5].

París no sólo era el centro de capital simbólico al “interior” de la producción poética, sino que también lo fue al “exterior” del discurso publicitario ya que este norte simbólico se convirtió también en estándar normativo para un consumo “moderno” [Ehrlicher: 43]. Así las revistas francesas fueron también modelo de las americanas y hubo una verdadera red interamericana de revistas modernistas. Si bien el cosmopolitismo que fue la característica del modernismo temprano para esta época ya había sido transformado e integrado, acercándose, sobre todo después de 1892, a España (tan repulsada por las tendencias del siglo XIX) y dando una reorientación hispánica al modernismo, no obstante París seguía siendo un centro cultural a través de esta red de revistas.

Mundial Magazine era una revista miscelánea que apuntaba a un público lector, latinoamericano e hispanohablante, de perfil más comercial que las otras. Se publicó en París mensualmente, sin interrupción, desde mayo de 1911 hasta abril de 1914,

justamente tres años. Aunque hubo colaboradores que aportaron numerosas contribuciones a *Mundial Magazine*, el que sobresalió por el número de trabajos publicados en la revista fue Rubén Darío³. Son cincuenta y seis las colaboraciones que tiene de todos los géneros. Hay poesías, poemas en prosa, cuentos, crónicas y otros artículos de diversa índole. Pero además su nombre era la marca distintiva por eso Emilio Carrilla ha escrito:

Volviendo a una primera –e inicial– época de *Mundial Magazine*, conviene decir que, en 1912, los editores de las revistas entrevieron que un medio apropiado para difundirlas era auspiciar un viaje de Darío por distintos países. Visitó, así, España (Madrid, Barcelona), Brasil (Río de Janeiro), Uruguay (Montevideo) y la Argentina (Buenos Aires). Pensaba seguir a Chile, pero, al sentirse enfermo, decidió volver a París, desde Buenos Aires. En todas partes recibió el poeta señales calurosas de amistad y simpatía, en consonancia con la fama que ostentaba [286-287].

³ Sin duda estas revistas nucleaban a los escritores que pululaban en el ambiente parisino. Por ejemplo en *Mundial Magazine* colaboran además del propio Darío, entre otros: el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, los mexicanos Amado Nervo y Gerardo Murillo (Dr. Atl), los uruguayos Juan Zorrilla de San Martín, Álvaro Vasseur, y Julio Herrera y Reissig, el colombiano Eduardo Carrasquilla Mallarino, los argentinos Enrique Larreta, Leopoldo Lugones, Alberto Ghirardo, Manuel Gálvez, Juan Pedro Calou, Almafuerte, José Ingenieros, los bolivianos Alcides Arguedas, los peruanos Ventura García Calderón y José Santos Chocano, el chileno Francisco Contreras, los españoles Francisco Villaespesa, Ramón del Valle Inclán, los hermanos Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, José Ortega Munilla, Alfonso Hernández Catá, Benito Pérez Galdós, Joan Maragall, Tomás Morales, Jacinto Benavente, Ramiro de Maeztu, Joaquín Dicenta, Manuel Bueno, Ángel Guimerá. Como autor de otra época figura, excepcionalmente, Luis de Góngora.

**“...el mínimo y dulce Francisco de Asís,
está con un rudo y torvo animal...”**

La poesía titulada: *Los motivos del lobo*^[a], publicada en *Mundial Magazine*⁴, es un ejemplo, representativo, para algunos, de la etapa de madurez literaria o, para otros críticos, de las postrimerías de Rubén Darío, achacoso y enfermo [López: 291]. El poema está inspirado en el capítulo XXI de las *Floreillas de San Francisco* que relata la conversión del lobo de Gubbio por parte de Francisco de Asís.

Hay quien se ha detenido en el bestiario dariano y ha observado una cantidad de 1382 apariciones de animales, entre las que el Lobo aparece 33 veces en las obras *Canto a la Argentina*, *La iniciación melódica* y *Del chorro de la fuente*, siempre lo hace como símbolo de maldad y violencia [Gutiérrez Soto: 26]. Este poema es pues una de esas presencias ya que el poema publicado inicialmente en *Mundial Magazine* fue luego incorporado en 1914 en el libro *Canto a la Argentina*.

Si bien como decíamos está inspirado en el relato de las *Floreillas* sin embargo hay un detalle, de no menor importancia, cual es que la versión dariana cambia el final de la narración⁵ cuando en el último diálogo entre la fiera y el santo,

⁴ El número corresponde a 1913, aparece con ilustraciones de Baste. Se trata del especial de Navidad, tres años antes de la muerte de Darío. Darío, Rubén, “Los motivos del lobo”, en: *Mundial Magazine*, París: Alfred & Armand Guido, año III, vol. VI, n. 32, dic de 1913, p. 107-113.

⁵ “El lobo siguió viviendo dos años en Gubbio; entraba mansamente en las casas de puerta en puerta, sin causar mal a nadie y sin recibirlo de ninguno. La gente lo alimentaba cortésmente, y, aunque iba así por la ciudad y por las casas, nunca le ladraban los perros. Por fin, al cabo de dos años, el hermano lobo murió de viejo; los habitantes lo sintieron mucho, ya que, al verlo andar tan manso por la ciudad, les traía a la memoria la virtud y la santidad de San Francisco”. SAN FRANCISCO DE ASÍS, “Floreillas de San Francisco y de sus compañeros consideraciones sobre las llagas”, en: San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época. (Edición preparada por José Antonio Guerra, o.f.m.), Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998, págs. 795-930. En nota al pie el editor escribe: “Mucho se ha escrito sobre la

el lobo explica a San Francisco que regresará a la montaña y a su vida salvaje por causa de la maldad que ha visto entre los hombres. El santo replica con el silencio y la oración:

El santo de Asís no le dijo nada.
Le miró con una profunda mirada,
y partió con lágrimas y con desconsuelos,
y habló al Dios eterno con su corazón.
El viento del bosque llevó su oración,
que era: "Padre nuestro, que estás en los cielos..."

Los autores que se han detenido en el análisis de este poema, "una de las últimas notas que dará su lira" [Torres: 279], explican el final diferente que Darío da al suceso atendiendo a los motivos interiores y hasta psicológicos del autor. Así dice Eduardo Zepeda Henríquez que en las *Floreccillas* la mansedumbre del lobo hasta el fin de su vida recordaba a los ciudadanos de la virtud y santidad de Francisco, en cambio: "el genio de Rubén se rebela contra lo objetivo de la piadosa y poética narración, para imprimir carácter absolutamente lírico a los acordes finales de su poema, haciendo que el lobo regrese a la montaña a causa de la maldad de los hombres" [92]. Ana María López considera que "se refleja el afán del poeta en sus últimos años por encontrar y gozar de una vida más digna en su espíritu, en la que, sin embargo, no puede perseverar mucho

historicidad y el significado del relato del lobo de Gubbio. Puede tratarse de una transposición poetizada de la liberación del azote de los lobos que las fuentes biográficas colocan en la comarca de Greccio; de hecho, el contenido del sermón de San Francisco es idéntico al del que dirige a los habitantes de Gubbio. O puede ser una ampliación dramatizada de otro hecho conservado en la Legenda S. Verecundi: Francisco va con un compañero, al atardecer, camino de Gubbio montado en un borriquillo. Unos labriegos le advierten del peligro por los muchos lobos que merodean por la zona. «Yo no he hecho ningún mal al hermano lobo para que tenga la osadía de comerse a nuestro hermano borriquito. Adiós, pues, hijos, y vivid en el temor de Dios». Y siguió el camino sin tropiezo. Los fautores de la historicidad vieron corroborada su tesis cuando hace algunos años fue hallado el cráneo de un lobo en el lugar que la tradición señalaba como la tumba de la famosa fiera. Historia o leyenda, la florecilla del hermano lobo quedará siempre como una creación genial, símbolo de lo que fue y continúa siendo la figura cristiana del Poverello".

cuando va en su busca, reflejan el círculo en donde se movía Darío y los problemas que tenía por doquier” [301]. López considera que los sentimientos que el poema refleja tienen relación con los últimos años de vida de Darío y su estancia en Mallorca, en casa de la familia Sureda donde recibe buenos consejos y sin embargo, según Torres Rioseco, en una carta al Sr. Sureda “se queja amargamente del estado constante de ebriedad” de Darío, e incluso explica que “para no escandalizar al tranquilo vecindario de la ciudad tuvo que embarcar al poeta rumbo a Barcelona” [101]. Coincidentemente, Torres Bodet hablando de la temporada en casa de los Sureda escribe: “Para Darío, los últimos días de aquella estancia en la isla no son sino estremecimiento y vergonzoso delirio alcohólico” [282]. Así se explica la afirmación de Oliver Belmás: “toda la vida del poeta fue una atracción de los siete pecados capitales y de las siete virtudes” [14].

**“...conjúrote dijo, ¡oh lobo perverso!,
a que me respondas: ¿Por qué has vuelto al mal?...”**

Sin embargo, podríamos preguntarnos si sólo razones interiores llevan al poeta a dar este final al poema. ¿Podría haber también allí una crítica social? ¿Podría el autor referirse a algo de lo que se estaba observando en ese mundo de la pre-guerra en el que escribe? Podrían tener este sentido aquellos versos del lobo:

Mas empecé a ver que en todas las casas
estaban la Envidia, la Saña, la Ira,
y en todos los rostros ardían las brasas
de odio, de lujuria, de infamia y mentira.
Hermanos a hermanos hacían la guerra,
perdían los débiles, ganaban los malos,
hembra y macho eran como perro y perra,
y un buen día todos me dieron de palos.

En el 10º de los *Cantos de Vida y Esperanza* (1905) había escrito: “un soplo milenarío trae amagos de peste/ se asesinan

los hombres en el extremo Este”. Muy probablemente el poeta se refiriera en estos versos a la Guerra ruso-japonesa que se estaba desarrollando desde el año anterior, sin embargo podemos suponer que no sólo habla de esa guerra, sino que se trata de una crítica más general. En el mismo poema, más adelante, escribe:

la tierra está preñada de dolor tan profundo [...]
Verdugos de ideales afligieron la tierra.
En un pozo de sombra la humanidad se encierra
con los rudos molosos del odio y de la guerra.

Y acaba el poema con alma del creyente llamando al Señor de la Historia:

Ven, Señor, a vengar la gloria de Ti mismo.
Ven con temblor de estrellas y horror de cataclismo.
Ven a traer amor y paz sobre el abismo.

Darío pide la venida del Señor, invoca al Señor por la Paz, pero en cambio vino la guerra. Así como se refirió a la guerra explícitamente en este poema ¿por qué no suponer una referencia implícita a este drama mundial también en *Los motivos del lobo*?

No hemos encontrado en el Archivo de Rubén Darío algún escrito o alguna carta en la que se refiera de modo directo a la Guerra Mundial pero sí una carta anterior, de 1907, donde habla con escepticismo de la supuesta paz de ese tiempo de pre-guerra:

Carta a Julio Sedano: 3, rue Corneille,
Paris 28 de Septiembre de 1907

Mi distinguido Ministro y amigo:

Supóngale en vísperas de la sesión de Clausura, aunque he leído que bien podría prolongarse más el Congreso, o Conferencia de la

Paz, que alguna guerra ha de producir. (Por lo menos, en Marruecos la hay ahora mismo) [Archivo Rubén Darío: 216].

Rubén Darío se refiere así, irónicamente, a la segunda Conferencia de la Paz en la Haya, celebrada del 15 de junio al 18 de octubre de 1907. La anterior se había desarrollado allí mismo entre el 15 de mayo y el 31 de julio de 1899. El objetivo de ambas había sido el mismo: detener la carrera armamentista para evitar la guerra, objetivo que, como presupone el poeta, no lograron sino que más bien apenas pudieron reglamentar la guerra.

Las premoniciones de Rubén Darío se cumplirán en el verano de 1914 con el inicio de la Gran Guerra.

**“...Hermanos a hermanos hacían la guerra,
perdían los débiles, ganaban los malos...”**

La espiral de violencia que se desarrolló en el siglo XX tuvo su primer laboratorio masivo en la Primera Guerra Mundial, un conflicto que marca la historia, no solo por su extensión planetaria y el alarmante número de víctimas sino sobre todo por la intensidad del odio hacia la trinchera enemiga. Como es bien sabido, aunque el centro de gravedad de la Guerra estuvo en Europa, todos los continentes, todos los océanos, se vieron implicados en ella. Cuarenta naciones participaron como beligerantes, pero, las repercusiones alcanzaron a muchas otras naciones. Se prolongó durante cuatro años y tres meses, y dejó por saldo diez millones de muertos, más de 70 millones de hombres movilizados, 20 millones de heridos, ocho naciones invadidas, 12 millones de toneladas de buques enviadas al fondo del mar y 400.000 millones de dólares, son los datos más resonantes en cuanto a las pérdidas materiales. Sin embargo de mayor gravedad y trascendencia fueron las pérdidas morales, para las que no existen estadísticas posibles para contabilizarlas. Se produjo el derrumbe del positivismo y la

belle époque. Los campos del arte, la literatura, la filosofía se verán invadidos por la angustia. Escribe De Mattei: “¿Quién hubiera imaginado que 1914 inauguraría una era de muerte y destrucción en una escala global?” [De Mattei 2012].

Winston Churchill recordó en sus memorias que “la primavera y el verano de 1914, en Europa, se caracterizaron por la tranquilidad excepcional” [87]. Eric Hobsbawm, nos recuerda aquella expresión de Thomas Hobbes: “La guerra no consiste sólo en la batalla ni en el acto de luchar, sino en un espacio de tiempo en el que la voluntad de enfrentarse por medio de la batalla es suficientemente conocida” [Hobbes: 52]. Ante ella el historiador reflexiona: “¿Quién puede negar que esta ha sido la situación del mundo desde 1945? No ocurría lo mismo en los años anteriores a 1914: la paz era entonces el marco normal y esperado de la vida europea” [269-270]. No es que no hubiera guerras: desde 1815 en toda guerra habían estado implicadas las potencias europeas pero “las grandes potencias elegían a sus víctimas entre los débiles y en el mundo no europeo”. De este modo, si bien era admitida la posibilidad de una guerra europea general que preocupaba tanto a los gobiernos como a la opinión pública su realidad era vista como una mera posibilidad. Por eso es que, incluso en los días previos a la guerra, los estadistas no creían estar dando pasos hacia la guerra mundial. “A partir de 1900 la guerra se acercó notablemente y hacia 1910 todo el mundo era consciente de su inminencia. Sin embargo, su estallido no se esperaba realmente” [270].

Señala el historiador marxista que los quince años transcurridos entre 1899 y 1914 los consideramos una *belle époque*:

no sólo porque fueron prósperos y la vida era extraordinariamente atractiva para quienes tenían dinero y maravillosa para quienes eran ricos, sino también porque los gobernantes de la mayor parte de los países occidentales se preocupaban por el futuro pero no les

aterraba el presente. Sus sociedades y sus regímenes parecían fácilmente controlables [247].

Con Alberto Falcionelli hemos aprendido que:

La historia diplomática de Europa, a partir de 1906, nos presenta motivos de complicaciones y de conflictos que van ampliándose y agravándose año tras año hasta desembocar en una situación tan insalvable que las naciones se encuentran hundidas en ella una después de otra hasta verse finalmente en la imposibilidad de retroceder. Ante este espectáculo que parece implicar la presencia de un *fatum* hostil, lo que más impresiona al observador es la ligereza con que los dirigentes de las naciones jugaron entonces con la vida, los bienes y el alma de los hombres transformados por ellos en meros peones pasivos de los intereses más egoístas que jamás se hayan enfrentado en la historia. De 1906 en adelante, todos los actos de las cancillerías europeas jalonan, en efecto, un camino que, fatalmente, lleva a la guerra y a la ruina de la humanidad y resulta dolorosamente escandaloso ver a aquellos a quienes los pueblos habían entregado las llaves del precioso y frágil templo de la Paz seguir alegremente ese camino [388].

En esta suerte de indolencia de las clases dirigentes coinciden prácticamente todos los historiadores aunque provengan de distintas y distantes corrientes historiográficas o posiciones ideológicas. También Hobsbawm señala que mientras “sólo algunos civiles comprendían el carácter catastrófico de la guerra futura, los gobiernos, ajenos a ello, se lanzaron con todo entusiasmo a la carrera de equiparse con el armamento cuya novedad les permitiera situarse a la cabeza” [273].

Como expone Calderón Bouchet:

podemos afirmar que la mayor parte de esos ‘intereses egoístas’ – en referencia al texto de Falcionelli– estaban vinculados al expansionismo comercial y cada uno de los pueblos más poderosos trató por todos los medios de extender el área de su dominación a expensas de los otros. A esta situación que pone la guerra en el ámbito de la lucha capitalista, se debe sumar el espíritu belicoso que la propaganda omnipresente había sembrado un poco por todas partes en los diversos países de Europa [109-110].

Para intentar comprender esos tiempos inmediatamente previos a la Gran Guerra no deberíamos dejar de considerar en el origen del conflicto que: las guerras imperialistas eran vistas por los gobiernos “como contingencias normales de la política internacional”; que las situaciones nacionales, cada vez más deterioradas, iban “escapando progresivamente al control de los gobiernos; el rasgo característico de la acumulación capitalista era la “ausencia de límites”; la aceptación inconsciente de la “ecuación crecimiento económico y poder político ilimitado”; que las potencias europeas evitaban enfrentarse entre sí pero “fuera del ámbito europeo incluso las potencias más pacíficas no dudaban en iniciar una guerra contra los más débiles”. Todos estos factores hicieron que esa era de supuesta paz, “de civilización burguesa confiada, de riqueza creciente y de formación de unos imperios occidentales llevaba en su seno inevitablemente el embrión de la era de guerra, revolución y crisis que le puso fin” [Hobsbawm: 276, 277, 282, 283, 290].

Tras el asesinato del heredero al trono austrohúngaro, que tuvo lugar del 28 de junio de 1914 Europa se precipitó en el espacio de un mes hacia la inmensa catástrofe. Desde 1914 a 1918 la mejor juventud europea se desangró en una lucha fratricida. La novedad de esta guerra fue, además de su extensión y sus mortales consecuencias, el odio ideológico con que los contendientes se enfrentaron. Como señala Calderón Bouchet:

lo curioso y al mismo tiempo lo terrible de la guerra del '14 fue la confusión espiritual de aquellos que la hicieron con toda conciencia y por la convicción de estar luchando por algún ideal más o menos utópico: por la democracia, por el socialismo, por el poder de la sangre contra la tiranía del dinero, por la civilización latina contra la barbarie germánica, o por los oscuros dioses de la mitología nórdica contra la decadencia de los países católicos [114].

Conclusión: “...déjame en el monte, déjame en el risco...”

El poeta percibió, sin dudas, como lo manifestó en el Canto 10 de sus *Cantos de Vida y Esperanza*, hacia dónde se dirigía esa humanidad “encerrada en un pozo de sombra”. A esto mismo pudo referirse al cambiar el final de la historia de San Francisco y el lobo, a esa crueldad y egoísmo que llevaría al mundo a caer en el abismo.

En los años previos a la Gran Guerra, Europa inmersa en el enorme *bluff* de la autoconfianza desenvolvía su vida “en la ingenua suposición de que se había dejado para siempre atrás los males y errores que afectan a los hombres después del pecado original” [De Mattei 2014]. Es que, como escribe Díaz Araujo:

el utopismo –*La herejía perenne*, que dijera Thomas Molnar– genera una gran capacidad destructiva, negadora de la realidad presente, asociada a un triunfalismo porvenirista irreductible, sus nefastos resultados en el campo político son bien conocidos. Impone, teórica y prácticamente, una tiranía totalitaria [49].

Está claro que lejos de lo que el utopismo suponía los males no habían sido superados sino muy por el contrario: la utopía del progreso indefinido y del racionalismo a toda costa, del laicismo y del capitalismo liberal, había convertido a la convivencia humana en el “hombre lobo del hombre” del que hablaba Plauto, del que hablaba Hobbes.

y entre mis entrañas revivió la fiera,
y me sentí lobo malo de repente;
mas siempre mejor que esa mala gente.

Fuentes

Archivo Rubén Darío: documento 216. En línea: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rdario/docs/doc216/documento216.html>>

DARÍO, Rubén. “Los motivos del lobo”. *Mundial Magazine*. París: Alfred & Armand Guido. Año III, vol. VI, n. 32, dic de 1913, p. 107-113.

Mundial Magazine, París, vol. I, n. 1, mayo de 1911.

Bibliografía

CALDERÓN BOUCHET, RUBÉN. 1989. *La valija vacía; El poder espiritual y la Ideología*: Ensayo para una interpretación. Mendoza: Ediciones Jurídicas de Cuyo.

CARRILLA, EMILIO. 1967. “Las Revistas de Rubén Darío”, *Atenea*. Concepción: Universidad de Concepción. Año XLIV, n. 415-416.

CHURCHILL, WINSTON. 2005. *The World Crisis (1911-1918)*. New York: Free Press.

DE MATTEI, ROBERTO. 2014. “I cannoni di agosto rombano ancora”. *Il Foglio*. Roma, 01/08.

DE MATTEI, ROBERTO. 2012. “La ‘tregua di Natale’ del 1914”. *Corrispondenza Romana*. Roma, 19/12.

DÍAZ ARAUJO, ENRIQUE. 2014. *La política del bien común*. Mendoza: El testigo.

EHRLICHER, HANNO. 2014. “Publicarse como intelectual “latino”: Rubén Darío en la Revista Moderna de México”. SCHMIDT-WELLE, Friedhelm. *La historia intelectual como historia literaria*. México: El Colegio.

FALCIONELLI, ALBERTO. 1954. *Historia de la Rusia Contemporánea*. Mendoza: UNCuyo.

GUTIÉRREZ SOTO, FACUNDO. 1997. “El bestiario en la poesía de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Vol. 26, N. 1, p. 13-28.

HOBBS, THOMAS. *Leviatán*. Uruguay de las ideas. En línea: <<http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/749.pdf>>

HOBBSAWM, ERIC. 2011. *La era del imperio, 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica.

LÓPEZ, ANA MARÍA. 1977. “Cinco poemas de Rubén Darío en *Mundial Magazine*”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Vol. 6, p. 291-304.

MERBILHAÁ, MARGARITA. 2015. “Emergencias de la mediación intelectual. La Revista de América (París, 1912-1914) y la red de escritores latinoamericanos en Europa a comienzos del siglo XX”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Vol. 44, p. 253-280.

- OLIVER BELMÁS, ANTONIO. 1959. "El cuaderno de hule negro". *Darío, Seminario-Archivo*, vol. I, Madrid: Grafiplás.
- SAN FRANCISCO DE ASÍS. 1998. "Florecillas de San Francisco y de sus compañeros consideraciones sobre las llagas". *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, p. 795-930.
- TORRES BODET, JAIME. 1966. *Rubén Darío. Abismo y cima*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TORRES RIOSECO, ARTURO. 1931, "Rubén Darío y la crítica". *Hispania*. Madrid. n. 14.2, p. 99-106
- TORRES, EDELBERTO. 1958. *La dramática vida de Rubén Darío*. México: Editorial Grijalbo.
- ZEPEDA HENRÍQUEZ, EDUARDO. 1967. *Estudio de la poética de Rubén Darío*. México: Imprenta Policromía.

[a] El varón que tiene corazón de lis,
alma de querube, lengua celestial,
el mínimo y dulce Francisco de Asís,
está con un rudo y torvo animal,
bestia temerosa, de sangre y de robo,
las fauces de furia, los ojos de mal:
¡el lobo de Gubbia, el terrible lobo!
Rabioso, ha assolado los alrededores;
cruel, ha deshecho todos los rebaños;
devoró corderos, devoró pastores,
y son incontables sus muertos y daños.

Fuertes cazadores armados de hierros
fueron destrozados. Los duros colmillos
dieron cuenta de los más bravos perros,
como de cabritos y de corderillos.

Francisco salió:
al lobo buscó
en su madriguera.
Cerca de la cueva encontró a la fiera
enorme, que al verle se lanzó feroz
contra él. Francisco, con su dulce voz,
alzando la mano,
al lobo furioso dijo: "¡Paz, hermano
lobo!" El animal
contempló al varón de toscos sayal;
dejó su aire arisco,

cerró las abiertas fauces agresivas,
y dijo: "¡Está bien, hermano Francisco!"
"¡Cómo! exclamó el santo. ¿Es ley que tú vivas
de horror y de muerte?
¿La sangre que vierte
tu hocico diabólico, el duelo y espanto
que esparces, el llanto
de los campesinos, el grito, el dolor
de tanta criatura de Nuestro Señor,
no han de contener tu encono infernal?
¿Vienes del infierno?
¿Te ha infundido acaso su rencor eterno
Luzbel o Belial?"

Y el gran lobo, humilde: "¡Es duro el invierno,
y es horrible el hambre! En el bosque helado
no hallé qué comer; y busqué el ganado,
y en veces comí ganado y pastor.
¿La sangre? Yo vi más de un cazador
sobre su caballo, llevando el azor
al puño; o correr tras el jabalí,
el oso o el ciervo; y a más de uno vi
mancharse de sangre, herir, torturar,
de las roncas trompas al sordo clamor,
a los animales de Nuestro Señor.
¡Y no era por hambre, que iban a cazar!"

Francisco responde: "En el hombre existe
mala levadura.
Cuando nace, viene con pecado. Es triste.
Mas el alma simple de la bestia es pura.
Tú vas a tener
desde hoy qué comer.
Dejarás en paz
rebaños y gente en este país.
¡Que Dios melifique tu ser montaraz!"

"Está bien, hermano Francisco de Asís."
"Ante el Señor, que todo ata y desata,
en fe de promesa tiéndeme la pata."
El lobo tendió la pata al hermano
de Asís, que a su vez le alargó la mano.

Fueron a la aldea. La gente veía
y lo que miraba casi no creía.
Tras el religioso iba el lobo fiero,
y, baja la testa, quieto le seguía
como un can de casa, o como un cordero.

Francisco llamó la gente a la plaza
y allí predicó.
Y dijo: "He aquí una amable caza.
El hermano lobo se viene conmigo;
me juró no ser ya vuestro enemigo,
y no repetir su ataque sangriento.
Vosotros, en cambio, daréis su alimento
a la pobre bestia de Dios." "¡Así sea!",
Contestó la gente toda de la aldea.
Y luego, en señal
de contentamiento,
movió testa y cola el buen animal,
y entró con Francisco de Asís al convento.

Algún tiempo estuvo el lobo tranquilo
en el santo asilo.
Sus bastas orejas los salmos oían
y los claros ojos se le humedecían.
Aprendió mil gracias y hacía mil juegos
cuando a la cocina iba con los legos.
Y cuando Francisco su oración hacía,
el lobo las pobres sandalias lamía.
Salía a la calle,
iba por el monte, descendía al valle,
entraba a las casas y le daban algo
de comer. Mirábanle como a un manso galgo.

Un día, Francisco se ausentó. Y el lobo
dulce, el lobo manso y bueno, el lobo probo,
desapareció, tornó a la montaña,
y recomenzaron su aullido y su saña.

Otra vez sintióse el temor, la alarma,
entre los vecinos y entre los pastores;
colmaba el espanto en los alrededores,
de nada servían el valor y el arma,
pues la bestia fiera

no dio treguas a su furor jamás,
como si tuviera
fuegos de Moloch y de Satanás.

Cuando volvió al pueblo el divino santo,
todos lo buscaron con quejas y llanto,
y con mil querellas dieron testimonio
de los que sufrían y perdían tanto
por aquel infame lobo del demonio.

Francisco de Asís se puso severo.
Se fue a la montaña
a buscar al falso lobo carnicero.
Y junto a su cueva halló a la alimaña.

"En nombre del Padre del sacro universo,
conjúrote dijo, ¡oh lobo perverso!,
a que me respondas: ¿Por qué has vuelto al mal?
Contesta. Te escucho."

Como en sorda lucha, habló el animal,
la boca espumosa y el ojo fatal:

"Hermano Francisco, no te acerques mucho...
Yo estaba tranquilo allá en el convento;
al pueblo salía,
y si algo me daban estaba contento
y manso comía.

Mas empecé a ver que en todas las casas
estaban la Envidia, la Saña, la Ira,
y en todos los rostros ardían las brasas
de odio, de lujuria, de infamia y mentira.
Hermanos a hermanos hacían la guerra,
perdían los débiles, ganaban los malos,
hembra y macho eran como perro y perra,
y un buen día todos me dieron de palos.

Me vieron humilde, lamía las manos
y los pies. Seguía tus sagradas leyes,
todas las criaturas eran mis hermanos:
los hermanos hombres, los hermanos bueyes,
hermanas estrellas y hermanos gusanos.
Y así, me apalearon y me echaron fuera.
Y su risa fue como un agua hirviente,

y entre mis entrañas revivió la fiera,
y me sentí lobo malo de repente;
mas siempre mejor que esa mala gente.
Y recomencé a luchar aquí,
a me defender y a me alimentar.
Como el oso hace, como el jabalí,
que para vivir tienen que matar.
Déjame en el monte, déjame en el risco,
déjame existir en mi libertad,
vete a tu convento, hermano Francisco,
sigue tu camino y tu santidad."

El santo de Asís no le dijo nada.
Le miró con una profunda mirada,
y partió con lágrimas y con desconsuelos,
y habló al Dios eterno con su corazón.
El viento del bosque llevó su oración,
que era: "Padre nuestro, que estás en los cielos..."

DIÁLOGO ENTRE ORIENTE Y EUROPA EN UN CUENTO MODERNISTA HISPANOAMERICANO. A PROPÓSITO DE ‘LA MUERTE DE LA EMPERATRIZ DE LA CHINA’

*Dialogue between Oriental and European sources
in a Modernist Hispanoamerican story:
“La muerte de la emperatriz de la China”*

Inés HOFFMANN BREUSTEDT

Facultad de Filosofía y Letras, U. N. de Cuyo
ines.hoffmannb@gmail.com

Resumen

Félix Rubén García Sarmiento, conocido como Rubén Darío, fue un escritor y diplomático nicaragüense señalado como el máximo representante del modernismo literario en lengua española. Pese a que la mayor parte de su obra es en prosa, esta no ha sido ni tan reconocida ni tan estudiada como sus versos. En este caso, contribuimos para cubrir en parte este vacío con el análisis del cuento ‘La muerte de la emperatriz de China’, en el cual encontramos una síntesis entre las fuentes orientales, que proponen un punto de evasión y exotismo, y las europeas que convergen en un diálogo que da como fruto un cuento plasmado de rasgos modernistas.

Palabras claves: modernismo, orientalismo, Europa, prosa dariana.

Abstract

Félix Rubén García Sarmiento, known as Rubén Darío, was a Nicaraguan writer and diplomatic identified as the major representative of the literary modernism in Spanish language. Despite most of his work was written in prose, it has not been recognized as much as his poetry.

In this case, we will contribute to cover that gap left by the critic with the analysis of the tale 'La muerte de la emperatriz de China', in which we found a connection between Oriental sources that allow to escape reality and give an exotic touch; and European sources which create a dialogue providing as a result a modernist story.

Keywords: Modernism, Orientalism, Europe, Darío's prose.

Deslindes preliminares

Al oír hablar de Rubén Darío no podemos evitar asociar su imagen con la de poeta. Sin duda, su poesía es abundante y digna de admiración, pero también lo es su narrativa, que incluso hasta la supera en cantidad. La crítica con respecto a la poesía de Rubén Darío es cuantiosa, mas no así la que se ha centrado en su obra narrativa o periodística. Algunos de sus cuentos han sido estudiados en diversos artículos o libros generales, pero son prácticamente inexistentes los estudios dedicados exclusivamente a la obra narrativa del escritor nicaragüense.

Como ya se mencionó, la mayor parte de la producción literaria de Darío fue escrita en prosa. Se trata de un conjunto heterogéneo de escritos publicados mayormente en periódicos y, posteriormente, recopilados en antologías. Cabe señalar que la única obra dariana que combina su poesía y su narrativa es aquella que marcaría el inicio del llamado modernismo hispanoamericano, su libro *Azul... (1888)*. Considerando dicha importancia, es llamativa la existencia casi nula de estudios completos sobre la obra y, en particular, sobre los cuentos que contiene, existiendo tan solo, análisis aislados sobre los mismos.

En este trabajo se analizará uno de sus relatos breves más conocidos 'La muerte de la emperatriz de la China' publicado

en la sección 'En Chile' de la segunda edición de *Azul...* (1890)¹. Del mismo, encontramos principalmente estudios comparativos en los que se contrasta la obra en pos de otras de similares características. Este es el caso del artículo 'El hombre y la estatua' de Baquero Goyanes, en el que se cotejan tres escritos de distintos autores que giran en torno a la "incorporación del antiguo esquema del hombre y la estatua femenina, complicado ahora por la aparición de la esposa como nuevo personaje" (Baquero Goyanes, 1967); o el del artículo 'La conciencia del extrañamiento en tres escritos de Rubén Darío' de Carlos Francisco Monge que busca investigar la formalización literaria entre textos del mismo Darío que poseen, a su entender, una misma estructura de sentido que los cohesiona y unifica; los escritos que analiza son: el relato que nos interesa 'La muerte de la emperatriz de la China', las 'Palabras liminares' de *Prosas profanas* y el poema 'Los cisnes' de *Cantos de vida y esperanza*, dicho análisis lo realiza complementando estudios previos de Ángel Rama y de Françoise Perus². Otros análisis de dicho cuento son, simplemente menciones dentro de estudios generales, como el de Araceli Tinajero, *Orientalismo en el Modernismo Hispanoamericano*, el de Erwin Mapes *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío o Rubén Darío y El Modernismo* de Ángel Rama, entre otros.

En este caso no nos interesa analizar el texto en relación con otros escritos, sino que intentaremos demostrar el surgimiento de este cuento modernista, a raíz de la interrelación entre las fuentes europeas, con gran influencia del Romanticismo francés, y las relacionadas con el mundo oriental, permitiendo un punto de evasión y exotismo.

¹ A partir de este punto nos referiremos y trabajaremos con esta edición de la obra.

Así, analizaremos el texto, identificando las fuentes e influencias que tuvo el autor, demostrando cómo las fuentes europeas, aludidas de forma explícita e implícita, y la presencia de la tópica del orientalismo, convergen en la misma obra de arte que es este cuento modernista.

En primer lugar, comenzaremos mencionando el contexto de creación de la obra, relacionando las circunstancias personales de la vida de Rubén Darío con su entorno social, político e histórico.

En segundo lugar, nos adentraremos en la trama del relato que nos interesa, remarcando su argumento y características generales; para pasar, luego, al análisis de los rasgos de la tópica del orientalismo presentes en el texto; y las referencias del autor a fuentes europeas y bíblicas.

Con este trabajo se pretende demostrar, como ya se mencionó, cómo el uso de las fuentes tanto orientales como europeas, propicia el diálogo entre las mismas y el nacimiento de un cuento plasmado de rasgos modernistas.

La intención, pues, es contribuir al estudio de la prosa de Darío, con un tema que no ha sido lo suficientemente estudiado por la crítica, lo que constituye un acercamiento nuevo en la obra del escritor nicaragüense.

Dejaremos para futuros análisis la profundización en los aspectos espaciales del relato y la relación entre los personajes que presentan una dicotomía que se complementa y contrapone a la vez; también, la fuerte influencia francesa que, entre otros aspectos, motivó a Darío a romper con la tradición española en cuanto a la longitud de la oración, reduciéndola considerablemente obteniendo una prosa más ágil y dinámica; y la profundización en el análisis de los modelos femeninos presentes en el relato.

Azul... contexto de creación

La obra *Azul...* en la que se incluye el relato 'La muerte de la emperatriz de la China' fue concebida durante la estancia de Darío en Chile.

Allí llegó este nicaragüense en junio de 1886 con 19 años. Eligió este país, según él mismo nos cuenta "en busca de un ambiente propicio a los estudios y disciplinas intelectuales" (Darío, 1912). En esta época, Chile se encontraba atravesando un período de esplendor y florecimiento cultural; y fue el escritor salvadoreño Juan J. Cañas quien motivó a Darío a visitar Chile comentándole: "¡Ve a Chile! Chile es la gloria...".

En Chile, Darío entabló amistad con grandes figuras de la literatura y de la política nacional, entre las que se encontraba José Victorino Lastarria³, a quien conoció en 1887 por ser el organizador del Certamen Varela. Rubén Darío se consagró en dicho certamen y fue Lastarria quien, antes de su muerte en 1888, se contactó con su amigo argentino Bartolomé Mitre para conseguirle una plaza como corresponsal en el diario *La Nación*. Lastarria también le prometió a Darío que le escribiría el Prólogo del libro *Azul...*, el que se encontraba proyectando con gran parte de su producción en Chile. Sin embargo, no alcanzó a escribirlo.

Azul... se imprimió en 1888 en Valparaíso, bajo los auspicios del poeta De la Barra y de Eduardo Poirier, por la Imprenta y Litografía Excelsior. Este libro, como ya se mencionó, es el único de la producción de Rubén Darío que surge como una compilación de cuentos y poesías que el mismo Rubén Darío califica de parnasianas. El contenido de la esta primera edición fue aumentado en 1890 incorporando varios relatos entre los

³ José Victorino Lastarria Santander (1817 - 1888) fue escritor, diputado, senador, ministro de hacienda y literario chileno.

que se encuentra 'La muerte de la emperatriz de la China' y dando lugar a la segunda edición impresa en Guatemala por Imprenta de La Unión. Más adelante, en 1905, surgiría una tercera edición en Buenos Aires, a cargo de la Biblioteca de La Nación, en la que el contenido fue reducido y que se considera la edición definitiva.

Al iniciar su producción literaria, llamaba la atención su reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el extranjero, y menos en América.

Recordemos también que durante la década signada entre 1880 y 1890 en América se manejaba un modelo económico basado en importaciones de productos manufacturados provenientes de Europa y de Asia, y en las exportaciones de materia prima hacia aquellos países. Este crecimiento económico fue acompañado también de un gran crecimiento intelectual y por la expansión de los ideales del liberalismo. Este contacto asiduo con Europa y con Asia, favorecía el acceso a dichas culturas, como veremos en el análisis del texto de Rubén Darío.

Si bien, Mapes señala que ve en los cuentos incluidos en *Azul...* algunas características del "cuento parisiense" aclara que su método de asimilación de las técnicas francesas fue bastante original y que no se puede decir que sea una mera imitación de dichos modelos, "ya que funde diversos elementos de escuelas distintas, creando algo fundamentalmente novedoso" (Mapes, 1925).

Con respecto al título de su obra, en un principio se creyó que se debía a la frase de Víctor Hugo «*l' Art c'est l'azur*», pero será el mismo Rubén Darío en *Historia de mis libros* (1912) quien se encargue de desmentirlo al declarar que no conocía aún dicha frase y que el azul era para él "el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y

firmamental, el «*coeruleum*», que en Plinio es el color simple que semeja al de los cielos y al zafiro” (Darío, 1912).

En un principio el libro no tuvo mucho éxito, nos cuenta Rubén Darío que “se fijaron en él cuando Don Juan Valera se ocupara de su contenido en una de sus famosas *Cartas americanas* de *Los Lunes del Imparcial*(Darío, 1912-1991). Valera hizo notar que la obra estaba escrita “en muy buen castellano” y el libro fue desde entonces buscado y conocido tanto en España como en América. Valera también señaló el completo espíritu francés del volumen, remarcando que le resultaba sumamente llamativo que, “un autor nicaragüense que jamás salió de Nicaragua sino para ir a Chile” estuviera tan compenetrado con el espíritu de Francia y a la moda de París. Darío no quiere dejar de resaltar su gran amor por las literaturas clásicas y su conocimiento de “todo lo moderno europeo”; así como también sus inclinaciones hacia las lecturas paganas pese a su educación religiosa y al haber profesado desde su infancia la doctrina católica, apostólica, romana.

Como valoración personal, el propio autor se refiere a su obra como una de sus favoritas: “Es una obra, repito, que contiene la flor de mi juventud, que exterioriza la íntima poesía de las primeras ilusiones y que está impregnada de amor al arte y de amor al amor” (Darío, 1912).

A propósito de “La muerte de la emperatriz de la China”

Este relato forma parte de la sección titulada ‘En Chile’, que contiene también: ‘En busca de cuadros’, ‘Acuarela’, ‘Paisaje’, ‘Agua fuerte’, ‘La Virgen de la Paloma’, ‘La cabeza’, otra ‘Acuarela’, ‘Un retrato de Watteau’, ‘Naturaleza muerta’, ‘El carbón’, ‘Paisaje’, ‘El ideal’ y ‘A una estrella’.

La narración describe el apasionado idilio de un joven matrimonio: Recaredo y Suzette. Él es un escultor aficionado a

las “japonerías y chinerías”, y ella, amante de la lectura y del canto. Ambos viven en una pequeña casa de la que se describe el saloncito “con los tapices de color azul desfalleciente” que contenía a Suzette y el taller “con profusión de mármoles, yesos, bronces y terracotas” en el que Recaredo trabaja su arte. Los jóvenes amantes comparten felizmente su amor hasta que un amigo de él, le envía desde Hong Kong un “fino busto de porcelana” que representa a la “emperatriz de la China”. A partir de ese momento, Recaredo comienza a dedicarle toda su amorosa atención, con olvido, por momentos, de la que le debe a su mujer. Suzette sufre por ese alejamiento y deja ya de cantar y hasta de sonreír. Ante la insistencia de su marido, al fin, le da a conocer su celos y Recaredo, accede a que “aparte para siempre” a su rival. Entonces, Suzette rompe en mil pedazos a la emperatriz de la China, recuperando el amor de su marido y la felicidad.

El relato está a cargo de un narrador en primer persona, heterodiegético, que desea interactuar con el lector con acotaciones al estilo de: “¿Dije ya que Recaredo era escultor? Pues si no lo he dicho, sabedlo” y hasta desearía poder advertir al protagonista la razón del mal que aqueja a su mujer: “¡Oh, señor Recaredo! Lo que tiene vuestra mujercita es que sois un hombre abominable”. Este narrador lleva adelante el relato introduciendo alusiones tanto del mundo del arte europeo, como bíblicas o incluso de fuentes orientales.

El mismo Darío al referirse a su relato dice: “es un cuento ingenuo, de escasa intriga; con algún eco a lo Daudet⁴” (Darío, 1912); adelantándonos y reafirmando el influjo francés del relato. No coincidimos con Darío, nos oponemos firmemente ya

⁴ Alphonse Daudet (1840 - 1897) fue un escritor francés. Escribió algunos de los cuentos más populares de la literatura francesa como: *La cabra de M. Seguin* (*La chèvre de M. Seguin*), *Las tres misas menores* (*Les trois meses basses*) o *El elixir del reverendo padre Gaucher* (*L'élixir du reverend père Gaucher*).

que no resulta en lo absoluto una narración ingenua. Como se verá en la presente investigación, está llena de influjos y referencias a otras fuentes remitiéndonos a nuevas significaciones e interpretaciones más complejas.

El arte a través de Oriente

Es posible detectar en el relato la influencia de la cultura oriental. Para demostrarlo, comenzaremos analizando el título, luego los personajes y por último el espacio.

Si bien el título denota una clara presencia del orientalismo, la elección del mismo pudo haber sido más compleja de lo que parece y su análisis en profundidad, podría dar lugar a una investigación totalmente nueva. Nos limitaremos a decir que, por un lado, con el título: “La muerte de la emperatriz de la China” se señala y anticipa el clímax del relato, pero, a su vez, parece predecir una tragedia que, a juzgar por el final del cuento, no sucede tal como podríamos imaginar antes de leerlo ya que refiere una muerte imposible, la de un objeto inerte. Esto podría indicar cierta intención burlesca por parte del propio autor. A su vez, podríamos ahondar más y, siguiendo la idea planteada por Carlos Francisco Monge en ‘La conciencia del extrañamiento en tres escritos de Rubén Darío’, sugerir que dicha destrucción señala la “muerte del arte misma”, pero consideramos, a esta concepción, demasiado compleja. Por otro lado, el título del relato, coincide con el del primer barco americano que navegó hasta China en busca de artefactos culturales, llamado “Empress of China”, como bien señala Araceli Tinajero en su libro *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano (2004)*. Esta última interpretación es la que nos parece más valiosa ya que desde el título mismo, podemos interpretar la aproximación y hasta el diálogo que se podía establecer entre América y Oriente, a través de sus artefactos

culturales. Estos estaban al alcance de todos, provocando, incluso, cierto afán por acumularlos sin importar su utilidad (o falta de ella). Esto deja ver la realidad de poseer “el arte por el arte” y no por su uso, propia del Modernismo.

Habiendo aclarado la importancia del título, procedemos a analizar a los personajes. Precisamente, Recaredo, uno de los protagonistas, es un aficionado del arte oriental. Señala el narrador que “conocía los mejores álbumes; había leído buenos exotistas, adoraba a Loti⁵ y a Judith Gautier⁶, y hacía sacrificios por adquirir trabajos legítimos, de Yokohama, de Nagasaki, de Kioto o de Nankín o Pekín”, dejando en claro el fuerte vínculo que lo unía con esta cultura, pero que, en los casos de Pierre Loti y Judith Gautier, el acceso a las temáticas y a la cultura oriental, se da a través de autores franceses, dejando más en claro aún, la gran conexión que el relato presenta entre lo europeo, lo oriental y lo hispanoamericano.

En este caso, el artista accede a la porcelana china a través de su amigo Robert quien, encontrándose en Hong Kong como agente de una casa americana importadora de chinerías, es, el intermediario entre el artefacto y Recaredo. El artefacto constituye por sí mismo una clara representación del arte oriental y su valoración en Hispanoamérica.

El taller de Recaredo, por otro lado, constituye su propio espacio en donde puede recluirse y evadirse de la realidad. Es allí, en donde coloca a su “emperatriz de la China”

⁵ Julien Viaud, conocido como Pierre Loti, (1850-1923) escritor francés y oficial de la Marina Francesa, autor de novelas de estilo impresionista, temas exóticos y orientales.

⁶ Louise Charlotte Ernestine Gautier, llamada Judith Gautier (1846-1917), fue una escritora, compositora y musicóloga francesa que se dedicó al conocimiento y cultivo de las letras orientales. En 1867 inició su copiosa producción literaria traduciendo al francés obras chinas. Luego escribió novelas sobre asuntos orientales, con el seudónimo de F. Chaulnes.

transformando su alrededor en una especie de templo de adoración. Araceli Tinajero cita a Kushigian quien en su obra *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition* remarca que en los temas orientales modernistas la aparición de princesas hace referencia al escapismo. De modo que resulta más que evidente la intención del autor de querer hacer público el sentimiento de nostalgia que tenían los artistas a finales del siglo XIX quienes, en su afán de evadirse de la realidad, se recluían y acercaban a la cultura oriental.

El arte a través de Europa

Además de la influencia oriental, también encontramos en la narración, una fuerte presencia de fuentes europeas. Para analizarlas comenzaremos mencionando la influencia francesa, para luego dedicarnos a la relacionada con artistas del resto de Europa e incluso aquella conectada con las fuentes bíblicas.

Con respecto a la influencia francesa, es el mismo Darío quien afirma que su cuento tiene cierto aire francés, debida a las fuentes francesas con las que tuvo contacto en Chile.

En el relato podemos evidenciarlo gracias a las menciones explícitas que aparecen de compositores y escritores franceses. Este es el caso de la mención de Chopin, quien fuera un compositor y virtuoso pianista polaco-francés considerado como uno de los más importantes de la historia y uno de los mayores representantes del Romanticismo musical. Dicha mención tiene lugar en relación con el canto de Suzette, marcando distancia, probablemente con la figura de Recaredo a quien lo vincula, principalmente, con el mundo oriental. También, y nuevamente haciendo alusión a Suzette, hace referencia a “la Bella durmiente del bosque”, protagonista del

famoso cuento de Charles Perrault⁷, quien personifica a la belleza femenina que, de forma pasiva, espera que sea el hombre quien la despierte y devuelva a la vida. En el caso de Suzette, si bien esta demuestra tener el valor suficiente para destruir el objeto que la aleja de su amado (demostrando una actitud no pasiva) es la exclusiva posesión de su marido, la que le devuelve la felicidad y la trae “de vuelta a la vida”.

Siguiendo con la intención de idealizar el amor que siente por su mujer, se puede evidenciar en el texto, la influencia de otros compositores y escritores europeos. Este es el caso de Wagner⁸ a quien se lo alude de forma implícita al nombrar su ópera *Lohengrin* para enfatizar el amor compartido por sus protagonistas, que se asemeja al de Elsa y su Lohengrin. No sabemos con seguridad si Rubén Darío conoció la historia de estos amantes a través de la ópera de Wagner o por la leyenda medieval germánica en la que se basó el compositor. El caso es que Elsa es defendida por Lohengrin de falsas acusaciones y, tras enamorarse del caballero, se casa con él. Lo único que este le pide es que nunca le pregunte ni su origen ni su nombre; en un principio ella accede, pero, al cabo de unos años, no puede controlar su curiosidad y termina preguntándose, insistida por Ortrud, antagonista de Elsa. Su marido devela su secreto y debe regresar a la Orden del Grial a la que pertenecía, dejando sola a Elsa, quien, de tristeza, muere en brazos de su hermano. Es confuso que Rubén Darío eligiera esta obra para simbolizar

⁷ Charles Perrault (1628-1703) fue un escritor francés, principalmente reconocido por haber dado forma literaria a cuentos clásicos infantiles como *Piel de asno*, *Pulgarcito*, *Barba Azul*, *Cenicienta*, *La bella durmiente*, *Caperucita Roja* y *El gato con botas*, atemperando en muchos casos la crudeza de las versiones orales.

⁸ Richard Wagner (1813-1883), fue un compositor, director de orquesta, poeta, ensayista, dramaturgo y teórico musical alemán del Romanticismo. Destacan principalmente sus óperas (calificadas como «dramas musicales» por el propio compositor) en las que, a diferencia de otros compositores, asumió también el libreto y la escenografía.

el amor de los protagonistas del relato ya que, si bien coinciden en que, dos personajes que se aman con locura, debido a la intervención de una mujer (Ortrud en el caso de Lohengrin y la emperatriz en el del cuento de Darío) ven fluctuado su amor, difieren en que, en el caso de la ópera, su final es trágico puesto que no logran reencontrarse y Elsa muere de desesperación.

Siguiendo con los modelos femeninos, Darío hace una pequeña mención al personaje de “Julietta”, en boca de Recaredo, al declararle su amor a Suzette. Al igual que en el caso anterior, esta alusión a la protagonista femenina de la tragedia de Shakespeare es confusa ya que, si bien quiere enfatizar el amor que siente el artista por su mujer, pareciera querer prepararnos para un final trágico en el que los dos amantes no lograrían permanecer unidos; y, en el relato, sucede todo lo contrario, ya que culmina con “la ardiente reconciliación de los labios”.

Otra referencia con la cual ejemplifica la idealización que sentía Recaredo por su mujer es la de la Ayesha de Ryder Haggard⁹. Este personaje femenino: Ayesha o Ella, es una mujer inmortal que vive durante siglos en África siendo adorada como diosa por los nativos, hasta que la encuentran los exploradores europeos. Sobre ella trata la tetralogía publicada por Haggard: Ella (1887), Ayesha: el retorno de Ella (1905), Ella y Alan (1921) y La hija de la sabiduría (1923) donde se cuenta su origen en el antiguo Egipto. Darío, en su relato la refiere al decir “En ocasiones dijérase aquel artista un teósofo que veía en la amada mujer algo supremo y extrahumano como la Ayesha de Haggard”.

La referencia a la cultura grecolatina no es dejada de lado en el relato; el narrador compara a la emperatriz de China con la

⁹ Henry Rider Haggard (1856 - 1925) fue un escritor inglés victoriano de novelas de aventuras, iniciador del subgénero «mundo perdido».

escultura de la diosa Venus, remarcando y enfatizando la adoración que sentía Recaredo por la porcelana. Al respecto dice: “Recaredo sentía orgullo de poseer su porcelana. Le haría un gabinete especial, para que viviese y reinase sola, como en el Louvre la Venus de Milo, triunfadora, cobijada imperialmente por el plafón de su recinto sagrado”. Se puede evidenciar cómo, el acercamiento a la cultura grecorromana se lleva a cabo a través de un objeto de arte, de una escultura que representa a la diosa pagana y que nos vincula con su mitología.

Conclusiones

Reconocemos en la figura de Rubén Darío la del precursor y máximo exponente del Modernismo literario; tanto su poesía como su prosa se corresponde con esta estética. En él, la influencia francesa convive con un profundo conocimiento de la tradición española y de las fuentes orientales y grecolatinas; su poesía integra influencias que podrían parecer incompatibles pero para él el arte es una “armonía de caprichos”.

‘La muerte de la emperatriz de la China’ es, precisamente, un relato modernista. A lo largo de su análisis se evidenció la importancia de las fuentes orientales y europeas para la composición del mismo.

Desde el título pudimos observar la conexión entre América, Europa y Oriente, ya que es así como se llamó uno de los primeros barcos que comercializó entre América, Europa y Oriente. También notamos ese “diálogo intercultural” en las referencias a artistas europeos que trabajaron con la temática oriental, como es el caso de Loti y Gautier.

Sus personajes principales: Recaredo, nombre común, representante de lo artístico, Suzette, nombre de origen francés, y la estatuilla de la emperatriz de la China, representante de lo oriental, reafirman dicho nexo.

Puntualizando en ambas damas, en ellas podemos identificar la idealización del amor y de la mujer; es Suzette su “bella durmiente”, su “Julietta”, su “Elsa”, su “Ayesha” que vive en su “estuche” recordándonos “la jaula de mármol del palacio real” de aquella princesa que suspira en ‘Sonatina’; y la emperatriz representa el gusto por las formas orientales y el deseo de un amor idealizado e inalcanzable. De suma importancia es que, esta estatuilla, es un objeto artístico que representa a “otra mujer”, y, opaca de a poco a Suzette, quien va perdiendo el color y por poco no pierde la vida, recordándonos a la mujer del artista de ‘El retrato oval’ de Poe.

Con respecto al espacio, encontramos en el salón azul, un punto de armonía de formas y sonidos, con el canto del mirlo adornando y musicalizando la escena. En cambio, es el taller del artista, en donde el gusto y la pasión por lo oriental cobra vida. Es este, su espacio propio, su refugio y cobijo, es aquí en donde Recaredo logra evadirse de la realidad.

El análisis de este relato permitió un nuevo acercamiento a la obra de Rubén Darío, quitando a su prosa de un segundo lugar con respecto a su lírica, colocándola en un primer plano y devolviéndole la importancia que tuvo al ser escrita. Es fundamental que la prosa dariana siga siendo fruto de análisis, debates e investigaciones. Es por ello que dejaremos para futuros trabajos la profundización en: la presencia del mirlo y su conexión con el estado anímico de la protagonista femenina; los aspectos espaciales del relato y la relación entre los personajes que, junto con la elección de sus nombres, presentan una dicotomía que se complementa y contrapone a la vez; también la fuerte influencia francesa que motivó a Darío a reducir la longitud de la oración, rompiendo con la tradición española; y la profundización en el análisis de los modelos femeninos presentes.

Bibliografía consultada

- BAQUERO GOYANES, M. (1967). El hombre y la estatua (a propósito de un cuento de Rubén Darío). Recuperado a partir de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-hombre-y-la-estatua-a-proposito-de-un-cuento-de-ruben-dario/>
- DARÍO, R. (1890) 'La muerte de la emperatriz de la China". En: *Azul...* Buenos Aires: Tor, 1939.
- DARÍO, R. (1991). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- HELGUERO, L. (2009). Transgresión y modernidad: la prosa de Rubén Darío.
- MAPES, E. (1925) La influencia francesa en la obra de Rubén Darío.
- MONGE, C. F. (1990). La conciencia del extrañamiento en tres escritos de Rubén Darío. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 19, 267.
- RAMA, Á. (1970). Rubén Darío y El Modernismo.
- TINAJERO, A. (2004). *Orientalismo en el Modernismo Hispanoamericano*. Purdue University Press.

LOS ESPECTROS DE RUBÉN DARÍO EN LA ESCRITURA DE OTROS. CÓMO SE CUENTA UNA VIDA AJENA.

*The spectra of Rubén Darío in the writing of others.
How is a life of others.*

Claudio MAÍZ
CONICET-UNCuyo
cl_maiz@yahoo.com.ar

Resumen

Nuestra idea consiste en enfocar la figura del poeta nicaragüense desde una mirada espectral. ¿Qué significa esto? Contrariamente a la unidad primera de escritura e individuo que propone la biografía con todas las implicaciones problemáticas de esta relación, buscamos desanudar esa unidad primaria dejando de lado la presencia de un Darío “vivo” retratado en la escritura, para por lo menos indagar sobre la posibilidad de que se nos aparezca espectral y fantasmagóricamente, es decir, mediado por la escritura misma. La pregunta entonces que resuena es sobre la imposibilidad de la biografía y la posibilidad provisoria de una figura que emerja como un halo vitalizado por la escritura, una sombra o una ausencia que la palabra va dándole forma.

Palabras claves: Rubén Darío- autobiografía- psico-sociocrítica

Abstract

Our idea is to focus on the figure of the Nicaraguan poet from a spectral look. What does this mean? Contrary to the first writing and individual who proposes the biography with all the implications of this relationship, we seek to unravel that primary unit apart from the presence of a Darío "live" portrayed in scripture, to at least investigate the possibility of spectral and

extraordinarily appears to us, that is to say, mediated by Scripture itself. The question then that resonates is about the impossibility of the biography and the possibility of a provisional figure that emerges as a halo vitalised by the writing, a shadow or an absence that is giving it form.

Keywords: Rubén Darío- autobiography- psycho-sociocritical

“Me encarga *El Mercurio* un estudio sobre Stéphane Mallarmé, que acaba de morir, trabajo por hacerse dentro de cincuenta años, duelo actual de todo intelectual del mundo”¹.

Introducción

A la hora de contar la vida del poeta, presentar al hombre, al genio, al héroe civil nadie hizo caso a estas advertencias de Rubén Darío ni tampoco a las de Jorge Luis Borges tiempo después, cuando insistía en “La nadería de la personalidad”² en que no existe un “yo de conjunto”. A lo que agregaríamos, porque no hay correspondencia entre yo, persona, sujeto, conciencia, individuo, ciudadano, escritor y tantas otras figuras asociadas a un hombre. Ya es sabido que la concurrencia monolítica de estas aristas se desbarató hace tiempo, entre otras razones por la configuración del yo a través de Otro o porque no somos una unidad constante sino en permanente movimiento mutante³. Esta brevísima introducción tiene como

¹ Rubén Darío, “Stéphane Mallarme”, en *El Mercurio de América*, Buenos Aires, octubre de 1898.

² Borges, Jorge Luis, *Inquisiciones/Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Debolsillo, 2012, p. 82.

³ “La conciencia de la identidad que tenemos de nosotros mismos (es decir que nos creamos los mismos a lo largo del tiempo) no proviene de aquel supuesto carácter substancial de nuestro yo sino más bien de la memoria de la sucesión de distintas impresiones: confundimos sucesión con identidad. El yo no es otra cosa que el conjunto de impresiones (de actos psíquicos)”. Consultado 20-04-2016 en:

propósito ilustrar apenas las dificultades con las que nos topamos cada vez que queremos referirnos a la vida de alguien. La dispersión, la arbitrariedad electiva de sucesos, la disparidad de miradas son algunas de las variantes que encontramos. Lo “espectral” puede recordarnos a Jacques Derrida cuando nos habla de una de lo fantasmal⁴, pero sólo en ese aspecto, ya que la fantasmagoría a la que queremos aludir se esparce en una variada textualidad que va de la carta a la biografía, la memoria o el discurso autobiográfico. Intentaremos descifrar el contenido de esa figura fantasmal dariana que no es solamente la de sus propios textos, ni la de sus biógrafos ni de las historias literarias. Es algo más que eso pero menos que lo que pudo haber sido.

Nuestra idea consiste en enfocar la figura del poeta nicaragüense desde una mirada espectral. ¿Qué significa esto? Contrariamente a la unidad primera de escritura e individuo que propone la biografía con todas las implicaciones problemáticas de esta relación, buscamos desanudar esa unidad primaria dejando de lado la presencia de un Darío “vivo” retratado en la escritura, para por lo menos indagar sobre la posibilidad de que se nos aparezca espectral y fantasmagóricamente, es decir, mediado por la escritura misma. La pregunta entonces que resuena es sobre la

<http://www.e-torredbabel.com/Historia-de-la-filosofia/filosofiamedievalymoderna/Hume/Hume-CriticaldeaSubstancia.htm> Edición en papel: *Historia de la Filosofía*, Volumen 2: Filosofía Medieval y Moderna, Javier Echegoyen Olleta, Madrid, Editorial Edinumen, 1996.

⁴ Escribe Derrida: “Repetición y primera, es quizás ésa la cuestión del fantasma ¿qué es un fantasma? ¿qué es la efectividad o la presencia de un espectro, es decir, de lo que prece permanecer tan inefectivo, virtual, inconsistente como un simulacro? ¿Hay ahí entre la cosa misma y su simulacro una operación que se sostenga? /.../ Puesta en escena para un fin de la historia. Llamemos a esto una fantología” Derrida, Jacques, Madrid, Editorial Trotta, 1995. Versión digital *Derrida en castellano*, consultado 15/06/2016 en: http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/marx_inyunciones.htm

imposibilidad de la biografía y la posibilidad provisoria de una figura que emerja como un halo vitalizado por la escritura, una sombra o una ausencia que la palabra va dándole forma.

Ya se sabe que las relaciones entre literatura y vida encierran más de un dilema que ha preocupado a filósofos, teóricos de la literatura, del psicoanálisis, sociólogos, etc. Una de las más conflictivas es la de literatura y biografía, quizás por la fuerza con que se impuso desde el romanticismo cuando la figura del poeta vate o el mito del genio se instalaron cómodamente en el horizonte ideológico de entonces⁵. La ausencia de un velo que separase la escritura de la persona fue su más conocida impronta⁶. Y cuando decimos personas, caemos en la cuenta de

⁵ En su *Historia social de la Literatura*, Hauser firma que luego de la Revolución Francesa, "el individuo había perdido todo apoyo externo, dependía de sí mismo, tenía que buscar puntos de apoyo dentro de sí y se convirtió en un objeto infinitamente importante e infinitamente interesante para sí mismo. Sustituyó la experiencia del mundo por la autoexperiencia/..." Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, vol 2, trad. de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes, Barcelona, Editorial Labor, 1983, p. 361.

⁶ La procedencia de esta crisis del autor está ligada a la crisis del sujeto. Los principales teóricos que subsumieron la autoría a una función dentro del texto fueron principalmente Barthes, Roland. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987; Foucault, Michel, "Qué es un autor", en *Litoral*, trad. de Silvio Malttoni, Córdoba, abril 1998. Este último texto consiste en una conferencia pronunciada por el pensador francés en 1969, en la que afirma: "Me parece, por ejemplo, que la manera en que la crítica literaria durante mucho tiempo definió al autor - o más bien construyó la forma-autor a partir de textos y discursos existentes- se deriva bastante directamente de la manera en que la tradición cristiana autenticó (o por el contrario, rechazó) los textos de los que disponía. En otros términos, para "reencontrar" al autor en la obra la crítica moderna usa esquemas muy cercanos a la exégesis cristiana cuando ésta pretendía probar el valor de un texto por la santidad del autor. (50) /.../ la crítica literaria moderna, aun cuando no se preocupe por la autenticación, /.../no define al autor de otro modo: el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de algunos acontecimientos en un obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus diversas modificaciones (a través de la biografía del autor, el descubrimiento de su perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o de su posición social, la actualización de su proyecto fundamental). (51)

que la palabra nos remite indefectiblemente a máscara, con lo que el psicologismo decimonónico perdía credibilidad, de esa forma, por añadidura, el vínculo entre literatura y biografía estaba herido de muerte. La literatura resultaba el producto antes que de un individuo, de una máscara, es decir de alguien que nunca terminaba de revelarse, oculto en los pliegues de incontables tapujos. Ya se ha dicho, Jorge Luis Borges fue uno de los primeros en dar la estocada final a esta tendencia en “La nadería de la personalidad”, entre otros textos, en las primeras décadas del siglo XX. Cómo escribir entonces una biografía se inquieta Borges: “Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo”⁷.

Para la teoría literaria el problema de literatura y vida entendido a través de la biografía ha sido uno de los blancos más buscados y atacados. Especialmente al momento de entronizarse al lector por encima del autor. La vida del autor carecía de importancia para la comprensión del texto, el cual debía leerse desde sus mismas reglas y estrategias. Basta por ahora hacer un ejercicio contrastivo de lo que estamos diciendo para ver la abismal distancia entre los paradigmas que van de comienzos del XX a finales del mismo. Nos referimos a las palabras de Max Henríquez Ureña respecto de la autobiografía de Rubén Darío extraídas de una conferencia que el crítico dominicano dictó en 1918:

Sean cuales fueren las atenuaciones que acaso quepan a esa gran debilidad del poeta, la crítica no debe silenciar ningún detalle de su vida. A la postre, el vicio fué la causa indirecta de su muerte, relativamente temprana; pero, en cambio, quizás sí, como pudiera

⁷ Borges, J. L., “Sobre el “Vathek” de William Bechford”, op. cit. p. 311.

suponerse en el caso de Edgar Poe, el alcohol influyera en dar ciertos matices intensos y originales a su poesía⁸.

Max se está refiriendo a la dipsomanía que padeció Darío, claro está, pero en su comentario hay dos cosas para destacar, por un lado, que la crítica no debe silenciar ningún detalle de la vida de un autor por más desagradable que sea, por la tanto esta crítica refrenda el vínculo entre vida y obra; y, por otro lado, el dato biográfico no debía silenciarse habida cuenta de la hipotética fuerza explicativa de “ciertos matices intensos y originales” de la poesía de Darío, como se podía suponer del caso de Edgar Poe.

Con todo, ha habido una interesante recuperación del género biográfico proveniente en gran parte de la historiografía⁹. En la actualidad nos referiremos rápidamente en qué estado se encuentra la cuestión biográfica. Para decirlo de manera drástica, existen dos extremos. Uno, que sostiene la imposibilidad de realizar una biografía, muy en la línea del Borges que aludimos y otro, que defiende el pacto de fiabilidad entre autor de la biografía y el lector. En el primer caso podemos ubicar a Pierre Bourdieu y su texto “La ilusión biográfica” y en el segundo, a una especialista en la literatura

⁸ Henríquez Ureña, Max, “Rubén Darío”, en *Cuba contemporánea*, AÑO VI, Núm. 3, Tomo XVIII, Habana, noviembre de 1918, p. 315. Consultado 10/07/2016 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004770790&page=14&search=ruben+dario&lang=es>

⁹ Isabel Burdiel Bueno (coord.), Roy Foster (coord.) *La historia biográfica en Europa*, Madrid, Institución Fernando el Católico, 2015; Dossier “Biografía e historia. Reflexiones y perspectivas” en *Anuario IEHS*, nro. 27, 2012; de la Rosa Hernández, Guadalupe, “La biografía: entre lo real y lo ficticio. La importancia de la literatura en la biografía histórica” en: *Ecos sociales*, a.2, n.5, 2014. Caballé, Anna, “Biografía y punto de vista: Perspectivas actuales” Segunda reunión de la RENTPB (Paris, febrero, 2010) consultado en <http://www.uv.es/retpb/index-2.html> (03/05/2015) Ana Caballé “¿Dónde están las gafas? La biografía, entre la metodología y la casuística.” [Artículo publicado en la Revista Historia, Antropología y fuentes orales, 2011 (46):169-180] consultado en: <http://www.ub.edu/ueb/?p=223> (10/04/2016). Asimismo existe una red llamada *Red Europea de Teoría y Crítica de la Biografía*.

del yo y autora de varias biografías (la de Francisco Umbral, Carmen Laforet, entre otras). Nos referimos a Anna Caballé. El sociólogo francés argumenta que “hablar de historia de vida” es dar por sentado “que la vida es una historia” y que “una vida es inseparablemente el conjunto de los acontecimientos de una existencia individual concebida como una historia y el relato de esa historia”¹⁰. Bourdieu descrea rotundamente de la imagen de la vida como un camino, ruta, trayectoria hacia un punto:

Esto es lo que dice el sentido común, es decir, el lenguaje ordinario, que describe la vida como un camino, una ruta, una carrera, con sus encrucijadas (Hércules entre el vicio y la virtud) sus trampas, incluso sus emboscadas (Jules Romains habla de «las emboscadas sucesivas de los concursos y los exámenes»), o como un progreso, es decir, un camino que se hace y que está por hacer, un trayecto, una carrera, un cursus, un pasaje, un viaje, un recorrido orientado, un desplazamiento lineal, unidireccional (la «movilidad»), que implica un comienzo (un «principio en la vida»), etapas y un fin, en el doble sentido de término y de meta («él hará su camino» significa que lo conseguirá, que hará una bella carrera), un final de la historia¹¹.

En el extremo opuesto, Anna Caballé sostiene “la posibilidad de estructurar la vida humana a partir de los datos y fuentes disponibles”, llevando a cabo una ubicación epocal y tomando cuidadosamente “las encrucijadas personales que le tocó vivir” al biografiado. Todo este esfuerzo debe apoyarse en “una rigurosa mención de las fuentes utilizadas, de una sólida bibliografía y de un estado de la cuestión que permita definir la aportación realizada”. Hay un concepto muy interesante que Caballé trae a colación y que lo toma de Lewis Gaddis de su libro *El paisaje de la historia*, dicha noción es “las estructuras supervivientes”¹². Esas estructuras son los archivos, artefactos

¹⁰ Pierre Bourdieu “La ilusión biográfica”, en *Acta Sociológica*, núm. 56, septiembre – diciembre, 2011, p. 121.

¹¹ *Ibidem*, p. 121.

¹² Ana Caballé “¿Dónde están las gafas? La biografía, entre la metodología y la caustica.” [Artículo publicado en la *Revista Historia, Antropología y fuentes orales*,

o recuerdos desde donde el historiador debe deducir los procesos que las produjeron. Esencialmente este postulado historiográfico se puede contraponer a la idea que Bourdieu sostiene cuando habla de “creación artificial de sentido” en cuanto a que los relatos de vida pierden reiteradamente la sucesión cronológica, de tal manera que el “sujeto y el objeto de la biografía (el investigador y el testimonio) tienen de algún modo el mismo interés por aceptar el postulado del sentido de la existencia contada”¹³. Esa es la razón por la que el nombre “no pueda describir propiedades ni transmita ninguna información sobre lo que nombra”, sino que más bien “designa una rapsodia compuesta de propiedades biológicas y sociales en cambio constante”¹⁴. La “creación artificial de sentido” de la que habla el sociólogo está procede directamente -a nuestro juicio- del grafos que nos presenta el bios. Lo dicho por Bourdieu posee algunos puntos en común con la visión de un historiador como Leonard Wilcox, quien escribió la biografía del hombre de izquierda norteamericano V.F. Calverton, cuando habla de “texto de vida” que es a la vez texto biográfico, o porque es texto biográfico puede serlo de una versión de una vida.

2011 (46):169-180] consultado en: <http://www.ub.edu/ueb/?p=223> (10/04/2016). El pasaje donde aparece esta idea de Lewis Gaddis es el siguiente: “Pues los historiadores también comienzan con *estructuras supervivientes*, ya sea en archivos, en artefactos o incluso en recuerdos. Luego deducen los procesos que las produjeron. Al igual que los geólogos y los paleontólogos, deben tener en cuenta que la mayoría de las fuentes del pasado no han sobrevivido y que la mayoría de los acontecimientos de la vida cotidiana ni siquiera producirán un registro con posibilidad de supervivencia. Al igual que los biólogos y los astrofísicos, deben lidiar con evidencias ambiguas e incluso contradictorias. Y al igual que todos los científicos que trabajan fuera de los laboratorios, los historiadores tienen que utilizar la lógica y la imaginación para superar las dificultades resultantes, su propio equivalente de los experimentos mentales si se quiere.” Gaddis Lewis, *El paisaje de la historia*, trad. de Marco Aurelio Galmarini, [1^o ed. 2002], Barcelona, Anagrama, 2004, p. 66.

¹³ Bourdieu, op. cit, p. 122.

¹⁴ Bourdieu, op. cit, p. 125.

Pero escribir –dice Wilcox– una biografía también me convenció de cómo ese hecho resulta textual, en el sentido que [Hayden] White le otorga, del grado en el cual involucra la *construcción de un texto secundario al “texto de vida”*. Para mí incluyó el proceso de llegar a comprender la forma en que el sujeto biográfico lo elude a uno, del grado en que *escribir es un acto de construir al sujeto biográfico*, una lucha por encontrar alguna narrativa para labrar un carácter y una vida. Más que, más que descubrir la "trama", construir una vida dentro de un paradigma narrativo que extraiga un sentido de los textos abigarrados que constituye una vida, no es el único problema. Uno debe conformar una narrativa que vuelva al sujeto inteligible frente a los discursos dominantes dentro de la atmósfera intelectual al momento de escribir¹⁵.

La consecución de la identidad personal se obtiene al precio de “una formidable abstracción”, dicho en términos sociológicos, pero también sería posible pensarlo en términos psicoanalíticos, cuando Lacan plantea la identificación como la transformación de un sujeto a partir de una imagen¹⁶. Con toda claridad hacemos una libre interpretación de esta última perspectiva, pero nos resulta significativamente provechosa para pensar la figura espectral dariana que nos hemos propuesto desplegar como un caleidoscopio de imágenes.

La constelación biográfica, testimonial y autógrafa de Rubén Darío

Por detrás de este exagerado subtítulo queremos situar una amplia gama de textos que tienen la vida de Rubén Darío como

¹⁵ Wilcox, Leonard, "Narrativa biográfica y el texto de vida", en *Estudios del hombre*, n. 2, trad. de Servando Ortoll, Publicaciones del CUCSH, 1995, p. 47. (Énfasis nuestro)

¹⁶ Lacan, J., “El estadio del espejo”, en *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 100.

su foco de atención. Una pregunta de difícil respuesta sería qué texto ocupa el centro de tal constelación. Una respuesta podría ser *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* del año 1912, cuya escritura fuera encargada por la revista *Caras y Caretas*, a través de su director Fernández Álvarez Mayol. Fueron diez entregas sucesivas que aparecieron en los números que van desde el 729 (21/09/1912) al 739 (30/10/1912); la editorial barcelonesa Maucci será la encargada de hacer la primera edición de la obra. Uno de los primeros en afirmar que el texto autobiográfico había sido dictado, fue el biógrafo, Edelberto Torres Espinosa. Ello explicaría la severa opinión de Max Henríquez sobre este texto, cuando dice que Darío hilvana recuerdos de manera inconexa, convirtiendo el relato de su vida en “una existencia novelesca y aventurera del poeta”¹⁷. Agrega que “más que autobiografía, la obra tiene el corte de una novela picaresca, del tipo del Lazarillo de Tormes o de Guzmán de Alfarache”¹⁸ Max afirma lo obvio, esto es, que no “toda la vida de Rubén Darío está en esta obra”. Si es verdad que dictó, entonces, el único recurso con el que contaba era su memoria, de suyo imprescindible en una autobiografía, pero insuficiente.

Henríquez Ureña admite que Darío no ocultó su único vicio: el alcohol, a lo que agregaríamos nosotros, lo que no ocultó sería en rigor un autobiografema. Por lo dicho, esta autobiografía no gozó de mucha aceptación entre los críticos, la urgencia de escribir por encargo, la memoria como único recurso, las deliberadas omisiones (como el caso de su esposa Rafaela Contreras, a quien no nombra) la hacen más una versión novelada de su vida, como ha dicho el crítico dominicano. Por tanto ese lugar central es muy dificultoso dejárselo al mismo

¹⁷ Henríquez Ureña, op. cit., p. 314.

¹⁸ Ibidem, p. 315.

Darío. En especial porque en el poeta nicaragüense ya había un antecedente respecto a cómo presentar la vida de otro, que había sido puesto de manifiesto en una crónica titulada “La vida de Verlaine. Realidad y leyenda” y publicada en La Nación en 1907. Este texto abrirá una especie de polémica con Enrique Gómez Carrillo, quien, lo contradice en otra crónica, “La leyenda de Verlaine”, publicada en el periódico *El Liberal* (Madrid) también en el mismo año. Allí escribe Gómez Carrillo sobre una futura biografía de Darío en la que se lo puede llegar a convertir en una especie de asceta, falseando la realidad, como Edmond Lepelletier había hecho en su biografía sobre Verlaine. Ante ello escribe Gómez Carrillo: “Pero cuando ese momento llegue, querido Rubén Darío, yo escribiré en este mismo sitio un artículo y dirigiéndome a su Lepelletier le diré: “No, señor, el poeta de *Prosas profanas* no es un burgués. Es un bohemio, un gran bohemio de camisa limpia y levita nueva, pero un bohemio siempre, un bohemio que hace una vida errante y que lleva a todas partes sus caprichos, sus locuras, su tristeza, sus Inconsciencias y su genio”¹⁹.

Recurrimos a las palabras de Teodosio Fernández cuando reseña la reedición de la obra autobiográfica hecha por el Fondo de Cultura Económica en el año 2015, como se podrá apreciar es terminante:

Sin duda el poeta estaba menos interesado en su obra literaria que en dar cuenta de las personalidades que había conocido y tratado, lo que resulta significativo: no en vano su autobiografía era la de alguien siempre deseoso de alcanzar «una buena posición social»,

¹⁹ El Liberal, 22 de octubre de 1907. Consultado en Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, 19/05/2016, en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001514153&page=3&search=La+leyenda+de+Verlaine&lang=es>. El tema ha sido tratado por González Martel, Juan Manuel, “Rubén Darío y Gómez Carrillo difieren sobre “la estupenda verdad” de Paul Verlaine”, *Magazine Modernista. Revista Digital del Modernismo*, nro 17, 2012, (consultado 10/08/2015) en: <http://magazinmodernista.com/2012/04/26/dario-y-gomez-carrillo-difieren-sobre-la-estupenda-verdad-de-verlaine/>

como en 1882, recién llegado a El Salvador, había declarado al presidente Rafael Zaldívar. El poder, el dinero y la fama lo atraían con fuerza, de ahí que considerase de especial relevancia sus relaciones con políticos, aristócratas, diplomáticos o autoridades eclesiásticas, además de artistas y escritores famosos. No es de extrañar, pues, que se detuviera en la presentación de sus credenciales de ministro residente ante la corte de Madrid o en otros episodios similares²⁰.

Así las cosas, una lista incompleta de textos es la siguiente: José María Vargas Vila, *Rubén Darío* (1917); Soto-Hall, M., *Revelaciones íntimas de Rubén Darío* (1925); Francisco Contreras, *Rubén Darío: su vida y su obra* (1937); Capdevila, Arturo, *Rubén Darío: "un bardo rei"* (1946); Torres, Edelberto, *La dramática vida de Rubén Darío* (1952); Silva Castro, Raúl, *Rubén Darío a los veinte años* (1966); Juan Antonio Cabezas, *Rubén Darío: un poeta y una vida* (1964); Ledesma, Roberto, *Genio y figura de Rubén Darío* (1964); Antonio Oliver Balmés, *Este otro Rubén Darío* (1968); Antonio Oliver Balmés, *Última vez con Rubén Darío* (1978); Gibson, Ian, *Yo, Rubén Darío* (2000)

Por lo dicho hasta ahora, estamos inclinados a pensar estas obras menos como una constelación que como un abanico que tiende a delinear una figura espectral, necesariamente de carácter transnacional (la diversidad de nacionalidades de los biógrafos), transtemporal (hay biografías escritas a partir del conocimiento directo de Darío y otras mucho tiempo después de su muerte); híbrido (no existe un único modelo que se siga), complementariedad (relatos que se interceptan o complementan por medio de epistolarios, testimonios, libros de viajes, memorias, en fin, textos del yo se enredan subrepticamente). Estas obras ponen en juego pares como la identidad y la pertenencia (Enrique Gómez Carrillo se lo dice con crudeza "Verdaderamente su desgracia consiste en no

²⁰ Revista de libros Segunda época, consultado en http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=1002&t=blogs (07/06/2016)

escribir en francés o en inglés”²¹), la subjetividad y la representatividad (los “entes de ficción” darianos también se encuentran esparcidos en su obra poética²²), las nociones del “grande hombre” de Carlyle (Francisco Contreras cuando habla del surgimiento del Modernismo, dice “[E]ntonces apareció Rubén Darío”, casi con un tono épico²³); las emociones y puntos de vista del biógrafo; las motivaciones variadas para justificar la elección de quien va a contar la vida de otro.

Por otro lado, existe una constante en los textos biográficos de Rubén Darío, en cuanto a los biografemas a los que se recurre en el relato de su vida: el origen y su nacimiento (que no es lo mismo) la descripción física, los viajes, es decir, su condición de hombre en tránsito, como contrapartida a esto último, los anclajes más significativos (París, Madrid, Buenos Aires), el rol de las mujeres, y por supuesto, la obra. La estructura puede responder a un orden cronológico, un orden devenido de la memoria, un orden que se atiene a la obra del poeta y un orden dictado por el archivo.

Las biografías en las que nos detendremos a partir de ahora fueron seleccionadas porque contaban con singulares características, a saber, dos fueron escritas por sujetos que

²¹ Ghiraldo, Alberto, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, p. 58.

²² Este tema fue trabajado por Mariana Salgado, “Félix Rubén García Sarmiento, Rubén Darío y otros entes de ficción”, *Revista Iberoamericana*, nros. 146-147, Enero-Junio 1989. La investigadora se ocupa concretamente de los siguientes textos que llama directamente autobiográficos: “Autorretrato a su hermana Lola” (1904), “Yo soy aquel” (1905), “Epístola [a la señora de Leopoldo Lugones]” (1907), “Historia de mis libros” (1913), “La vida de Rubén Darío escrita por e1 mismo” (1915) y “El oro de Mallorca” (1976). Su propuesta resulta muy interesante pero problemática a la vez por cuanto diseña un corpus en el que incluye textos disímiles: poesía, prosa autobiográfica, prosa ficcional.

²³ Y continúa: “Dotado de los más altos dones del lirismo y del arte, este poeta, que encarnaba por la segunda vez en América la chispa creadora del genio /.../” Contreras, Francisco, Francisco Contreras, *Rubén Darío: su vida y su obra*, Santiago de Chile, Ercilla, 1937, p. 43.

conocieron en vida a Rubén Darío; los autores de las dos restantes no conocieron al poeta y uno escribió a partir del archivo que guardaba la compañera de Darío, Francisca Sánchez, y otro movido por la admiración, a punto tal de adoptar la primera persona. Concretamente se trata de los siguientes textos: Francisco Contreras, *Rubén Darío: su vida y su obra*; José María Vargas Vila, *Rubén Darío*, Antonio Oliver Belmás, *Este otro Rubén Darío*, Ian Gibson, *Yo, Rubén Darío*.

Motivos para contar otra vida

Las biografías obedecen a diferentes estímulos. Hay una coincidencia indudable en todas ellas, que es la admiración y la conciencia de que la obra dariana implica estar frente a un acontecimiento extraordinario para la literatura. Mirado más de cerca, sin embargo, podemos observar algunas diferencias motivacionales. En efecto, los biógrafos apelan a la deuda moral (Contreras), escribir contra el olvido (Vargas Vila), en dependencia del Archivo (Oliver Belmás), la admiración superlativa (Gibson). A nuestro modo de ver, ocurre que básicamente los biógrafos se enfrentan a un hombre y también a un nombre. Para Levi-Strauss “el nombre es una creación libre del individuo que nombra, y que expresa, por medio de aquel al que nombra, un estado transitorio de su subjetividad”²⁴. Contar la vida de otro individuo no avienta, sino todo lo contrario, los impulsos inconscientes del responsable del relato para llevar a cabo su tarea biográfica. El acto de nombrar nunca llega a realizarse en plenitud sino que a lo sumo el biógrafo, en este caso, debe conformarse con la clasificación del otro.²⁵ O como han escrito Mignolo y Aguilar Mora con

²⁴ Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1997 [1962], p 264.

²⁵ *Ibidem*, p. 264.

relación a Jorge Luis Borges: “Cada vez que escribimos “Borges” no pensamos en la personalidad que tal nombre recubre, sino en las seis letras que son notación codificadora de ciertos textos”²⁶. Sin llegar a ese extremo, el nombre Darío no deja de ser también una operación codificadora dentro del texto biográfico. Demás está decir que no es el poeta el que se nos presenta sino su espectro que ha decantado la escritura del que cuenta su vida.

Al año de la muerte de Darío, el escritor colombiano José Vargas Vila escribe un texto que, aunque admite no hacer una biografía convencional, recrea los momentos en los que ambas vidas se entrecruzan. Su visión es fragmentada:

Yo no escribo la vida del Poeta,
sólo escribo fragmentos;
este libro, es un memento;
lo formo, arrancando las páginas
de un libro
mío inédito;
mi libro de Memorias que ha de serme póstumo
describí los momentos, en que los rudos vientos del Destino,
trajeron la barca del
poeta, cerca a la barca mía, su Vida, se mezcló con mi Vida²⁷.

Resulta interesante la posición de Vargas Vila dentro de su texto, ya que quiere alejarse de cualquier sospecha turiferaria. Nada de panegíricos, apologéticas o ditirambos, escribe sombríamente: “el Muerto está solo/ se pudre en su Fétetro;/ Ya llega el olvido;/ Ya llega el silencio”. El escritor colombiano también habla de “despuntar a esos grandes Espectros” que son el “Olvido”, el “Silencio”. La nota elegida por Vargas Vila

²⁶ Mignolo, Walter, Aguilar Mora, Jorge. “Borges, el libro y la escritura”, *Caravelle*, 17, 1971, nota 2, p 187.

²⁷ Vargas Vila, *Rubén Darío*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p 27.

para retomar los recuerdos darianos está impregnada de los rituales funerarios de la Antigua Grecia: “Hablemos de ese Muerto;/evoquemos a Homérica Sublime/hermano de Virgilio y Terencio. Más adelante: “Ulises es: el hombre... siempre fijos los ojos en la Itaca lejana”²⁸.

Por su lado, el escritor chileno Francisco Contreras, creador del mundonovismo, siente una gran devoción por Darío. Se declara “admirador ferviente” del poeta a quien conoce en París en 1905 y vive cerca de él durante varios años “en estrecha comunión de amistad y de ideas”. Contreras siente que paga una deuda a su amigo al escribir sobre su vida y obra. Admite que el libro que ha escrito “era para mí un deber de conciencia, pues habiendo conocido íntimamente a Rubén Darío, sabía muchas cosas sobre su obra, su existencia y su carácter”²⁹
Continúa:

Tenemos un gran poeta que ha producido una obra de belleza insólita y ha llevado a cabo un movimiento renovador y fecundo en las letras de América y de España. Mas en los catorce años transcurridos después de su muerte, no se ha publicado un libro en que se refiera su vida, se estudie su obra y se fije su bibliografía de manera más o menos cabal³⁰.

Oliver Belmás, en cambio, tiene pasión por la obra de Darío pero lo que más lo conmueve es el Archivo:

Por haber sido yo el primer catalogador de los documentos cedidos a España por doña Francisca Sánchez, debía moralmente al mundo un libro que se apoyara en esos amarillentos papeles. Ese libro, querido lector, es el que has tenido entre las manos. Y con él volveré a Navalsáuz /.../ para dejar en la misma habitación donde

²⁸ Vargas Vila, op. cit., p. 14.

²⁹ Contreras, op. cit., p. 18.

³⁰ Contreras, op. cit., p. 17.

unas maletas viejas y misteriosas derramaron ante mis ojos todo un tesoro de Aladino³¹.

Gracias a ese “tesoro” documental entregado por el Ministerio de Educación de España en 1956 se crea el Centro de documentación y estudio Seminario-Archivo “Rubén Darío”. Oliver Belmás contribuyó con sus esfuerzos a rescatar los documentos que estaban en poder de Francisca Sánchez, y lograr que fueran depositados en la Universidad de Madrid (hoy Complutense) De acuerdo con la información oficial, el Archivo contiene 79 carpetas y 4.795 documentos, enriquecido en 1995 con 56 cartas de Rubén Darío, en su mayor parte manuscritas y algunas mecanografiadas, dirigidas a Francisca Sánchez. El Archivo fue organizado por Antonio Oliver Belmás, desde 1957³². Ahora bien, en el proceso de escribir la biografía de V.F. Calverton³³, y retomando a Wilcox, el biografo se topó como una colección enorme de cartas llamada “la colección Calverton” pero que contenía más cartas de otros que las que el propio Calverton había escrito, resultaba así “una ausencia

³¹ Oliver Belmás, Antonio, pról. Francisco Maldonado de Guevara, *Este otro Rubén Darío*, Barcelona, Aedos, 1960, p. 560.

³² En la presentación on line del Archivo se dice. “También a instancias de Oliver se inicia la publicación de documentos en un Boletín creado a este propósito y también para dar cabida a estudios sobre el poeta nicaragüense. Tal boletín alcanzó doce números. A la creación del Patronato del Seminario-Archivo en 1963, siguió en 1967, año del centenario del nacimiento del poeta, la de la “Cátedra Rubén Darío”, ocupada primero por el Dr. Oliver y desde 1969 por el Dr. Sánchez-Castañer, catedrático de Literatura Hispanoamericana desde 1967 en la referida Facultad. Este último prosiguió con ahínco la labor de su predecesor. En 1972 fundó la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*.” Consultado en [http:// migracion.ucm.es/info/rdario/](http://migracion.ucm.es/info/rdario/) (20/05/2016) Puede consultarse también Diez Ménguez, Isabel Cristina, “El hallazgo de las últimas carpetas del Archivo de Rubén Darío: catalogación, descripción y contenido de los documentos”, en Oviedo Pérez Tudela, Rocío (ed), *Rubén Darío en su laberinto*, Madrid, Verbum, 2013.

³³ Victor Francis Calverton nació en Baltimore, 1900 - 1940). Editor, escritor, crítico literario estadounidense fue un estudioso del marxismo y perteneció a la izquierda radical.

misteriosa en la colección asociada con su nombre”³⁴ Wilcox confiesa su frustración:

En ese momento, esta "ausencia" de un sujeto me molestaba: continúe esperanzado en que una de las cartas me proveyera una epifanía, una clave de a la "esencia" del hombre. La búsqueda de esta epifanía me condujo de carta en carta, a lo largo de una cadena de significantes, en la búsqueda de una presencia total que nunca habría de arribar³⁵.

En caso del hispanista inglés Ian Gibson en la reedición de 2016 de su texto, *Yo Rubén Darío*, escrito en el año 2000 advierte al lector sobre el origen de su relato, que no es otro que la de hacer un homenaje al nicaragüense luego de releer sus obras completas. El homenaje procede del entusiasmo desbordante que experimenta por la obra dariana, a tal punto que adopta la primera persona en el relato, ateniéndose más que a la documentación o archivos, a los textos mismos de Darío, ya que ellos encierran elementos autobiográficos de gran valor. Habría una sustitución del Archivo por el de la Obra:

Algún crítico, -escribe el hispanista inglés- al publicarse la edición original de este texto, me achacó el haber cedido demasiado cerca, a veces, las mismas palabras del protagonista, espigadas aquí y allá entre las miles de páginas de su corpus oceánico. Creo, empero, que el proceder fue legítimo, dado que el propio Darío, que en mi relato habla en primera persona, se da cuenta de que es el esclavo de sus recuerdos que se han expresado en letras de molde, que de alguna manera le impelen a repetirse³⁶.

Las motivaciones de los autores de estas biografías, como se observa, difieren largamente unos de otros. Además estas graves diferencias abren un conjunto de modelos. Anna Caballé ha definido con precisión lo que ella entiende por biografía,

³⁴ Wilcox, op.cit, p. 47.

³⁵ Wilcox, op.cit, p. 48.

³⁶ Gibson, Ian, *Yo Rubén Darío*, [1° ed 2000], Barcelona, Ediciones B S.A, 2016, p. 10.

esto es, “relato de una vida humana a partir de los materiales disponibles sobre ella”, que se sitúa entre dos extremos: la biografía novelada y la biografía erudita. La primera se inclina más por los efectos del relato, dejando de lado el problema de la veracidad y fiabilidad. En cambio, existe una biografía procedente de la escuela positivista, en la que la documentación no llega a integrarse a una narración verosímil. Hay, por así decirlo, adoración por los materiales.³⁷ Pero entre los dos extremos señalados se ubican, como en el ensayo, tantas biografías como biografiados. Con todo, ninguna de las biografías tratadas se ajusta a los parámetros dados por Caballé.

La imagen espectral

La vida después de la muerte parece no congeniar con el relato de sus detalles. Recordemos estos versos de Fernando Pessoa: “Si, después de morir,/ quieren escribir mi biografía, no hay nada más sencillo./ Sólo tiene dos fechas: la de mi nacimiento y la de mi/ muerte. /Entre una cosa y otra, todos los días son míos”³⁸. Esta “propiedad” de los días existentes entre el nacimiento y la muerte son inaccesibles para el biógrafo. La sustitución de ese espacio incógnito se llena con lo que Sigmund Freud decía del biógrafo, quien “se compromete a mentir, a enmascarar, a ser un hipócrita, a verlo todo color de rosa e incluso a disimular la propia ignorancia ya que la verdad biográfica es totalmente inalcanzable, y si se pudiera alcanzar,

³⁷ Caballé, Anna, “Biografía y punto de vista: Perspectivas actuales”Segunda reunión de la RENTPB (Paris, febrero, 2010) consultado en <http://www.uv.es/retpb/index-2.html> (03/05/2015)

³⁸ El énfasis es nuestro. Los versos fueron escritos bajo el heterónimo de Alberto Caeiro. Pessoa, Fernando, *Antología poética, El poeta es un fingidor*, edición y traducción Ángel Crespo, Madrid: Colección Austral, 1999 [1ª ed 1982], p. 205.

no serviría de nada”³⁹. A juzgar por lo dicho por el gran simulador llamado Fernando Pessoa, habría que darle la razón a Freud ya que la despersonalización del poeta portugués a través de sus heterónimos y la construcción de una biografía para cada una de sus “máscaras” convierte en baladía la “verdad biográfica”⁴⁰. También el biógrafo Wilcox comprende que la búsqueda del significado en el lenguaje, es también el paradigma del estudio biográfico, no hay “orígenes y presencia perfecta”, lo que hay es “el ejercicio para comprender y construir un sujeto ausente, el proyecto de construir un texto basado en otros textos.” La actividad empírica de realizar una biografía le hace comprender que el archivo (“documentos oficiales y privados, correspondencia, recortes de periódico y demás”) es sometido a un proceso de traslación de un género discursivo a otro. Estos mecanismos lo llevan a la conclusión de que “[E]n la medida en que está implicado en este régimen de textualidad, escribir una biografía se asemeja a la literatura, se parece al texto literario que se inspira en, pone en evidencia a y “reescibe otros textos”⁴¹. Gilles Deleuze ha dicho que “[E]scribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida”⁴². Es algo que el biógrafo más temprano que tarde llega a comprender.

³⁹ Carta de Freud a Arnold Zweig del 31 de mayo de 1936 en: *Correspondencia Freud-Zweig*, Buenos aires, Granica, 1974, p 134.

⁴⁰ Cuenta Ángel Crespo en el prólogo que en una carta que le dirige al poeta Adolfo Casais Monteiro Pessoa le confiesa que “el origen mental de mis heterónimos reside en mi tendencia orgánica y constante a las despersonalización y a la simulación.” Pessoa, op. cit., p. 45.

⁴¹ Wilcox, op. cit. p. 48.

⁴² Gilles Deleuze, “Literatura y vida”, en *Crítica y clínica*, Traducido por Thomas Kauf, Barcelona, Editorial Anagrama, 1996, p 12.

Las diferencias motivacionales inciden directamente en el punto de vista y el modo narrativo. Algo que también tiene que ver con las alteraciones en los paradigmas más significativos de la biografía. Para los romanos lo más digno de destacar de la vida de un hombre era la *virtus*, durante la Edad Media, el cristianismo concibe la hagiografía con un sentido didáctico y moralizante; o el romanticismo se detiene en lo irracional del individuo. La clave para descifrar el Rubén Darío que estas biografías nos proveen está en la conflictiva ecuación que procede de la escritura. El biógrafo es un testigo, un punto de vista en el texto. Por tanto no es posible desdeñar en nombre del archivo como prueba, las emociones del biógrafo, que no constituyen ninguna otra prueba que no sea la de haber imaginado al sujeto de quien se relata su vida. Basten estos pocos ejemplos. Francisco Contreras nos presenta al poeta de esta manera: “El lírico raro y exquisito que inconscientemente ya identificaba con un príncipe de leyenda, era un hombre vigoroso, poco expansivo y casi huraño. Su complexión recia, su nariz ancha, su mandíbula tosca denotaban una naturaleza primitiva /.../ No era, sin embargo, feo como tanto se ha dicho”⁴³. También por Contreras nos enteramos de cómo lo concebía el escritor Luis Bonafoux, para quien Darío era un hombre excelente y su admiración del poeta no era superior al aprecio que tenía por el hombre⁴⁴. Vargas Vila en cambio nos acerca esta imagen:

“Darío apareció entre nosotros ya fantasmal y enigmático; era aún joven, bien plantado, la mirada genial, el aire triste; todas las razas del mundo, parecían haber puesto su sello en aquella faz, que era como una playa que hubiese recibido, el beso de todas las olas del océano, se diría que tenía el rostro de su poesía /.../”⁴⁵.

⁴³ Contreras, op. cit., p. 119.

⁴⁴ Ibidem, p. 124.

⁴⁵ Vargas Vila, op. cit., p 20.

El biógrafo condicionado por el punto de vista con el que reconstruye la vida de otro no alcanza a dar cuenta de todo apoyándose en la documentación disponible, en consecuencia esta debilidad lo lleva a rellenar los vacíos de ese nombre propio mediante la imaginación, cuando no la ficción misma. De suyo, no hay un solo Darío, como puede deducir del título de la biografía de Oliver Belmás “Este otro Rubén Darío” que se ubica en el extremo opuesto al punto de vista de Gibson quien con su título, “Yo, Rubén Darío”, nos quiere persuadir de la existencia de un único Darío, pero a fuerza de incurrir en los procedimientos de autoficción. El pronombre “otro” que utiliza Oliver en el título nos conduciría por caminos arduos, digamos solamente que la palabra otro nos permite pensar no en alteridades sino en diversidades. No hay un solo Darío sería la obvia conclusión. Pero a nuestro juicio si no hay un solo Darío se debe a que ha pasado por los laberintos de la escritura de sus biógrafos, que no han podido atenerse a una vida sino a la vida que el biógrafo al fin de cuentas extrae de su propia motivación. En palabras de Jacques Derrida: “Lo que traiciona la escritura, en su momento no fonético, es la vida”⁴⁶. O dicho en otros términos, el relato de una vida después de su muerte es un propósito inquietante de imposible conciliación entre aquel individuo que fue y las imágenes que la escritura nos devuelve. Darío, el hombre, el poeta, el genio que nos llega a través de los textos biográficos es ni más ni menos que espectral, fantasmagórica. No hay escritura de vida sin texto, evidentemente, ni propiamente factible sino de las acciones que fueron realizadas por alguien que yace muerto, es decir inactivo, inerte despojado de experiencias e iniciativas. La biografía de un muerto es un oxímoron, no se habla sobre la vida, pues lo que deja la escritura es un testimonio de lo que ya

⁴⁶ Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Traducción de Oscar Del Barco y Conrado Ceretti, México, Siglo XXI, [1° edición en francés 1967], p 34.

ha sucedido, se narran hechos que reconstruidos, ni siquiera le devuelve la voz al biografado sino que la operación es un caso de ventriloquia. La procedencia de la biografía no estaría en lo que nos recuerda de lo hecho por un individuo ya muerto, más atinado es decir que llega a nosotros como un procedimiento de detener el olvido. Las biografías en las que nos detuvimos no forman un corpus homogéneo, no existe una biografía única, pero hay tantas como biógrafos han querido rendir tributo al gran poeta.

Bibliografía

- BARTHES, ROLAND. 1987 "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona. Paidós.
- BORGES, JORGE LUIS. 2012. *Inquisiciones/Otras inquisiciones*. Buenos Aires. Debolsillo. En línea: <http://www.e-torredabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiamedievalymoderna/Hume/Hume-CriticaldeaSubstancia.htm> Edición en papel: *Historia de la Filosofía*. Volumen 2: Filosofía Medieval y Moderna. Javier Echegoyen Olleta. Madrid. Editorial Edinumen. 1996.
- DERRIDA, JACQUES. 1995. Madrid. Editorial Trotta. Versión digital *Derrida en castellano*. consultado 15/06/2016. En línea: http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/marx_inyunciones.htm
- BORGES, JORGE LUIS. 2012. "Sobre el "Vathek" de William Bechford". Borges. Jorge Luis. 2012. *Inquisiciones/Otras inquisiciones*. Buenos Aires. Debolsillo. En línea: <http://www.e-torredabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiamedievalymoderna/Hume/Hume-CriticaldeaSubstancia.htm> Edición en papel: *Historia de la Filosofía*. 1996. Volumen 2: Filosofía Medieval y Moderna. Javier Echegoyen Olleta. Madrid. Editorial Edinumen.
- DARÍO, RUBÉN. 1898. "Stéphane Mallarme". *El Mercurio de América*. Buenos Aires. octubre.
- BOURDIEU, Pierre. 2011. "La ilusión biográfica". *Acta Sociológica*. núm. 56. septiembre – diciembre.
- BURDIEL BUENO, ISABEL (coord.). Roy Foster (coord.) 2015. *La historia biográfica en Europa*. Madrid. Institución Fernando el Católico.
- CABALLÉ, ANNA. "Biografía y punto de vista: Perspectivas actuales". 2010. Segunda reunión de la RENTPB (Paris, febrero.) En línea: <http://www.uv.es/retpb/index-2.html> (03/05/2015)
- CABALLÉ, ANA. 2011. "¿Dónde están las gafas? La biografía. entre la metodología y la casuística." [Artículo publicado en la Revista Historia. Antropología y fuentes orales. (46):169-180] En línea: <http://www.ub.edu/ueb/?p=223>
- Carta de Freud a Arnold Zwiég del 31 de mayo de 1936. 1974. *Correspondencia Freud-Zweig*. Buenos Aires. Granica.

- CONTRERAS, FRANCISCO. 1937. *Rubén Darío: su vida y su obra*. Santiago de Chile. Ercilla.
- DIEZ MÉNGUEZ, ISABEL CRISTINA. 2013. "El hallazgo de las últimas carpetas del Archivo de Rubén Darío: catalogación, descripción y contenido de los documentos". Oviedo Pérez Tudela. Rocío (ed). *Rubén Darío en su laberinto*. Madrid. Verbum.
- DELEUZE, GILLES. 1996. "Literatura y vida". *Crítica y clínica*. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona. Editorial Anagrama.
- DERRIDA, JACQUES. *De la gramatología*. 1967. Traducción de Oscar Del Barco y Conrado Ceretti. México. Siglo XXI. [1ª edición en francés 1967].
- Dossier "Biografía e historia. Reflexiones y perspectivas". 2012. en *Anuario IEHS*. nro. 27.
- DE LA ROSA HERNÁNDEZ, GUADALUPE. 2014. "La biografía: entre lo real y lo ficticio. La importancia de la literatura en la biografía histórica. *Ecos sociales*. a.2. n.5.
- "El Liberal". 22 de octubre de 1907. *Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España*. En línea:
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001514153&page=3&search=La+leyenda+d+e+Verlaine&lang=es>
- FOUCAULT, MICHEL. 1998. "Qué es un autor". *Litoral*. trad. de Silvio Malttoni. Córdoba. abril.
- GADDIS, LEWIS. 2004. *El paisaje de la historia*. trad. de Marco Aurelio Galmarini. [1ª ed. 2002]. Barcelona. Anagrama.
- GIBSON, IAN. Yo Rubén Darío. 2016. [1ª ed 2000]. Barcelona. Ediciones B S.A.
- GHIRALDO, ALBERTO. 1943. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires. Losada.
- GONZÁLEZ MARTEL, JUAN MANUEL. 2012. "Rubén Darío y Gómez Carrillo difieren sobre "la estupenda verdad" de Paul Verlaine". *Magazine Modernista. Revista Digital del Modernismo*. nro 17.. En línea: <http://magazinmodernista.com/2012/04/26/dario-y-gomez-carrillo-difieren-sobre-la-estupenda-verdad-de-verlaine/>
- HAUSER, ARNOLD. 1983. *Historia social de la literatura y el arte*. vol 2. trad. de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. Barcelona. Editorial Labor.
- HENRIQUEZ UREÑA, MAX. 1918. "Rubén Darío". *Cuba contemporánea*. AÑO VI. Núm. 3. Tomo XVIII. Habana. noviembre. En línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004770790&page=14&search=ruben+dario&lang=es>
- LACAN, JACQUES. "El estadio del espejo". *Escritos I*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. 1997. *El pensamiento salvaje*. Bogotá. Fondo de Cultura Económica. [1962].
- MIGNOLO, WALTER. Aguilar Mora. Jorge. 1971. "Borges. el libro y la escritura". Caravelle. 17. nota 2.
- Revista de libros Segunda época*. En línea: http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=1002&t=blogs
- OLIVER BELMÁS, ANTONIO. 1960. pról. Francisco Maldonado de Guevara. *Este otro Rubén Darío*. Barcelona. Aedos.
- PESSOA, FERNANDO. 1999 *Antología poética. El poeta es un fingidor*. Edición y traducción Ángel Crespo. Madrid. Colección Austral. [1ª ed 1982].

Claudio MAÍZ

SALGADO, MARIANA. 1989. "Félix Rubén García Sarmiento. Rubén Darío y otros entes de ficción". *Revista Iberoamericana*. nros. 146-147. Enero-Junio.

VARGAS VILA, JOSÈ MARÍA. s/a. *Rubén Darío*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

WILCOX, LEONARD. 1995. "Narrativa biográfica y el texto de vida". *Estudios del hombre*. n. 2. trad. de Servando Ortoll. Publicaciones del CUCSH.

RUBÉN DARÍO Y MIGUEL DE UNAMUNO: CONVERSACIONES ACERCA DE LA TRADICIÓN CULTURAL CONTINENTAL

*Rubén Darío and Miguel de Unamuno:
talks about the continental cultural tradition*

Andrea PASQUARÉ

Deptº de Humanidades-Universidad Nacional del Sur
apasquare@yahoo.com

Resumen

Hacia 1900 una vasta colonia de escritores americanos residentes en París, seducidos por la gran metrópoli, y atraídos porque veían en ella una posibilidad de vivir de las letras, cruzaban cartas –algunas de ellas encendidas- con el escritor español quien profesaba una profundo rechazo por los productos del simbolismo francés en cuya tradición más reciente –y hasta imitación- el modernismo americano se había posicionado. El centro de esta controversia de Unamuno con los latinoamericanos era su elección de Francia como su fuente intelectual. Su galofobia lo hizo combatir los galicismos *misguardises* presentes en las letras del castellano americano, y se declarará profundamente misógalo, en contra de todo lo francés. Su rechazo a lo francés, a quienes juzgaba admirablemente dotados para la ciencia pero no para el arte, nacía de la afectación que veía en las últimas producciones estéticas. En las cartas escritas entre 1900 y 1904 que fue cruzando con intelectuales americanos, Unamuno no dejará de insistir en la necesidad de abandonar la seducción por todo lo francés y explorar las fuentes genuinas de la tradición latino y americana.

En sus cartas Rubén Darío saldrá al cruce de Unamuno defendiendo la tradición francófona y el lugar central que París ocupaba las letras

americanistas, era el triste resultado del abandono y desinterés de editores y prensa cultural española, principalmente residentes en Madrid, por las novedades de la literatura hispanoamericana.

Sin embargo, Darío no dejará de ver a Unamuno como una de los mayores referentes de las letras hispanohablantes, y de nombrarlo "espíritu director" de su generación. En esa dirección el escritor español, ahora en su función de crítico, intentará reconducir a sus interlocutores más jóvenes hacia las letras castellanas dentro de la tradición latinoamericana, explorando sus bases constitutivas continentales, en las que no podían negar las fuentes metropolitanas.

Palabras claves: *Unamuno* y América, epistolarios, canon literario, tradición hispana, capital intelectual

Abstract

By 1900 a vast colony of living American writers in Paris, attracted by the great metropolis, and attracted because they saw in it a chance to live letters, letters crossed -some of them passionate- with the Spanish writers who professed a deep rejection French symbolism products whose most recent tradition-up imitation American modernism had positioned. The center of this dispute with Latin American Unamuno was his choice of France as its intellectual source. Caused his Gallophobia did fight misguardises Gallicisms presents in spanish american letters and declare him deeply misógalo, against all things French. His rejection of the French whom he judged admirably equipped for science but not for art born of involvement he saw in past aesthetic productions. In the letters written between 1900 and 1904 that was crossing with American intellectuals, Unamuno not fail to insist on the need to abandon the seduction for all French and explore the genuine sources of the Latin and American tradition.

In particular, in his letters Ruben Dario discusses with Unamuno defending the Francophone tradition and the centrality of Paris he occupied the Americanists letters, was the sad result of neglect and lack of editors and Spanish cultural press, mainly residents of Madrid, by the news of the Latin American literature.

However, Dario will not fail to see Unamuno as one of the greatest references of Spanish-speaking letters, and name it "spiritual leader" of his generation. In this direction the Spanish writer, now in its critical function, try to redirect their younger partners to Spanish letters within the Latin American tradition, exploring its continental constituent bases, which could not deny the metropolitan sources of the Latin American tradition.

Keywords: Unamuno and America, collected letters, literary canon, Hispanic tradition, the intellectual capital

Las cartas y epistolarios personales se insertan dentro de las categorías de “ego-documentos” (que junto a memorias, diarios personales, relatos de viaje, autobiografías, recuerdos de familia, etc.) desnudan la subjetividad de los autores, su personalidad, proyectos y preocupaciones, y permiten conocer la actualidad de primera mano transmitida por sus protagonistas directos.

Este tipo de Fuentes conforman redes “ego-centradas” alrededor de la figura cuyo epistolario conocemos con más o menos densidad según la frecuencia y grado de interacción de sus interlocutores. Definen distintas geografías y logran superar fronteras físicas para articular otras simbólicas, elaborar tradiciones. Son un instrumento primordial para conocer la vida cotidiana y social de una época, las ideas y conocimientos que circulan, etc.

En el caso de los corpus que nos ocupan, las cartas intercambiadas entre el español Miguel de Unamuno (*Epistolario americano*, 1996; Chávez, 1959; Manuel García Blanco, 1964 y 1966) con el nicaragüense Rubén Darío (Alberto Ghirardo, ed, 1953), constituyen una infraestructura que se refuerza con otros sistemas de referencia, reconocimiento y significación a través de notas comentarios y de presentaciones en revistas, prólogos, pedidos de colaboración en publicaciones periódicas. Como parte de una red epistolar Rubén Darío como otros latinoamericanos lo investirán con el papel productor de sentido y de mediaciones entre los pueblos de habla hispana incluida España como parte de una cruzada pan-latina.

Las cartas intercambiadas entre el español y el nicaragüense y de éste con otros americanos, nos permiten ver el entramado múltiple de relaciones: algunas primarias y horizontales entre

amigos y congéneres, otras asimétricas que definen categorías de jerarquía y autoridad, casi todas ellas de reciprocidad por las que circulan dones, favores, noticias, información que en el mundo intelectual derivará en referencias, citas, reconocimientos, posibilidades de edición. Como plataforma de circulación, estas misivas han permitido ver la articulación de un pensamiento continental e hispano-americano como base de afirmación y emancipación cultural. Este pensamiento se irá perfilando con la definición de un conjunto de imágenes acerca del continente, su naturaleza, su presente y destino, su historia, etc.

De modo particular nos interesa analizar las percepciones con las que definen el presente y destino del continente americano y la reflexión de su propia condición de escritor latinoamericano. Esto nos llevará a reconocer el papel del español en la definición de un canon para la literatura continental y particular por países, partiendo del ensayo sociológico, historias nacionales, poesía, novelas. En el entramado de estas cartas se entrecruzan las memorias de viajero, las impresiones de las ciudades que los reciben en calidad de extranjeros (París-Madrid-Buenos Aires), la búsqueda de un editor, una colaboración que les permitiera incursionar en mercados hispano-hablantes ya constituidos.

Las cartas recogidas funcionarán como lugares de enunciación, y de reflexión acerca de la lengua y la literatura nacionales, y el ensayo sociológico continental cuya proximidad permitirá una búsqueda conjunta de tradiciones, genealogías, topografías de lo hispano dentro de lo americano.

A partir de las redes epistolares ego-centradas hemos procurado conocer las rutas de circulación de ideas y escritos acerca del americanismo, hispanoamericanismo y/o pan-hispanismo, la literatura continental y la construcción imaginaria de la América Española producidos en España y

América, considerando sus marcos conceptuales, sus soportes y lugares de enunciación, y la materialidad de esos contactos (la correspondencia privada pero también las revistas, editoriales especializadas, instituciones culturales, invitaciones y visitas, etc.) que contienen esas cartas.

El uso del concepto de “red” con su principal despliegue en los años ‘60 y ‘70 con el aporte de la antropología social británica, dentro de la perspectiva del “*network analysis*” (Barnes, Boissevain, Boss en Piscelli 2001; . Boissevain y J. C. Mitchell, 1973, R. S. Burt y M. J. Minor, 1983; Alain Degenne y Michel Forsé, 1999) nos permitió apreciar que las categorías sociales no son un dato *a priori* al que se llega por indicadores de tipo económico o profesional, sino que se construyen a partir de una acumulación de relaciones que van configurando el rol de ese individuo en su sociedad. Este análisis nos permitió demostrar cómo los sujetos individuales (egos) o colectivos (familias, ateneos, asociaciones, generaciones intelectuales) se valían de relaciones interpersonales basadas en el parentesco, la amistad, la vecindad para alcanzar sus objetivos para obtener resultados, organizando alianzas específicas, constituyendo agrupaciones, diseñando estrategias, etc.

Unamuno y Rubén Darío entre murallas

A la muerte de Rubén Darío en 1916, Miguel de Unamuno trazará una semblanza de su interlocutor: “Una muralla cristalina” los había separado, “y eso que había entre ambos una profunda unanimidad en ciertas entrañadas y estrechas inquietudes”¹. Faltó un encuentro franco y desinteresado.

¹ “De la correspondencia de Rubén Darío”. *La Nación*, Buenos Aires, 10-V-1916. En: Miguel de Unamuno, *Obras Completas*. Tomo VIII. Barcelona, Vergara, 1961, p. 535.

Las cartas intercambiadas entre el nicaragüense y el español tienen dos períodos: el primero que va que va de 1899 a 1902 y es Unamuno quien la inicia acusando disparidades en su comentario a la obra de Francisco Grandmontagne *La Maldonada*. Ya en esa oportunidad manifestaron sus diferencias sobre las fuentes literarias en las que abrevaba el nicaragüense: “Lo que yo veo en usted (...) es un escritor que quiere decir en castellano cosas que ni en castellano se han pensado nunca.... Tiene usted que hacerse su lengua”², le dirá Unamuno a lo que Rubén Darío le responderá diciendo que no se siente un escritor americano sino formalmente francés. Que piensa en francés y agradece la amplia recepción obtenida por escritores y público franceses.

Unamuno y Darío debieron conocerse en persona en 1899 cuando este último fue enviado por el diario *La Nación* a conocer el estado de situación de la vida cultural y social española tras la pérdida de su imperio colonial.

La segunda etapa se inicia en otoño de 1904 con una carta dirigida por Darío a Unamuno a 1909, esporádicas, en las que Rubén Darío se advierte entregado a sus obligaciones como cónsul en París y en las que reiteradas oportunidad confiesa su deseo de visitarlo en Salamanca. Este deseo no se materializó nunca: cuando visitó España en 1908 estuvo en Asturias y en 1909 en Mallorca disfrutando de unos días de descanso.

Su residencia en la ciudad de París hacía de Darío una figura aglutinante de la comunidad hispanoamericana allí instalada. Por otra parte, visitar su casa, encontrarse con él personalmente y o asistir en su compañía a algún evento o recorrido por la ciudad era una excursión obligada para los que

² Carta de Miguel de Unamuno a Rubén Darío. Salamanca, 19 de mayo de 1899. En: Darío, Rubén, *Epistolario- I* Prólogo de Alberto Ghirardo. *Obras Completas*, Volumen XIII. Madrid: Biblioteca Rubén Darío, s. a., p. 163.

en sus viajes a Europa tocaban la capital francesa³. Maestro y guía espiritual de jóvenes escritores latinoamericanos la humildad y afabilidad con que los recibía contrastaba con la genialidad alcanzada. Su casa era para los visitantes, el lugar de encuentro con otros americanos residentes en París como el novelista chileno Francisco Contreras, el argentino Manuel Ugarte, el venezolano Pedro-Emilio Coll entre otros.

Unamuno: la recepción de lo francés y el canon de la literatura continental

Hacia 1900 una vasta colonia de escritores americanos residentes en París, seducidos por la gran metrópoli, y atraídos porque veían en ella una posibilidad de vivir de las letras, cruzaban cartas –algunas de ellas encendidas- con el escritor español quien profesaba un profundo rechazo por los productos del simbolismo francés en cuya tradición más reciente –y hasta imitación- el modernismo americano se había posicionado. El centro de esta controversia de Unamuno con los latinoamericanos era su elección de Francia como su fuente intelectual.

“...no acabo de comprender del todo esa atracción que sobre ustedes ejerce París, ni ese anhelo de que sea precisamente París, y no Londres, o Berlín, o Viena, o Bruselas, o Estocolmo, o... Heidelberg, donde los descubran. Que fuera Madrid lo comprendería, porque hoy por hoy es el centro de los pueblos de lengua española, y por mucho que exageremos (yo el primero) nuestra incultura, al fin y al cabo en español escribimos, y los que piensan en español son los que ante todo, han de nutrirse de la

³ Manuel Gálvez, *Recuerdos de mi vida literaria*. I. *Amigos y maestros de mi juventud*. Buenos Aires, Hachette, 1961, p. 214.

savia espiritual de nuestros escritores. Y sólo mediante ellos, los demás⁴.

Su galofobia lo hizo combatir los galicismos *misguardises* presentes en las letras del castellano americano, y se declaró profundamente misógalo, en contra de todo lo francés. Las cartas escritas entre 1900 y 1904 que fue cruzando no sólo con Rubén Darío sino con otros intelectuales americanos, les mostrará el valor de los productos originales de sus compatriotas españoles:

*“Me son insoportables los franceses sobre todo cuando elogian algo español –le confesará al argentino Manuel Ugarte-. Parecen decir ‘para ser español no está mal’ Por lo que a Ganivet hace no es sólo grande para España, sino que ahí lo quisieran para los días de fiesta. Me parece que supera mucho a los Barrés, Mirbeau, Taillade.... Ahí hay muchos muy bueno, pero no es lo que más se agita y bulle. Hay mucho *fumiste*, no menos *cabotinisme* y una enorme pose. Es poco austero y poco sólido. Será enfermedad, padeceré de misogalismo, pero no lo puedo remediar. A los españoles nos es fatal la influencia francesa, por mucho que lo francés valga”⁵.*

Su rechazo a lo francés, a quienes juzgaba admirablemente dotados para la ciencia pero no para el arte, nacía de la afectación que veía en los últimas producciones estéticas:

*“Me parece artificioso. Y de lo francés, lo que menos me gusta es lo parisiense y de lo parisiense lo *montmartrois*, pose pura. No resisto a Verlaine. Me gustan mucho los suizos, algo de los belgas y de los franceses los lioneses: Pascal, Senancourt, Rousseau y luego los hugonotes, Sabatier, Vinet, Secretan, Monod. ¡Ah! Me olvidaba decirle que en la literatura francesa prefiero los escritores que llamaremos serios, de historia, de sociología, etc., los Fustel de*

⁴ Miguel de Unamuno a Rubén Darío. Salamanca, 19 de mayo de 1899. En: Darío, Rubén, *Epistolario- I* Prólogo de Alberto Ghirardo. *Obras Completas*, Volumen XIII. Madrid: Biblioteca Rubén Darío, s. a., p. 166.

⁵ Miguel de Unamuno a Manuel Ugarte. Salamanca, 16 de agosto de 1902. En: Miguel de Unamuno, *Epistolario Americano (1890-1936)*. Edición, introducción y notas de Laureano ROBLES. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 142.

Coulanges, Gaston Paris, Gaston Boissier, Michel Bréal, Gebhardt, Taine (este es el mayor), etc, a los de amena literatura”⁶.

En las cartas que Unamuno fue cruzando entre 1900 y 1904 con intelectuales americanos, no dejará de insistir en la necesidad de abandonar la seducción por todo lo francés y explorar las fuentes genuinas de la tradición latino y americana:

“Una cosa hay que no me gusta tanto de la literatura americana y es su obsesión por lo exótico, lo pseudo-clásico traducido del francés, y todo lo que sólo a la sensualidad halaga. *Abúsase de sátiros, ninfas, dríadas, orientalidades, misguardises franceses del tiempo y mundo de Watteau*, etc., etc. *En cambio creo que descuidan la poesía viva del ambiente, la del pueblo y el paisaje en que viven*”⁷.

En un tono intimista, el español confesará también a Darío su “cansancio” de los poetas franceses en cuyas composiciones no alcanza a sentir la vida que sus estrofas respiran. Luego de alabar la genialidad de Heredia y Richepin en quienes reconocerá sus fuentes helénicas y olímpicas se pronunciará en contra de los protagonistas del decadentismo:

“Pero hay otros, y entre ellos al mismo Verlaine, cuya grandeza apenas vislumbro, y no pocos, como Mallarmé, que por más que juren sus adeptos, siempre me parecerán *poseurs* o gentes que no acertaron a decir lo que pensaban, porque pensaban incompletamente y en pura niebla”⁸.

En su búsqueda de un canon para las letras americanas, insistirá entonces en la necesidad de volver a sus raíces “bravías, campesinas”, al ambiente y el paisaje en su trama

⁶ *Ibidem*, p. 143.

⁷ Carta de Miguel de Unamuno a Rufino Blanco Fombona. Salamanca, 3 de agosto de 1900. En: *Epistolario Americano*. Op. cit., p. 92.

⁸ Carta de Miguel de Unamuno a Rubén Darío. Salamanca, 19 de mayo de 1899. En: Rubén Darío, *Epistolarios-I*. Prólogo de Alberto Ghirardo. *Obras Completas*. Volumen XIII. Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1926, p. 167.

local, búsqueda auto-etnográfica que cree los reconducirá a la auténtica tradición popular que es la fuente de su originalidad.

Sin embargo, estas representaciones ofenderán a más de un escritor residente en París que en su esfuerzo por borrar toda señal traída de sus países de origen, habían adoptado una afección de *rastacueros* imitando e identificándose con todo lo francés.

En el *Epistolario* con Rubén Darío publicado en 1926 por Alberto Ghirardo aparecerán 8 de las cartas cruzadas entre ambos entre 1899 y 1909. Si bien el núcleo de los temas son literarios, aparecerán también temas personales, una de ellas la enfurecida nota cruzada por Darío en 1907 al conocer que Unamuno lo acusaba de “indio” señalando “que se le veía la pluma debajo del sombrero”⁹. La justificación del español no se hizo esperar. En ella hacía referencia a los círculos franceses que le habían ido con el “chisme”.

“Lo de siempre, mi querido amigo; ya le han ido a usted con el cuento de lo que yo haya podido decir de desagradable para usted y en cambio no le habrán contado lo demás (...). *Si le diré que en usted prefiero lo nativo, lo de abolengo, lo que de un modo o de otro puede ahijarse con viejos orígenes indígenas a lo que haya podido tomar de esa Francia que me es tan poco simpática y aún de esta mi querida España*”¹⁰.

Y refiriéndose a sí mismo en su labor de crítico, duro, enervante e implacable con los escritores de habla hispana: “Su carta la tomo como una lección y la acepto. Y le añado que tiene usted razón. (...) *Con los años se me va enervando el inquisidor*

⁹ “Ante todo, para una alusión. Es con una pluma que me quito debajo del sombrero con la que le escribo...” Carta de Rubén Darío a Miguel de Unamuno. París, 5 de septiembre de 1907, p. 34. En: Rubén Darío, *Epistolarios I*. Op. cit., p. 34.

¹⁰ Carta de Miguel de Unamuno a Rubén Darío. Salamanca, 26 de septiembre de 1907. En: Miguel de Unamuno, *Epistolario Americano (1890-1936)*. Op.cit., pp. 281-2.

calvinista, descontentadizo y áspero, que siempre he llevado en lo más íntimo”¹¹.

Sin embargo, le promete escribir un comentario sobre él. Y reconocerá al final de su misiva “la influencia enorme que ha tenido en las letras hispano-americanas y españolas”, la estimación que en él despierta “su genio poético”, junto con su “carácter el que bien mirado fluye de aquel”¹².

El embate de Darío por defender más que la tradición francófona¹³, el lugar central que París ocupaba las letras americanistas, era el triste resultado de “*la innegable indigencia mental de nuestra madre patria, nos ha hecho apartar los ojos de ella no es culpa nuestra*. Cuando hay algo que surge nuevo y vigoroso, lo ponemos sobre nuestra cabeza, sin vacilar”¹⁴, le reconocía a su corresponsal español. París hoy, como lo fue antes Atenas, y podía llegar a serlo Nueva York o Buenos Aires” daba cuenta de las mecas culturales que la república internacional de las letras perseguían.

En sus cartas Rubén Darío saldrá al cruce de Unamuno defendiendo la tradición francófona y el lugar central que París ocupaba las letras latinoamericanas, era el triste resultado del abandono y desinterés de editores y prensa cultural española, principalmente residentes en Madrid, por las novedades de la literatura hispanoamericana: “Los latinoamericanos no tenemos mercado ni lectores en España. Desearía que me diera

¹¹ Loc. cit. *Ibidem*.

¹² Loc. cit. *Ibidem*

¹³ “No sabe usted lo que yo he combatido *el parisianismo de importación* que he tenido la mala suerte de causar en buena parte de la juventud de América”. Carta de Rubén Darío a Miguel de Unamuno. Madrid, 21 de mayo de 1899. Rubén Darío, *Epistolarios I*. Prólogo de Alberto Ghiraldo. Volumen XIII. Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1926, p. 28.

¹⁴ Carta de Rubén Darío a Miguel de Unamuno. Madrid, febrero 7 de 1900. En: Rubén Darío, *Epistolario I*. Op. Cit., p. 51 (La cursiva es propia).

su opinión a este respecto”¹⁵. Las dificultades de dar a conocer sus obras en el mercado de lectores español nacía del desinterés por las novedades literarias procedentes de América.

Si bien Darío reconocía de “*snobismo*” y “*bobería*” la búsqueda desesperada del “*article de París*” por los escritores contemporáneos como el guatemalteco Gómez Carrillo, eso “no harán sino que se distinga entre lo que París tiene de sólido y verdaderamente luminoso”¹⁶.

Celebraba Ruben Darío que se estuviera avanzando en un acuerdo de propiedad literaria entre España y Argentina, una tarea de diplomacia intelectual basada en el intercambio de publicaciones necesaria para ambos continentes, algo que Unamuno parecía desconocer: “No he leído nada acerca de eso de propiedad literaria con la Argentina. ¡Buena falta hace!”¹⁷.

Reconoce sí el español, el efecto amplificador de los comentarios del nicaragüense en el mercado del libro de habla hispana y lo instaba a dar la conferencia que tenía proyectada sobre la prensa argentina, con especial referencia al diario *La Nación* del que ambos son sus colaboradores.

“Mi novela se ha agotado merced a los pedidos de allí (de que le doy gracias, por ser usted, ayudado por Grandmontagne, quien más a ello ha contribuído). Es necesario que aquí se conozca y aquilate lo de allí. Debe usted dar su conferencia acerca de la Prensa argentina; no se desanime nunca, y ya que vive ahí, en el charco luche. Si yo viviese ahí sería para hablar en público”¹⁸.

¹⁵ Carta de Rubén Darío a Miguel de Unamuno. Madrid, febrero 7, 1900. En: Op. cit. ibídem, p. 31.

¹⁶ Carta de Rubén Darío a Miguel de Unamuno. Madrid, 21 de mayo de 1999. En: Rubén Darío, *Epistolario-I*. Op. cit. Ibídem, p. 28.

¹⁷ Miguel de Unamuno a Rubén Darío. Salamanca, 8, II, 1900. En: Rubén Darío, *Epistolario I*. Cartas de Miguel de Unamuno. Op. cit. p. 174.

¹⁸ Cit supra.

Sin embargo, Darío no dejará de ver a Unamuno como una de los mayores referentes de las letras hispanohablantes, y de nombrarlo “espíritu director” de su generación. En esa dirección el escritor español, ahora en su función de crítico, intentará reconducir a sus interlocutores más jóvenes hacia las letras castellanas dentro de la tradición latinoamericana, explorando sus bases constitutivas continentales, en las que no podían negar las fuentes metropolitanas.

En su carta al argentino Manuel Ugarte continuará en la dirección anteriormente expresada a Rubén Darío:

“También yo deseo hablar con usted sobre esto del ‘francesismo’ y de las tendencias de la juventud hispano-americana. Yo que creo en la fuerza de ésta y en su anhelo de otra vida, que lo creo más animosa que la española, no creo que va bien orientada del todo. Insisto en creer que *no es Francia la mejor guía para los pueblos hispano-americanos*”¹⁹.

No obstante, elogiará sus *Crónicas parisienses* en las que ve expresada la auténtica vocación de sociólogo, historiador y hasta de periodista de Manuel Ugarte, al pintar sucesos y personajes contemporáneos, abandonando por un momento la ficción. Y alabará el género de estas crónicas que juzgará “interesantísimas”: “hay más vida, más animación, más amenidad y más espíritu... en contar lo que realmente hay tanto o más arte y originalidad y alma y brío y corazón que en tramar argumentos e inventar sucesos”²⁰.

La recepción de novedades literarias y el intercambio epistolar con los jóvenes escritores latinoamericanos constituían un juego de estrategias valoradas dentro de la red que le permitirá en particular a Unamuno asumir una mirada global displinadora

¹⁹ Carta de Miguel de Unamuno a Manuel Ugarte. Salamanca, 27 de octubre de 1902. En: Miguel de Unamuno, *Epistolario Americano*. Op. cit., pp. 144-5.

²⁰ Loc. cit. Ibídem.

de lo que estos producían, reconociendo sus filiaciones, géneros, estilos y calidades dispares:

“De América tengo comunicación frecuente con Coll, Rodó, Grandmontgne y otros varios. En cada correo recibo libros y folletos, los más de ellos –franqueza obliga- muy flojos. Parece que huyen de la literatura de ideas, como no ha mucho me decía Rodó en carta. Quién, a mi juicio, va completándose, es Amado Nervo: las últimas cosas que de él he leído me han gustado mucho²¹.

Con el uruguayo Rodó, se lamentará por la ausencia de más ensayos sociológicos sobre América Latina o literatura de ideas género menos frecuentado en comparación con la ficción literaria y la poesía, y no dejará de pronunciarse en su deseo de conocer todo lo que en América se estaba produciendo:

“No, no he recibido sus *Prosas Profanas*. Lo de América me interesa cada día más. Es una lástima que aquí se conozca tan mal la producción americana, sobre todo la sólida y fuerte. Poco hay de ésta; pero lo que hay es bueno de verdad. Rodó, en carta que recibí hace pocos días, se me lamenta de lo difícil que es aclimatar allí una literatura de ideas, y a tal respecto hace consideraciones²².

A través de sus notas y comentarios que aparecerán en la revista *La Lectura* de Madrid y el diario *La Nación* de Buenos Aires durante casi dos décadas entre 1900 y 1920, Miguel de Unamuno llevará a cabo un programa de historia actual de la literatura continental hispanoamericana para el cual partirá de una valoración positiva de la originalidad y madurez alcanzada por las letras americanas, superando prejuicios anti-españoles y anti-americanistas que los distanciaron durante casi un siglo:

“Todo eso se corregirá el día en que nosotros los españoles abandonemos la necia pretensión de seguir siendo, ni en lenguaje ni en nada, la metrópoli, la madre patria, la que dirige y da la ley y

²¹ Carta de Miguel de Unamuno a Rubén Darío. Salamanca, 1^o de abril 1901. En: Darío, Rubén, *Epistolario-I*. Op. cit. pp. 174-5

²² Carta de Miguel de Unamuno a Rubén Darío. Salamanca, 12 enero 1902. En: Darío, Rubén, *Epistolario-I*. Op. cit., p. 177.

cesemos de ver en esas repúblicas hijuelas nuestras. (...) usted y yo y los que sentimos bien, tiremos a establecer la verdadera hermandad bajo pie de libertad y de igualdad mutuas²³.

Conclusiones

A través de las correspondencia mantenida con intelectuales americanos en las dos primeras décadas del siglo XX, Unamuno desplegará una acción de diplomacia cultural reconociendo la complementariedad que autores españoles debían emprender al abrir puentes con América española en la que veían cifrada el destino de las literaturas hispánicas. La materialidad de esos contactos revela la compleja trama que representaba el ingreso al mercado lector español. Como contrapartida la capital francesa les ofrecía tareas de traductor, periodista, cronista de guerra, y un campo literario ya poblado de editores y escritores latinoamericanos residentes que permitía la salida y difusión de sus creaciones en ambos continentes.

Editor, filólogo, comentarista y fundamentalmente crítico literario: a través de sus notas- comentarios publicadas en *la revista La Lectura*, en los diarios *El Imparcial* y *El Heraldo* de Madrid como así también en el diario argentino *La Nación* abrirá los canales de comunicación entre autores, lectores y editores en una etapa de la producción latinoamericana que sólo era sustentada con los recursos particulares de cada escritor. La inmediatez con que buscaban una salida inmediata en la circulación de sus obras iba en paralelo a las condiciones materiales de su oficio.

Más que cualquier otro género, Unamuno consideraba el ensayo sociológico y la reflexión sobre el presente y destino

²³ Carta autógrafa, fechada en Salamanca, 19 de enero de 1904. En: Julio César Chávez, *América y Unamuno*. Op. cit., "El argentino Ricardo Rojas", p. 257.

de las naciones del continente el género principal al que debían abocarse los intelectuales americanos.

Referencias bibliográficas

DARÍO, RUBÉN. s. f. *Epistolario- I* Prólogo de Alberto Ghirardo. *Obras Completas*, Volumen XIII. Madrid: Biblioteca Rubén Darío.

GÁLVEZ, MANUEL. 1961. Recuerdos de mi vida literaria. I. Amigos y maestros de mi juventud. Buenos Aires, Hachette.

UNAMUNO, MIGUEL DE. 1996. *Epistolario Americano (1890-1936)*. Edición, introducción y notas de Laureano ROBLES. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

UNAMUNO, MIGUEL DE. 1961. *Obras Completas*. Tomo VIII. Barcelona, Vergara.

RUBÉN DARÍO Y RAMÓN DEL VALLE INCLÁN. AMISTAD Y ADMIRACIÓN POÉTICA

*Rubén Darío and Ramón del Valle Inclán.
Friendship and poetic admiration*

Mariana VERDAGUER

Universidad Nacional de Cuyo
marianverdagner@gmail.com

Resumen

Rubén Darío despertó en España la admiración de notables poetas defensores del modernismo, que pertenecían a la generación del 98. Entre estos jóvenes estaba Ramón del Valle Inclán, quien mantuvo una relación de amistad y admiración mutua con el escritor Rubén Darío. Como fruto de esta relación, dejaron un legado de poemas que la testimonian. Por lo tanto, el propósito de este trabajo es mostrar el vínculo existente entre ambos escritores, a través de los poemas: "Soneto iconográfico, para el señor marqués de Bradomín" y "Balada laudatoria a Don Ramón María del Valle Inclán" que Rubén Darío dedicó a Ramón del Valle Inclán.

Palabras claves: modernismo, España, Rubén Darío, Ramón del Valle Inclán.

Abstract

Spain Ruben Darío woke up in admiration of notable poets advocates of modernism, who belonged to the generation of 98. Among these youths was Ramon del Valle Inclán, who maintained a friendship and mutual admiration with writer Ruben Darío. As a result of this relationship, they left a legacy of poems which testify. The purpose of this paper is to show the link between the two writers, through poems: "iconographic Sonnet, for the

Marquis de Bradomín" and "laudatory Balada Don Ramon Maria del Valle Inclán" Ruben Dario dedicated to Ramon del Valle Inclán.

Keywords: modernism, Spain, Rubén Darío, Ramón del Valle Inclán.

Introducción

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX el mundo se encontraba en crisis debido a transformaciones políticas, económicas y sociales, como las caídas de las monarquías, los levantamientos sociales y las guerras mundiales. Este ambiente va a ser el germen del modernismo, que sobre todo rechazaría el mundo burgués y reaccionaría contra el Realismo y Naturalismo, buscando la apertura de renovadas líneas expresivas en el arte y la literatura. Entre sus rasgos fundamentales cabe mencionar el rechazo crítico y evasivo de la falta de valores de la civilización industrial y burguesa del siglo XIX, un marcado anticonformismo, manifestado a través del aislamiento y de un refinamiento estético además de unos esfuerzos de renovación opuestos a las tendencias vigentes. Su desarrollo fundamental alcanza hasta la primera Guerra Mundial. Tal ruptura se enlaza con la amplia crisis de fin de siglo.

En este contexto se encuentran Rubén Darío (1867- 1916) y Ramón del Valle Inclán (1866- 1936), quienes compartieron una gran amistad y admiración, además del Modernismo, Tal es así, que han quedado varios poemas como testimonio de su vínculo y cierta correspondencia. En este trabajo abordaré dos poemas que el poeta Rubén Darío le dedica a su amigo Valle Inclán. Ellos son: *Soneto iconográfico, para el señor marqués de Bradomín* y *Balada laudatoria a Don Ramón María del Valle Inclán* que aparecen en su obra poética completa. Aunque cabe mencionar que también existe un poema más dedicado a Valle que se llama *Soneto Autumnal Al Marqués de Bradomín*. Aparte le dedicó varias semblanzas.

Rubén Darío y España

La relación que Rubén Darío forjó con España fue cercana. El primer viaje lo realizó en 1892, como secretario de la Delegación de Nicaragua para los festejos del cuarto centenario del Descubrimiento de América. Allí conoce personalmente a don José Zorrilla, a Gaspar Núñez de Arce, a don Ramón de Campoamor y se relacionó entre otros con Valera, Pardo Bazán, Castelar, Menéndez y Pelayo. En 1898 viajó nuevamente a España como corresponsal de *La Nación*. Tenía el compromiso de enviar cuatro crónicas mensuales acerca del estado en que se encontraba la nación española tras su derrota frente a Estados Unidos en la Guerra hispano-estadounidense, y la pérdida de sus posesiones coloniales de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y la isla de Guam. Estas crónicas terminarían recopilándose en un libro, que apareció en 1901, titulado *España Contemporánea. Crónicas y retratos literarios*. En ellas, Rubén manifiesta su profunda simpatía por España, y su confianza en la recuperación de la nación, a pesar del estado de abatimiento y decadencia en que la encontraba.

Desde esta segunda visita a España, Darío se convirtió en el maestro e inspirador de un grupo de jóvenes modernistas españoles, entre los que estaban Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Francisco Villaespesa, Ramón del Valle Inclán y los hermanos Antonio y Manuel Machado.

Rubén Darío, en 1905 se desplazó otra vez a España como miembro de una comisión nombrada por el gobierno nicaragüense cuya finalidad era resolver una disputa territorial con Honduras. Ese año publicó en Madrid el tercero de los libros capitales de su obra poética: *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, editado por Juan Ramón Jiménez.

Durante 1908 fue Ministro plenipotenciario ante la Corte de España. Cuando el Presidente de Nicaragua, José Santos Zelaya

fue derrocado, Darío tuvo que renunciar a su puesto diplomático el 25 de febrero de 1909. Además colaboró en 1910 en “El imparcial” y “El Heraldo de Madrid”. En 1912 vivió en Barcelona, donde publica su *Autobiografía*. Muy debilitado da conferencias en Barcelona y América. En Buenos Aires, gravemente enfermo, asiste a la fundación del Ateneo Hispanoamericano. En 1913 para restablecerse, vuelve a su amada Palma de Mallorca. En 1914, la proximidad de la guerra (1914-1918), lo conduce a Barcelona y después a los EEUU. Al estallar la Primera Guerra Mundial, partió hacia América, en donde falleció en 1916.

Incluso Rubén Darío en su *Autobiografía* nos dice:

Busqué por todas partes comunicarme con el alma de España. Frecuenté a pintores y escultores. Asistí al entierro de Castelar, escribí sobre el periodismo español, sobre el teatro, sobre librerías y editores, sobre novelas y novelistas, sobre los académicos, entre los cuales tenía admiradores y abominadores; escribí de poetas y de políticos, recogí las últimas impresiones desilusionadas de Núñez de Arce. Traté al maestro Galdós, tan bueno y tan egregio, estudié la enseñanza, renové mis coloquios con Menéndez y Pelayo. Hablé de las flamantes inteligencias que brotaban [Darío: 142].

Por esta influencia española él escribió varios poemas como *Elogio a la seguidilla*, *Letanía a nuestro señor Don Quijote*, *A Goya*, *Un soneto a Cervantes*, entre otros, que evidencian sus lecturas y admiraciones no solo literarias sino pictóricas. Además Darío fue un gran admirador de Bécquer. Los temas españoles están muy presentes en su producción ya desde *Prosas profanas* (1896) y, muy especialmente, desde su segundo viaje a España, en 1898.

En cuanto a los autores de otras lenguas, debe mencionarse la profunda admiración que sentía por tres autores estadounidenses: Emerson, Poe y Whitman, la influencia que ejercieron en él los escritores simbolistas franceses y las ciencias esotéricas.

Aunque Francisco Contreras en su libro *Rubén Darío. Su vida y su obra* dice:

Empero el ambiente de España influyó en nuestro poeta poderosamente, hasta hacerlo modificar su gusto y sus tendencias del instante. Gracias a tal influjo, el brillante rimador desarraigado de ciertos poemas de *Prosas Profanas*, volvió a sentirse español de raza, y, lo que es más raro, a reconocerse americano. Interesado nuevamente por la antigua literatura española, escribió *Dezires, leyes y canciones, Cosas del Cid, A maestre Gonzalo de Berceo*, que incluiría en la segunda edición de *Prosas Profanas* [Contreras: 109].

Pero, más allá de sus datos biográficos y sus lecturas, que confirman su cercanía con España, lo que nos interesa destacar es su vínculo con los escritores españoles, en quienes despertó la admiración, particularmente con Ramón del Valle Inclán. Ambos se conocieron en 1899, en Madrid. Las trayectorias literarias de ambos fueron paralelas y, lógicamente, se truncaron en 1916, con la muerte de Darío. Este acudía con frecuencia a las tertulias que organizaban Jacinto Benavente y Valle Inclán en el Café de Madrid. Valle fue un rendido admirador del poeta nicaragüense durante toda su vida, e incluso le hizo aparecer como personaje en su obra *Luces de bohemia*, junto a Max Estrella y al marqués de Bradomín, *alter ego* de Valle. Rubén Darío, en su *Autobiografía* dice sobre su amistad con Valle Inclán: “Teníamos inenarrables tenidas culinarias, de ambrosías y sobre todo de néctares, con el gran D. Ramón María del Valle Inclán, Palomero, Bueno y nuestro querido ministro de Bolivia, Moisés Ascarrunz” [Darío: 140].

Cuando Rubén Darío fue Ministro de Nicaragua en Madrid, Francisco Contreras cuenta una anécdota sobre la relación de amistad y admiración entre Rubén Darío y Valle Inclán:

Vivía retirado, como de costumbre, en compañía de su amiga, su hijito y una hermanita de aquella: María Sánchez. Salía poco, y tan solo ciertos escritores jóvenes, como Machado, lo visitaban. No era ya el hidalgo castellano que yo había conocido, ni el viajero jovial que cantaba al piano canciones sentimentales. Una tarde que volví

a verlo, acompañado de Valle Inclán, se mostró más animado. Presentóse con su hopalanda rojiza y su flamante gorro de terciopelo oscuro. Fue un momento de charla muy agradable, pero en la cual dominó, por cierto, la elocuencia española del marqués de Bradomín. Recuerdo que al retirarnos, en la penumbra verdosa de la prima noche, Valle Inclán decía: Rubén es un genio. Su observación no tiene nada que ver con la de los escritores comunes, como Blasco Ibáñez, por ejemplo. Él percibe la relación misteriosa de las cosas [...] [Contreras: 129].

Acerca de los poemas

A continuación abordaremos los poemas mencionados anteriormente. Por un lado, el poema *Soneto iconográfico, para el señor marqués de Bradomín*, aparece en las obras poéticas completas de Rubén Darío, específicamente en el apartado Otros poemas y por su parte, Valle Inclán lo incluye en el prólogo de su libro *Aromas de leyenda* (1907) y luego en *Claves líricas*:

Este gran don Ramón, de las barbas de chivo,
cuya sonrisa es la flor de su figura,
parece un viejo dios, altanero y esquivo
que se animase en la frialdad de su escultura.

El cobre de sus ojos por instantes fulgura
y da una llama roja tras un ramo de olivo.
Tengo la sensación de que siento y que vivo
a su lado una vida más intensa y más dura.

Este gran don Ramón del Valle Inclán me inquieta,
y a través del zodiaco de mis versos actuales
se me esfuma en radiosas visiones de poeta,
o se me rompe en un fracaso de cristales.
Yo le he visto arrancarse del pecho la saeta
Que le lanzan los siete pecados capitales.

El marqués de Bradomín es el *alter ego* de Valle y además es el protagonista de las *Sonatas: Memorias amables del marqués de Bradomín*. Este es un Don Juan admirable: es feo, católico y sentimental. Estas características parecen estar en contra del donjuanismo, ya que para ser un Don Juan hay que luchar contra la religiosidad y el sentimiento auténtico. Las *Sonatas* son una obra modernista, están escritas como las memorias amables de un donjuanesco marqués: entre las excentricidades de Valle Inclán se destaca la de autotitularse marqués de Bradomín.

En este soneto que Rubén Darío le dedica a Valle Inclán se puede observar en un primer momento la descripción del poeta, a manera de retrato, como un cuadro: “de las barbas de chivo” hace mención al macho cabrío, con cierta insinuación de lo satánico y luego se refiere a su sonrisa como “la flor de su figura” tratando de transmitir la personalidad del poeta. En los siguientes versos tratará de definirlo sin poder aprehenderlo del todo: “parece un viejo dios, altanero y esquivo”. Al compararlo con un dios expresa su gran admiración por el poeta divinizando su figura.

Más adelante, en el segundo cuarteto, nombra a sus ojos: “el cobre de sus ojos por instantes fulgura, y da una llama roja (aludiendo a la pasión y lo demoníaco) tras un ramo de olivo (aludiendo a la paz y lo santo)”, como poeta que crea y refleja las pasiones y los pecados capitales que todo ser humano lleva, plasmando en su poesía lo mejor y lo peor del hombre. El yo lírico se hace presente: “tengo la sensación de que siento y que vivo a su lado una vida más intensa y más dura. Este gran don Ramón del Valle Inclán me inquieta” Rubén Darío siente que aprende mucho a su lado, desde un punto de vista vital, personal e intelectual, y reconoce la imposibilidad de abarcarlo completamente como hombre y poeta: “se me esfuma en radiosas visiones de poeta, o se me rompe en un fracaso de cristales”. [Darío: 883].

Y el poema *Balada laudatoria a Don Ramón María del Valle Inclán que envía al autor el alto poeta Rubén* dedicadotras el estreno del drama pastoril de Valle Inclán *Voces de Gesta* (1912), que aparece en sus obras poéticas completas, específicamente en el apartado Versos ocasionales.

Del país del sueño, tinieblas, brillos
donde crecen plantas, flores extrañas,
entre los escombros de los castillos,
junto a las laderas de las montañas;
donde los pastores en sus cabañas
rezan, cuando al fuego dormita el can,
y donde las sombras antiguas van
por cuevas de lobos y de raposas,
ha traído cosas muy misteriosas
Don Ramón María del Valle Inclán.

Cosas misteriosas, trágicas, raras,
de cuentos oscuros de los antaños,
de amores terribles, crímenes, daños,
como entre vapores de solfataras.
Caras sanguinarias, pálidas caras,
gritos ululantes, penas y afán,
infaustos hechizos aves que van
bajo la amenaza del gerifalte,
dice en versos ricos de oro y esmalte
Don Ramón María del Valle Inclán.

Sus aprobaciones diera el gran Will
y sus alabanzas el gran Miguel
a quien ya nos cuenta cuentos de abril,
o poemas llenos de sangre y hiel.
Para él la palma con el laurel
que en manos de España listos están,
pues mil nobles lenguas diciendo van
que han sido ganadas en buena lid
por el otro Manco que hay en Madrid:
Don Ramón María del Valle Inclán

ENVÍO

Señor, que en Galicia tuviste cuna,
mis dos manos estas flores te dan
amadas de Apolo y de la Luna,
cuya sacra influencia siempre nos una,
Don Ramón María del Valle Inclán [1039].

En el poema Rubén Darío se refiere a Galicia, la ciudad natal de Valle Inclán. Y hace mención a otro gran escritor español: Miguel de Cervantes, también manco como Valle. El poeta nicaragüense expresa su profunda admiración por Don Ramón, utilizando el endecasílabo con la acentuación de gaita gallega en detrimento de lagarcilasiana.

Rubén Darío frecuentó la misma España que Valle Inclán. Conocida es la carta que Valle le escribe a Darío, en la que le avisa sobre la aparición del poema *Balada laudatoria a Don Ramón María del Valle Inclán que envía al autor el alto poeta Rubén* en su libro *Voces de Gesta*, anunciándole sobre la aparición de su libro. En la carta se despide diciéndole: “mucho le admira y le quiere Valle Inclán” [Villacastín: 232].

Conclusión

Fueron muy intensas y fructíferas las relaciones literarias de estos dos grandes poetas. Ambos se profesaron mutua admiración como lo hemos visto en los poemas analizados. El dominio de Rubén Darío trascendió más allá, y de forma inédita, en España, la agudeza americana fue acatada y seguida marcándolo como iniciador, revolucionando el verso de su época al darle una renovada forma a la literatura. Rubén Darío es una figura transatlántica, ya que su obra llega tanto a América como a Europa.

Bibliografía

- ANDERSON IMBERT, E. 1967. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: CEAL.
- CONTRERAS, FRANCISCO. 1937. *Rubén Darío. Su vida y su obra*. Chile: Editorial Ercilla S.A.
- DARÍO, RUBÉN. 1947. *Autobiografía. Su vida, sus recuerdos y su bohemia.* Buenos Aires: Editorial El Quijote.
- DARÍO, RUBÉN. 1945. *Obras Poéticas Completas*. Edición revisada. Madrid: M. Aguilar Editor.
- SCHULMAN, IVÁN. 1969. *El modernismo hispanamericano*. Buenos Aires: CEAL
- VILLACASTÍN, ROSARIO MARÍA. 1987. *Catálogo del Archivo Rubén Darío*. Madrid: Universidad Complutense.

Normas de publicación

La *Revista de Literaturas Modernas* recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas al proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador. Primeramente, el Comité Editorial verifica que los trabajos presentados se adecuen a los lineamientos editoriales y a las normas de publicación de esta revista; luego, envía los manuscritos, sin firma, a dos evaluadores, quienes disponen de un mes para emitir su dictamen (recomendado, recomendado con modificaciones, no recomendado). En el caso de que se indiquen correcciones, el autor tendrá un plazo máximo de un mes para realizarlas. En el caso de que no se acepte el manuscrito para su publicación, no se mantendrá correspondencia posterior con el o los autor/es.

La comunicación entre autores y editores se realiza únicamente a través del correo electrónico: <revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

Más información en <revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar>.

A. Pautas generales de presentación

-Digitalización en Word.

-*Tipografía*: Título: Arial 12. Título en inglés: Arial 11. Encabezado y cuerpo del texto: Arial 10. Resumen, palabras claves, *abstract*, *keywords*, bibliografía: Arial 9. Notas al pie de página: Arial 8.

-*Interlineado*: simple, sin espaciado entre párrafos. Solo agregar un espacio antes de los subtítulos.

-*Párrafos*: sin sangría.

-*Extensión de artículos*: hasta 55.000 (cincuenta y cinco mil) caracteres con espacios, incluidas notas y bibliografía. *Reseñas de libros*: entre cinco mil (5.000) y diez mil (10.000) caracteres.

B. Estructura de artículos

a) *Título y subtítulo*: en negrita y mayúsculas, centrados.

b) *Título y subtítulo en inglés*: bastardilla, mayúsculas y minúsculas, centrados.

c) *Encabezado* (en tres renglones seguidos, alineación derecha, a tres espacios simples del título): Nombre/s y APELLIDO/S del autor (en negrita); Institución (sin negrita; se aceptan abreviaturas fácilmente reconocibles; por ej.: U. por Universidad); correo electrónico (sin negrita).

d) *Resumen*: en el idioma del artículo (español, italiano, portugués o francés), no más de 200 palabras, en un solo párrafo.

e) *Palabras claves*: cuatro o cinco; separadas por comas.

f) *Abstract*: traducción del resumen al inglés.

g) *Keywords*: traducción de las palabras claves al inglés.

h) *Cuerpo del trabajo*: deberá incluir introducción y conclusiones; el desarrollo podrá subdividirse mediante *títulos internos* (en negrita, alineación izquierda, sin punto final).

-El texto no deberá incluir subrayados o ni frases destacadas con solo mayúsculas. Si es imprescindible resaltar algún término, se empleará la bastardilla (cursiva o itálica).

-Las citas deben transcribirse en el idioma original de la fuente. Si se considera indispensable, puede incluirse su traducción en una nota (entre comillas simples), en la que no debe faltar el nombre del traductor o la aclaración "La traducción me pertenece" o "La traducción es nuestra".

-En cuanto a otros usos de mayúsculas, bastardillas y comillas, y la ortografía y la puntuación se seguirán las normas de la Real Academia Española.

i) *Bibliografía*: solo fuentes primarias y secundarias citadas o de consulta indispensable para el tema analizado. Usar sangría francesa de tres espacios.

j) *Notas*: al pie de página; solo para acotaciones forzosas.

Aparato crítico

La *ReLiMo* sigue pautas internacionales, pero ajustadas al uso argentino y a la extensión de un artículo académico-científico, reunidas bajo la denominación **estilo intratextual adaptado** (EIA), cuyas normas pueden consultarse en <revistadeliteraturasm modernas.blogspot.com.ar>.

-**Citas breves** (de hasta cuatro renglones inclusive): en el cuerpo del texto, entre comillas dobles curvas, letra normal.

-**Citas largas** (más de cuatro renglones): separadas del cuerpo por un renglón en blanco antes y después de la cita; con sangría, sin comillas y en letra normal.

-**Remisiones a la bibliografía**: A continuación de la cita directa o de la alusión indirecta, entre **corchetes**: apellido del autor citado, dos puntos y el número de página donde figura la cita (ej.: [Hernández: 22]); a menos que el nombre ya haya sido mencionado: González afirma... [76]. Para remisiones a un trabajo completo, indicar el o los apellidos únicamente; ej.: [González; Pérez y López]. Solo en el caso de que se citen más de un título por autor se agrega el año [Rodríguez 2009: 123-8] y eventualmente una letra diferenciadora (a, b, c...) cuando se mencionan dos o más publicaciones de un mismo autor con el mismo año: [Sánchez 2001 a: 23-45; Sánchez 2001 b: 56-78].

-Para **omisiones o agregados** en las citas usar corchetes: [...], [sic], [el autor]. El punto cierra la cita, incluso después de la referencia parentética y de la llamada a nota, si la hubiere.

-**Bibliografía**: se ordena alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. **Más de un título por autor**: se ubican en orden cronológico, sin repetir el nombre. Ej.:

ZELARAYÁN, RICARDO. 2009 a. *Ahora o nunca: Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta.

---. 2009 b. *Traveseando*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

Referencias bibliográficas

Libros impresos o digitalizados

APELLIDO, NOMBRE. Año. *Título: Subtítulo*. Trad. Nombre Apellido. Ed., introd. [o pról.] y notas Nombre Apellido. Núm. de edición [si no es la primera]. Colección, núm. o Separata de... [si fuese relevante; entre paréntesis]. Lugar de edición: Editorial.

Diccionario de la lengua española. 1992. 21° ed. Madrid: Real Academia Española. Versión digitalizada en <www.rae.es>.

HERNÁNDEZ, JOSÉ. 2001. *Martín Fierro*. Ed. crítica Élida Lois y Ángel Núñez, coords. (Colección Archivos, 51). Madrid-etc.: ALLCA XX-F.C.E.

RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN, et al., eds. 2003. *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*. CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Artículo de libro colectivo o de actas, impresos o en CD ROM

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del capítulo". Apellido, Nombre, ed. *Título del libro*. Lugar de edición: editorial. Tomo en número romano, páginas primera-última [sin repetir decenas o centenas].

MARECHAL, MARÍA DE LOS ÁNGELES. 2000. "Bio-cronología: Leopoldo Marechal". *Cincuentenario de Adán Buenos Aires: Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal. 202-9.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

NAVARRETE, JOSÉ FRANCISCO. 2007. "Mendoza (1939-1960)". Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna. II, 237-56.

Artículo de página web

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". En línea: <www...>.

QUIROGA SALCEDO, CÉSAR E. 2009. "Tradición oral, literatura e historia: Ida y vuelta". *Domingo Faustino Sarmiento*. (Biblioteca Americana, Biblioteca de autor). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/sarmiento/...>

Artículo de revista impresa

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la revista: Subtítulo o tema monográfico*, época, tomo o vol, núm., lugar de la institución editora responsable, meses [abreviado a tres primeras letras] o estación: páginas primera-última.

COWEN, M. PABLO. 2000-2001. "Notas para una historia de la infancia en Buenos Aires: Fines del siglo XVIII-primeras décadas del siglo XIX". *Trabajos y Comunicaciones*, 2° época, 26-27, La Plata: 289-94.

RUNNING, THORPE. 2001. "La lengua y algunos poetas argentinos". *Palabra y Persona*, V, 8, Buenos Aires, may.: 25-38.

Artículo de diario impreso

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". (Puede agregarse tipo de texto). *Nombre del periódico*, Lugar, fecha (día y mes abreviado): suplemento entre comillas, páginas primera-última.

SORIANO, OSVALDO. 1991. "Alguien se robó las señales éticas". Entrevista. *Los Andes*, Mendoza, 29 dic.: 8-9.

Artículo de publicaciones periódicas digitales

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la publicación digital*, época, tomo o vol, núm., meses o estación: páginas primera-última. En línea: <www...>.

WASSERMAN, FABIO. 2009. "La libertad de prensa y sus límites: Prensa y poder político en el Estado de Buenos Aires durante la década de 1850". *Almanak Braziliense*, 10, nov.: 130-46. En línea: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/...>>.

Otros tipos de documentos: consultar con los editores.

C. Estructura de reseñas

- a) Referencia bibliográfica completa del libro reseñado. Incluir colección o serie (según se indica más arriba) y total de páginas o de tomos.
- b) Recensión, sin citas separadas del cuerpo central.
- c) Datos del autor de la reseña: nombre completo (en versalitas), filiación institucional (alineación derecha).

Consultas: a <revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

Cesión de derechos

El siguiente documento debe ser completado por todos los autores de manuscritos o artículos. Si es insuficiente el espacio para las firmas de todos ellos, pueden agregarse copias de esta página.

Título del manuscrito:

Declaración: mediante el presente documento declaro que otorgo(amos) licencia exclusiva y sin límite de temporalidad para el manuscrito dentro de la revista titulada *Revista de Literaturas Modernas*, que edita la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, a través del Instituto de Literaturas Modernas. Siendo de mi conocimiento que la distribución de la citada revista no es con finalidad lucrativa, sino académica, otorgo la autorización correspondiente para que la difusión pueda efectuarse a través de formato impreso y medios electrónicos, tanto en red local como por vía internet.

Atentamente

Nombre y apellido de cada autor

Copyrights

Each author whose appears in this literary journal must complete the following form. If more space is necessary, photocopies of this page can be attached to this form.


Title of Article:

Statement: By signing this document, I give the publishers of *Revista de Literaturas Modernas* and its editors at the Instituto de Literaturas Modernas at the Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, exclusive permission, with no time limit, to published my article, the title of which is written above. I am aware that this journal will be used for academic purposes only. Therefore, I agree that my work may be published as a part of this journal both in hard copy and electronic forms, both on local websites, an on the Internet.

Sincerely yours,

NAME(S) AND SIGNATURE(S) OF AUTHOR(S)

Revista
Chilena
de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

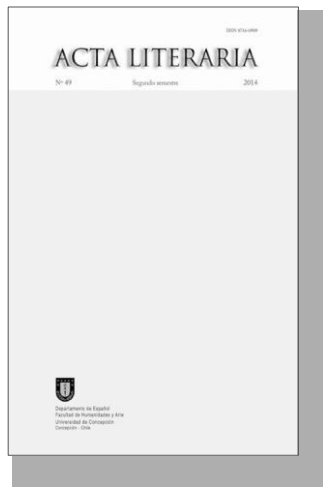
Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Director: Dr. Juan Zapata Gacitúa

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

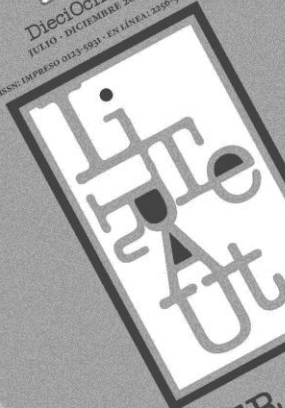
Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

REVISTAS
2016

Centro Editorial
Facultad de Ciencias Humanas

18
DieciOcho-2
JULIO - DICIEMBRE 2016

ISSN: IMPRESO 0023-5931 • EN LÍNEA: 2256-5450



LITERATURA
teoría, historia, crítica

Consultar en:
www.revistas.unal.edu.co/index.php/litrc
DOI: 10.15446/litrc

50 años
FACULTAD DE
CIENCIAS
HUMANAS
Pensamiento crítico y acción

LITERATURA teoría, historia, crítica

vol. 18, n.º 2, julio-diciembre de 2016

ISSN: 0123-5931 (IMPRESO) • 2256-5450 (EN LÍNEA)

LOS HITOS DE LA LITERATURA MEXICANA

PRESENTACIÓN

Los hitos de la literatura mexicana
FABIO JURADO VALENCIA

ARTÍCULOS

La poesía pictórica de santos de autoras novohispánicas
ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ

Liberalismo, iluminismo y romanticismo: el problema de la libertad en dos novelas de la República Restaurada
VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA

La Rumba de Ángel de Campo: la Ciudad de México del siglo XIX como imaginario sonoro
CARLOS PINEDA

Los de abajo: Revolución mexicana, desajuste y modernidad esquiva
BERNARDO SUBERCASEAUX

El amante inaudito: duelo, melancolía y amor intransitivo en el personaje Pedro Páramo
ALFREDO ROSAS MARTÍNEZ

El México abismal de Roberto Bolaño
FELIPE ADRIÁN RÍOS BAEZ

El Crack: veinte años de una propuesta literaria
RAMÓN ALVARADO RUÍZ

NOTAS

Las imágenes contrastadas de la Conquista y de la Colonia en el *Tratado del descubrimiento de las Indias* (1493), de Juan Suárez de Peraltá
MARIO ALBERTO DOMÍNGUEZ TORRES

ENTREVISTA

Cantos de seducción. Interrogaciones a Francisco Hernández sobre su escritura
MARIO ERASO BELALCÁZAR

RESEÑAS

Centro Editorial
Facultad de Ciencias Humanas
Sede Bogotá



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA