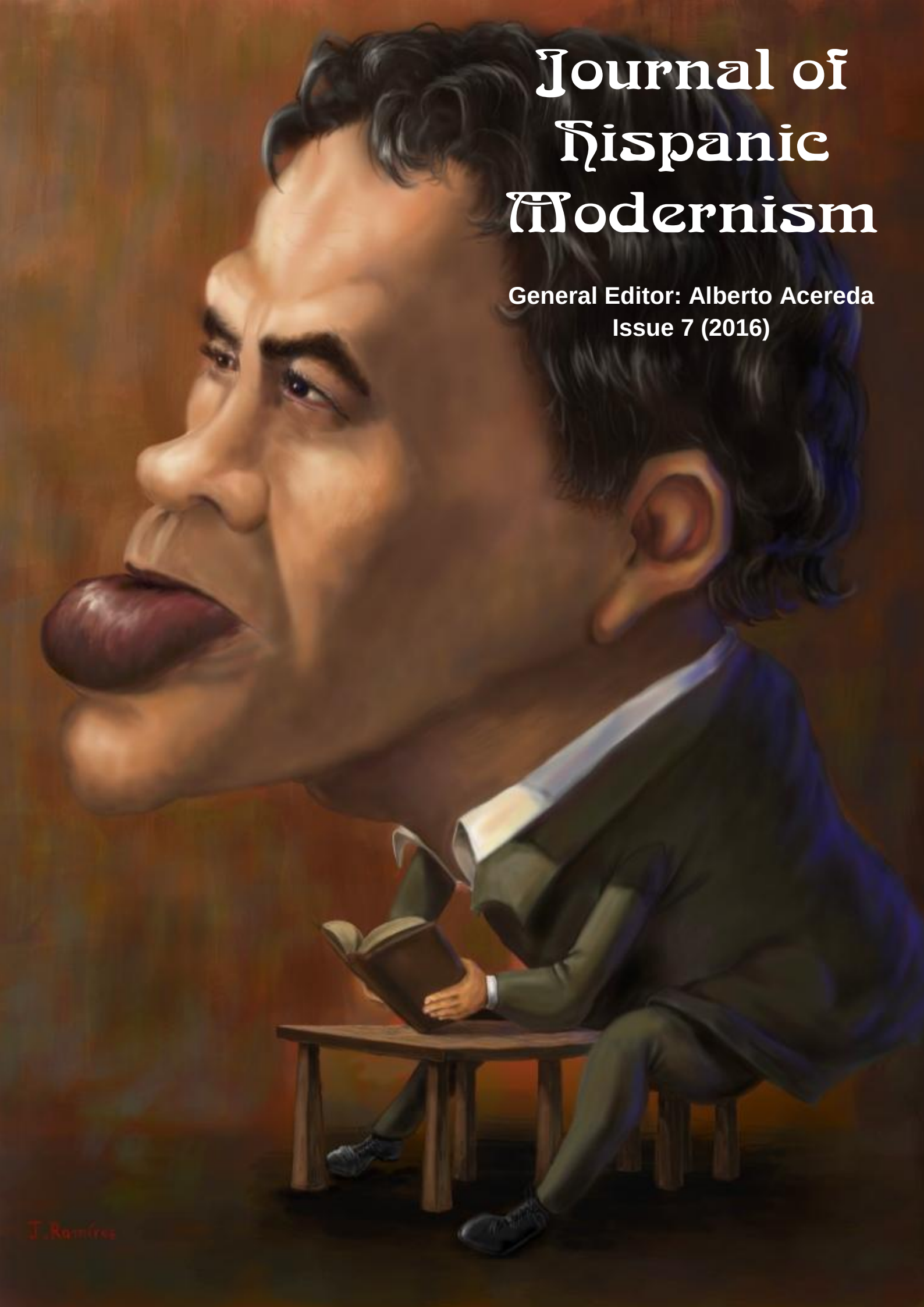


Journal of Hispanic Modernism

General Editor: Alberto Acereda
Issue 7 (2016)

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM

General Editor: Alberto Acereda
Issue 7 (2016)

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION

Rubén Darío: El poeta y el vulgo errante: Manuel Mantero. Pag. 4

ARTICLES

Trasfondos ideológicos en el modernismo de Rubén Darío: Alberto Acereda. Pag. 7

Gregorio Pueyo y sus fallidas proposiciones editoriales a Rubén Darío: Miguel Ángel Buil Pueyo. Pag. 35

Una relectura dariana de los cuentos de hadas: El rito de transición a la pubertad en "El Palacio del Sol": Amelina Correa Ramón. Pag. 48

Cuando el paraíso es una biblioteca: Rubén y el culto a los libros: Ángel Esteban. Pag. 58

Gómez Carrillo y Tierras Mártires: Vestigios de la Gran Guerra: Mª José Galván. Pag. 65

The Looking Glass of the Atlantic: Ruben Dario and the Poetic Self-Portrait on Both Coasts of Hispanic Modernism: Matthew Fehskens. Pag. 77

Ambivalencia frente a opresión indígena en dos poemas de José Santos Chocano: "Ahí no más" y "Quién sabe": Nydia R. Jeffers. Pag. 89

Rubén Darío, antihéroe: La *autobiografía* y Nicaragua: José María Mantero. Pag. 100

Modernidades irredentas: Ciudad, trabajo y secularización en los cuentos de *Azul*...: José María Martínez. Pag. 113

Darío: Auge y superación del palimpsesto modernista: Pablo Martínez Diente. Pag. 130

Una carta inédita de Rubén Darío al Conde de las Navas. Darío, objeto de coleccionismo (autógrafos, álbumes y tarjetas postales): Marta Palenque. Pag. 148

Del campo a la ciudad: Naturaleza y artificio en José Martí y Julián del Casal: Luis Alberto Salas Klocker. Pag. 171

Rubén Darío en el imaginario de Juan Ramón Jiménez: María A. Salgado. Pag. 179

Visiones míticas de Salomé en la obra de Rubén Darío: Un diálogo con Huysmans y el decadentismo: Andrés Sánchez Pag. 194

Alejandro Sawa, Rubén Darío y Prudencio Iglesias: Un acreedor soberbio, un amigo deudor y un cronista exagerado: Rocío Santiago Nogales. Pag. 210

"Búfalos de dientes de plata" en los textos de Rubén Darío ante el 98: Francisco Solares-Larrave. Pag. 231

El motivo de la errancia en la poesía de Rubén Darío: Azusa Tanase. Pag. 239

La poética modernista de María Enriqueta Camarillo en *La Revista Azul*: Poesías inéditas de 1895: Susana Villanueva Eguía Lis. Pag. 251

NOTES

Nueva luz sobre el romanticismo, nueva luz sobre el modernismo: Ignacio Zuleta. Pag. 270

REVIEWS

Historia de las revistas literarias mexicanas (1894-1946): Salvador García. Pag. 275

Retrato del poeta traductor: Reaparición de *Jardines de Francia* de Enrique González Martínez: Alberto Paredes. Pag. 277

BOOKS RECEIVED

Voluptuosidad: Isaac Muñoz. Edición de Amelina Correa. Pag. 283

General Editor: Alberto Acereda (Arizona State University). Associate Editors: Ricardo de la Fuente, (Universidad de Valladolid), José María Martínez (University of Texas Pan American). Copyright © 2010-2016. Journal of Hispanic Modernism. All rights reserved. Unless otherwise indicated, all materials on these pages are copyrighted by the Journal of Hispanic Modernism. No part of these pages, either text or image may be used for any purpose other than personal use. Therefore, reproduction, modification, storage in a retrieval system or retransmission, in any form or by any means, electronic, mechanical or otherwise, for reasons other than personal use, is strictly prohibited without prior written permission. ISSN: 1945-2721.

INTRODUCTION BY MANUEL MANTERO

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

RUBÉN DARÍO LGO ERRANTE

Emeri fessor
University of Georgia

Así que se cumplen cien años de la muerte de Rubén Darío en León de Nicaragua, exactamente el domingo 6 de febrero de 1916 a las 10 y cuarto de la noche. Celebrar el nacimiento y la vida de escritores fuera de lo común tiene su lógica y lo mismo debe hacerse en los aniversarios fúnebres: celebramos su vida (haber nacido) y su obra, no íbamos a celebrar su muerte, aunque piense el malicioso que en ciertos casos sería deseable.

Cuando murió Darío, el homenaje del mundo hispánico fue excepcional, ya se le consideraba por los entendidos el primer poeta de la lengua, y el homenaje de la ciudad de León donde murió, enternecedor, con un poco de ingenuidad que al poeta le hubiera gustado contemplar: luto de campanadas, procesión de señoritas canéforas vestidas de blanco regando de flores la calle delante del cadáver del poeta y echando al aire palomas blancas, misa solemne de "Príncipes y Nobles" en la catedral, Darío amortajado con seda blanca en la capilla ardiente de la universidad, veladas literarias y musicales, y doce cañonazos al ser sepultado en la catedral a los siete días de morir mientras volvían a tocar a muerto todas las iglesias de León.

Decía yo que a Darío se le consideraba entonces el primer poeta de la lengua. ¿Y después? Tendría sus detractores, y cito entre ellos al que algunos consideran el primer poeta del siglo XX, Luis Cernuda, para el que Darío no puede ser buen maestro de nadie que empiece a escribir versos. Gran resbalón de Cernuda, contradicho por los mayores poetas del idioma del siglo: los hermanos Machado, Delmira Agustini, Juan Ramón Jiménez, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Pablo Neruda, César Vallejo, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Miguel Hernández, etc., además de compañeros suyos en el modernismo hispanoamericano como Leopoldo Lugones o Julio Herrera y Reissig, y el influjo llega hasta Nicanor Parra o José Hierro, en todos los cuales Darío está presente con lo más vivificador y permanente de sus poemas. Montale dijo una vez que sin la revolución rítmica de D´Annunzio –tan denostado- no se entendería la poesía italiana posterior, y que un poeta exento de su influencia serviría de malísima señal. Lo mismo podría decirse de la influencia de Rubén Darío en la lírica hispánica, y hago una observación: su poesía resulta más variada, más rica y más inquietante que la de D´Annunzio. Más universal.

La obra de Darío es vivificadora y permanente, entre otras cosas, por algo fundamental que deseo resaltar: la calidad de un lenguaje de excelencia, revolucionario aunque inteligentemente nutrido de lo anterior. Darío es un clásico, es decir, ha dejado una obra "intocable", y además sin dejar de apoyarse en otros poetas cásicos antiguos o cercanos. Que era un revolucionario está claro y por ello sufrió tantos ataques. Hay un antes y un después de él; ya dijo Ortega y Gasset que Darío ("el indio divino") había acabado con "la poesía de funcionario" que entonces se escribía, simple y ramplona prosa, y que sus versos eran "una escuela de forja poética". Darío despreciaba lo vulgar en todas sus manifestaciones, y yo quisiera exponer y resumir aquí ese desprecio, revolucionario entonces, que además se servía de una saludable tradición justificadora, y lo hago recordando un poema suyo, "Soneto autumnal al Marqués de Bradomín", que en realidad supone por asociación un elogio del poco vulgar autor de las *Sonatas*, Ramón del Valle-Inclán. Pertenece el poema al libro *Cantos de vida y esperanza* (1905) y desde sus

versos Darío le envía un ramo de rosas a Bradomín tras pasear por un Versalles donde "erraba vulgar gente" y hacía mucho frío. Soneto de contrastes y nostalgias, donde los dos primeros versos del primer terceto dicen así: "Versalles otoñal; una paloma; un lindo / mármol; un vulgo errante, municipal y espeso".

Un vulgo errante, además de *municipal* y *espeso.* Frente al vulgo deambulatorio que no sabe a dónde va y que piensa a bandazos, Darío se acoraza bellamente con un sintagma que ha tenido formidable éxito. Pero la expresión *un vulgo errante* no es original suya ni tampoco, como se emplea en este contexto, el adjetivo *espeso.* Recurre a lo que otros han escrito, busca una garantía de los superiores para manifestarse como ellos y con ellos. No es plagio, es un guiño a sus iguales. No es nuevo el recurso en la poesía de Darío, sólo que me parece "ejemplar" este evento lingüístico que comento por su carácter estético y ético , tan representativo de belleza y conducta.

¿De quién recoge Darío lo de *vulgo errante?* Realizaré un breve, selectivo muestreo. Está en los *Trionfi de* Petrarca, en la tercera parte o *Capitolo* del *Trionfo d´Amore:* "Ecco quei che le carte empion di sogni, / Lancilotto, Tristano e gli altri erranti, / ove conven che´l *volgo errante* agogni" (el subrayado es mío). Ridiculiza Petrarca a los lectores de los libros de caballerías y a los mismos libros, como Cervantes haría después de modo extenso y definitivo en el *Quijote.* Publicados los *Trionfi* en 1470 casi a los cien años de la muerte de Petrarca, la expresión "vulgo errante" se abrirá camino, sobre todo entre los italianos. Sin agotar el tema, yo la he encontrado en *Le Stanze* de Angelo Poliziano (1484): "Costui che´l *volgo errante* chiama Amore / é dolce insania"(octava 13 del Primer Libro), y en los versos dirigidos por Torcuato Tasso al aristocrático capitán Palla Strozzi, víctima de la guerra en 1586: "Palla, non sono (che che stimi e dica / *il volgo errante)* i tuoi sovrani prego". Más italianos usarán *il volgo errante:* Gaspare Visconti, Girolamo Preti, Benedetto Garet. Giambattista Marino realizará una sustitución sinonímica, y *el vulgo errante* quedará así: "Solo, e fuor de *la turba errante* e vile*"* (*La Lira,* 1614). En otras tierras, Camões continúa el eco petrarquista en el Canto VII, octava 750, de *Os Lusíadas* (1572)*:* "...e que por comprazer ao *vulgo errante /* se muda en mais figuras que Proteio". Y el español Góngora, en la *Soledad Primera* (1613), con sustitución de adjetivo por verbo: "*Vulgo* lascivo *erraba".*

Creo que *un vulgo errante* lo tomó Darío de Petrarca, una apuesta algo arriesgada. ¿Y *espeso,* el tercer estupendo adjetivo de "un vulgo errante, municipal y espeso"? Siguiendo con estas adivinaciones mías casi detectivescas, pienso que él, tan lector de los poetas franceses, lo tomó del poeta renacentista Joachim Du Bellay, concretamente de un soneto dirigido a Ronsard ("Heureux, de qui la mort…") donde escribe: "Et já *la tourbe épaisse* à l´entour de ton flanc". La turba espesa. ¡Magnífico! Como indiqué antes, Marino escribiría *turba errante.* Vulgo o turba errante, sin rumbo fijo en sentido denotativo (físico) y connotativo (mental), la masa alejada del "divino don de los poetas".

Darío no acabó con la poesía mediocre, como Cervantes sí acabó con los libros de caballerías. La poesía vulgar renace en ocasiones como modelo a seguir, pero el ejemplo de Rubén Darío siempre estará vigente como aviso y guía. La lección de Darío es que la poesía (el poema) no puede degenerarse usando el lenguaje de la masa, convertirse en poesía "vulgar". Es decir, en lo que no es poesía, una lírica de funcionario, como se lamentaba Ortega y Gasset, y sin música: Darío era un poeta eminentemente musical. En él circula el vasto aliento de la grandeza (como en Beethoven), la delicada resignación de la melancolía (como en Vivaldi) o la infantil memoria del paraíso (como en Mozart). A pesar de sus instantes penosos y trágicos, no fue un pesimista. Hölderlin, Leopardi y Heine fueron románticos que se entusiasmaron con la naturaleza, con la primavera, con los dioses, para acabar desilusionados mirándose en sus borrosos espejos. ¿Fue un romántico Rubén Darío? Ya lo dijo él: "¿Quién que es no es romántico?" Lo dijo desde el orgullo de saberse elegido por el dedo y la palabra de los dioses, y acaso nadie en nuestro idioma ha recogido esa palabra tan hermosamente como él.

ARTICLES

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

TRASFONDOS I MODERNISMO

Hispanic Research Center - Arizona State University

Resumen: Este artículo sostiene la idea de que Darío estuvo más preocupado por la cuestión social e ideológica de lo que la crítica ha venido indicando. Se intenta mostrar cómo una lectura más detenida y completa de la obra de Darío revela la presencia de temas políticos y la filiación dariana a un tipo de liberalismo conservador, en oposición expresa al socialismo, al anarquismo, al krausismo y al marxismo. También se muestra la visión positiva de Darío sobre la tradición y la libertad individual.

Abstract: This article argues that Darío was more concerned about social and ideological issues than critics have traditionally indicated. This article intends to show that a closer and more comprehensive reading of Darío´s works reveals the presence of political themes and the Darío links to a type of conservative liberalism, with a explicit opposition by Darío to socialism, anarchism, krausism and marxism. It also shows Darío´s positive view of tradition and individual freedom.

Darío fue un ser complejo y contradictorio que, además de en el campo literario, tuvo también intereses en el ámbito ideológico y espiritual. Darío formó parte de un proyecto liberal con el que se conectó el Modernismo en España e Hispanoamérica y en cuyo seno avanzó paulatinamente hacia posiciones liberal-conservadoras, cuyo alcance delimitaremos en estas páginas. En la complejidad de su devenir vital Darío pasó de interesarse en su juventud por la masonería y el esoterismo ocultista a tener una visión religiosamente cristiana-católica; se movió desde preocupaciones libertarias a un liberalismo que fue adquiriendo un personal talante conservador, concepto éste que deslindaremos pero que no puede confundirse con la parcial e imcompleta visión que se ha dado del conservadurismo como ideología inmovilista o reaccionaria. Al estudiar este otro perfil de Darío, somos conscientes de que pocas expresiones hay tan imprecisas e indeterminadas en su contenido como la del "liberalismo" y que su sentido político e ideológico es distinto en las diversas áreas geográficas y culturales, incluidas las del mundo hispánico. Aun así, y al hilo del centenario de la muerte de Darío, justo es rescatar su faceta ideológica liberal-conservadora. El término "liberal" se conoció formalmente por primera vez en las reuniones de las Cortes de Cádiz y en la elaboración de la Constitución española de 1812. A los diputados asistentes a dichas reuniones y que se oponían al absolutismo monárquico de la época se les llamó liberales.

En el mundo hispánico, cuando se llevó a cabo el cambio de un antiguo régimen al nuevo, los liberales acabaron convirtiéndose generalmente en conservadores y eso es lo que ocurre en líneas generales con Darío pese a que las lecturas en torno al fin de siglo sigan estableciendo una barrera historiográfica excesivamente diferenciadora entre "liberales" y "conservadores". En España e Hispanoamérica, dadas las condiciones heredadas y el peso de la mentalidad de algunas instituciones, los liberales se mantuvieron a la defensiva, casi en una línea teórica que -andando el tiempo- cuajaría en un liberalismo de talante conservador. Es ahí precisamente, en esa lucha ideológica donde cabe entender los ataques a Darío y la polémica antimodernista. Es así como, pese a sus ataques a la burguesía ligada a la aristocracia feudal y de sangre, Darío entendió la necesidad de acercarse a la burguesía liberal y poseedora del capital, la incipiente burguesía lectora de sus libros y consumidora de sus obras. Vale delimitar estos términos, sobre todo porque la confusión que crea esa disparidad de conceptos y vocablos entre ambos continentes -Europa y

América- se incrementa desde el momento que los radicales y los socialistas americanos comenzaron a atribuirse el apelativo de liberales ("liberals"). Ya a mediados del siglo XX, Friedrich A. Hayek planteó sus recelos ante el término "liberal" pues brota éste no sólo de que su empleo, en los Estados Unidos, sea causa de constante confusión, sino también del hecho de que -como observa Hayek- el liberalismo europeo de tipo racionalista, lejos de propagar la filosofía realmente liberal, desde hace tiempo viene allanando los caminos al socialismo y facilitando su implantación.[1]

El Modernismo no fue una ideología -como ya probó Carlos Real de Azúa-, pero cabe matizar que Darío tampoco estuvo al margen de ella. Si tenemos eso en cuenta, se entienden muchas de las oposiciones a Darío y los debates que se vivieron en el fin de siglo. La raíz mayoritariamente liberal del Modernismo en literatura fue apuntada ya por críticos literarios tan agudos como el chileno Julio Saavedra Molina, el español Ricardo Gullón o el uruguayo Ángel Rama, aunque no siempre coincida la definición de cada crítico respecto al concepto de "liberalismo" clásico que aquí sostenemos. En el caso de Darío, y con todos los matices de rigor, tal concepto ideológico debe entenderse en línea con la etiqueta de "liberalismo conservador" por las razones que iremos exponiendo y al calor de una conceptualización de Darío como autor tradicional y moderno a la vez. Refiriéndose a la actitud modernista, Saavedra Molina afirmó: "Lo esencial de esta actitud se identifica con la doctrina en todas partes conocida con el nombre de liberalismo" (139). Dicho de otro modo, asegura el mismo crítico, "lo que se ha llamado Modernismo en literatura no es otra cosa que lo que en política se llama liberalismo" (140).

El propio Saavedra Molina verifica su interpretación en el particular de que allí donde el liberalismo fue acosado por el dogmatismo antiliberal de uno y otro frente ideológico, el Modernismo se vio negativamente afectado: "Confirma esta interpretación, a nuestro parecer, la historia misma del Modernismo literario, la cual corre pareja con la suerte de las ideas liberales: allí donde el liberalismo es acosado por el dogmatismo tradicionalista (…) el Modernismo se retarda; allí donde el liberalismo es sobrepujado por el marxismo (…) el Modernismo retrocede y da lugar a nuevas manifestaciones poéticas" (141). Tanto el "dogmatismo tradicionalista" al que se refería Saavedra Molina (y que obviamente debe distinguirse del liberalismo conservador al que aquí hacemos referencia) como el "marxismo" que menciona también el mismo crítico chileno constituyeron obstáculos para el Modernismo y para Darío a ambos lados del Atlántico.

En ese culto a la libertad, la vida y la obra de Darío y de buena parte del proyecto modernista ha de entenderse en clave de un liberalismo clásico que aquí entroncaremos con un talante conservador de larga tradición anglonorteamericana en cuanto al término.[2] Darío supo entender el ideal de libertad

[1] No olvidemos que en el siglo XVIII, los fundadores políticos de Estados Unidos recelaron de la democracia y así lo vio también unos años después Alexis de Tocqueville, un liberal de la más pura estirpe que tuvo serias dudas sobre la democracia y sus secuelas: igualdad, centralización y utilitarismo. Tampoco olvidemos que Darío y otros modernistas fueron escépticos ante la idea de la supuesta democracia igualadora y dejaron claro que la uniformidad y la absoluta igualdad constituían la muerte de todo vigor real y de la libertad en la existencia. Es ahí donde Darío y otros modernistas, en su anhelo por la individualidad personal y artística, se emparentan con los conservadores (no con los apegados al Antiguo Régimen) y, como ellos, se resisten con imparcial fuerza a la uniformidad de un tirano o de una oligarquía, y a la uniformidad que Alexis de Tocqueville calificó como una suerte de despotismo democrático.

[2] Para una comprensión general pero iluminadora del edificio intelectual del liberalismo, remitimos al lector al libro de David Boaz donde se esgrimen interesantes formulaciones para la comprensión de esa idea del liberalismo clásico que aquí apuntamos. Para el caso de España, téngase en cuenta la antología de Dalmacio Negro y los estudios recogidos por José María Marco en el volumen sobre la genealogía del liberalismo español, así como el libro de Felipe J. de Vicente Algueró. El concepto de "liberalismo conservador" que aquí empleamos fue el término propuesto en el mundo hispánico por los liberales moderados españoles del siglo XIX, ya desde 1837. Al usar el término "conservador" alineado con el liberalismo, el lector entenderá la imposibilidad de confundirlo con la incompleta visión del conservadurismo que muchos críticos (en especial los de tendencia sociológica o marxista) han dado de éste como ideología inmovilista o reaccionaria. Nacido a finales del siglo XVIII, dicho liberalismo conservador supuso uno de los cambios más importantes para la organización política y económica de las sociedades modernas occidentales. Las ideas políticas de David Hume o John Locke, mezcladas con las valoraciones económicas de Adam Smith o David Ricardo sentaron las bases para la tradición liberal conservadora que también llegó al mundo hispánico tras su asentamiento en la Revolución Americana vivida en Estados Unidos. Parecidas ideas alcanzaron

artística individual que, como actitud personal, puede enmarcarse en un proyecto liberal de carácter conservador, como medio de iniciar la reivindicación del poeta en el marco de su tiempo y su sociedad. En cualquier caso, y a pesar de que el liberalismo tiene múltiples matices según las condiciones de cada país y siempre resulta difícil generalizar, nuestra argumentación ideológica trata específicamente de un liberalismo clásico que -al menos en lo que toca a Darío como figura clave del Modernismo- se puede vincular a una orientación conservadora. Lo que tal liberalismo comparte con algunas de las direcciones tomadas por Darío es que -en ambos casos- no estamos ante una doctrina política *per se*, sino más bien ante una actitud ante la vida.

El término de "liberalismo conservador", propuesto por los liberales moderados españoles decimonónicos, aludía a un esfuerzo por acabar tanto con el inmovilismo político ligado al viejo absolutismo como con los radicalismos revolucionarios del extremismo exaltado. Es así cómo Darío y algunos de los modernistas entendieron con el paso del tiempo la necesidad de iniciar una nueva reflexión sobre la vida moderna desde la acción artística y literaria hasta la política y la espiritualidad.

Si consideramos los contextos históricos finiseculares en las variadas geografías de España y otros países hispanoamericanos, resulta claro el hecho de que la inserción y triunfo del proyecto modernista dariano corrieron paralelos a un sustrato ideológico liberal. Resulta imposible buscar en la variante naturaleza heterogénea del Modernismo una ideología homogénea y ni siquiera un bando o grupo armonizado bajo una misma participación política, de ahí que nuestro énfasis se centre en Darío.[3]

Los modernistas se movieron entre posiciones propias de una especie de "intelligentsia" rebelde y aun combativa, algunos con opciones libertarias y aun anarquistas y otros con conductas conformistas y más tradicionales. Los propios modernistas estuvieron escindidos por distintos antagonismos y fisuras recíprocas, por una heterogénea y plural ambigüedad ideológica propia de sus respectivos estilos y actitudes vitales.

Las contradicciones modernistas pueden hallarse en varias incoherencias, inconexiones y particulares formulaciones vitales. En figuras como el mismo Darío, aunque inicialmente tomó una postura negativa ante el proceso de formación del capitalismo en las sociedades hispánicas, no tardó mucho tiempo en buscar cómo insertarse en dicho mercado económico. Asimismo, el enfrentamiento modernista y, particularmente dariano, fue contra las viejas castas oligárquicas que impedían el desarrollo libre de la

también al mundo hispánico a uno y otro lado del Atlántico. El corazón de la idea liberal conservadora era el individuo en libertad y con igualdad ante la ley. En la esfera política este ideal debería ser logrado estableciendo límites a la autoridad del gobierno central a través de controles legales contenidos en las constituciones de los diversos países del mundo hispánico. La protección de las libertades individuales, las instituciones representativas o la separación de poderes se convirtieron en algunos de los objetivos más importantes del nuevo ideario. Esas garantías constitucionales e institucionales servirían para proteger al individuo del despotismo anterior de los gobiernos. Nuestra comprensión de término "liberal conservador" se apoya en las ideas que en torno a estos conceptos trazó años después Friedrich A. Hayek en su libro *The Constitution of Liberty*, publicado en 1960, heredero del ensayo sobre la libertad de John Stuart Mill *On Liberty*, aparecido un siglo antes. Como Hayek, aquí identificamos el liberalismo clásico en línea con su práctica clásica norteamericana y con lo que hoy también se define en Estados Unidos como conservadurismo. Es ahí desde donde empleamos el concepto de liberalismo de talante conservador aplicado a Darío. Como Hayek, también, reconocemos que el uso de la palabra "liberal" sirve en muchas ocasiones para provocar confusión si previamente no se han hecho todo género de salvedades, siendo por lo general un lastre para quien la emplea.

[3] Así lo confirman los estudios de Rama para el caso hispanoamericano y el de Ramos Gascón para el caso español. Bastaría aducir aquí citas y registros concretos y hasta podría recordarse la conducta no precisamente liberal de algunos autores modernistas como el caso del peruano José Santos Chocano, el colombiano Guillermo Valencia, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, el último Leopoldo Lugones y hasta incluso algunos comportamientos bastante cuestionables del propio Darío con ciertos caudillos hispanoamericanos. Con la perspectiva histórica correspondiente, hoy entendemos que los destinos ideológicos del círculo de autores en la posterior órbita modernista resultaron muy distintos y hasta variopintos: valdría recordar el anarquismo de Alberto Ghiraldo, las simpatías con la revolución rusa de José Ingenieros, el sandinismo de Froilán Turcios y Salomón de la Selva y otros casos que invitan a seria reflexión.

individualidad. Así, se antepuso la acción individual a clases, fuerzas, grupos o partidos políticos concretos.

Esas contradicciones individuales, sin embargo, forman parte de las dudas y variantes ante las que se topó el artista finisecular en el mundo hispánico que se abría al siglo XX. En casi todos los modernistas se hallan múltiples contrasentidos y no debe perderse de vista el hecho de que en su mayoría, Darío y los modernistas no fueron ni obreros ni burgueses, ni tampoco políticos, sino profesionales del arte. Darío fue un creador de la palabra que basó la mayor parte de las veces sus ideas estéticas, religiosas, sociales y políticas en los principios de la libertad y la individualidad. En esto, Darío y varios modernistas aunaron fuerzas y desde poéticas diferentes y variadas tendencias pusieron su mira en un común ideal de libertad estética, aunque no siempre acertaran de forma completa.[4]

Darío y la libertad del Modernismo

El Modernismo en el mundo hispánico supuso una respuesta artística en el paso de un siglo a otro y que coincidió con las variadas y heterogéneas interpretaciones de la modernidad a ambos lados del Atlántico. No sería justo afirmar que la actitud y las obras de los modernistas significaron un premeditado intento de radical subversión política, social o económica, pero sí es adecuado afirmar que la posición liberal de Darío le generó muchos enemigos. A fin de cuentas, el proyecto modernista traspasó la mera cuestión de la estética, el arte o la literatura. El culto a la Belleza, escrita con mayúsculas resultaba demasiado idealista para unos escritores que debían, a la postre, vivir de algo. La sustancia última del Modernismo en el caso de Darío pasaba por una defensa de la libertad individual e intelectual y el personalismo artístico que se extrapolaba a todos los órdenes del individuo en el marco de su sociedad.

Contra lo que la crítica había venido creyendo durante mucho tiempo, las más agudas lecturas del Modernismo hispánico van mostrando paulatinamente la existencia de un proyecto modernista que incluía, por supuesto, el valor simbólico y trascendente de lo decorativo de sus obras conjugado con un hondo sentido metafísico de carácter existencial de unas obras escritas por autores atentísimos al devenir de su época. Entre las muchas variantes y actitudes heterogéneas de la planta general modernista, tantas como individualidades tuvieron sus floraciones creadoras y artísticas, en el particular caso de Darío hallamos un sustrato ideológico liberal de talante conservador, alejado de manera clara tanto del caduco pensamiento reaccionario absolutista de diversas observancias como de los incipientes socialismos colectivistas y marxistas.

En sus variadas latitudes, sabemos que el Modernismo sacudió las bases artísticas y sociales del fin de siglo hispánico pues en él hubo también un trasfondo ideológico que se enfrentó a todos los discursos negadores de la libertad humana y la individualidad creadora. Como extensión del Romanticismo, la época modernista incluyó también rasgos ligados al subjetivismo, al afán de libertad individual y a una clara voluntad de innovación, los cuales sintetizan el espíritu que animaba la nueva sociedad finisecular.

La oposición modernista a la materialización del arte y de la vida, la crítica a la fe exclusiva en la ciencia y el positivismo por encima del hombre como ser entrañable o la censura al mero utilitarismo alejado de la creación artística fueron algunos de los móviles del ideario liberal del Modernismo. Tal posicionamiento se

[4] Piénsese en el caso de Julián del Casal, quien en medio de la crisis de La Habana finisecular, y a pesar de su personal precariedad económica, se negó a obtener prebendas materiales a cambio de la renuncia a sus ideales éticos y estéticos. El hecho de no haber sido hombre de acción, como su compatriota José Martí, por ejemplo, se valoró por cierto sector crítico en términos de evasión y exotismo, ligados además a lamentables recriminaciones por su homosexualidad, aspecto que siempre hubo de esconder y por lo que se le atacó. Se trataba de la misma homosexualidad "feminizante" con la que muchos de los modernistas fueron acusados en toda Hispanoamérica y en España en ese mismo fin de siglo y que vio la proliferación de mil sátiras antimodernistas, algunas de insultante factura y procedentes de los sectores más antiliberales, según veremos. Por otro lado, recuérdese algunas de las contradictorias posiciones ideológicas y personales de José Martí, señaladas con acierto crítico por Emil Volek al hilo de *Nuestra América* y otros escritos.

debe, en términos profesionales, al hecho de que para los poetas modernistas ese materialismo implicaba inicialmente una falta de público comprador porque la poesía vendía poco o mal. Es por eso que el proyecto modernista hubo de insertarse paulatinamente en el régimen mercantil que proponía el liberalismo económico.

Darío en particular supo quiénes eran, a la larga, sus potenciales compradores: la burguesía liberal, en mayor o menor grado ilustrada y ubicada mayormente en las capas sociales acomodadas y cercanas a lo conservador.[5] Así se explica que el primer número de la revista modernista española *Helios* proclamase en abril de 1903 la libertad absoluta como ideal artístico y llevase la firma de los españoles Juan R. Jiménez, Pedro González Blanco, Ramón Pérez de Ayala y el argentino Carlos Navarro Lamarca. Así lo confirma Darío, quien usa constantemente la palabra "libertad" al referirse al Modernismo. Lo hace sin fisuras en 1905, en el prólogo a *Cantos de vida y esperanza*: "El movimiento de *libertad* que me tocó iniciar en América se propagó hasta España y tanto aquí como allá el triunfo está logrado" (PC, 625, subrayado nuestro). Lo mismo hace el nicaragüense en 1912 en su autobiografía, ligando libertad e individualidad y recordando los debates antimodernistas y la oposición encontrada inicialmente en España: "Esparcí entre la juventud los principios de *libertad* intelectual y de personalismo artístico que habían sido la base de nuestra vida nueva en el pensamiento y el arte de escribir hispanoamericanos, y que causaron allá espanto y enojo entre los intransigentes. La juventud vibrante me siguió, y hoy muchos de aquellos jóvenes llevan los primeros nombres de la España literaria" (OC, I, 147, subrayado nuestro).

Donde el liberalismo fue perseguido por el dogmatismo antiliberal de uno y otro extremo ideológico, el Modernismo se vio negativamente afectado. Así ocurrió si tenemos en cuenta el avance del Modernismo en el Chile liberal hasta la revolución de 1891 contra José Manuel Balmaceda. Cuando Darío llega a Chile en 1886, allí encuentra el caldo de cultivo para la obra modernista, al calor de hombres como José Victorino Lastarria y una promoción liberal de jóvenes valores (Pedro Balmaceda, Manuel Rodríguez) resueltos a liquidar lo que los viejos usos coloniales tenían de inmovilista y antiliberal. En el caso de Darío, ese espíritu de reforma se fraguó en Centroamérica, se desarrolló en los años chilenos de 1886 a 1889, aunque fue madurando y alejándose de los primeros gritos jacobinos. En Valparaíso y en Santiago de Chile, Darío halló el liberalismo en un momento exaltado de su entrada a Hispanoamérica, y resulta curioso que en Chile tuviera un escaso segmento de diez años, del fin de la guerra en 1882 hasta la revolución de 1891 contra Balmaceda, justo el período dentro del cual se ubica la obra chilena del nicaragüense.

Entre 1893 y 1898 Darío vive en Buenos Aires una etapa muy interesante, estudiada ya por Emilio Carilla, porque es precisamente la capital porteña la que abre también por entonces sus puertas al ideario político liberal de talante conservador y a su concreción económica apoyada en el capitalismo. De hecho, el subjetivismo de la ética y la estética modernista coinciden con la norma del liberalismo económico cuya implantación alcanza ya en el fin de siglo a algunos de los centros culturales más importantes de Hispanoamérica, siendo Buenos Aires el más relevante. Es allí mismo, en 1896, donde Darío publica dos de sus mejores libros: uno en prosa: *Los raros*; y otro en verso: *Prosas profanas y otros poemas*, gracias al apoyo de amistades cercanas a la burguesía porteña. A modo de contraste, piénsese en las primeras dudas del Modernismo en ciertos sectores del México finisecular, aunque deba reconocerse que fue precisamente bajo ciertas capas liberales e ilustradas del Porfiriato cuando cuajó y floreció en buena medida el Modernismo mexicano. Repárese también en la inicial oposición que es visible en Madrid ante los nuevos logros y avances del Modernismo. Por lo mismo, sin embargo, nótese que fue el régimen liberal conservador de la Restauración Española, la personificada en políticos como Antonio Cánovas del Castillo, la que acabará abriendo sus puertas al Modernismo y particularmente a

[5] Al estudiar la Restauración Española, José Luis Abellán ya apuntó el acuerdo general de la crítica al admitir "que lo que se produce en 1875 es la sustitución en la cúspide del poder de una ´burguesía progresista´ por una ´burguesía conservadora´, protagonista del nuevo régimen hasta 1931" (17).

figuras como Darío o Amado Nervo. Lo que estamos apuntando aquí es que dentro de sus diferencias y con los diversos niveles y modulaciones de oposición que tuvo el Modernismo en el mundo hispánico, fue precisamente en la Argentina, en México y en España donde el Modernismo se pudo asentar mejor a nivel transatlántico.

La imagen que un sector de la crítica historiográfica y literaria ha querido perpetuar y que aún circula como válida es la de una extremada mediocridad cultural unida a la general ignorancia y al retraso intelectual de la España de Antonio Cánovas y del México de Porfirio Díaz. Ciertamente, se trató de dos ambientes y dos situaciones históricas y políticas distintas, con líderes diferentes, pero es comprobable que, por varias razones, en ambos centros -al igual que en Buenos Aires- el Modernismo pudo florecer. Pese a los esfuerzos críticos vertidos contra el Modernismo por parte de intereses investigadores extra-literarios, la realidad es que fue justamente en España y en México junto a la Argentina donde mayores triunfos alcanzaron los modernistas. El injustamente tildado como mediocre régimen de la Restauración Española resultó -a la larga- una época de impresionante mejora para España, tanto a nivel político como social, económico y cultural.

Las debilidades y errores de la Restauración Española en la que se enmarcó el Modernismo y el propio Darío en el caso peninsular han sido en ocasiones magnificadas en detrimento de sus aciertos. De ahí resulta nuestra insistencia en entender bien lo que supuso la Restauración para comprender la polémica peninsular en torno al proyecto modernista. Se ha escrito sobre el "turnismo" político, el constante alternar de partidos y gobiernos que -según la creencia historiográfica predominante- impedía una labor política continuada; se ha insistido en cuestiones como el fraude electoral, la escasa atención a la enseñanza pública, la mediocridad, las intrigas y el escaso sentido de estado por parte de los líderes políticos españoles de la Restauración. La exageración es notable en cuanto a lo negativo. Sin embargo, ¿cómo se explica entonces que, pese a todo, el Modernismo en España acabara triunfando en el marco de esa Restauración? ¿Cómo justificar también que Darío, Nervo y otros modernistas hispanoamericanos alcanzaran al final tan tremendo éxito en el mundo literario de la España finisecular? La respuesta radica en que, a pesar de los inmovilismos antimodernistas, en España -igual que en Argentina y en México- se gozó de un campo de libertad en cuanto al cultivo artístico y literario que abrió las puertas a Darío y al Modernismo. Eso, desde luego, a pesar de las reticencias de muchos, pero siempre menores que en otros centros culturales del mundo hispánico donde no se dio un Modernismo pleno. Hay que apartar esa idea de un sistema liberal obsoleto y oligárquicamente reaccionario con que se ha etiquetado de forma también equivocada la Restauración y, particularmente, la España de Cánovas. Con sus errores, que también los hubo, Pedro Carlos González Cuevas, posiblemente el mejor conocedor del corpus ideológico del pensamiento conservador en España, ya mostró cómo la derecha política española, en contra de lo que tantas veces se ha escrito, se esforzó -ya desde el siglo XIX- en articular una posición ideológica consistente, en elaborar una crítica de la modernidad y fundamentar los presupuestos de su acción política.

Lo mismo puede decirse de la llamada "crisis" del 98, que no fue más que un momento de una crisis intelectual mayor que aquí interesa reevaluar ideológicamente en línea con lo que venimos planteando respecto a los ataques al proyecto liberal del Modernismo. A pesar de las apocalípticas visiones en torno al "98", la distancia y perspectiva histórica de aquella época nos van permitiendo ya constatar que la inflexión histórica de España desde 1898 significó, pese a todo, una etapa positiva económica y políticamente, aunque negativa en la respuesta dada por muchos de los intelectuales del fin de siglo, entre ellos muchos de los que se opusieron a Darío y el Modernismo. Julián Marías ya dedicó en 1996 uno de sus últimos libros a mostrar cómo la imagen perpetuada en torno al llamado "desastre del 98" resulta errónea porque éste jamás tuvo como consecuencia una destrucción de la estructura legal y política de la Restauración Española. El aparentemente frágil Estado liberal conservador que constituía España a fin del siglo XIX resistió aquella "crisis" colonial con una valiente solidez, estabilidad y aun prosperidad. Por su parte, José María Marco también estudió la otra historia del 98, mucho más positiva

respecto a los logros de la Restauración. Estas nuevas lecturas explican mejor cómo, pese a la inicial oposición antimodernista, Darío y el Modernismo acabaran cuajando y triunfando también en España.

En el caso de México, Enrique Krauze ya apuntó el grado de excesiva deificación otorgada en México a Benito Juárez en detrimento de Porfirio Díaz. Según Krauze, Juárez no hubiese avanzado un ápice sin la aportación ideológica de los intelectuales liberales de su misma generación ya que la ayuda de la siguiente generación liberal, compuesta por caudillos militares -Porfirio Díaz entre ellos y como el más notable de todos- salvó del naufragio a México. En palabras de Krauze: "Juárez creó el Estado-nación en México. Díaz completó la obra consolidando al país" (20). Es por eso que coincidimos con las ideas de Krauze en cuanto al injusto trato maniqueo que la historia oficial ha deparado a figuras como la de Porfirio Díaz, cuyos años dirigiendo México -entre 1876 y 1911- coinciden casi con el fenómeno cultural modernista. Si pensamos en la citada *Revista Azul*, por ejemplo, comprobamos que ésta se aventuró poco por chocar con la estabilidad del régimen porfirista. Conciliados con las capas liberales del Porfiriato y su ligazón a un posicionamiento liberal respetuoso con lo conservador, la *Revista Azul* no tuvo dudas a la hora de atacar al socialismo, al anarquismo y a las formulaciones ideológicas antiliberales.

Darío y el ideario liberal modernista

Darío diferenció entre el concepto político *per se* y la práctica política. A Darío le interesó más lo primero que lo segundo, como observamos en sus propias palabras recogidas por Diego Manuel Sequeira: "La política es agua de pasto de todo Cristo en esta tierra. Política por la mañana y política por la tarde; política de día y política de noche; política hablada y política escrita. No hay quien no sea político. Ni las mujeres, ni los ancianos, ni los niños. ¡Demontre con la política! *De politicorum omnium, libéranos Dómine*" (231). Darío se apartó siempre que pudo del apasionamiento político de partido o facción, lo que no significa que se despreocupara por el problema ideológico como cuestión teórica, tal y como confirma el corpus de escritos que en parte recogió Pedro L. Barcia para su edición dariana de *Las repúblicas hispanoamericanas*.

Fue creándose así una lucha literaria que incluía también un componente ideológico que podemos observar en el Darío cronista de "La Prensa y la Libertad", en el Darío periodista, en el ensayista que elabora *España contemporánea* (1901), en el curioso lector de Galdós o incluso en el Darío prologuista que ya recopiló José Jirón Terán. Vale la pena remitirse al prólogo de 1902 escrito por Darío al libro del argentino Manuel Ugarte, *Crónicas del Bulevar*, publicado en París por Garnier Hermanos en 1903. Darío elogia a Ugarte por su conocimiento de París y de la cultura cosmopolita y en su recuerdo personal del argentino, Darío nos ofrece datos para comprender mejor el trasfondo ideológico de su propia obra. Así, cuando recuerda su amistad con Ugarte, reconoce en sí mismo no estar nada cercano a las ideas socialistas y anarquistas, sino más bien en el lado opuesto.[6]

Darío muestra otra vez un notable rechazo ante el anarquismo y el socialismo que había contemplado de primera mano en sus años parisinos. La defensa del poeta francés Lorenzo Tailhade y el varapalo al círculo de Remy Sévérine resulta significativa. Carolina de Guebhard, llamada Sévérine, era la periodista francesa que sostuvo en 1896 una célebre polémica en defensa del socialismo y que Darío presenta aquí rodeada de esos rabiosos anarquistas y socialistas. A estas alturas, Darío entiende y expone públicamente la falsedad del radicalismo violento y la necesidad de aspirar a un verdadero ideario liberal al que adscribe su obra como vertebración artística del proyecto modernista. Pese a las bondadosas palabras de amistad para

[6] "Hemos asistido juntos -escribe Darío- a reuniones socialistas y anarquistas. Al salir, mis ensueños libertarios se han encontrado un tanto aminorados… No he podido resistir la irrupción de la grosería, de la testaruda estupidez, de la fealdad, en un recinto de ideas, de tentativas trascendentales… No he podido soportar el aullido de un loco desastrado, al salir a recitar un artista de talento, porque estaba condecorado con la Legión de Honor; o el grito grotesco de un interruptor incomprensivo, en una peroración grave y noble; o al curioso cojo Libertad, vociferando contra el poeta Tailhade, y amenazando en plena escena con su muleta, en la fiesta misma en honor de Tailhade…, o a cuatro ´anarcos´ rabiosos, gesticulantes alrededor de Sévérine enlutada y pacificadora… No he podido resistir". (Jirón Terán, *Prólogos*: 100-101)

Ugarte, queda clara la visión de Darío en cuanto al error de su amigo al ubicarse en la órbita anarquista y socialista.[7] Darío, en suma, está apuntando a toda la demagogia utópica ligada a un falso socialismo que él no puede compartir y que tilda como simples aspiraciones inútiles frente a su preferencia personal por el individuo como generador de la verdadera libertad.

Vale reconocer que Darío exploró todas las tendencias ideológicas y es en este particular donde no resulta contradictoria su participación en alguna revista anarquista francesa como la *Revue Blanche* -según ya estudió Anthony L. Geist- pese a que no es visible en el nicaragüense afición alguna por el anarquismo. Bajo la impronta de Darío, resulta difícil hermanar conceptos como "anarquismo" y "Modernismo", cuando resultaron ser, en su caso, irreconciliables. Una cosa es que Darío, por ejemplo, escribiera del "anarquismo en el arte" o de una ideología estética ácrata, y otra cosa bien distinta es que se pretenda sugerir una simpatía dariana con el anarquismo político, algo inexacto como prueba el desdén del propio Darío por la anarquía política. Así se explica, por tanto, que pese a ciertas críticas antiburguesas realizadas por algunos modernistas y otros intelectuales en el fin de siglo, el carácter individualista de Darío resultaba irreconciliable con el radicalismo anarquista y su filiación marxista.

Una lectura de los juicios de Darío confirma que las posibles simpatías con la ideología ácrata se debían, en su caso particular, más a lo que tenían de destructivo con los viejos usos inmovilistas artísticos y literarios que con cualquier tipo de propuesta ideológica para un mundo obrero donde el anarquismo político y el marxismo tuvieran protagonismo.[8]

El propio Darío reitera estas ideas y el rechazo a cualquier tipo de radicalismo en otro de sus prólogos, esta vez al del libro titulado *La juventud intelectual de la América Hispana*, publicado en Barcelona por el argentino Alejandro Sux. Era éste otro intelectual ligado a las ideas socialistas y que había sido expulsado de la Facultad de Derecho de Buenos Aires. Sux se había dedicado a la propaganda libertaria de tinte radical, había sido desterrado dos veces -una a Montevideo y otra a Mendoza- y había sido encarcelado otras tantas. Al no poder resistir el ambiente liberal conservador porteño, Sux estuvo en Barcelona y participó en la Semana Trágica de 1909 hasta el punto de ser herido y condenado a muerte, aunque logró escapar y llegar a París. Darío, que no simpatizaba con las ideas de Sux, escribe este prólogo a modo de confesión personal en boca del propio Sux y es ahí, nuevamente, donde podemos hallar el rechazo de Darío a las prácticas violentas del socialismo de su amigo argentino.[9]

No extraña, por tanto, que Darío titulara su prólogo "Primavera apolínea", en referencia a la recuperación del sentimiento del bien, coherente, pacífico y hermoso de Apolo frente al mal, incoherente, violento y feo

[7] Tras relatar todo ese patético ambiente de los círculos socialistas parisinos, Darío afirma: "Y, sin embargo, Ugarte, convencido, apostólico, no ha dejado de excusarme esos excesos, y se ha puesto de parte del populacho que no razona, y me ha hablado de la próxima regeneración, de universal luz futura, de paz y trabajo para todos, de igualdad absoluta, de tantos sueños… Sueños". (Jirón Terán, *Prólogos*, 101).

[8] Cuestión distinta es, por supuesto, el caso específico de otros autores finiseculares como el joven José Martínez Ruiz, Pío Baroja o Ramiro de Maeztu, quienes en su juventud se acercaron más al anarquismo, tal y como ya recordó E. Inman Fox y como -para el caso del que luego se llamó "Azorín"- ya detallaron Francisco J. Martín y María Dolores Dobón. Aun así, algunos de los textos del propio Martínez Ruiz, como el titulado "Ciencia y fe" de febrero de 1901 prueban la precaución con la que debemos actuar en torno a este asunto. Cierto es también que algunos autores modernistas hispanoamericanos miraron en ciertos momentos con algún interés las protestas de reivindicación social de raíz socialista-marxista o anarquista. Bastaría recordar a Salvador Díaz Mirón (con textos como "A un jornalero", "Los parias"), la más amplia obra de denuncia y crítica social del peruano Manuel González Prada, las simpatías por la revolución y la lucha obrera del colombiano Guillermo Valencia (autor también del texto "Anarkos").

[9] Darío pone en boca de Sux estas palabras: "Creí -¡aurora irreflexiva!- en la fuerza del odio, sin comprender todavía la inutilidad de la violencia. No acaricié el instrumento de mis cantos, sino que le apreté contra mi corazón con una como furia desmedida" (Jirón Terán, *Prólogos*, 106). Unos párrafos después, y bajo capa de primera persona narrativa, prosigue el relato de los errores de su amigo argentino tras su llegada a Europa: "En el viejo continente proseguí mis anhelos libertarios. Tomé parte en luchas populares, vi el incendio, la profanación; oí los alaridos de la Bestia policéfala, y creía en el mejoramiento de la humanidad por el sacrificio y el escarmiento. (…) Y luego fue como mi despertar, como una nueva visión de vida. Comprendí la inutilidad de la violencia y el rebajamiento de la democracia" (Jirón Terán, *Prólogos*, 208).

de lo dionisíaco, Dionisos. En este punto, Darío vuelve a aprovechar para entroncar el ideario liberal con el cultivo de un arte meditativo sobre la existencia humana en el mundo pero rechazando el radicalismo ideológico.

La creencia dariana en un ideario liberal clásico puede observarse también diáfanamente en una crónica de fecha cercana y titulada "La comedia de las urnas". Escrita para los lectores de *La Nación* de Buenos Aires, Darío informa sobre las elecciones francesas de 1910. Se trata de un Darío más maduro que se lamenta de los programas de los partidos políticos franceses por amenazar las libertades y los derechos más sagrados. Darío reflexiona sobre la generalizada política antiliberal de las dos grandes formaciones políticas galas del momento (el partido socialista y el conservador) y escribe irónicamente del contenido ausente de esos falseados programas políticos, trasunto de la corrupta política francesa del momento. Tras avisar al lector / elector de la imposibilidad de conocer toda la verdad que contienen esos programas, Darío recala en lo que no se dice por parte de esos candidatos y alerta a los votantes.[10]

En el siguiente párrafo, Darío prosigue desmontando las falsedades de unos programas políticos que dan la espalda a la libertad individual y atesta un duro golpe a los candidatos de uno y otro partido. Empieza con los falsos conservadores franceses, políticos cegados por un estrecho nacionalismo patriotero francés y acomplejados ante el radicalismo socialista.[11] Se trata, entiéndase bien, de los viejos conservadores inmovilistas de la Francia del momento, caducos y reacios al liberalismo que Darío defiende. En la cara opuesta al viejo absolutismo, Darío nos presenta a los políticos socialistas, ideología que el nicaragüense también rechaza por la falsedad de sus principios y la nefaria creencia de imposibles utopías colectivistas.[12]

Más de un siglo después, la modernidad de los juicios de Darío resulta ejemplar y sus observaciones verifican a un Darío comprometido con liderar el proyecto liberal modernista. Darío pone el dedo en la llaga histórica e ideológica al percibir los errores de ambos posicionamientos: el uno por carecer de empuje a la hora de defender los auténticos principios del liberalismo conservador; el otro por ser falsa y manifiestamente utópico. Sin embargo, y al margen de las meras cuestiones ideológicas, lo que a Darío le molesta en ese escenario político o "comedia de las urnas" que relata desde Francia es la falta de honestidad de los políticos y que desemboca en la ausencia de respeto a los votantes.[13] Como liberal, Darío se muestra desengañado por las luchas políticas internas y por la falsía de la política, en un pensamiento de plena vigencia para décadas posteriores.[14]

[10] "No he encontrado allí -escribe Darío- la píldora de los 15.000 francos por diputado, tan difícil de hacer tragar a los electores. No he leído que se almacenen las libertades y los derechos más sagrados; que se aumenten cada año, por la superchería y el derroche, los gastos, la deuda y el déficit; que por el abandono y por la incuria se desorganice la defensa nacional; que se tenga toda suerte de complacencias con los directores de huelgas y agitados revolucionarios; que haya impotencia para reprimir en la administración el desorden y la anarquía; que se va, por pretendidas reformas, contra todos los intereses, como si la prosperidad nacional, el comercio y la industria, pudieran resistir por siempre a tan repetidos golpes." (OC, II, 710-711)

[11] Darío asegura: "En cuanto a los candidatos nuevos, a cualquier partido a que pertenezcan, sus franquezas me son sospechosas. Los unos, en efecto, conservadores o nacionalistas, exponen programas que radicales completos no desaprobarían. Llevados por una manera de respeto humano, hacen concesiones a aquellos mismos cuyos principios rechazan, con tal de lograr los votos". (OC, II, 711)

[12] Según Darío: "Los otros, los del socialismo, prometen al pueblo, que en el fondo no pide tanto, una libertad tan completa, una justicia tan perfecta, una felicidad tan grande, que no se ve del todo, pues no saben los mismos parlanchines de esas verbales añagazas cómo van a edificar ese paraíso en donde los franceses de mañana van a danzar, en un placer sin límites, un delicioso perpetuo cake-walk." (OC, II, 711)

[13] En palabras de Darío: "Esa falta de sinceridad de parte de los candidatos, no va, en último análisis, sin su falta de respeto para el elector. No os diré una novedad si os digo que el respeto no consiste en muestras exteriores de su deferencia, o en la expresión de fórmulas de urbanidad. Respetar a alguien es, ante todo, suponerle un buen sentido, un juicio por lo menos cercano al nuestro. Es en segundo lugar, tratarle como una personalidad moral a la que no se procura el engaño o el daño. De modo que no decir la verdad y nada más que la verdad a los electores, es ya reconocer su falta de inteligencia. Pero decirles tonterías, es tomarlos por incurables imbéciles". (OC, II, 711-712)

[14] Las siguientes líneas, de la misma crónica parisina, confirman dicha vigencia: "La lucha electoral -asegura Darío- es únicamente una lucha de ideas. Un candidato tiene su temperamento, su carácter, su talento, su profesión. Mas el elector no puede juzgarlo, aparte la honradez, sino por sus ideas. Al comienzo parece que es así. Sin embargo, a medida que el período avanza, y

Cabría también traer a colación una crónica tardía de Darío sobre el colombiano José María Vargas Vila donde se comprueba la visión aglutinadora que propone Darío, al margen de meras disputas entre "liberales" y "conservadores". Repárese en que Darío entiende ambas posturas como de posible conciliación, centradas más en el talento del individuo que en los programas de partido, pese a que la realidad desemboque en falta de entendimiento.[15] Al considerar la importancia de la vida política en Colombia, Darío afirma la inconveniencia de los extremismos ideológicos y elogia el sano liberalismo de hombres como Santiago Pérez o el mismo Vargas Vila, pero es precisamente el componente utópico de ese liberalismo lo que le hace ver también aspectos positivos en un conservadurismo que Darío conoció de primera mano.

Esa conciliación liberal conservadora es la propuesta ideológica que, en su sentido final, destilan las crónicas de Darío y buena parte del resto de su obra. Darío entendió que eran más las coincidencias que las diferencias entre "liberales" y "conservadores". En buena parte del mundo hispánico, los liberales eran también -en su mayoría- católicos, y eso incluía igualmente a algunos modernistas iniciados en la masonería, tema espinoso y aparentemente contradictorio al que ya dedicamos nuestra atención en otro estudio respecto al Darío masón. En cualquier caso, y a la luz de estos escritos de Darío vamos entendiendo que, pese a las iniciales reticencias antidarianas y antimodernistas, el triunfo de Darío y su Modernismo fue también el triunfo de una estética y una actitud vital ligada a los valores y principios del liberalismo conservador.

Es por ello que, como venimos argumentando, será en la Argentina de fin de siglo, en la España de la Restauración, en ciertos sectores del Chile balmacedista y del México de fin de siglo donde -gracias a la conciliación en mayor o menor grado de las corrientes liberal y conservadora- pudo asentarse el proyecto modernista que capitaneó Darío. Cuando la soberbia de uno de los lados -tanto la de líderes políticos nefastos como la del dogmatismo intransigente e intervencionista de sectores inmovilistas- coincidieron en el tiempo o se empañaron por acciones provenientes del pujante anarquismo y los colectivismos socialistas, observamos el fracaso de cada escenario, el hundimiento de cada país y las revoluciones devenidas en guerras y cuyas heridas durarán todo el siglo XX en el mundo hispánico.

Como creador, Darío buscó acomodarse al nuevo mercado y salir adelante por vía del periodismo. Entregó sus creaciones al nuevo público pues necesitaba el dinero y procuró conservar su independencia a fin de poder vivir y crear. En su adaptación al nuevo mercado reveló éticamente su disconformidad con las prácticas más injustas del utilitarismo, pero también se opuso a los socialismos utópicos, estatalistas y proteccionistas, así como a un demagógico anarquismo de origen marxista y a menudo violento. A la luz de todo esto, no resulta extraño que la crítica marxista haya silenciado muchas de las opiniones de Darío, así como la defensa que del dinero y el capitalismo hace el propio autor en *El viaje a Nicaragua* (1909), al calor de un marcado apoyo de la modernización económica.[16]

---

que el día fatídico se acerca, los candidatos llegan, o más bien descienden a una polémica indigna de ellos, y sobre todo de sus electores. Se escarba en la vida privada del adversario. De sus debilidades, si las tiene, se hacen tachas enormes. De su evolución política se hace una serie de contradicciones y de traiciones. De sus discursos se hacen extractos que, hábilmente aislados, presentan un sentido absolutamente distinto del pensamiento integral del autor. Se lanzan mentises inicuos, y se tiene cuidado de agregar: ´Los electores juzgarán´ ¡Ah! Si el elector juzgase convenientemente el ultraje hecho a su dignidad enviaría a ambos contendientes con cajas destempladas". (OC, II, 713)

[15] De los políticos colombianos, Darío afirma: "Si son conservadores, se acorazan de tradición, viven del pasado, no transigen. Si son liberales, van hasta aquella platónica constitución de Río Negro, que hizo escribir a Víctor Hugo una de sus sonoras cartas internacionales: Un saludo a los ciudadanos del país de Utopía. Suben al Poder los liberales, los conservadores de valía parten; ascienden los conservadores, los liberales de valía huyen. ¿La revolución es inminente siempre? Así parece". (OC, II, 891)

[16] "La civilización moderna -escribe Darío-, fuera de sus luchas terribles, ha comprendido a su manera el mito antiguo: los argonautas eran poetas; pero iban en busca del Vellocino de Oro. Hoy, como siempre, el dinero hace poesía, embellece la existencia, trae cultura y progreso, hermosea las poblaciones, lleva la felicidad relativa a los trabajadores. El dinero bien

La formulación económica

Otra prueba del talante liberal de Darío viene de su interés, también con frecuencia silenciado, por las cuestiones ligadas a la inserción del arte en la economía liberal de mercado. Algunas de las opiniones del propio Darío respecto a lo económico resultan tan modernas como válidas y se insertan en una aguda comprensión del libre intercambio mercantil. En este sentido, bastaría leer el agudo análisis que realiza el nicaragüense de las causas socioeconómicas de la decadencia de España. En su crónica "Congreso Social y Económico Iberoamericano", fechada el 21 de febrero de 1900 e incluida en *España contemporánea*, Darío plantea la importancia de conceder plena libertad a los mercados económicos. Al hilo del congreso socioeconómico iberoamericano realizado en 1900 por la Sociedad Unión Iberoamericana, Darío realiza un perspicaz recorrido por la historia económica de España, desde la conquista hasta fines del siglo XIX. Con datos, cifras y apoyaturas de historiadores y economistas del momento, Darío se lamenta de los errores comerciales entre España y América apuntando el fallo de haber sustituido el buen uso de los libres mercados por la posterior y errónea imposición de tasas y aranceles.[17]

Darío prosigue comparando el nocivo proteccionismo del Estado en la España de los Austrias y luego en la de los Borbones con respecto al menor recargo fiscal de países como Portugal con respecto a Brasil. Lo destacable es la voluntad dariana por conectar ese problema mercantil y económico con la cuestión del arte y la literatura y como necesaria corrección del largo olvido en que la intelectualidad española había tenido durante mucho tiempo a la labor artística y cultural hispanoamericana.[18]

La cuidadosa selección de datos económicos porcentuales que Darío incluye seguidamente en esta crónica prueban el interés del líder del Modernismo por los temas comerciales. A todo esto se añade un cierre de crónica de vigente actualidad pues se constatan -más de un siglo después- similares actitudes y usos sociopolíticos por parte de un amplio sector de los gobiernos del mundo hispánico, plagados de burocracia, intervencionismo e ineficaces representantes de la ciudadanía al decir de Darío.[19]

Volviendo atrás en el tiempo, de agosto de 1888, y desde Santiago de Chile, es ya la carta de Darío a Narciso Tondreau donde se comprueba la visión que Darío tenía entonces de la compatibilidad entre el arte y la economía liberal. En su epístola, Darío recomienda a Tondreau a su amigo Jesús Leiva, del que dice: "Él es comerciante; nosotros somos poetas; pero Apolo y Mercurio son dioses en la hermandad del Olimpo. Sobre todo, él es un caballero cumplido y miembro de una distinguidísima familia salvadoreña, y un buen caballero" (*Cartas desconocidas*, 96). En esos mismos intercambios epistolares vale recoger la carta que, veinte años después y al hilo de ciertas necesidades económicas, Darío envía a su amigo

empleado realiza poemas, hace palpables imaginaciones, hace danzar las estrellas y puede traer toda suerte de bienes, de modo que los hombres bendigan las horas que pasan y se sientan satisfechos." (OC, III, 1108)

[17] "El comercio con América desde aquellos tiempos -escribe Darío- fue tratado con singular error; en los comienzos hubo libertad de tráfico entre España y sus dependencias. Carlos V puso algunas trabas y Felipe II ordenó un porcentaje de salida, el 5, y otro de llegada, el 10, a las mercancías para las Indias". (OC, III, 349)

[18] Sobre el mencionado Congreso Social y Económico Iberoamericano, Darío escribe: "El Congreso proyectado hará algo, como no se vaya todo en discursos. En lo social se podrán crear nuevos y más estrechos vínculos, sobre todo ahora que la producción intelectual americana empieza, primeriza y todo, a imponerse. (…) Sobran en España talentos, y entre nosotros, buenas voluntades que puedan realizar una unión proficua y mutuamente ventajosa. La influencia española, perdida ya en lo literario, en lo social, en lo artístico, puede hacer algo en lo comercial, y esto será, a mi ver, el alma del futuro Congreso". (OC, III, 349-350)

[19] Textualmente, Darío asegura: "El Gobierno español parece que apoyará la labor del Congreso y se harán invitaciones oficiales a los Gobiernos hispanoamericanos. Si los Gobiernos aceptan, es posible que una vez más se cometa el error de elección cuando se trate de los representantes. Al saberse la noticia del Congreso, en cada una de las pequeñas Repúblicas de la América -Villabravas, que dice Eduardo Pardo- habrá un grupo de compadres intrigantes que quieran venir a ver bailar fandango y a conocer a la reina, y en cuyos labios pugna por salir la gran palabra "Señores"…" (OC, III, 354)

Santiago Argüello desde Madrid, con fecha del 12 de enero de 1909. Darío reconoce su afecto por lo burgués y su conocimiento de las realidades terrenas y económicas al afirmar: "Es un general error, que conviene no contradecir mucho, el creer que yo ando por las nubes. *Homo sum*. Y, además, si te fijas bien, un poco burgués" (*Cartas desconocidas*, 304). El reconocimiento del propio Darío de su gusto y filiación con la burguesía confirma el general error de un sector de la crítica literaria al valorar la cuestión ideológica dariana y tildarlo como antiburgués.

En las crónicas literarias escritas por Darío entre 1886 y 1891 aparecen algunas quejas contra la burguesía antiliberal que desdeña a los artistas y que son paralelas al sentido final del relato "El rey burgués" de *Azul...*. Así, en el retrato a Valero Pujol escrito por Darío en 1890, por ejemplo, el nicaragüense se lamenta de la falta de consideración social hacia escritores y artistas.[20] Las palabras de Darío constatan su interés en hallar una escena pública para el escritor y para el poeta, un espacio económico en libertad y sin ataduras dentro del cual se remunere su trabajo de acuerdo con las reglas de un sano liberalismo económico al que repetidamente elogia Darío.

Otros textos darianos partidarios de dicha práctica liberal en lo económico son los que el nicaragüense incluye en su trabajo sobre la novela social del momento y donde defiende la necesidad del libre mercado frente al proteccionismo y el intervencionismo del Estado. Darío rechaza la idea del gran Gobierno como garante del bienestar y la felicidad individual y apuesta por el individuo como responsable de sus propios actos.[21] Es por ello que Darío elogia sólo cierto tipo de novela social, si bien reconoce que dichos escritos no solucionan los problemas con vagos reclamos sino "tan sólo porque suspenden las amarguras de las clases trabajadoras por breves instantes" (OC, II, 221). Pese a la importancia literaria que Darío ve en ese tipo de novelas, el nicaragüense duda del valor ideológico real de esos libros que, en todo caso, sirven para remover a las masas con páginas de historias terribles, pero cuyo provecho y aplicación real resulta muy dudoso para Darío.

Prueba de la más que cuestionable visión que parte de la crítica ha dado de un Darío ligado a posiciones socializantes, o cercano a posturas anticapitalistas, vale la pena acercarse al comentario que en la crónica dariana "Letras chilenas" realiza Darío del buen trato dado a su persona por parte de una dama de clase alta en la capital porteña.[22] Darío no se opuso al libre intercambio del capital y buscó que sus obras literarias se insertaran en dicho mercado, cuyos consumidores eran precisamente los de la burguesía liberal. Lo que el nicaragüense rechazó fue la estrechez de un mercantilismo opuesto al arte e intervenido desde varios centros del mundo hispánico reacios al verdadero progreso. Al escribir un homenaje póstumo de su amigo costarricense Jorge Castro Fernández, por ejemplo, Darío constata de aquél: "Hombre joven, vivaz, lleno de aspiraciones, ilustrado, ardiente, decidido, no podía hallar aire para su vuelo sobre nuestros fangales políticos de liliputienses y de mercantilismo estrecho, en medio de una eterna y cerrada opacidad intelectual" (OC, II, 885).

De modo parecido, en una temprana crónica política de Darío titulada "La obra del populacho", el nicaragüense escribe al hilo del caso chileno donde, tras la caída del político liberal José Manuel Balmaceda, abunda el proteccionismo e intervencionismo gubernamental en los asuntos económicos y

[20] Escribe Darío: "Para nosotros no hay sino el juicio de la mayoría impasible, seca, obesa, la burguesía que en su egoísmo o cretinismo ve nuestra consagración como un deporte cualquiera, sin advertir nuestros prematuros decaimientos, nuestro gasto de fluido vital, nuestras neurosis, nuestras tisis, nuestras dolencias cerebrales. Hay más: se nos mira en la comunidad como consumidores que nada producen, pues quien escribe un artículo es hombre que pierde su tiempo y el que escribe un verso se coloca en cierta categoría especial que está entre el cómico y el prestidigitador o el saltimbanqui". (OC, II, 25).

[21] Textualmente asegura Darío: "El obrero, el hombre del pueblo, acepta, por lo general, todas esas teorías aventuradas que colocan su felicidad en un procedimiento natural cualquiera -el alza de los salarios o la disminución de las horas de trabajo- más que en las leyes económicas, que se desarrollan lentamente, según las necesidades de la sociedad" (OC, II, 219)

[22] Darío ofrece estos detalles: "Buenos Aires será todo lo prosaico, lo comercial, lo financiero, lo práctico que se quiera; pero no podré olvidar que en mi último viaje a la gran ciudad argentina, entre las manifestaciones de gentileza que recibí de personas de diferentes clases sociales, está la de una alta dama, gala de los salones que, sin tener yo la honra de conocerla, envió a mis órdenes su regio automóvil, durante todo el tiempo de mi permanencia. Y todo a simple título de poeta". (OC, II, 633)

del individuo.[23] Darío desenmascara así al socialismo político como ideología con una falsedad de promesas económicas y apuesta, en cambio, por el libre mercado enraizado en un libre capitalismo que remunere el trabajo, premie al individuo (en este caso al escritor) por su propio mérito y se encamine a la creación de riqueza. El elogio a la libertad económica es vaso comunicante con las varias alabanzas darianas al centro del liberalismo económico mundial del momento que por entonces empezaba ya a representar Estados Unidos.

Estas cuestiones, en suma, cabe entroncarlas con la base económica del proyecto liberal modernista y el ya mencionado esfuerzo por lograr el éxito literario en el mercado de la oferta y la demanda de productos y capital. Ahí cabe recordar, según ya apuntamos, las fecundas labores editoriales de figuras como Gregorio Pueyo en Madrid o Manuel Maucci en Barcelona, así como otras empresas del valor de la "Biblioteca Mignon" de B. Rodríguez Serra, iniciada en 1899, o la "Biblioteca Lux" y "Azul", organizadas por Juan R. Jiménez y Francisco Villaespesa, así como la "Biblioteca Corona" de Madrid donde el propio Darío publicó varios libros.

Como se observa, las crónicas de Darío revelan un cuadro de crítica política, social y económica que arroja varias luces para entender por qué en muchas ocasiones la visión liberal de Darío y el Modernismo incomodó a muchos gobiernos en las distintas áreas culturales y geográficas del mundo hispánico, así como en los distintos niveles del espectro ideológico. Desde el socialismo, Darío y varios modernistas se percibían como artistas sin compromiso, apegados al Antiguo Régimen e incapaces de llevar a cabo una verdadera revolución apoyada en la "lucha de clases". En el caso de España, no faltan ejemplos de grupos anticlericales de raíz socialista (piénsese en el círculo de José Nakens y figuras como José Ferrándiz y Ruiz, estudiado éste por Serrano Alonso en su polémica con Cansinos-Assens) que atacaron con inquina a los modernistas al filo de 1905.

Desde el inmovilismo, Darío y muchos modernistas aparecían como figuras ligadas a ciertos movimientos de talante anarquista y socialista, como prueba la amistad personal de Darío con figuras de filiación socialista -fundadores de centros culturales obreros- como José Ingenieros, Ernesto de la Cárcova, Roberto J. Payró, el mismo Leopoldo Lugones y Carlos Malagarriga, abogado éste al que Darío elogia en esa misma crónica.

Con todo, no se pierda de vista que la llamada Generación del 80 en la Argentina, caldo de cultivo para el posterior asentamiento de Darío y el Modernismo en Buenos Aires, incluyó desde escritores como Miguel Cané y Wilde, Santiago de Estrada, Bartolomé Mitre y Vedia, Lucio V. Mansilla hasta sociólogos como José María y Francisco Ramos Mejía, Ernesto Quesada y Carlos Octavio Bunge, pasando por críticos como Paul Groussac. Pertenecían éstos por nacimiento e ideales, a los sectores burgueses liberales de talante conservador. Todos ellos habían cultivado las letras e impulsado el desarrollo de la filosofía, la moral, y las ciencias humanas. Con ellos, Argentina había llegado a los más elevados niveles alcanzados en el país. Sus ideas tenían poco de popular y es ahí donde bebe el Darío que se instala en Buenos Aires en 1893.[24]

[23] Escribe Darío: "¡Cuánto mal están haciendo los apóstoles de falsas doctrinas económicas! El ejemplo de las huelgas, que si tienen razón de ser en lugares donde el trabajador se convierte en paria, son absurdas en países como Chile, donde, si es cierto que la división de clases sociales está bien señalada, el obrero y el trabajador gozan de ventajas y de poderes que ya llenarían de orgullo a obreros y trabajadores de otras naciones". (OC, IV, 1157)

[24] Recordemos que el desarrollo cultural argentino de esa época estaba impregnado por el humanismo liberal del momento, con un matiz conservador y ligado a la tradición nacional. Muchas de esas figuras fueron liberales, algunos de tendencias laicas, que no anticlericales, y profesaron el catolicismo. Actuaban casi todos como verdaderos liberales-conservadores, con una preocupación por el individuo cuya responsabilidad irradiaría en beneficio de la sociedad en su conjunto. Debe señalarse también que en esa última década del siglo en la Argentina, las publicaciones anarquistas, socialistas y de otras tendencias afines especialmente en el campo sindical eran numerosas y abarcaban distintas zonas del país. Darío las conoció pero no aceptó esas ideas de talante colectivista al estar ligadas demasiado frecuentemente con el anarquismo violento y el sindicalismo revolucionario. Las luchas de tendencias socialistas y anarquistas en la Argentina en esos años fueron un escollo insalvable para Darío. Con el tiempo, ya en 1894 se creó el Centro Socialista Obrero en el que participaron algunas figuras

Resultaría un error, sin embargo, recargar las tintas en un Darío marcadamente politizado pues su vida y su obra tuvo una mayor dedicación a favor del arte que de la política. Con todo, resulta justa la ubicación de Darío en una ideología más cercana al liberalismo clásico que al socialismo pues así lo confirman sus escritos, tal y como aquí venimos mostrando. Tampoco puede obviarse que el propio Darío se opuso a toda poesía política. Así, aprovechando la positiva semblanza que el nicaragüense realiza del autor español Eduardo Marquina, Darío deja claramente expuestas sus dudas sobre la cuestión de la poesía civil, ligada a cuestiones sociales: "Lo que se llama un poeta civil, en mi concepto, no es un poeta. Claro está que cuando tienden a ser poetas civiles, los verdaderos poetas no dejan por eso de serlo. El poeta civil es siempre un orador" (OC, II, 806). Esta opinión de Darío prueba el mayor interés de éste por la poesía más como objeto artístico que como instrumento social o político. De ahí que asegure Darío unas líneas después: "El oficio del poeta es oficiar. Dar en su ceremonial su propia alma y exteriorizar un mundo de belleza" (OC, II, 806). En otra crónica, Darío vuelve a insistir en la mayor importancia del arte sobre cualquier otro asunto, incluido el de la política: "Para mí- asegura el nicaragüense- todos los Presidentes, todas las políticas, todas las patrias no valen uno solo de los rayos del arte, prodigioso y divino" (OC, II, 893).

El mismo Darío deja muy clara su poca estima a la poesía cívica y social, rechazando de plano la poesía estrictamente política. En este sentido, al elogiar al político liberal colombiano Rafael Núñez, autor también de poemas líricos, Darío se opone a quienes juzgan a Núñez como "poeta político" y asegura que el deber de todo poeta no es otro que el arte.[25] Darío escribe aquí como poeta. Es en esto donde Darío reconoce coincidir con otro hombre de talante liberal conservador como Marcelino Menéndez Pelayo, para quien -según recuerda el propio Darío citando al autor español- el poeta, si es político, no es verdadero poeta: "Porque el poeta político, en nuestros tiempos, no puede menos de ser un hombre de partido, con todos los atropellos e injusticias que el espíritu de fracción trae consigo" (OC, IV, 739).

Parecidas ideas se hallan en el juicio dariano "La vida literaria", escrito a propósito de dos obras de Bartolomé Mitre. En el debate entre las armas y las letras, la política y la poesía, Darío afirma: "No han hecho nunca buenas migas" (OC, IV, 745), para unas líneas después asegurar: "Los gobiernos, sobre todo los gobiernos democráticos, han ignorado siempre -cuando no han sido fatales para ellos- a los grandes artistas" (OC, IV, 745). Y poco después: "Desde luego, la poesía en general hace mal *ménage* con la política moderna" (OC, IV, 747).

A la luz de estas opiniones entendemos la importancia de ofrecer una visión equilibrada de Darío y no la del artista apartado o desinteresado ante la cuestión política.

Darío frente a los regeneracionistas y krausistas

Sin salir todavía del aspecto económico, Francisco Cabrillo ya estudió las ideas reformistas del regeneracionismo español y demostró cómo en la España de fin de siglo hubo un sector -el del llamado regeneracionismo de Joaquín Costa, Lucas Mallada y Ricardo Macías Picavea- que pese a sus supuestos intentos liberales, creyó poco en la economía de mercado y fue proteccionista. Como economista, Cabrillo corrobora que el fenómeno regeneracionista rechazó el liberalismo tanto en sus aspectos económicos como

cercanas a los modernistas, así los citados Roberto J. Payró y Ernesto de la Cárcova, y andando el tiempo el mismo Leopoldo Lugones, cuya ideología fue cambiando paulatinamente.

[25] En palabras de Darío: "Poeta político…, no entiendo eso; o más bien, no lo quiero entender. Yo creo que no es otro el objeto, la atmósfera, el alimento, la vida de la poesía que el culto de la eterna y divina belleza; que los filósofos se ocupen del misterio de la vida y de todas las profundidades de lo incognoscible; que los señores políticos se entiendan con la suerte de los pueblos y arreglen esas complicadísimas máquinas que se llaman gobiernos; que los señores militares degüellen, defiendan o conquisten. (…) En conclusión, el poeta no debe sino tener, como único objeto, la ascensión a su inmortal sublime paraíso: el Arte". (OC, IV, 738-739)

políticos, por considerar que sus principios habían sido pervertidos y que, por tanto, "la democracia y la economía de mercado no podían constituir la solución a los problemas españoles" (38). Tal rechazo implicó también un simultáneo desdén a la libertad política y económica como corrobora Cabrillo en su detallado estudio particular de la figura de Ricardo Macías Picavea.

Cabría realizar un serio debate sobre lo que en puridad significó el llamado "regeneracionismo" español para mostrar que fue éste, en buena medida, la expresión de algunos intelectuales y otros cuantos burgueses de posiciones anticanovistas. Valdría la pena también ahondar en sus conexiones con el krausismo, la Institución Libre de Enseñanza y otras formulaciones similares y lo que realmente Darío tuvo que ver con todo eso. En el caso del krausismo, y en lo que fue la segunda mitad del siglo XIX y en buena parte del periodo que aquí nos ocupa, las posiciones krausistas constituyeron una alternativa a la tradicional concepción teológica e ideológica del catolicismo, es decir una especie de filosofía no católica que más que una reforma (como sí buscó el Modernismo religioso, según veremos en el siguiente capítulo) se embarcó en el mundo hispánico -sobre todo en España- en una continua oposición y ataque contra todos los sectores de la vida y del saber católicos y de la misma institución eclesiástica. En poco tiempo, el krausismo devino en una mera actitud laica, anticatólica y antijerárquica, opuesta a los gobiernos de los primeros años de la Restauración Española. No extraña así que ese anticatolicismo de los krausistas haya fascinado tanto a cierto sector de la crítica, particularmente a la de orientación socialista y marxista.

En el caso de Darío, vale reflexionar sobre el hecho de que en el fin de siglo en el que se enmarca el Modernismo, el liberalismo y el conservadurismo español tienen, por naturaleza, un concepto sanamente patriótico (que no patriotero) de España enmarcado en una monarquía constitucional. Esa mezcla de liberalismo conservador fue, de hecho, el que construyó en España la Nación y el Estado modernos. Frente a ellos, encontramos a los que ya entonces se autodefinían como "progresistas", que se oponían a las tradiciones de España, al concepto monárquico y que tergiversaron ya desde entonces algunas de las ideas del republicanismo y el federalismo, ligado ya a partir de ese momento a las tesis del socialismo y el separatismo. Para el llamado "progresismo" decimonónico, la idea de España resultaba un proyecto negativo, acabado, retrógrado y hasta peligroso ante el que había que luchar. Así se explica el auge de un inicial progresismo minoritario ligado al socialismo y armado por el anarquismo en conexión con algunos de los secesionismos más feroces. Darío no fue ajeno al hecho de que en esos sectores del supuesto progresismo fueron apareciendo algunos elementos ligados al idealismo alemán, al llamado krausismo, que incorporaron una serie de ideas pseudo-espirituales que abarcaron desde un fallido misticismo a un panteísmo de dudosa concreción.

Entre los seguidores krausistas fue notable un activismo laicista, con una militancia que rechazaba la autoridad de la Iglesia Católica y se conectaba en muchos casos con la masonería de raíz francesa, la misma que había exportado Napoleón a inicios del XIX. Los krausistas sustituyeron así la moral y la ética por una suerte de falso relativismo espiritual de apariencias ascéticas. Bajo el manto de una supuesta noble aspiración de armonía universal, los krausistas no aceptaron el valor de la moral cristiana y diluyeron los conceptos diferenciadores entre el Bien y el Mal. Sólo así es posible explicar la amoralidad de sus seguidores, la galopante corrupción en la gestión de la Institución Libre de Enseñanza, la evolución del socialismo en la España del siglo XX, así como sus pactos políticos con el secesionismo catalán y vasco, ligados a la desintegración de las constituciones liberales desde entonces hasta nuestros días.

En ese marco hay que entender también lo que rodeó al Modernismo. La aspiración estética y espiritual a una "armonía universal" la vemos reflejada en Darío, aunque de modo distinto al buscar por vía de la poesía una mezcla de Arte como salvación. Eso fue lo que llevó a muchos a confundir el trasfondo ideológico del Modernismo y particularmente de Darío hasta identificarlo erróneamente con las posiciones de muchos de esos otros intelectuales antiliberales. Sin embargo, en Darío no hubo un componente krausista, como se comprueba en algunas de sus crónicas políticas.

Darío escribe sobre la influencia alemana en Hispanoamérica y aprovecha para expresar su alegría por lo que él juzga el escaso alcance del llamado "krausismo" en la América española: "Cuando una especie de movimiento filosófico fue acusado en España por un mediocre profesor alemán, por lo demás poco estimado en su país -me refiero a Krause-, el contagio no pasó el Atlántico, y la América española se escapó de él" (OC, IV, 1161). La negativa visión dariana del krausismo no deja lugar a dudas y cabría estudiar tal movimiento a la luz de lo escrito respecto a ese mismo krausismo por críticos como Biagini, Maihold y Ward. Lo mismo cabría indagar en cuanto a ciertos ideales populistas, luego manipulados por el progresismo socialista y el krausismo, y que Darío aclara en otra crónica política, bajo el título "La locura de la guerra". En ella, Darío rechaza el odio humano, pero apunta sin complejos el peligro de falseadas fraternidades y demagógicas solidaridades cainitas.[26]

Darío corrobora así otra vez su escepticismo ante las fallidas pruebas de los colectivismos socializantes en los que se ubicaba, más o menos disimuladamente, el krausismo. En una perspectiva transatlántica, importa recordar que en lo que a inicios del siglo XX se llamó "socialismo" y "anarquismo" en Hispanoamérica, además de lo propio de esas tendencias, se añadieron o convergieron también las ideas positivistas y las krausistas. No olvidemos que en la primera década del siglo XX se mezclan el anarquismo y el socialismo en corrientes a veces de difícil diferenciación y con incursiones del positivismo, el krausismo y el regeneracionismo español, y todo -a su vez- complicado en medio del debate en torno al "Modernismo teológico".

Una lectura seria de los textos de varios intelectuales ligados al llamado regeneracionismo español corrobora que hubo en él algunos indicios de autoritarismo antiliberal y apelaciones a la dictadura como base de la reforma política. Esto es visible en "intelectuales" como Ricardo Macías Picavea o en Joaquín Costa, quienes establecen frecuentes llamadas a un orden social nuevo que -de acuerdo con una idea muy extendida entre el regeneracionismo y el sectarismo krausista- sólo sería capaz de implantar un "cirujano de hierro", es decir un dictador, en adelanto a lo que cuatro décadas después sufriría España. Mientras la Restauración de Cánovas logró edificar un sistema de convivencia, paz y progreso para España, los regeneracionistas como Costa y buena parte de los intelectuales del fin de siglo español y sus sucesores -los de la llamada "generación de 1914"- jamás supieron ofrecer una alternativa. Cuanto más censuraron al liberalismo de la Restauración, más intervencionistas y estatalistas se fueron haciendo. [27]

Resulta obligado actuar con precaución respecto a los componentes ideológicos del fin de siglo en España y en los que se enmarcó el proyecto modernista dariano. Notable es la explicación que aporta Pedro C. González Cuevas de las demandas de regeneración, anteriores al 98, que pretendían fórmulas autoritarias como la de Joaquín Costa, relacionadas con el krausismo, que no tuvieron éxito político aunque cumplieron plenamente con sus objetivos deslegitimadores contra la Restauración. En la línea temporal, cabe recalar que esas son las ideas que luego tomarán otros intelectuales como Ortega y Gasset, cuyos principios políticos resultan muchas veces antiliberales y que explican en parte sus dudas juveniles ante la estética modernista y Darío. El nicaragüense miró siempre con gran duda a las proclamas del llamado regeneracionismo español porque, en el fondo, Darío supo ver la crítica antiliberal de esos intelectuales que en muchas ocasiones despreciaban la tradición española.

[26] Para Darío: "Nada más impregnado del perfume de la mentira que la canción de los melifluos profetas de la fraternidad, del desinterés, de la unión y de la igualdad; desde luego, la igualdad sólo existe en la estagnación, en la inmovilidad, en la muerte; toda vida es un combate, es una fuerza; el número es ya una jerarquía" (OC, IV, 1145-1146). Rezende de Carvalho ya mostró que el krausismo no tuvo tanta influencia directa como se ha pensado en el mundo latinoamericano.

[27] Es así como las ideas de algunos de los regeneracionistas y noventayochistas fueron en parte bienvenidas por el franquismo -igualmente antiliberal- al crear y manipular, a su vez, su propia e interesada visión de la "Generación del 98". De aquella furibunda crítica regeneracionista contra la historia de España, el franquismo tomó los argumentos que más le convenía para perpetuar una visión pesimista y alucinatoria del pasado de España y crear así su consiguiente visión salvadora y mesiánica para la posguerra.

Un modernista de la talla de Manuel Machado llegó a escribir paródicamente contra la figura del regeneracionista (indirectamente contra figuras como Joaquín Costa y el primer Ramiro de Maeztu) en su crónica "El súper-López", de octubre de 1901. Su crítica a los vagos ideales regeneracionistas abarca también la defensa de la poesía -en este caso la ubicada en el Modernismo- por lo que Machado se mofa así del "súper-López": regeneracionista obsesionado por sacar a los poetas de su torre de marfil y arrojarlos a la vida real.

Esa crítica que se observa en Darío o en Manuel Machado frente al vago idealismo regeneracionista invita a cuestionar seriamente la idea que se ha perpetuado de una España finisecular en absoluta decadencia y mediocridad cultural. Hoy sabemos que en la tarde del hundimiento de la escuadra española en Cavite y Santiago de Cuba, la del "Desastre del 98", los madrileños paseaban tranquilamente por la calle de Alcalá, de vuelta de los toros; sabemos que la monarquía constitucional seguía funcionando y que, gracias a la legalidad, España conocía una impresionante mejora comparada con los once meses de la Primera República. Bien es verdad que al filo del 1900 España era un país todavía falto de desarrollo, pálido reflejo de un mundo estático, todavía necesitado de un impulso para entrar de lleno en la movilidad del mercado y la democracia plena. Sin embargo, es cierto también que la España de Cánovas del Castillo y la de Sagasta tuvo el mérito de unos gobiernos liberales de talante conservador que intentaron consolidar unas instituciones algo democráticas promoviendo, bajo el turnismo, una mayor participación del pueblo soberano.

La Restauración Española, en la que se forjó el Modernismo peninsular, lo fue precisamente de una Primera República de la que cabe salvar a Emilio Castelar -autor justamente al que Darío dedicó brillantes páginas en 1899-. Esa Primera República Española engendró malos resultados que generaron una vuelta al espíritu monárquico español. Pese a las recurrentes críticas al canovismo y a lo que en sí supuso la Restauración, la historia muestra que fue en ese fin de siglo, bajo la impronta de un estadista del valor de Cánovas, seguido de un Sagasta bien intencionado, cuando se plantaron las bases para la modernización de España frente a la amenaza del republicanismo radical aliñado por movimientos secesionistas, anarquistas, socialistas y marxistas de variado pelaje. Los hechos históricos objetivos muestran que tras el cobarde asesinato anarquista de Cánovas, Sagasta logró integrar la parte más sana del progresismo español en un sistema político liberal conservador. En él se dieron los inicios de un auténtico régimen democrático para España, con alternancia de partidos y con clara superación de la historia de inestabilidad revolucionaria de la España del XIX.

En ese florecimiento cultural y político español pudo insertarse el Modernismo y autores como Darío, Nervo, los Machado o Juan R. Jiménez pudieron ver publicados sus libros. Así entendemos que la pérdida de las colonias de 1898 no significó ningún retroceso sustancial sino que constituyó un punto de inflexión y renovación que resultó visible en lo cultural, en lo político y en lo económico. Pese a la triste derrota y la frustración inicial -sentida por figuras como el propio Darío-, el régimen liberal conservador logrado por la Restauración siguió intacto en un camino de democratización. Cánovas y Sagasta respaldaron una monarquía constitucional que poco a poco se fue democratizando, como lo hizo la de la Reina Victoria en Inglaterra. Junto al desprecio del liberalismo de talante conservador en la España de la época, ha ido cuajando en la historiografía posterior una tergiversación de esa época y una inexplicable veneración del mito del regeneracionismo y sus aledaños krausistas.

Entre la burguesía y los colectivismos

El proyecto modernista que Darío traía bajo el brazo y la revolución poética venida de Hispanoamérica adquirieron para algunos sectores intelectuales una sospechosa condición que no le correspondía realmente. Si a eso añadimos la impronta del llamado "Modernismo teológico", el campo del antimodernismo estaba abonado ya en una España agitada por una ola de negatividad y cuestionamiento permanente a la Monarquía y a la Restauración. Un modernista como el propio Manuel Machado diferencia muy bien las cosas literariamente en su crónica "Los poetas de hoy", incluida en las páginas de su iluminador volumen titulado *La guerra literaria* (1913), donde se afirma del Modernismo: "En

cuanto al fondo, su característica esencial es la anarquía. No hay que asustarse de esa palabra pronunciada en su único sentido posible. Sólo los espíritus cultivadísimos y poseedores de las altas sapiencias del arte pueden ser anárquicos, es decir, individuales, personalísimos, pero, entiéndase bien, anárquicos y no anarquistas" (*Impresiones*, 450-451). El propio Darío escribió abiertamente contra los anarquismos violentos y las colectividades socialistas de raíz marxista, según detallaremos.

Darío huyó siempre de las muchedumbres. Así, en su visión del pueblo, Darío escribe en 1905: "Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas" (PC, 625). Lo mismo puede comprobarse en otros autores modernistas como Julián del Casal, José Asunción Silva, Julio Herrera y Reissig e incluso en José Martí. En una crónica anterior de Darío, curiosamente como resultado de un acto político del republicanismo español en Madrid, al que el curioso Darío asiste como periodista, leemos: "No gusto mucho del contacto popular. La muchedumbre me es poco grata con su rudeza y con su higiene. Me agrada tan solamente de lejos, como un mar; o mejor en las comparsas teatrales, florecida de trajes pintorescos, así sea coronada del frigio pimiento morrón" (OC, III, 258). Esta cita aparece en su crónica "Un *meeting* político", fechada en 1899 y recogida en *España contemporánea* (1902), lo que confirma el escaso gusto dariano por los colectivismos y por los partidos de masas. En ellos ve una especie de chusma resentida, espoleada por llamadas a revoluciones y violencias.

Por otro lado, los métodos del anarquismo sindicalista tampoco fueron bien vistos por Darío, cuya visión de la huelga como preludio de las acciones violentas y el sabotaje le resultaba desagradable en un mundo de espaldas al arte. La justificación del acto destructivo como siembra de la anarquía, idea fundada en Nechaiev, discípulo de Bakunin, tuvo en el fin de siglo numerosos partidarios: en Francia con Caserio asesinando al presidente Sadi Carnot; en Italia con Bresci, ejecutor del rey Humberto I; en Suiza con Luchenni, que apuñala a la emperatriz Elizabeth; en Estados Unidos con Czolgosz, que da muerte al presidente McKinley. Es una lista larga de una crónica negra que Darío conoció y a la que dio la espalda. En España, la ola de atentados había empezado ya con el disparo contra Alfonso XII; continúa con la bomba del Liceo de Barcelona, con el asesinato de Cánovas del Castillo, hasta llegar a Mateo Morral, el frustrado regicida de la calle Mayor, o el asesinato a sangre fría de Canalejas. El "anarquismo" adquirió un mal nombre que con frecuencia se confundió con las tendencias de espontaneidad creativa y anárquica que el arte modernista y el propio Darío reclamaban como ruptura con los cánones literarios postergados del pasado.

Es así que el único refugio para Darío, pese a todo, se hallará en una burguesía liberal de talante conservador a la que poco a poco se irá adecuando. Es aquí donde debemos matizar la aparente contradicción del fin de siglo hispánico: se ha apuntado que Darío y los poetas modernistas inicialmente rechazaron a la burguesía porque, a su vez, ésta los rechazaba como seres improductivos; pero ante esta situación Darío y los modernistas fueron acomodándose al nuevo mercado, para salir adelante. La realidad es que los modernistas entregan sus producciones al público no para obtener únicamente los aplausos sino también el dinero de éste, a fin de protegerse de las miserias de la existencia y conservar su independencia para poder vivir y crear. Por eso cabe matizar que el supuesto ataque modernista a la burguesía -aspecto tan enfatizado por la crítica literaria sociológica y marxista al hilo de textos darianos como "El rey burgués"- no es un ataque a toda la burguesía, sino a la antiliberal, a su componente inmovilista que no defendía la libertad y que ignoraba el arte. Además, Darío no atacó a la burguesía por cuestiones ideológicas, sino por cuestiones estéticas.[28]

[28] Ángel Rama señaló al respecto: "Con demasiada simplicidad se ha visto en el poeta de 'El rey burgués' a Rubén Darío, y en el monarca al burgués materialista unánimemente detestado… Es un arcaizante que defiende la tradición de la cultura beatamente burguesa del XIX y el purismo hispano, … y no sabe para qué sirve un poeta" (1970: 98-99).

Como escritor modernista, Darío vivió una contradicción interna que le generó una angustia vital ligada a uno de los variados signos de la modernidad. Contrariamente a lo que les ocurría a los artistas del Renacimiento, por ejemplo, cuyos mecenas facilitaron su desarrollo creativo, los modernistas se encontraron solos en el proceso histórico de cambios que apuntaba al nuevo siglo XX. Aspiraban a que su arte fuera valorado y se negaron a seguir en la orfandad de sus padres -los románticos-. Para ello, como en el caso de Darío, éste no dudó en acercarse a la burguesía adinerada para infiltrarse en el mercado económico. En algunos casos, y por la manía del artista de ver negativamente al poderoso, algunos juzgaron erróneamente que estaban traicionando su arte y su individualidad. El resultado fue, en algunos casos, una negación a convivir con esos centros de poder económico. Las utopías colectivistas del socialismo finisecular se presentaron como la solución a esa contradicción y muchos artistas e intelectuales del fin de siglo cayeron en esa trampa que perduró durante todo el siglo XX y en buena medida hasta hoy.

Muchos artistas e intelectuales de la época creyeron sentirse albergados por las utópicas propuestas colectivistas y al amparo de una base ideológica rudimentaria, se juzgaron parte de una visión del mundo donde, de hecho, estaban traicionando la raíz misma del arte basada en la individualidad. Andando el siglo y con la llegada de las vanguardias, sustituyeron así la individualidad por lo colectivo, crearon escuelas e *ismos* e inventaron falsas poses populistas que no coincidían para nada con la riqueza amasada ni con el tipo de vida que llevaron. Darío no cayó en esa trampa. Cuando el nicaragüense reclamaba un cambio de la anquilosada situación literaria del mundo hispánico, estaba apelando a la versión artística del liberalismo político y económico.

En este particular, y como ha señalado acertadamente el economista Francisco Cabrillo, la crisis del pensamiento liberal en el fin de siglo no es un fenómeno exclusivamente español ni tampoco sólo achacable a los sectores tradicionales. Se dio en toda la Europa continental al ponerse en tela de juicio los principios que habían servido de base al orden económico del siglo XIX y que eran los responsables directos del gran progreso experimentado por casi todas las sociedades europeas y también la española. En las últimas décadas del siglo XIX, las crecientes ideas del nacionalismo y el proteccionismo cuestionaron la conveniencia de integrarse en un mercado mundial en el que se pudiera elegir dónde vender y comprar cada producto. En la vieja Europa, los ataques al sistema del capital propugnadas por el marxismo y los movimientos socialistas y sindicalistas acabaron por llevar al liberalismo a una crisis que en el caso de España, y en palabras de Cabrillo, "coincidió con el sentimiento de fracaso histórico que no creó, pero sí agravó sustancialmente la derrota militar de 1898" (43).

El debate modernista a nivel transatlántico, por tanto, tiene lugar en un momento clave de la encrucijada histórica finisecular. La fundamentación ideológica subyacente en los ataques a Darío y a los modernistas puede explicarse mejor a la luz de algunos de los hechos históricos claves del fin de siglo, eventos de índole social, política y económica que marcaron las diversas cartografías culturales del mundo hispánico. Los paradigmas textuales del antimodernismo muestran que en España el Modernismo encontró trabas para su desarrollo. El propio Darío, en el fundamental prólogo a *El canto errante* (1907), así nos lo confirma exponiendo la lucha entre los viejos moldes de la retórica y las nuevas actitudes de libertad artística: "Creía a España impermeable a todo rocío artístico que no fuera el que cada mañana primaveral hacía reverdecer los tallos de las antiguas flores de la retórica, una retórica que aún hoy mismo juzgan aquí imperante los extranjeros" (PC, 694). Y unas líneas después subraya la condición liberal del Modernismo: "El predominio en España de esa especie de retórica, aún persistente en señalados reductos, es lo que combatimos los que luchamos por nuestros ideales en nombre de la amplitud de la cultura y de la *libertad*" (PC, 695, subrayado nuestro). El caso español ejemplifica la filiación del Modernismo dariano al ideario liberal de talante conservador por lo que vale la pena acercarse a algunos de los condimentos históricos de la España de la época para contextualizar cuanto estamos planteando de los ataques a Darío y los modernistas.

Darío ante la tradición y la anarquía

Las bases del liberalismo conservador se plantaron en España con la Restauración canovista, una España en la que los modernistas -como Darío, Nervo y otros- se instalaron para vivir y desde donde cultivaron sus obras a pesar de las resistencias de los antimodernistas. Que Darío compartió muchos de los presupuestos liberal conservadores lo muestra el hecho de que el nicaragüense elogió con sinceridad -y no como mera adulación- a figuras del mundo conservador. Ahí están la admiración dariana por Antonio Cánovas del Castillo, por Eduardo Dato o por autores abiertamente ubicados en el conservadurismo como Marcelino Menéndez Pelayo. Darío, además, mostró siempre un respeto a la tradición y se codeó con hombres de variado talante liberal conservador. En Colombia, alternó amistades con Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro. En España, con el citado Marcelino Menéndez Pelayo, Narciso Campillo o el Conde de las Navas. En la Argentina, con Bartolomé y Emilio Mitre. En México, con Ignacio Manuel Altamirano y Guillermo Prieto, por dar sólo algunos ejemplos.

El mismo Darío habla de ellos en sus crónicas y en una de ellas, sobre Rafael Núñez (OC, IV, 736-744), hasta los nombra con orgullo y sin tapujos. Todos ellos son para Darío maestros a quienes los nuevos autores y los jóvenes de su generación -se refiere a los modernistas- deben saludar. Muy significativa respecto a la estima de Darío en torno a Marcelino Menéndez Pelayo resultan las crónicas darianas sobre su figura. Contamos con un temprano juicio dariano sobre el polígrafo santanderino, recogido de los inéditos porteños para el diario *La Nación* entre 1893 y 1897, donde el nicaragüense traza por extenso su mirada elogiosa de Menéndez Pelayo (OC, IV, 786-816), al que califica de "católico de buena cepa, conservador de inconmovibles principios" (OC, IV, 792). Para Darío, Menéndez Pelayo es el prototipo ejemplar de lo mejor que España ha dado uniendo tradición y modernidad.[29]

Existe otra crónica fechada el 27 de diciembre de 1899 y titulada "Homenaje a Menéndez Pelayo", con motivo de un ciclo de conferencias del polígrafo cántabro y a raíz de un homenaje por sus veinte años de profesorado. Los elogios de Darío son tan justos como sentidos, lo que prueba la alta estima en que tuvo a esa figura, auténtico representante del más sano pensamiento conservador español. Afirma, entre otras cosas, Darío: "Es difícil encontrar persona tan sencilla, dueña de tanto valer positivo; viva antítesis del pedante, archivo de amabilidades; pronto para resolver una consulta, para dar un aliento, para ofrecer un estímulo" (OC, II, 942). A ello añade Darío, además, la importancia de "lo mucho que ha hecho y hace el autor de las *Ideas estéticas* y de *Los heterodoxos* por colocar en su verdadero punto muchos elementos de la gloria nacional olvidados por los propios y negados por los extraños" (OC, II, 943). Darío encumbra a Menéndez Pelayo no sólo por su trato hacia él, sino también por sus estudios e investigaciones para conservar la tradición española.[30]

En esa ortodoxia y en ese respeto al conservadurismo de estos maestros cabe entender la proyección liberal conservadora de Darío, muy lejos de la figura que cierto sector crítico ha querido presentar del nicaragüense. Menéndez Pelayo, al igual que Darío, se indignaba con los intelectuales de la época que, animados por una falsa idea colectivista del progreso humano, negaban la existencia de una cultura española en el pasado. La razón de esta amistad dariana y modernista hacia personajes representativos del liberalismo conservador se halla en su afinidad de pensamiento y en el hecho de que también Darío y algunos modernistas entendieron la formulación deslegitimadora que se escondía detrás de las fórmulas del anarquismo y de otros planteamientos finiseculares de raíz jacobina, como el fallido krausismo,

[29] Darío afirma: "Si algún alto espíritu representativo hay hoy, que junte a los prestigios de la antigua alma española los fulgores de un futuro renacimiento, en medio de las tribulaciones y pobrezas que trabajan a nuestra madre patria, es Menéndez Pelayo. El no está encerrado entre las cuatro paredes de la vieja torre feudal. Contempla lo que pasa a su alrededor, pero no cabe en la general limitación nacional; sus alas le conducen por toda la tierra, y al volver, procura insuflar en el árbol antiguo vigorosa savia nueva. (…) Su filosofía tiene raíces de granito; las altas y floridas ramas de su fe se pierden en la luz del cielo y en Dios". (OC, IV, 793)

[30] Algo después y al ocuparse del humanista catalán conservador Antonio Rubio y Lluch, Darío vuelve a compararlo con Menéndez Pelayo y afirma: "Los dos, compañeros en los primeros estudios, han tenido igual tesón en sus preferidas tareas; los dos han seguido idénticos rumbos; los dos son ortodoxos y conservadores; los dos, profesores de Universidad, y los dos poseen dotes cordiales y de carácter, que les hacen ser queridos por compañeros, discípulos y amigos" (OC, II, 952-953).

sobre el que trataremos más adelante. El propio Darío defendió los valores tradicionales, los entendió como elementos no contrapuestos al cambio en una idea de que tradición y modernidad corrían paralelas. De ahí el desdén dariano por el jacobinismo, como bien apuntó él mismo en un artículo de noviembre de 1911 en la revista *Mundial Magazine* y recogido por Pedro L. Barcia en su edición dariana de *Las repúblicas hispanoamericanas.*[31] Tal es el respeto de Darío por la tradición que en otro lugar afirma sin paliativos: "Los pueblos más felices son aquellos que son respetuosos con la tradición" (*Escritos inéditos*, 22).[32]

En contraste con todo esto, detengámonos a continuación a valorar la negativa visión de Darío sobre la anarquía *política* para diferenciarla de su positiva defensa de la anarquía *artística*. Esta última fue confundida en muchas ocasiones por los detractores del Modernismo con el anarquismo político, lo que generó confusión pues en Darío tal supuesta anarquía iba en línea con la libertad creadora y no con la anarquía política. El uso del concepto de "anarquía" artística en Darío, por tanto, no tuvo compromiso político.[33] Consciente de la ligazón del anarquismo con la violencia, Darío rechazó esa actitud fuera de la ley y censuró el anarquismo político como algo absurdo. En diferentes lugares de su obra, Darío menciona el asunto del anarquismo, casi siempre en términos peyorativos. Precisamente, una de las crónicas menos estudiadas (apenas queda lo hecho por Richard B. O´Keef) y, a la vez, más reveladoras en cuanto a la posición dariana contra las ideologías ligadas al anarquismo y al socialismo político es la titulada "Dinamita", que debe fecharse a finales de 1893.

Darío fustiga en dicha crónica al anarquismo socialista y se queja de la expansión de esas falsas ideas a través de la violencia: "Toda Europa está minada por las caries socialistas. El anarquismo asoma su faz por todas partes" (OC, IV, 644), asegura el nicaragüense. Tras citar la expansión anarquista por Alemania, Francia, Italia, España, Portugal e Inglaterra, disecciona el contenido de lo que juzga como insensata teoría y práctica anarquista. Darío demuestra la falta de sentido del anarquismo, moda que supone un quebrantamiento de la libertad sobre las bases de un socialismo antiliberal. Lo que hay en el anarquismo socializante -representado por Caín, según Darío- se resume implacablemente. Darío identifica el anarquismo con el socialismo sacando a colación la actitud equivocada de una ideología tan vacía como erróneamente antirreligiosa y carente de valores humanísticos.[34]

Sin miramiento alguno, Darío desenmascara los peligrosos fines de los anarquistas y los presenta como usurpadores de la libertad individual bajo la falacia de una supuesta igualdad que acaba siendo

[31] Nada más desdeñable -escribe Darío- que el jacobinismo; y no seré yo quien censure y desee la completa desaparición de antiguallas, como el respeto a las jerarquías, el predominio de los excelentes, el orden y la disciplina, y la más antigua de todas, el concepto de Dios. Pero todo eso puede ir y debe ir en la vida moderna, acompañado de ferrocarriles, bancos, industrias, agricultura; esto es, trabajo y hacienda pingüe en los estados. (61)

[32] De igual modo, y como testimonio del talante liberal conservador de Darío, véanse sus palabras epistolares al presidente español Eduardo Dato -del Partido Conservador-, en carta escrita desde Barcelona el 8 de octubre de 1914 y que trasciende el mero formalismo diplomático en medio de la I Guerra Mundial: "No sólo a los españoles interesa vivamente la acertada dirección de usted a la política del Gobierno, sino también a los americanos que vemos en España una eficaz y noble aliada de concordia y de paz. (…) Debo hacer ostensible mi admiración para un Gobierno que parece comprender el gran papel histórico y político que debe desempeñar en el momento presente" (*Cartas desconocidas*, 397).

[33] Aunque la crítica académica ya se ha ocupado del anarquismo finisecular -según muestran, entre otros, los varios estudios de Lily Litvak o Iris Zavala, por ejemplo, la cuestión ofrece muchas contradicciones y aun sorpresas al respecto. Remitimos al lector interesado en estos particulares de la historiografía del anarquismo finisecular al documentado libro de Núñez Florencio y en el que es recomendable comprobar los detalles concretos de lo que fue la propaganda anarquista por el hecho terrorista.

[34] Darío escribe: "Para Caín el labrador, el enemigo es Abel, el estanciero. El enemigo es el trabajador, que tiene ahorros; el propietario, que tiene casas; el caballero, que tiene frac; la noble dama, que tiene diamantes; el juez, que tiene autoridad; el rey, que tiene corona; el creyente, que tiene Dios. Dios también es el enemigo" (OC, IV, 644). Unas líneas después, prosigue Darío: "Los pseudo-anarquistas importados a esta tierra han escrito en sus papeles amenazantes con motivo de la peregrinación a Luján: ´Ni Dios, ni Patria´. Ya Engels había dicho en el país de Alemania: ´Tiempo vendrá en que no habrá más religión que el socialismo´. Esos filósofos de última hora, tras un hartazgo de Darwin, de Strauss, de Büchner, de Feuerbach, predican a las masas populares cerradas e ignorantes la muerte de las creencias y de los ideales religiosos". (OC, IV, 645)

hipócritamente falsa. De este modo, Darío reproduce en su crónica con ironía lo que serían los principios de los anarquistas: "Hay que ser ricos a toda costa, y puesto que no podemos serlo, destruyamos la propiedad ajena; igualemos a fuego y sangre las cabezas de la humanidad. Procuremos engordar y ser felices en esta vida; que más allá no hay nada". (OC, IV, 646). Darío lapida así el anarquismo y a renglón seguido nos deja unas líneas tan ejemplares como tan pocas veces recordadas. En ellas, empieza por reclamar la justicia para todo ser humano: "¡Dios me libre de que yo esté nunca en contra del dolor, de que yo ataque o escarnezca a la miseria! Tampoco he de ponerme del lado del rico avaro, que no paga el jornal justo; de los que dejan morir de hambre a sus obreros" (OC, IV, 646). Tras ello, Darío aclara: "Mas he de estar siempre contra la avenida cenagosa, contra la oscura onda en que hierven todas las espumas del populacho, contra el odio de abajo, contra la envidia de lo negro a lo blanco, de lo turbio a lo brillante, de lo basto a lo fino, de la fealdad a la hermosura, de la vulgaridad a la distinción. Más que la moral es la estética lo que me impulsa a combatir la rabia anárquica" (OC, IV, 646). Darío no oculta su rechazo a la ideología anarquista y equipara de modo general el anarquismo con el socialismo y el comunismo presentándolos como formas cainitas nocivas para la humanidad.[35]

No cabe mayor claridad en Darío en cuanto a su total rechazo de las ideologías antiliberales. Por si esto fuera poco, la disección de esos anarquistas socialistas y comunistas apunta, con gran visión por parte del nicaragüense, a la negativa -y profética- valoración de Darío respecto a Karl Marx y sus seguidores modernos, siempre obsesionados con una forzada lucha de clases. En la misma crónica, Darío parodia a los anarquistas y a los seguidores de un nefasto marxismo carente de valores y negador de la moral occidental en unas líneas que por sí solas confirman la inviabilidad de seguir otorgando a Darío y a su proyecto modernista posiciones ideológicas ausentes o faltas de compromiso.[36] Por si fuera poco, en esa misma crónica el nicaragüense insiste en su demoledora disección anti-anarquista, ahora por vía de una irónica visión de las tesis darwinistas, tan del gusto de los socialismos ideológicos opuestos a cualquier idea de un Creador divino.[37]

[35] Reproducimos estas líneas por lo que tienen de clarificadoras respecto a la posición ideológica de Darío y su contundente fobia a los socialismos, aspecto silenciado por la mayoría de la crítica. Según Darío: "Socialistas, anarquistas, comunistas, todos son unos. El empleo de mayor o menor cantidad de agua y jabón es lo único que los distingue. Son los cainitas. No tienen corderos que ofrecer en el ara, y matan por eso. Son los que después del cautiverio del rey Juan, riegan la isla de Francia con sangre de sus señores, son los *jacques*, son los que siempre piensan que madama Veto debe bailar; son los que ponen en las picas las cabezas de las princesas; los que odian al aristócrata por su aristocracia y a la bella Lamballe por su cabellera de oro. ¿Patria? No tienen. Con los primeros turanios van caballeros del pillaje contra el Aryablanco. Parias furiosos se vengan de la suerte por la destrucción". (OC, IV, 646-647)

[36] De los seguidores del anarquismo y del marxismo, afirma Darío: "En nuestros días su patria es el mundo. Carlos Marx fundando la Internacional borra las fronteras, y en dondequiera que mira un burgués, un propietario, reconoce un tirano que hay que combatir. El francés, el inglés, como el yankee o el argentino, no es considerado como un *Erbfeind*, si profesa las mismas ideas. Terribles zíngaros, que en hablando la misma jerga exaltada se comprenden en todos los lugares, ¡como que son cabezas de una misma hidra! Klemich dice a Bécker: ´La nacionalidad es una ficción no solamente absurda sino peligrosa´. Y el come-ricos de Hamburgo o de Barcelona siente como si fuese en su propio pescuezo la soga que ahorca al anarquista de Chicago. Envídiase al potentado sus palacios, su lujo, su mesa, su mujer, y hasta su obesidad, y sus dispepsias. La moral no existe, las clases no existen, la propiedad no existe, la justicia no existe, Dios no existe. ¡Y si existe, dinamita con él!". (OC, IV, 646-647)

[37] "Los escritores ateos y sus filósofos explosivos que están repletos de Darwin -ironiza Darío-, no aplican seguramente a sus ejércitos de igualitarios la ley de la selección. ´¿Qué es la selección, dirá la palabra protestante, sino la *herencia* con todas sus consecuencias; desigualdades físicas, intelectuales, morales y sociales?´" (OC, IV, 646). Ante esta pregunta, el propio Darío responde jocosamente con otra nueva interrogación: "Si mis lectores han visto alguna vez un congreso de socialistas, otros, *ejusdem farinae*, o junturas que los representen, ¿no se han fijado en la expresión fisonómica de cada uno de los ejemplares, o *compañeros*? Abundan los ojos torvos, las grandes mandíbulas, los rasgos marcadamente zoológicos; las señales de los apetitos, los gestos codiciosos, las miradas reveladoras. Acaba de observarlo mejor que yo Frank Duperrut" (OC, IV, 647-648). La irónica animalización de estos socialistas perpetrada por Darío se apoya a continuación en la autoridad del comentarista Frank Duperrut, al que el nicaragüense cita: "´Viendo pasar los cortejos y las manifestaciones a favor de las reivindicaciones sociales, el pensador y el creyente no pueden dejar de sentirse conmovidos y entristecidos a la vez, de la poca inteligencia que reflejan casi todas las fisonomías. Las faces testarudas y abobadas, limitadas, forman muy a menudo la mayoría. Esos hombres pretenden que son la *fuerza*. Se engañan. No son sino el *número*´" (OC, IV, 648). A la cita de Duperrut, Darío añade: "Son el número, en efecto, engrosado cada día más por la predicación de los oradores de taberna que

Darío expone en la misma crónica su rechazo a la demagogia socialista ligada a un falso concepto de auténtica democracia tras lo que prosigue: "El herrero, el zapatero, el carpintero que va el domingo a su centro favorito a divertirse, apura su aguardiente o su cerveza al propio tiempo que traga la prédica del haragán parlanchín, y es como si apurase petróleo. De allí sale el hombre laborioso con la ira y el odio al capitalista, al que vive de otra cosa que la labor manual" (OC, IV, 648). Unas líneas después y tras cuestionar a distintos ideólogos socializantes como Laslle, Bebel, Engels y el propio Marx, Darío se lamenta de ese anarquismo y de esas ideas que juzga falsas y que define como "bombas de la estupidez devastadora" (OC, IV, 650). Tras ello, Darío asegura: "Yo no me explico cómo en Europa hombres pensadores y plumas brillantes simpatizan con la más injustificable de las causas" (OC, IV, 650). El nicaragüense reconoce poder explicar la importancia de preocuparse por el tema de la pobreza y por las necesidades de los trabajadores, alcanzando así una justa posición compasiva ante los humildes. Sin embargo, matiza Darío: "Mas cuando se ve al obrero exigente dejar el trabajo y alzar la bandera roja, cuando turbas de descamisados proclaman la destrucción y la muerte, ¿quién que no pertenezca al crespo gremio de zapa y bomba no ha de mirar con poco amor esas bocas torcidas por la iracundia, esa manos alzadas y amenazantes?" (OC, IV, 650).

Darío, en suma, censura como falsos el marxismo y el socialismo, raíz de la violencia anarquista que también rechaza de plano al escribir esta crónica. En Darío está el recuerdo del terrorismo en Barcelona y la reciente bomba en la platea del Teatro del Liceo en noviembre de 1893, atentado a cargo del anarquista Santiago Salvador y que causó veinte muertos. Tras acusar a los anarquistas de "dinamiteros" y de "huelguistas" (OC, IV, 652), Darío apunta sin empacho: "Los socialistas no entienden ni quieren entender de las obras, leyes y bondades divinas. El anarquismo lo dice claro: ´ni Dios ni patria´; y ante el amenazante desborde de pasiones y de iras, empiezan los gobiernos y las sociedades a ponerse en guardia. Ya era tiempo" (OC, IV, 653). En resumidas cuentas, esta crónica apenas mencionada por la crítica y que Darío escribe en Buenos Aires constituye un documento inequívoco de un autor comprometido ideológicamente en lo que fue una urgente llamada de atención para el mundo argentino e hispanoamericano en general sobre los peligros del socialismo y el anarquismo europeo: una amenaza que por vía de posibles "inmigrantes dinamitófilos" (OC, IV, 653) podría llegar a perturbar la paz entre los ciudadanos de Buenos Aires, justo los lectores a quien Darío se dirige en sus crónicas de *La Nación*.

Sobre la cuestión del anarquismo en Darío, podrían señalarse también otros escritos significativos, tres en particular posteriores en el tiempo, que confirman la negativa opinión dariana sobre el anarquismo a lo largo de su vida. Nos referimos a las tres entregas de las homónimas crónicas tituladas "La anarquía española", escritas en junio y julio de 1905 y publicadas en *La Nación* respectivamente el 24, 28 de julio y 1 de octubre de ese mismo año. Se trata de tres crónicas desconocidas que Günther Schmigalle ha rescatado y publicado. En la primera, Darío confiesa su deseo de ofrecer a sus lectores argentinos "un cuadro lo más completo posible de esa endemia de la patología social en España" (Crónica 38). Para ello se remite a su amistad con Alejandro Sawa que había tratado en sus crónicas de estos asuntos. Darío dedica la primera crónica a tratar de los predecesores del anarquismo español y menciona los escritos sociales de Teobaldo Nieva y Juan Serrano Oteiza para detenerse en dos figuras como Louise Michel y Amilcare Cipriani, al hilo de lo que Sawa le había relatado.

La segunda crónica prosigue el relato del diálogo entre Darío y Sawa sobre la influencia de los anarquistas extranjeros en el pensamiento y la acción del anarquismo español. Darío recuerda la importancia que Sawa concedió para el desarrollo de ese movimiento en España a hombres del anarco-comunismo como Pierre-Joseph Proudhon y Mijaíl Bakunin, especialmente en la figura del malagueño Teobaldo Nieva, ejemplo vivo de ese anarquismo intelectual reflejado en su obra *Química de la cuestión*

van a contagiar al obrero bueno y a beberle la mitad del jornal, haciéndole soñar en una Jauja anárquica que debe llegar con el absoluto triunfo del Mesías llamado Democracia" (OC, IV, 648).

social (1886). Darío menciona esta obra -que constituyó un compendio de ideas anárquico-colectivistas- pero afirma de ella y de su autor: "Fue, en suma, un hombre de buena fe, aunque se dispute que vivió en el error. Yo, es sabido, ¡y líbreme Dios de ello!, no comulgo en esos altares" (Crónica 39).

Al tratar de la otra figura importante de los antecedentes del anarquismo español, el citado Juan Serrano Oteiza, Darío explica su papel como editor desde 1881 de *La Revista Social - Eco del Proletariado*, portavoz de la Asociación Internacional de los Trabajadores y defensora de ideas federalistas y anarco-colectivistas. Pese a la compasión de Darío hacia Nieva, el nicaragüense deja otra vez expuesta su poca estima hacia Serrano Oteiza en un desgarrador fragmento que aclara la coherente posición de Darío y su rechazo ante la hipocresía del socialismo y el anarquismo personificado en dicha figura.[38]

La tercera y última crónica dariana sobre el anarquismo español recoge algunas apreciaciones sobre la figura del republicano federalista Fermín Salvoechea al que Darío, pese a su desacuerdo, valora por la autenticidad de sus posiciones. No se olvide que en medio de estas crónicas, concretamente en la noche del 31 de mayo al 1 de junio de 1905, en la calle Rohan de París, una bomba estalló al paso de la comitiva oficial del presidente Loubet y de su huésped, el rey Alfonso XIII, que salían de la Ópera y se dirigían al ministerio de Asuntos Exteriores. La explosión hirió a diecisiete personas aunque el presidente y el monarca salieron indemnes. El responsable fue un anarquista español, Aviño, llamándose Alejandro Farras, que escapó. Darío tuvo noticia de todo esto así como de la larga historia de atentados terroristas perpetrados en España por parte del anarquismo.

Es así como años después, en 1909, al cerrar Darío unas páginas sobre el monarca español Alfonso XIII, el nicaragüense reconoce lo arduo de la vida de todo rey, supeditado a las normas y protocolos, reglas ignoradas por la mayoría de las gentes y a las que Darío advierte refiriéndose a la Corona: "No saben los cuidados y las inquietudes de hombres que hay en esos personajes simbólicos que encarnan a los pueblos. Por eso es absurda, sobre todo, la ciega preocupación anarquista" (OC, II, 1056). Esa ceguera del anarquismo retrata al Darío más liberal conservador, monárquico en muchas ocasiones y, en otras según el país, sanamente republicano (aunque no en el sentido del republicanismo antidinástico español) y siempre en el contexto de una libertad política paralela a la artística basada en la defensa de las libertades del individuo.

Desde su visión opuesta al anarquismo y a su raíz marxista y socialista, Darío también escribió negativamente, y en más de una ocasión, sobre la ideología política del socialismo. Al elogiar al presidente liberal chileno José Manuel Balmaceda, Darío describe su suicidio como consecuencia del empuje de sus opositores a los que califica como "virus socialistas y de revuelta" (OC, IV, 1151), impulsores de desastres y huelgas tras haber inundado el país de sangre. No entraremos aquí en la particular discusión de las varias interpretaciones en torno a la figura de Balmaceda y de los episodios de la Guerra Civil chilena de 1891, pero la realidad es que, para Darío, Balmaceda representaba la libertad en todas sus formas, incluida la económica. El ansia de libertad en Darío queda probada no sólo en su escritura poética sino en la explícita mención de la libertad como concepto fundamental y ligado a la individualidad. En "Palabras liminares", de *Prosas profanas* (1896), Darío recuerda el consejo de Wagner en cuanto a que "Lo primero, no imitar a nadie" (PC, 545). Y en el breve prefacio que inicia su

[38] Escribe Darío: "No así, según las noticias que tengo por fidedignas, Oteiza, el director y propietario de *La Revista Social*. En Oteiza el mercader primaba y ocultaba al apóstol. Era Oteiza un curial en barraganía con el socialismo. De las ideas no veía sino su lado utilitario, mezquinamente utilitario, y de los hombres, el grado de explotación de que eran inmediatamente susceptibles. Pensó una vez entre dos alegatos en papel de oficio, que también hay minas en lo Azul, en la región de las ideas, y para explotarlas como conviene, hizo la denuncia ante la ley de una gran demarcación de Infinito. Fue el acaparador pantagruélico de cuantos bienes da de sí la lisonja de los apetitos de la muchedumbre. Y se atracó a dos carrillos y redondeó su vientre hasta el prodigio lineal de la esfera matemática. Fue el cortesano de una multitud, el gran chambelán de la oclocracia. En su periódico cebaba a las más bestiales multitudes de lisonjas, y en su mesa, engullía trufas y capones, hasta llegar a la ahitez, precursora del cólico. Y de eso murió, de un cólico miserere, arrojando excrementos por la boca..." (Crónica 39)

libro *Opiniones* (1906) asegura Darío: "No busco el que nadie piense como yo, ni se manifieste como yo. ¡Libertad, libertad, mis amigos! Y no os dejéis poner librea de ninguna clase" (OC, I, 228).

En un largo trabajo de Darío sobre la novela social de su época, hay un comentario que resulta esclarecedor al comparar el caso de la novela rusa con la española y establecer unas conexiones entre literatura y modelo político. Darío observa con perspicacia que en España, como en Rusia, el período áureo de sus respectivas literaturas se dio en un contexto donde no había libertad, de ahí la mayor necesidad de expresarse libremente bajo el absolutismo monárquico de los Austrias y bajo el zarismo ruso. De ello escribe Darío: "En España, el Siglo de Oro de la literatura corresponde al siglo de hierro de las libertades públicas, y aunque este hecho aislado, si se tratase de aplicarlo a las demás naciones, parecería una paradoja, lo vemos comprobado en la actualidad en Rusia" (OC, II, 200). La prueba viene a renglón seguido cuando Darío asegura: "El servilismo social, la ignorancia del pueblo, todas las instituciones sometidas a la voluntad de un solo hombre, han hecho de la Rusia un país desgraciado" (OC, II, 200).[39]

Finalmente, en una de las crónicas parisinas enviadas a *La Nación* de Buenos Aires, titulada "París y el Zar", luego recogida en otro de los volúmenes en prosa de Darío, *Parisiana* (1908), el nicaragüense habla del espíritu revolucionario ruso y lo equipara al francés en lo que de supersticioso y salvaje tiene toda revolución como fenómeno cíclico y, a la vez, inútil.[40] Las siguientes palabras de Darío resultan proféticas sobre lo que el nicaragüense juzgó que iba a ser la futura revolución rusa. Esta opinión dariana, igualmente poco o nada citada por la crítica, resulta de necesario recuerdo al ser otra prueba de la posición ideológica liberal conservadora de Darío y de su irónica visión de las revoluciones socialistas como algo nocivo e inútil.[41] Darío adelanta aquí con clarividente visión histórica la tiranía rusa que llegará años después con la sangrienta Revolución Bolchevique.

Su visión de las relaciones de Francia con respecto al Zar Nicolás de Rusia se plantean en términos del acoso que éste sufre por las imposiciones de una nobleza antiliberal e intransigente "y las demandas y protestas de un pueblo ya viciado en ideas de progreso y libertad por los directores intelectuales como Gorki y demás compañeros" (OC, IV, 1337). Darío saca a la luz las amenazas del terrorismo anarquista contra el Zar y al hilo de las manifestaciones de los intelectuales socialistas franceses, muestra en su crónica una escéptica ironía.[42] Darío cierra la misma crónica señalando la oposición al zar ruso entre los círculos socialistas franceses y apuntando también el componente violento de esos grupos, ligados al terrorismo anarquista como probaba entonces la reciente bomba en la plaza de la República Francesa.

Final

[39] En 1902 Darío había publicado una traducción de la novela *Thomas Gordeieff* (1899) de Maksim Gorki. En la crónica "Gorki", incluida en *Opiniones* (1906), Darío elogia aquí al ruso como escritor, pero asegura: "La organización social rusa ha herido con sus durezas y angulosidades la delicadeza del espíritu superior, nacido para otra existencia que la de la inacción y la esclavitud" (OC, I, 248).

[40] "De ese caos surgirá algún genio bárbaro, Atila-Napoleón, que limpiará Europa. Amén. Entretanto, los estudiantes y los obreros de las ciudades entran en la lucha con un noble entusiasmo. Quieren echar abajo a los Romanoff. Van a morir por la libertad, por la igualdad, por la justicia, por el progreso, así como murieron nuestros padres. Y dentro de cien años, la república triunfará a las orillas del Neva, tal como la conocemos aquí". (OC, IV, 1335)

[41] Según Darío: "En lugar del zar, tiranuelos demagogos exigirán del pueblo homenaje y sumisión ciega. Los espías dispondrán del honor y de la libertad de cada ciudadano. Los cosacos sablearán a los huelguistas en nombre de la fraternidad. En lugar de enviar a los descontentos a la fortaleza de San Pedro y San Pablo, se les suicidará -se alude al asunto Syveton- en su propia casa. La corrupción insolente de los grandes duques dará lugar a la orgía crapulosa de los tribunos. La Ev´la Tomate y los Peaux de Requin, socialistas, danzarán el *chatut* en el Palacio de Invierno. (…) El Populo azotado, ametrallado, burlado, se arrodillará delante de los iconos de San Tolstoy y San Gorki aullando: ´¡Viva la social!´ ¡Radiante porvenir!". (OC, IV, 1335-1336)

[42] Textualmente asegura Darío: "Por Gorki se han hecho públicas demostraciones en el elemento socialista. Se recogieron firmas de literatos, de artistas, de pensadores, para pedir al Gobierno ruso su libertad, como si más bien semejante petición no fuera contraproducente, dadas la calidad política y las ideas revolucionarias de la mayoría de los firmantes. ´¡Qué amigos tienes, Benito!´, diría su majestad moscovita para su manto imperial". (OC, IV, 1337)

Una lectura transatlántica de las obras del Modernismo y particularmente de Darío permite observar distintas direcciones literarias que convergen en una compacta actitud de ruptura estética que alterna con formas variadas de casos de subversión. Con sus errores y aciertos, comprendemos que gracias al impulso modernista, cabe entender el nuevo e inesperado hermanamiento de las literaturas hispanoamericanas y española. Por todo esto y por la necesidad de seguir descubriendo las todavía desconocidas aguas del fin de siglo modernista, vale la pena seguir investigando a Darío. Al leerlo, junto a otros autores del Modernismo, es posible establecer una valoración más certera de lo que significó la impronta liberal modernista como actitud ante el arte y la vida en general. Contra lo que se sigue omitiendo, el Modernismo supuso una extensión del Romanticismo decimonónico del que tomó y amplió la visión liberal de la vida. En ella, Darío rescató la defensa de la libertad artística en el marco de la libertad individual. Así se explica que el proyecto modernista que encabezó el nicaragüense llevara a muchos a descalificar el Modernismo y silenciar o negar el compromiso dariano. Un siglo después de su muerte, Darío reaparece por encima del preciosismo estético para dejar testimonio de un verdadero anhelo de libertad y, con ella, una honda preocupación por el devenir del ser humano en el mundo, por la importancia de la libertad y el progreso humano sin que eso necesariamente suponga romper siempre con la tradición.

OBRAS CITADAS

Abellán, José Luis. *Historia del pensamiento español. La crisis contemporánea (1875-1936).* Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

Acereda, Alberto. *El antimodernismo. Debates transatlánticos en el fin de siglo*. Palencia: Cálamo, 2010.

---. *Rubén Darío y el proyecto liberal modernista.* Valladolid: Universitas Castellae, 2012.

---. "Testimonios sobre la injuria homofóbica en el Modernismo hispánico". *Siglo Diecinueve. Literatura Hispánica* 18 (2012) (En Prensa)

Boaz, David. *Liberalismo. Una aproximación.* Madrid: Gota a Gota, 2007.

Buitrago Matus, Nicolás. "León, la sombra de Pedrarías". *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* 45 (1964): 325-326.

Cabrillo, Francisco. "Los economistas del 98". *La Ilustración Liberal. Revista Española y Americana* 17 (2003): 36-48.

Carilla, Emilio. *Una etapa decisiva de Darío. Rubén Darío en la Argentina*. Madrid: Gredos, 1967.

Darío, Rubén. *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-1953, 5 vols. [OC]

---. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1975. [PC]

---. *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Ed. E.K. Mapes. Nueva York: Instituto de las Españas, 1938.

---. *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Ed. Pedro L. Barcia. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968.

---. *Las repúblicas hispanoamericanas*. Ed. Pedro L. Barcia. Buenos Aires: Embajada de Nicaragua, 1997.

---. *Cartas desconocidas de Rubén Darío*. Ed. José Jirón Terán y Jorge Eduardo Arellano. Managua: Fundación Vida, 2002.

---. *Crónicas desconocidas*. Ed. Günther Schmigalle. Berlín: Tranvía - Academia Nicaragüense de la Lengua, 2006.

De Vicente Algueró, Felipe José. *¡Viva la Pepa!. Los frutos del liberalismo español en el siglo XIX*. Madrid: Gota a Gota, 2009.

Dobón, María Dolores. "Sociólogos contra estetas: prehistoria del conflicto entre Modernismo y 98". *Hispanic Review* 64 (1996): 57-72.

---. *Azorín anarquista: de la revolución al desencanto*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil- Albert", 1997.

Geist, Anthony L. "Colaboraciones de Rubén Darío en revistas anarquistas francesas". *La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura*. Ed. Antonio Ramos-Gascón. Barcelona: Ariel, 1974. 213-222.

González Cuevas, Pedro Carlos. *El pensamiento político de la derecha española en el siglo XX*. Madrid: Tecnos, 2005.

Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos, 1964. (Reed. Madrid: Alianza, 1990)

---. *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos, 1969.

---. "Ideologías del Modernismo". *Insula* 291 (1971): 1-11.

---, ed. *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, 1980.

Hayek, Friedrich A. *The Constitution of Liberty*. Chicago: University of Chicago Press, 1960. [*Los fundamentos de la libertad*. Madrid: Unión Editorial, 1998.]

Jirón Terán, José, ed. *Prólogos de Rubén Darío*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2003.

Krauze, Enrique. *Siglo de caudillos. Biografía política de México (1810-1910)*. México: Tusquets, 1994.

Litvak, Lily. *Transformación industrial y literatura en España: 1895-1905*. Madrid: Taurus, 1980.

---. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.

---. *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo, 2001.

Machado y Ruiz, Manuel. "El Modernismo y la ropa vieja". *Juventud* (1 de octubre de 1901).

---. "El súper-López". *Don Quijote* (11 de octubre de 1901), 4.

---. "Eso del Modernismo". *El País* (20 de marzo de 1903), 1.

---. "El Modernismo según Manuel Machado". *El Nuevo Mercurio* (5 de mayo de 1907), 590-593.

---. "Los poetas de hoy". *La guerra literaria (1898-1914)*. Madrid: Imprenta Hispano-Alemana, 1913. 15-38. [Ed. M. Pilar Celma y Francisco J. Blasco. Madrid: Narcea, 1981.]

---. *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*. Ed. Rafael Alarcón Sierra. Valencia: Pre-Textos, 2000.

Marco, José María. *La libertad traicionada*. Barcelona: Planeta, 1997. [Reed. Madrid: Gota a Gota, 2007].

---. "El significado del 98". *Razón y Fe* 238 (1998): 403-413.

---, coord. *Genealogía del liberalismo español, 1759-1931*. Madrid: Ediciones FAES, 1998.

---. *Francisco Giner de los Ríos. Pedagogía y poder*. Madrid: Ciudadela, 2008.

Marías, Julián. *España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.

Martín, Francisco José. "El anarquismo literario de José Martínez Ruiz". *Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri. Atti del XVIII Convegno. Associazione Ispanisti Italiani*. Siena: Universitá de Siena, 1999. Vol. 1. 321-346.

Martínez, José María. "Un duque en la corte del Rey Burgués: positivismo y porfirismo en Manuel Gutiérrez Nájera". *Bulletin of Spanish Studies* 84.2 (2007): 207-221. [2007a]

---. "Los heterogéneos vagidos del cisne: los comienzos del Modernismo en la poesía de Gutiérrez Nájera". *Bulletin of Hispanic Studies* 84 (2007): 347-366. [2007b]

Martínez Ruiz, José. *Anarquistas literarios*. Madrid, 1895.

---. "Ciencia y fe". *Madrid Cómico* (9 de febrero de 1901), 43.

Negro, Dalmacio. *El liberalismo en España*. Madrid: Unión Editorial, 1988.

Núñez Florencio, R. *El terrorismo anarquista, 1888-1909*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1983.

O´Keef, Richard B. "Rubén Darío´s ´Dinamita´. Left-Wing Terrorism in the Americas". *Americas* 41 (1985): 83-91.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el Modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

---. *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Arca, 1975 [Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985.]

Ramos Gascón, Antonio, ed. *La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura*. Barcelona: Ariel, 1975.

Saavedra Molina, Julio y Erwin K. Mapes, eds. *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*. Santiago de Chile: Imp. Universo, 1938.

Sequeira, Diego Manuel. *Rubén Darío criollo o raíz y médula de su creación poética*. Buenos Aires: Kraft, 1945.

Sux, Alejandro. "Rubén Darío visto por Alejandro Sux". *Revista Hispánica Moderna* 12 (1946): 302-320.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

GREGORIO PUEYO Y SUS FALLIDAS PROPOSICIONES EDITORIALES A RUBÉN DARÍO

Miguel Ángel Buil Pueyo
Investigador

Abstract: In 1925 the Argentinean writer Alberto Ghiraldo (1875-1946) visited at Francisca Sánchez´s home in Navalsauz (Ávila). Sánchez was who Darío called "princess Paca" and the woman who spent many years with the poet. Ghiraldo worked on the Darío papers at that location and found many surprises and information later on included in the two different editions of *El Archivo de Rubén Darío*. Among that rich materials and documents -many of them original copies that were never returned to its owner- there were two letters by the editor and bookseller Gregorio Pueyo sent to the poet with two business proposals related to future editions of important titles written by the author of *Azul*...

Resumen: En 1925 el escritor argentino Alberto Ghiraldo (1875-1946) visitó en Navalsauz (Ávila) la casa de Francisca Sánchez, la "princesa Paca", compañera durante muchos años del poeta, y allí consultó ese baúl dariano lleno de sorpresas del que extrajo documentación más tarde utilizada para la publicación de dos ediciones diferentes de *El Archivo de Rubén Darío*. Entre ese rico material, cuyos originales jamás fueron devueltos, se encontraban dos cartas del librero y editor Gregorio Pueyo dirigidas al poeta con sendas proposiciones comerciales relacionadas con la futura edición de títulos emblemáticos del autor de *Azul*...

> "¡Oh, príncipe, elegido de las musas sagradas!
> Ante tu fosa, el tiempo renovará los lauros.
> ¡Te elevarán los cisnes hacia la mar futura!".
> (Rafael Lasso de la Vega)

Sobre Rubén Darío se han escrito miles de páginas desde aquel ya lejano día 6 del mes de febrero de 1916 en que, tras retornar a su Nicaragua natal, donde había nacido en 1867, fallecía en la ciudad de León, tras tantas idas y venidas por los océanos geográficos (América en cualquiera de sus hemisferios, Italia, Alemania, Bélgica..., España y, cómo no, París) y literarios. Unos meses antes, en diciembre de 1915, la barcelonesa Casa Editorial Maucci había publicado dos libros suyos: una nueva edición de *Cantos de vida y esperanza* y *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. En el madrileño diario independiente *El Nacional* se daba cuenta, tempranamente y de manera elogiosa, de la aparición de este último: "Hermosa autobiografía de ingenuidad tan amable y sencillez tan natural que en ella se retrata toda la nobleza y suprema bondad del alma de Rubén Darío, dándonos a conocer en sus interesantísimas páginas el calvario de su vida literaria, ligada a multitud de hechos contemporáneos de la historia de América"[43].

Las necrológicas que se sucedieron a raíz de su muerte ensalzan la figura de este gran poeta: "gloria de las letras castellanas", "esclarecido autor", "egregio Leonardo del Renacimiento de nuestras letras", "alto poeta"... "Indio" le llamó Miguel de Unamuno e "indio divino, domesticador de palabras, conductor de los corceles rítmicos", le denominó el filósofo Ortega y Gasset, porque Rubén Darío, todo un carácter, representó toda una época y, deslumbrando a la juventud, abanderó una exquisita

[43] Anónimo, "Bibliografía. Dos libros de Rubén Darío", *El Nacional*, Madrid, 30 de diciembre de 1915. [Reproducido en *España Nueva*, Madrid, 16 de febrero de 1916]. *La vida de Rubén Darío contada por él mismo* ha sido titulado en ediciones posteriores *Autobiografía*, y son varias las que han visto la luz, la última en 2015 a cargo de Fondo de Cultura Económica (edición, introducción y notas de Francisco Fuster).

renovación poética de irreprochable sensibilidad. Se ha escrito, a propósito, que era todo un carácter. Sirva como ejemplo el texto extraído de una de esas necrológicas, la que firmó Antonio de la Villa:

Hace poco tiempo escribía a un amigo suyo de Barcelona, y su carta, rebosante de amargura, daba idea de las escaseces que sufría y de la impotencia absoluta en que se hallaba para trabajar. Esta carta sirvió de pretexto a una campaña pidiendo protección para el hombre que no tenía que comer. Y este hombre que no tenía que comer por haber derrochado a manos llenas el dinero, tuvo un gesto heroico, gesto de artista, gesto de nobleza, y en un artículo —el último artículo quizás de Rubén Darío— excomulgó a los que para él pedían, diciendo "que despreciaba los salarios adquiridos por socorro". Y Rubén Darío se ha dejado morir como el mismo Verlaine, como nuestro Zorrilla, con un gesto despectivo para la Humanidad, que no le comprendía[44].

Si la vida, plena, de Darío fue excesiva en todos los sentidos, la bibliografía sobre él adquiere proporciones pasmosas. Si difícil es descubrir alguna información novedosa sobre el poeta nicaragüense, las líneas que siguen son, por el contrario, una buena oportunidad para traer a los papeles, una vez más, el nombre de mi bisabuelo materno, el librero y editor aragonés Gregorio Pueyo, afincado en Madrid desde los años ochenta del siglo XIX, sobre el que ya tuve ocasión de extenderme en un libro publicado con anterioridad[45]. Pero, cabe preguntarse si existió conocimiento personal mutuo, si existió alguna relación profesional entre ambos, entre el inmortal "Zaratustra", que así es como le moteó Valle-Inclán en *Luces de bohemia*, y "el índico y profundo" (los adjetivos son del escritor gallego) Rubén Darío que, por cierto, también aparece en el conocido esperpento. No ha de caer en olvido, además, su gran amistad con el también poeta nicaragüense Santiago Argüello (1871-1940) encargado, a su muerte, de pronunciar frente a la puerta de la Catedral de León de Nicaragua la oración fúnebre.

Fue precisamente en la "Biblioteca Hispano-Americana", "la más prolífica de todas las madrileñas pues no pasa mes sin publicar un par de novelas y otro par de libros, que unas veces son poesías y otras colecciones de cuentos o crónicas"[46], a cuyo frente se encontraba el librero y editor Gregorio Pueyo (1860-1913), donde se había publicado en 1909[47] una segunda edición del libro de Argüello *De tierra... cálida. Poesías* —la nicaragüense editorial Leonardo Argüello & Co. había impreso la primera en 1900—, elogiado así por Emilio Carrère:

> Era una colección de poemas, llenos de una brava emoción de tierras vírgenes y de selvas primitivas [...] Este poeta no pertenece a la nueva escuela que algunos cretinos de la hornada de *Madrid Cómico* han llamado *modernista*. Sin embargo, nada tiene que admirar en preciosidad, matiz y musicalidad a los más egregios liróforos modernos. Argüello es tradicional, un poco académico, episódico; por eso mismo tiene una armonía de factura en sus poemas, no muy frecuente en el producir turbulento, inquieto de la mayoría de los poetas últimos[48].

Pero, en relación a la pregunta planteada unos párrafos más arriba, a falta de pruebas documentales, afirmar que se produjo ese conocimiento personal entre el poeta y el editor sería atrevido. No es suficiente esta carta dirigida a Rubén Darío por el escritor y crítico Andrés González-Blanco (1886-

[44] Villa, Antonio de la, "Un poeta. Ha muerto Rubén Darío", *España Nueva*, Madrid, 9 de febrero de 1916.
[45] Buil Pueyo, Miguel Ángel, *Gregorio Pueyo (1860-1913). Librero y editor*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, Ediciones Doce Calles, 2010.
[46] Anónimo, "*De tierra cálida...*, poesías de Santiago Argüello", *La Semana Ilustrada*, Madrid, núm. 129, 16 de octubre de 1909.
[47] En 1908, una noticia daba cuenta de la llegada a Madrid en el expreso de Barcelona del poeta Argüello, informando, al mismo tiempo, que "Rubén Darío, ministro de la República de Nicaragua en esta corte, ha regresado a Madrid para acompañar al ilustre viajero, su antiguo amigo, durante su estancia entre nosotros. Se ha alojado en la Legación de Nicaragua". (cf. Anónimo, "Otro americano ilustre", *España Nueva*, Madrid, 28 de junio de 1908). Fue el 3 de junio de 1908 cuando Alfonso XIII había recibido en audiencia a Rubén Darío como nuevo embajador de la República de Nicaragua.
[48] Carrère, Emilio, "Después de leer. *De Tierra Cálida*, por Santiago Argüello", *El Globo*, Madrid, núm. 11.875, 9 de octubre de 1909.

1924), conservada en el Archivo Rubén Darío (Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid) (documento núm. 1792) y cuyo contenido, respetando su grafía original, se reproduce a continuación:

> Madrid 3 Junio 1909. Sr. D. Rubén Darío. Mi querido poeta: Hoy se ha terminado el estudio que servirá de prólogo a sus *Obras escogidas*. Supongo que en tres o cuatro días estará terminado de componer ese prólogo. Yo quisiera que Vd. me indicara un editor (Bouret, V.gr.) para quien Vd. me diera una carta de recomendación, hablándole del libro, de la conveniencia que pueda tener para él su publicación y de lo útil que me sería que me adelantara la cantidad con que piensa retribuir mi trabajo. Estoy verdaderamente apurado, sin dinero, teniendo que saldar varias deudas con el sastre. Necesito salir de esta situación apurada en unos días, porque de lo contrario, no sé lo que va á ser de mí. Como he estado dos meses seguidos trabajando en el estudio de Vd., no he podido hacer otros trabajos retribuibles [sic]. Le agradecería que activase este asunto en interés mío; si no pudiera ser por intermedio del editor que se encargara del libro, por un amigo de Vd. que me pudiera anticipar ese dinero, dándole yo un recibo para cobrar el editor. Entretanto queda de Vd. affo. amigo y admirador, Andrés González-Blanco. Escríbame á la librería de Pueyo, Mesonero Romanos, 12 [sic]. Candamo quiere que Vd. nos cite un día para pasarlo juntos con Vd.

La carta transcrita es un ejemplo bien significativo de la penuria literaria reinante e, incidiendo en lo mismo, dice José María Martínez Cachero:

> Hacia 1910 Andrés González-Blanco declaraba a López Pinillos (para la sección "El dinero del libro" que éste llevaba en un importante diario madrileño) que "mis libros (y eran varios los ya publicados) no me han dado ni para hacer un viaje a Asturias"; y echaba cuentas de la siguiente forma: "*Salvador Rueda y Rubén Darío* editólo don Gregorio Pueyo. Me huelgo de confesar que por dicho libro el suprascrito [sic] y siempre execrable editor me entregó una cantidad ridícula que vale más no mencionar. Él sabrá lo que ha dado el libro. Merecía no haber vendido un solo ejemplar[49].

Añadir que la visita que Rubén Darío realizó al Ateneo madrileño en mayo de 1912 contó con la presencia, entre otros escritores, de Andrés González-Blanco quien leyó varios párrafos de *Salvador Rueda y Rubén Darío. Estudio cíclico de la lírica española en los últimos tiempos* (1908).

Rubén Darío vino a España en varias ocasiones. Lo hizo por primera vez en 1892, ostentando entonces la representación de su país en las fiestas del IV Centenario del Descubrimiento de América. Se trataba de su primer viaje diplomático. Años después, en diciembre de 1898, regresó como enviado especial del diario argentino *La Nación* con la misión de informar sobre el panorama español a raíz de la pérdida de las últimas colonias —*España Contemporánea* (1901) es el libro que recogió todas esas crónicas enviadas puntualmente al diario bonaerense—.

Al margen de la ubicación de la legación diplomática en la calle de Serrano, 27, actual número 31, el poeta tuvo muchos domicilios en Madrid, en espacios perfectamente reconocibles aún hoy en día, y, entre otros, en Marqués de Santa Ana, 29 —en el número 16 de esta calle se cobijó durante muchos años el escritor Eduardo Zamacois—, Ilustración 7 y Claudio Coello 60[50]. Pero, también en enero de 1905

[49] Martínez Cachero, José María, *Andrés González-Blanco: una vida para la literatura*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963, p. 22, nota 20.

[50] La madrileña calle Claudio Coello, 60, es una dirección unida a su compañera Francisca Sánchez, que fue la persona a cuyo nombre figuraba el contrato de alquiler. "De las cartas que relacionan a Ramón del Valle Inclán con Alejandro Sawa, escribe Juan Manuel González Martel, la más conocida es una que, no obstante, no tiene como destinatario al escritor bohemio. Es la epístola de Valle Inclán entregada en la dirección madrileña de Rubén Darío en 1909. De sobra reproducida ha sido esa nota a Darío, sin fecha [3/4 de marzo, 1909], tras la frustrada visita de don Ramón a la calle Claudio Coello, 60,

tuvo su morada en la de las Veneras[51] —otra placa colocada por el Ayuntamiento de Madrid a la altura del segundo piso de su número 4 así lo recuerda[52]—. La descripción de su interior nos ha llegado a través del poeta Juan Ramón Jiménez:

> En esta época, Rubén Darío, que vivía accidentalmente en Madrid, calle de las Veneras, 4, un entresuelo chato y oscuro y desapacible, usaba para estar en casa boina vasca negra. Solía ponerse, grande y obeso como era, ante un armario de luna que allí tenía y se arreglaba la boina de mil maneras [...] Recuerdo, de aquella casa, una escena que pinta bien el lado infantil del gran poeta. Su pisito estaba dividido en dos habitaciones por una puerta de cristales esmerilados cruzados transparentemente: alcoba y gabinete. En el fondo de la alcoba estaba la cama y en la parte del balcón un escritorio, una mesa "ministro" sin más que un ejemplar del *Quijote* y libros recibidos de escritores madrileños y un papel de barba, tipo de oficio, en donde el secretario escribía lo que él le dictaba[53].

Será en esta dirección donde Darío escriba el conocido poema "Salutación del optimista".

Unos años antes, en la de Trujillos, que es el nombre que toma la calle de las Veneras desde su cruce con la de las Navas de Tolosa y de las Conchas hasta la de Flora, tuvo un tabuco en alquiler el entonces librero Pueyo, citado anteriormente, antes del traslado definitivo en 1899 de su actividad libresca, antes de convertirse en editor, al número 10 de Mesonero Romanos, emblemática dirección unida al movimiento modernista. Un anuncio publicado en *Germinal* informa que en su número 5 se encuentra la "Librería y centro de suscripciones de Gregorio Pueyo. Gran surtido en comedias, música, libros de texto, obras de consulta, novelas francesas, etc. Se admiten suscripciones a obras y periódicos. Se proporcionan toda clase de libros"[54]. De hecho, Eduardo Zamacois hace referencia a esa dirección cuando señala:

> Gregorio Pueyo vendía fotografías picantes y libros festivos por los bullangueros cafés de entonces: el Imperial, el Continental, el Siglo... La literatura de Paul de Koch [sic], *El oráculo de Napoleón* y *La rueda de la Fortuna*, le permitieron atender a sus necesidades y poco a poco ir disponiendo los cimientos de su hacienda futura. Después ocupó una tiendecilla en la calle de las Veneras, y como sus negocios continuasen medrando rápidamente, pronto se trasladó a la calle de Mesonero Romanos, donde al cabo la Fría, antes de tiempo, sin duda, fue a visitarle[55].

---

para anunciarle la muerte de Sawa". (cf. González Martel, Juan Manuel, "La amistad de Alejandro Sawa y Ramón del Valle Inclán en el Archivo de los Sawa (1862-1984)", *Madrygal. Revista de estudios gallegos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, núm. 9, p. 80).

[51] "En esta calle estaban las casas de D. Alonso Muriel y Valdivieso, ostentando unos escudos de piedra que llamaban *veneras*, y que dieron nombre a la vía pública de que nos ocupamos". (cf. Peñasco de la Puente, Hilario, y Cambronero, Carlos, *Las calles de Madrid. Noticias, tradiciones y curiosidades*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D. Enrique Rubiños, 1889, p. 550).

[52] El contenido textual de esta placa es el que sigue: "AQUÍ VIVIÓ RUBÉN DARÍO cantor y adelantado de la futura hispanidad. "Un continente y otro, renovando las viejas prosapias, en espíritu unidos, en espíritu y ansias y lengua y en llegar el momento en que habrán de cantar nuevos himnos". El pueblo y el Ayuntamiento de Madrid le dedican este recuerdo. Abril 1964". Pedro de Répide, por su parte, alude también a esta dirección del poeta en sus primeras estancias en Madrid: "En el entresuelo de la casa número 4 vivió mucho tiempo, durante sus primeras estancias en Madrid, el gran poeta Rubén Darío". (cf. Répide, Pedro de, *Las Calles de Madrid*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1985, quinta edición, p. 761).

[53] Jiménez, Juan Ramón, *Obras de Juan Ramón Jiménez. Mi Rubén Darío (1900-1956)* (Edición de Antonio Sánchez Romeralo), Madrid, Visor Libros/Diputación de Huelva, 2012, p. 198.

[54] *Germinal*, Madrid, núm. 1, 30 de abril de 1897.

[55] Zamacois, Eduardo, "Gregorio Pueyo", *Años de miseria y de risa. Escenas de una vida en que sólo hubo erratas*, Barcelona, Maucci, s.f. (1916), pp. 273-274.

La antiquísima y céntrica calle de las Veneras es en su humildad una calle con connotaciones literarias, a pesar de su corto recorrido, suficiente, sin embargo, para poder decir de ella que a lo largo de los años ha alojado en un ambiente de cafés y estudios fotográficos a literatos, muchos de ellos procedentes de América, como el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) y el peruano Alberto Guillén (1897-1935). Gómez Carrillo se refiere a "una casa viejísima y obscurísima de la calle de las Veneras" en un capítulo de su libro *La miseria de Madrid* que, significativamente, tituló "El refugio de la calle de las Veneras"[56]. Hay que situarse en 1892, recién llegado a Madrid, ciudad en la que experimentará en sus propias carnes la bohemia, fruto de la miseria a que se ve abocado. Fue precisamente Gómez Carrillo quien en otro de sus libros escribió:

> Cuando Rubén Darío tenía talento (¡oh Póstumo!) estuvo a punto de asesinar a un amigo suyo que le llamó bohemio. -"¡Bohemio yo! —gritaba con tono fiero el autor de *Azul*— ¡Pues no faltaba más! Los bohemios no existen ya sino en las cárceles o en los hospitales... En muestra época, los literatos deben llevar guantes blancos y botas de charol porque el arte moderno es una aristocracia[57].

El colombiano Vargas Vila (1860-1933), por su parte, incide en la aversión del poeta a la bohemia:

> Los que se empeñan en pintar a Darío como un bohemio incorregible, y vulgar, no lo han conocido o lo calumnian a sabiendas. Darío amaba el lujo, el *confort*, la elegancia, el buen vivir, el buen vestir, todas las formas de la exquisita distinción... Vivía bien, vestía bien, amaba tener su casa lujosa y su mesa bien provista[58].

Es en 1899 cuando Darío conoce a Francisca Sánchez del Pozo (1879-1963), la "princesa Paca". Natural de Navalsauz, fue su compañera, secretaria y madre de los cuatro hijos que con él tuvo, si bien sólo sobreviviría uno, Rubén Darío Sánchez (1903-1948), "Güicho", y en ese pueblecito de la provincia de Ávila situado en las estribaciones de la Sierra de Gredos conservó Francisca, con gran celo, abundante documentación del poeta. Una lápida lo recuerda: "Fue aquí donde Francisca Sánchez guardó durante cuarenta años el archivo de Rubén Darío".

A lo largo de estos años, los que van desde el fallecimiento del poeta en 1916 hasta 1956[59], en que se produce la cesión de ese rico legado al Estado español, no fueron infrecuentes las visitas de los estudiosos que querían conocer los interesantes fondos que Francisca custodiaba. Y entre esos visitantes estaba el escritor, poeta, dramaturgo, militante político desde su juventud y crítico argentino y viejo amigo de Rubén Darío, Alberto Ghiraldo (1875-1946), el mismo que prologó varios volúmenes de las obras inéditas de Benito Pérez Galdós, publicados por la Editorial Renacimiento, y que catalogó los artículos dados a la prensa por el escritor canario.

Alberto Ghiraldo recala en 1925 en la casa de Francisca en Navalsauz, siendo conocida su falta de ética a la hora de utilizar los documentos que manejó, sustrayendo algunos que le sirvieron luego para concluir sendos libros: En Santiago de Chile publicaría en 1940 y en la Editorial Bolívar *El Archivo de Rubén Darío*, título que se repetiría tres años más tarde, en 1943, cuando fue editado por la bonaerense Editorial Losada. "El escritor argentino, escribe Rosario M. Villacastín, había ofrecido en venta al Gobierno nicaragüense las cartas que le sirvieron para formar el voluminoso libro de *El Archivo de Rubén Darío* por quinientos dólares, sin el resultado pretendido, y que no devolvió las cartas por él

[56] Gómez Carrillo, Enrique, *Treinta* años de mi vida. *La miseria de Madrid*, Libro tercero y último, Madrid, Mundo Latino (Tomo XXVI de las Obras Completas), 1923, pp. 63-69.
[57] Gómez Carrillo, Enrique, *Bohemia sentimental*, Barcelona, Ramón Sopena, Editor, 1900, pp. 5-6.
[58] Vargas Vila, J.M., *Rubén Darío* (Obras completas de J. M. Vargas Vila), Barcelona, Ramón Sopena, Editor, s.a., pp. 185-186.
[59] Actualmente y desde el año 2008, la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla" de la Universidad Complutense de Madrid guarda, entre sus fondos, el Archivo Rubén Darío, tras permanecer más de cincuenta años en la Facultad de Filología de la citada Universidad.

publicadas"[60]. Ahora bien, también se ha escrito que la actuación de Ghiraldo fue altruista, ya que al sustraer esos documentos evitó un suculento banquete ratonil e, incluso, que fue la propia Francisca Sánchez quien le cedió los documentos, argumento éste último que no resulta muy creíble, dada la delicada situación económica en que ésta se encontraba.

El haberme detenido en esta cuestión se debe a que, entre esos documentos expoliados, había, entre otras cartas de editores, "empresas explotadoras" les denomina Ghiraldo, dos cartas de Gregorio Pueyo dirigidas al poeta y cuyo paradero, a la hora en que escribo este artículo, desconozco. ¿Estamos ante unos originales irremisiblemente perdidos...? Si así fuera, queda el consuelo de no ignorar su contenido por haber sido transcritas por el propio Ghiraldo dentro del apartado titulado "Epistolario de editores" de los libros que quedaron más arriba indicados. Carmen Conde dijo:

> Pena grande es que el señor Ghiraldo en lugar de copiar ese diario de Darío (se refiere a los *Diarios* de Rubén Darío y Francisca Sánchez) hiciera con él lo que hizo con casi todos los documentos que inserta en su citado anteriormente libro: llevárselos... Bien que usara el Archivo, tan celosamente guardado por Francisca Sánchez y que ella generosamente puso a disposición de él... En fin, cada cual hace lo que mejor le parece y reacciona según sus posibilidades ante las situaciones. En Navalsauz y en Villarejo del Valle el señor Ghiraldo vivió una temporada en el hogar de Francisca Sánchez, estudiando su archivo y del archivo salieron para no volver jamás a su punto de origen muchos de los documentos que figuran en ese libro editado por Losada...[61]. (subrayado mío).

Dos son las cartas que Gregorio Pueyo dirigió al poeta. Ambas hacen referencia a proposiciones editoriales que nunca llegaron a buen puerto, ya que si bien Pueyo, como librero, vendió sus libros, sin embargo nunca llegó a editar al poeta nicaragüense que, por entonces, triunfaba[62]. Rubén Darío no se refiere en ningún lugar de su obra al editor. En *España Contemporánea* sí alude, por el contrario, a algunos libreros y editores madrileños, como Fernando Fe, Francisco Vindel o Victoriano Suárez, entre otros.

En la primera de las cartas, Pueyo no se anda por las ramas, como vulgarmente se suele decir y, a la hora de concretar su proposición, hace alusión a la violación de las leyes de propiedad literaria, asunto de gran importancia y que todavía unos años después es objeto de vivas polémicas en la prensa y en las revistas especializadas. Los editores "piratas" publicaban sin ningún reparo ediciones por las que no pagaban derechos de autor ni traducción, pero es que, por si esto fuera poco, estas ediciones aparecían casi siempre mutiladas, con una factura pésima, lo que ocasionaba perjuicios materiales a la industria española del libro y morales al público lector; en consecuencia, al editarse libros fraudulentamente y en gran escala, el quebranto para los que editaban legalmente era escandaloso. Incidiendo en el asunto, José Francés ponía en boca de un editor estas palabras:

> Lo horrible, lo vergonzoso, es la expoliación inicua de América, para la cual todo producto español se considera como cosa falta de dueño, y explotable, por lo tanto, sin

[60] Villacastín, Rosario M., *Catálogo-Archivo Rubén Darío*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, p. 14.
[61] *Ibídem*, p. 14.
[62] Luis Sáenz de Medrano publicó un artículo, *"Rubén Darío. Avatares editoriales"*, en donde recuerda, una vez más, que la oferta, auspiciada por Valle-Inclán, de que Gregorio Pueyo editara *Azul*, *Rimas* y *Cantos de vida y esperanza*, llegó tarde. (cf. *Pliegos de Bibliofilia*, Madrid, nº 10, 2º Trimestre 2000, p. 12). De otra parte, en la bibliografía dariana aparece una *Antología* en dos volúmenes, el primero de Poesías —precedida de la *Historia de mis libros*— y el segundo Prosas, editados en 1916 por la Viuda de Pueyo, que no he manejado pero de los que quiero dejar constancia. Además de la Librería de los Sucesores de Hernando, figura la Librería de la Viuda de Pueyo como casa editora en 1917 de *Ramillete de reflexiones (Obra inédita)*, que tampoco he manejado y del que, igualmente, quiero dejar constancia, y *Sol del Domingo. Poesías inéditas* (1917). Una segunda edición de la *Antología Poética*, formada por Joaquín de Entrambasaguas y Peña, señala en su cubierta como editor a la "Editorial Pueyo, S.L. Arenal, 6 / Madrid". 1934 es el año que consta en el colofón.

> responsabilidad jurídica. Todos nuestros autores, todas nuestras obras, se venden por treinta, por cuarenta mil ejemplares, pero impresos en ediciones clandestinas, exentas de toda clase de derechos; y mientras de este modo se enriquecen a costa nuestra, a nosotros nos devuelven íntegros los envíos, y con ellos una pérdida considerable. Parece como una venganza que se toman, de cinco siglos de conquista y explotación.

El mismo anónimo editor, ¿acaso Gregorio Pueyo? que, por lo demás, también tenía a la venta en su librería grimorios, talismanes y libros de San Ciprián, continúa con su exposición:

> Mire usted —el editor cogía de los estantes, abría sobre la mesa, me señalaba con el dedo unos volúmenes toscamente impresos, con cubiertas chillonas—. ¿Ve usted? Aquí, estas obras de Espronceda figuran como hechas en la "Imprenta Nacional de Sevilla" (?). Este diccionario de la magia, que yo vendo a cuarenta pesetas, se vende en Italia por una lira. Aquí tiene usted otra obra editada en Leipzig, porque también Alemania, la rígida Alemania, tiene a veces, y en lo que a España se refiere, igual frescura que las tierras educadas por los antiguos tercios españoles y los modernos misioneros. ¿Comprende usted que sea posible intentar de este modo competencia alguna? ¿No es natural que todos, absolutamente todos nosotros: Sempere, Jorro, Hernando, Calleja, Pueyo, Sopena y Maucci, editemos obras extranjeras únicamente, que no nos suponen más que veinte o treinta duros importe de la traducción? En cambio, si se respetara la propiedad intelectual, si nuestro ministro de Estado hiciera la debida reclamación... otro gallo nos cantaría[63].

En esos años en los que están escritas, los gobiernos de las Repúblicas sudamericanas se mostraban poco propicios a concertar acuerdos que no habían de tener reciprocidad en sus efectos, ya que, por aquél entonces, la falta de respeto a la propiedad literaria sólo perjudicaba a los libros españoles. Ahora bien, desde el momento en que los perjuicios por tales prácticas comenzaron a afectar también a los autores hispanoamericanos, se comenzó a trabajar en la solución de tan importante problema para el mundo editorial español, reacio, por muchas otras razones a poner una pica en América.

Pero, reproduzcamos ya la primera carta, fechada en Madrid el 15 de diciembre de 1906. Dice así:

> "Señor Don Rubén Darío.
>
> *Muy señor mío: Poseo su atenta del 8 de diciembre y no deja de sorprenderme lo que me dice en ella respecto a la edición de varias de sus obras.*
>
> Soy poco amigo de contrariar a nadie; así es que no sé en verdad qué partido tomar.
> En cuanto a que yo le haga oferta, tampoco lo hallo regular, por la razón de que el autor es quien debe poner tipo a su trabajo.
> De *Rimas* tengo un ejemplar impreso en Valparaíso y *Azul* lo ha publicado recientemente *La Nación* de Buenos Aires. Y como las repúblicas de América no respetan la propiedad literaria de España, entiendo que pueden editarse aquí libremente sin tener que pagar derechos. No quiero con esto decirle que yo haya pensado publicarlos sin anuencia del autor, pero nos exponemos a que cualquiera casa española lo haga.
> Mirando el negocio bajo este prisma, y con el objeto de ahorrar tiempo y molestias, la oferta que puedo hacerle es la siguiente: Por una edición de *Azul* de mil ejemplares, arreglada y revisada por usted, otra de *Rimas*, y otra de *Cantos de vida y esperanza*, yo abonaría, en conjunto, la cantidad de quinientas pesetas.
> Si más adelante hubieran de hacerse nuevas ediciones, formularíamos también nuevos contratos.
> Se entiende que la tirada de cada obra sería de mil ejemplares y que no podría usted contratar con nadie mientras no se agotaran las ediciones o en mi poder quedaran más de

[63] Francés, José, "La crisis del libro", *La República de las letras*, Madrid, núm. 3, 28 de abril de 1907.

> cincuenta ejemplares. De momento no me atrevo a ofrecerle más, dado lo mal que está en España el mercado de libros.
> Si se ultima este asunto favorablemente trataríamos luego sobre la nueva obra en proyecto de que me habla.
> Gregorio Pueyo"[64].

Sigue, a continuación, el contenido de la segunda, fechada en Madrid el 10 de agosto de 1907:

> "Señor Don Rubén Darío.
>
> Muy señor mío: Obra en mi poder su carta, dirigida al señor Valle Inclán, que éste me entregó para ver el modo de hacer una edición de su nuevo libro *El canto errante*.
> Como se trata de una edición a todo lujo podríamos convenir una tirada de mil doscientos ejemplares bajo la forma siguiente: yo correría con el gasto de la edición, se pondría un precio prudencial al libro y se le abonaría por derecho de autor la cuarta parte de los ejemplares que se vendieran.
> Si esta forma no le conviene sírvase decirme si prefiere que se le abonen quinientas pesetas como suma total por dicha edición.
> Del resultado que de ella se logre dependerá que para una segunda edición tratemos sobre base más segura, puesto que en ésta iríamos a ciegas.
> Sé perfectamente que los libros de usted, en verso, tienen más salida que los de otros autores, pero como esta clase de obras tienen tan poca venta ignoro el tiempo que tardaríamos en colocar la edición.
> Le agradeceré me conteste indicándome si acepta cualquiera de las dos formas indicadas.
> De usted atento y seguro servidor.
> Gregorio Pueyo"[65].

Una breve explicación ayuda a comprender mejor este rompecabezas, formado por las cartas entrecruzadas de Valle-Inclán a Rubén Darío y de Gregorio Pueyo al poeta nicaragüense. Rubén Darío había recurrido a Valle-Inclán para que le ayudara en la búsqueda de editor de su libro *El canto errante*. A la vez, y al mismo tiempo, Rubén Darío escribe al editor Villavicencio[66] ofreciéndole esta obra. Villavicencio accede a su publicación, concluyéndose el leonino contrato, toda vez que sus condiciones lo son. A los pocos días de ser enviado a Madrid por el poeta el original de *El canto errante*, Valle-Inclán le envía esta carta, tardía, porque Rubén Darío ya ha elegido editor, Pérez Villavicencio:

> "Sr. Don Rubén Darío.
>
> Mi querido Rubén: Después de algunas gestiones creo haber hallado editor para su libro —Pueyo—. Las condiciones que me propone son estas. 2000 ejemplares, que yo sellaré para evitar fraudes, y mil pesetas, entregando 500 al recibir el original y 500 al aparecer el libro. Total una diferencia de quince días en el recibo de la totalidad. La edición yo la dirigiría y visaría y creo que usted quedaría satisfecho.

[64] Ghiraldo, Alberto. *El Archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1943, pp. 129-130.
[65] *Ibídem*, pp. 130-131.
[66] Son cinco los documentos (cuatro cartas y un recibo) que en la Carpeta 2 se conservan en el Archivo Rubén Darío (Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid) dirigidas al editor Pérez Villavicencio. Llevan las siguientes fechas: carta de 5/08/1907 (documento núm. 157); carta de 19/08/1907 (documento núm. 177); carta de 26/08/1907 (documento núm. 191); carta de 12/09/1907 (documento núm. 197); recibo de 12/09/1907 (documento núm. 198). Todos ellos accesibles en http://alfama.sim.ucm.es/greco/rd-digital.php?search=Villavicencio&Submit=Buscar&pag=1. Pérez Villavicencio publicará *El canto errante* en su "Biblioteca Nueva de Escritores Españoles". Sobre los avatares relacionados con la publicación de *El canto errante*, cf. Rovira, José Carlos, "Tres ejemplos sobre la utilidad del Archivo", en la obra colectiva *Rubén Darío. Las huellas del poeta*, Madrid, Ollero y Ramos / Universidad Complutense, 2008, pp. 185-189.

> Hay otros editores a quienes he visto pero cuando prometen mucho ni me fío de ellos ni me merecen crédito alguno.
> Si usted está conforme envíeme el original.
> De este asunto supongo que ya le habrá escrito el editor (Gregorio Pueyo), que le enviará a usted el primer plazo al hacerme entrega del original.
> Mándeme en todo y reciba un fuerte apretón de manos de su amigo que le admira tanto como le quiere.
> Valle Inclán
>
> Paseo de Santa Engracia, 9.
> Madrid, 20 de agosto de 1907".

Valle-Inclán envía a Rubén Darío una segunda tarjeta postal sin fechar pero, por el matasellos, de mediados de septiembre de 1907. El libro de Rubén Darío va a ser editado por Villavicencio[67]. La carta dice así:

> "Querido Darío: Siento en el alma que se haya dejado engañar por Villavicencio, que es una sociedad de ladrones. A mí me ha estafado 1000 pesetas y usted debe asegurarse antes de entregar el original.
> Sabe cuánto le quiere.
> Valle Inclán".

Mariano Sánchez de Palacios, hijo del escritor Alberto Insúa (1883-1963), aporta informaciones sobre la Editorial Pérez Villavicencio:

> (Alberto Insúa) "casó con doña América Pérez de Villavicencio, hija de una familia rica, oriunda de Cuba [...] Poco después Alberto Insúa fundó y dirigió una editorial. La editorial llamada Villavicencio, que había de acoger a los escritores y novelistas más famosos en aquellos días, cuyo emblema era la conocida cabeza de Apolo, de *La fragua de Vulcano*, de Velázquez, publicando entre otras obras, por primera vez, *Aromas de leyenda*, de Valle-Inclán, y *El canto errante*, de Rubén Darío; *El tributo de París*, de Luis Bello; *La sangre de Cristo*, de López Pinillos, así como obras de José Francés, Hernández-Catá, Répide, Emiliano Ramírez Angel, García Sanchiz [...]"[68].

Se ha de mencionar, por último, que en el libro anteriormente citado de Rosario M. Villacastín, nieta de Francisca Sánchez, se hace referencia a dos documentos (núms. 2491 y 2498) conservados en la Carpeta 56 (Ediciones rubenianas) del "Seminario-Archivo" de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense —actualmente, desde el año 2008, en la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla" de la Universidad Complutense de Madrid, tras permanecer más de cincuenta años en la Facultad de Filología de la citada Universidad— en los que se menta, de manera indirecta y por dos veces, a Pueyo[69]:

[67] De hecho, en el número 18 de la revista *Bibliografía Española*, que era el órgano oficial de la Asociación de la Librería de España y que se publicaba "en el 1º y el 16 de cada mes", en su sección de anuncios, correspondiente al 16 de septiembre de 1907, aparece ya como "próximo a publicarse" *El canto errante* por Rubén Darío. En su siguiente número, el 19, correspondiente al 1 de octubre de 1907, aparece ya como publicado.

[68] Sánchez de Palacios, Mariano, *Alberto Insúa y su entorno histórico y literario (1883-1963)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p. 15.

[69] Villacastín, Rosario M., *Catálogo-Archivo Rubén Darío*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, p. 299.

1. Madrid. Carta incompleta de Ramón Palacio Viso[70] sobre la venta a Pueyo de ejemplares de *Cantos de Vida y Esperanza*. Fecha: 10 de febrero de 1906.

2. Madrid. Recibo de Ramón Palacio Viso de venta en nombre de Darío de las existencias de *Cantos de Vida y Esperanza*. Está fechado en Madrid, el 14 de febrero de 1906 y el precio que se establece para cada uno de estos 146 ejemplares es de 3,50 pesetas, con un montante total, por tanto, de 511 pesetas. Se especifica, además, que en dos años no puede el vendedor hacer una nueva edición del mencionado libro, compromiso que cesará en el momento en que Pueyo no tenga en su poder por lo menos 25 ejemplares. Por las informaciones que facilita Dictino Álvarez Hernández[71], tras examinar la Carpeta 31 (Venezuela), núm. 1680, del "Seminario-Archivo", "dos días más tarde el mismo Palacio Viso escribe al nicaragüense para comunicarle cómo vendió a Pueyo, calle del Carmen, 33, las existencias de la citada obra por el precio indicado". Tengo ante mí un Catálogo de la Librería de Gregorio Pueyo, correspondiente al año 1912, y el precio de venta por ejemplar que aparece es de cinco pesetas, seguramente el mismo precio con el que se vendería seis años antes, en 1906.

Afortunadamente, el resto del contenido del Archivo de Navalsauz se depositó desde mediados de los años cincuenta en el "Seminario-Archivo Rubén Darío" de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Fueron sus artífices, como es de sobra conocido, la escritora Carmen Conde (1907-1996), luego primera mujer académica de la Lengua, y su marido Antonio Oliver Belmás (1903-1968), primer director del "Seminario-Archivo Rubén Darío", quienes con sus gestiones consiguieron en 1956 que Francisca Sánchez cediera el Archivo al Estado español.

La vida y obra del poeta nicaragüense Rubén Darío gozaron siempre de un enorme atractivo, de una gran admiración, captando la atención de poetas de entrambos continentes, el europeo y el americano, siendo traducida su obra a todas las lenguas y dialectos inimaginables y, al margen de lo que queda escrito sobre las fallidas proposiciones editoriales de Gregorio Pueyo, como grata y divertida curiosidad, antes de finalizar, quiero recordar que la seria revista *España*, subtitulada "semanario de la vida nacional", uno de los órganos de expresión de la intelectualidad española, incluyó una muy libre versión del conocido poema "Sonatina" al dialecto castúo, tan utilizado por la literatura regionalista extremeña durante el primer tercio del siglo XX, siendo sus representantes más conocidos Luis Chamizo (1894-1945), autor de *El miajón de los castúos* (1921), y el poeta José María Gabriel y Galán (1870-1905), celebrado, entre otras obras, por sus *Castellanas. Nuevas Castellanas. Extremeñas*. Pese a estar anunciada su próxima publicación, que llevaría un prólogo de Rodríguez Marín y un epílogo de Julio Cejador, parece ser que el libro, del que se desconoce la autoría, no vio nunca la luz. Ha llegado a nosotros, sin embargo, el texto íntegro de esta inusual "Sonatina", y para que se haga una cabal idea el lector, se copia a continuación la primera estrofa del dariano poema original y, a renglón seguido y en su totalidad, su equivalente (¿...?) al mencionado dialecto. Sobran los comentarios sobre su calidad literaria:

> "La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
> Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
> que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
> La princesa está pálida en su silla de oro,
> está mudo el teclado de su clave sonoro,
> y en un vaso olvidada se desmaya una flor".
>
> "Desmadejá y tristona

[70] El poeta venezolano Ramón Palacio Viso (1875-1938) era secretario de Vargas Vila y éste le consideraba como su "hijo adoptivo".
[71] Álvarez Hernández, Dictino, *Cartas de Rubén Darío (Epistolario inédito con sus amigos españoles)*, Madrid, Taurus Ediciones, 1963, p. 126.

s´ha puesto la Nemesia.
¿Qué dimoños tendrá? ¡Siempre jipando,
se la ve en la solana chinchorrera!
Su boca que talmente
paecía lo mesmito que una fresa
suelta unos suspiricos
capaces de romper hasta las peñas.
¡Se l´ha orvidao er reír! ¡Está la probe
más paliúcha y fea!
¡La probe está más fea y paliúcha!
Por na, coge una silla y va y se asienta.
Colgá de la paré tié la guitarra,
y se l´ha helao la albahaca de la maceta".
En el huerto los pavos,
como aun no es Navidá, se pavonean.
¡Raja de un modo la seña Francisca!
¡Y el señó Nicolás que chuflas suelta!
La Nemesia no tiene ya risicas,
ni siente ni paéce; la Nemesia,
se pasa el día ensimismá, mirando
la probe con la boca muy abierta
volar los caballitos del diablo
que no dan ilusión de cosa buena.

¿Si pensará lo menos
casarse la muy bestia
con un príncipe ruso, o con un chino,
que pare el automóvil a su puerta,
pa decirle: –¡Rediez, qué ojos tan majos!—
O con un tío de parné, que tenga
más perlas y diamantes al carbono
que en tós los soportalles de Higueruela?

Se le ha puesto en el moño
ser vencejo, gurrión y hasta cigüeña
pa volar y subir diquiá las nubes
y recitalas a las flores décimas...
¡S´ha vuelto más chalá! Cuando ve un lirio
¡L´hace unas reverencias!...
Le cansa el lavadero y la cocina,
nunca coje el ceazo ni la rueca
y el señó Nicolás no le hace gracia
y le aburren los patos de la alberca.
¡To se le pone mustio, las rosicas
del jarro, las hortensias
del balcón, el geranio del arriate
y el pez de la pecera!

¡Probetica Nemesia, y lo que pasa!
¡Si paece que está presa
como los pajaricos en la jaula!

¡Ni que hubiese un civil de centinela,
o un piquete de guardias de a caballo,
o un mastín a la entrá pa ver quién entra.
¡Hasta a las mariposas les tié envidia!
(¡S´a puesto la Nemesia
más paliúcha y triste!)
Na, que s´aburre; no hay que dale vueltas.
(¡Más paliúcha y triste
s´ha puesto la Nemesia!)
Si ese príncipe ruso no paëce,
pa mi que se las diña la mozuela...
Pero ¿quién viene allí? ¡Si es la tía Juana!
—Cállate tú, princesa,
le dice— seca ya tus lagrimitas,
que ya viene tu primo, aquel de América,
con un baúl tó lleno
de duros y pesetas,
más remajo y más fino... ¡Vamos, saca
el pañuelo de yerbas
y límpiate los ojos que pa mayo
sus casáis por delante de la iglesia!"[72].

En este año 2016, en que se conmemora el centenario de su fallecimiento, a edad temprana, cuando sólo contaba cuarenta y nueve años de edad, Rubén Darío sigue generando el interés y la atención no sólo en el ámbito universitario —este nuevo número de *Journal of Hispanic Modernism* es una buena muestra de ello— sino también, lo que es decisivo, de los devotos seguidores de su poesía, que no ha dejado de reeditarse. Es un suma y sigue de un poeta universal que sigue creciendo en este siglo XXI en el que nos encontramos porque, como escribió el prestigioso e influyente crítico Bernardo G. de Candamo, "la musa de Rubén Darío es dinámica y ambulatoria. Vive en todos los climas, habla en todos los idiomas, ama en todo lugar en que el placer adquiere matices de trascendencia"[73].

OBRAS CITADAS

Álvarez Hernández, Dictino, *Cartas de Rubén Darío (Epistolario inédito con sus amigos españoles)*, Madrid, Taurus Ediciones, 1963, p. 126.

Anónimo, "Otro americano ilustre", *España Nueva*, Madrid, 28 de junio de 1908.

Anónimo, "*De tierra cálida...*, poesías de Santiago Argüello", *La Semana Ilustrada*, Madrid, núm. 129, 16 de octubre de 1909.

Anónimo, "Bibliografía. Dos libros de Rubén Darío", *El Nacional*, Madrid, 30 de diciembre de 1915. [Reproducido en *España Nueva*, Madrid, 16 de febrero de 1916].

Anónimo, "El fondo del baúl. La "Sonatina" en "castúo", *España. Semanario de la vida nacional*, Madrid, Año IX, Núm. 377, 7 de julio de 1923, pp. 9-10.

[72] Anónimo, "El fondo del baúl. La "Sonatina" en "castúo", *España. Semanario de la vida nacional*, Madrid, Año IX, Núm. 377, 7 de julio de 1923, pp. 9-10.
[73] Candamo Bernardo G. de, "Rubén Darío ha muerto", *El Mundo*, Madrid, 9 de febrero de 1916.

Buil Pueyo, Miguel Ángel, *Gregorio Pueyo (1860-1913). Librero y editor*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, Ediciones Doce Calles, 2010.

Candamo, Bernardo G. de, "Rubén Darío ha muerto", *El Mundo*, Madrid, 9 de febrero de 1916.

Carrère, Emilio, "Después de leer. *De Tierra Cálida*, por Santiago Argüello", *El Globo*, Madrid, núm. 11.875, 9 de octubre de 1909.

Francés, José, "La crisis del libro", *La República de las letras*, Madrid, núm. 3, 28 de abril de 1907.

Ghiraldo, Alberto, *El Archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1943, pp. 129-131.

Gómez Carrillo, Enrique, *Bohemia sentimental*, Barcelona, Ramón Sopena, Editor, 1900, pp. 5-6.

Gómez Carrillo, Enrique, *Treinta* años de mi vida. *La miseria de Madrid*, Libro tercero y último, Madrid, Mundo Latino (Tomo XXVI de las Obras Completas), 1923, pp. 63-69.

González Martel, Juan Manuel, "La amistad de Alejandro Sawa y Ramón del Valle Inclán en el Archivo de los Sawa (1862-1984)", *Madrygal. Revista de estudios gallegos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, núm. 9, p. 80.

Jiménez, Juan Ramón, *Obras de Juan Ramón Jiménez. Mi Rubén Darío (1900-1956)* (Edición de Antonio Sánchez Romeralo), Madrid, Visor Libros/Diputación de Huelva, 2012, p. 198.

Martínez Cachero, José María, *Andrés González-Blanco: una vida para la literatura*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963, p. 22 nota 20.

Peñasco de la Puente, Hilario, y Cambronero, Carlos, *Las calles de Madrid. Noticias, tradiciones y curiosidades*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D. Enrique Rubiños, 1889, p. 550.
Répide, Pedro de, *Las Calles de Madrid*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1985, quinta edición, p. 761.

Sáenz de Medrano, Luis, *"Rubén Darío. Avatares editoriales"*, *Pliegos de Bibliofilia*, Madrid, nº 10, 2º Trimestre 2000, p. 12.

Sánchez de Palacios, Mariano, *Alberto Insúa y su entorno histórico y literario (1883-1963)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p. 15.

Vargas Vila, J.M., *Rubén Darío* (Obras completas de J. M. Vargas Vila), Barcelona, Ramón Sopena, Editor, s.a., pp. 185-186.

Villa, Antonio de la, "Un poeta. Ha muerto Rubén Darío", *España Nueva*, Madrid, 9 de febrero de 1916.

Villacastín, Rosario M., *Catálogo-Archivo Rubén Darío*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp. 14 y 299.

V.V.A.A., *Los Museos de la Poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941* (ed. Alfonso García Morales), Sevilla, Ediciones Alfar, 2007, p. 630.

V.V.A.A., *Rubén Darío. Las huellas del poeta*, Madrid, Ollero y Ramos / Universidad Complutense, 2008, pp. 185-189.

Zamacois, Eduardo, *Años de miseria y de risa. Escenas de una vida en que sólo hubo erratas*, Barcelona, Maucci, s.f. (1916), pp. 273-274.

UNA RELECTURA DARIANA DE LOS CUENTOS DE HADAS: EL RITO DE TRANSICIÓN A LA PUBERTAD EN "EL PALACIO DEL SOL"[74]

Amelina Correa Ramón
Universidad de Granada

Abstract: Modernist fairy tales don´t stay in the letter of the text. They admit a deeper reading, where we can appreciate a metaphorical and sensory world. It is like waking up to a new stage of life: puberty. Ruben Dario wrote "The sun´s palace", whose argument hides a rite of passage from childhood to sexual maturity. Dario creates a hedonistic and luminous world that returns the pink cheeks to an anemic and bourgeois girl, who comes from a society where the role of women is limited and governed by strict rules. On the contrary, that new place is built with mythology, symbolism and sexuality.

Resumen: Los cuentos de hadas modernistas no se quedan únicamente en la literalidad del texto, dado que, en una lectura más profunda, se puede apreciar todo un mundo metafórico y sensorial, reflejo del despertar a una nueva etapa: la pubertad. Este es el caso de "El palacio del sol", relato en el que el nicaragüense Rubén Darío contrapone la inadaptación de una adolescente anémica en una sociedad burguesa donde estaba bien delimitado el papel de la mujer, con el descubrimiento de un lugar luminoso y hedonista que le devolverá aliento a la vida y color rosado a las mejillas. Se trata de una especie de "rito de transición", cargado de simbolismo, metáforas, mitología y sexualidad, que rompe con la etapa infantil.

Cuando en el año 1887 Rubén Darío publica el relato "El palacio del sol", incluido con posterioridad en *Azul...*[75], libro misceláneo cuya edición ha marcado el inicio mítico del *modernismo*, el público lector lo identificará mayoritariamente con el subgénero tradicional de los cuentos de hadas. Así parecían indicarlo su contenido fantástico, la aparición expresa del personaje de un hada[76] e, incluso, la definición que de su protagonista ofrecía el nicaragüense ya en el primer párrafo, cuando se presenta a Berta "como la princesa de un cuento azul." (Darío, 1992, 108)[77]

No obstante, una relectura más profunda de "El palacio del sol" puede ofrecer interpretaciones más acordes con el marcado carácter *renovador* que significó el nuevo movimiento artístico y literario del que Darío se presentaba como emisario.

[74] Deseo manifestar aquí mi agradecimiento al profesor Richard A. Cardwell, puesto que, a través de nuestras conversaciones sobre Rubén Darío, surgió en sus inicios la interpretación que aquí propongo para "El palacio del sol".
[75] La primera publicación de "El palacio del sol" tuvo lugar, como la mayoría de los relatos que luego se incluirían en *Azul...*, en el periódico *La Época* (Santiago de Chile), donde apareció el día 15 de mayo de 1887.
[76] Sin embargo, el paréntesis que Darío sitúa inmediatamente antes de la aparición prodigiosa del hada, cuando apunta "-sí, un cuento de hadas, señoras mías, pero ya veréis sus aplicaciones en una querida realidad-", ya permite suponer que no nos encontramos ante el clásico cuento de hadas, sino que cabe esperar (para el lector perspicaz, y no para esas "señoras mías" de la burguesía convencional) una propuesta más atrevida e innovadora.
[77] A partir de aquí, todas las citas de esta obra de Rubén Darío se referenciarán solo con la página entre paréntesis.

La crítica ha sido unánime en observar, dentro de la periodización de la cuentísticadariana, el salto cualitativo que suponen, con respecto a su etapa inicial de juventud, los cuentos de su etapa chilena, que se extenderá desde mediados de 1886 hasta febrero de 1889, fecha en la que Rubén Darío regresa a Nicaragua. Lo cierto es que la mayoría de los cuentos que Darío publica durante este periodo, y en especial los recogidos luego en *Azul...*, resultan auténticas piezas maestras del género, superando todas las expectativas de su etapa anterior. Lo que de entrada podría entenderse como lógico proceso de maduración personal responde en realidad a motivaciones más complejas y profundas. De hecho, el cambio experimentado es tan patente que Ángel Rama llegó a referirse a la "transformación chilena de Darío." (Rama, 81)

José María Martínez, en un interesante estudio sobre los relatos darianos, acierta plenamente cuando explica esta diferencia mediante el recurso a dos categorías tomadas de la teoría narratológica de A. J. Greimas. Estas categorías, *euforia* y *disforia*, permiten entender los relatos de Darío como resultantes de su personal relación eufórica o disfórica con el mundo que lo rodeaba en cada situación biográfica particular[78]. Es decir, la relación armónica o disarmónica de Rubén Darío con su medio se plasmaría de este modo en la cosmovisión reflejada por cada cuento o conjunto de cuentos.

Así -explica Martínez-, lo que se desprende de sus cuentos nicaragüenses es la existencia de un mundo -el poscolonial centroamericano- que el poeta considera armónico, pues no provoca en él un cuestionamiento crítico, es decir, se trata de un mundo o una sociedad cuyos miembros mantienen unas interrelaciones carentes de tensión y donde la estabilidad social se concibe como algo dado de antemano y no necesitado de alteraciones. (Martínez, 41)

Esto se concretará en la redacción de cuentos que no plantean conflicto alguno sobre la realidad narrada y que presentan un final incontrovertible y cerrado. Por el contrario, la etapa chilena será diferente, y así:

> El cambio formal de *Azul...* con respecto a la literatura anterior tiene su principal origen en la personal disforia del autor con la sociedad chilena y, por extensión, con la sociedad moderna. Ahora, el mundo y la vida social pasan a presentarse al poeta como algo esencialmente disfórico, desequilibrado, algo que necesita ser cuestionado y puesto en tela de juicio. (Martínez, 42)

Esa falta de armonía que el poeta encuentra en la sociedad moderna y que se puede encuadrar en íntima sintonía con la profunda crisis finisecular convertirá los cuentos de *Azul...* en el testimonio de la ubicación conflictiva de su autor en su momento histórico[79]: "yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer." (Darío, 1954, 612) Así pues, los relatos reflejarán los conflictos que surgen inevitablemente entre los protagonistas de este nuevo orden social, "seres incompletos o incapacitados para entender las aspiraciones idealistas o espirituales del hombre, es decir, incapaces de entender al hombre en su integridad" (Martínez, 42), y aquellos otros que no se adaptan al sistema establecido. Los personajes se presentan, de este modo, alineándose en dos series de términos opuestos: el rey burgués en el cuento del mismo título, los poderosos en "La canción del oro", o las "sanas y respetables señoras" y el doctor de "El palacio del sol", por un lado, frente al poeta, al mendigo o a Berta, en el otro. Como explica Ivan A. Schulman, "Si se piensa en los 'tristes' de *Azul...*, en Berta, en el poeta de 'El rey burgués', en 'El pájaro

[78] El sentido que Greimas, en principio, concede a estas dos categorías es sobre todo de índole sociológica (cf. Greimas, 129-157). Por su parte, los estudiosos de la literatura han extendido la aplicación de estos conceptos para definir la relación de un determinado personaje literario con su medio. Sin embargo, José María Martínez propone de manera evidentemente útil y novedosa la extensión de dichos conceptos para calificar la relación armónica o disarmónica de un autor -en este caso, Rubén Darío- con su entorno.

[79] Cf., en este sentido, las siguientes palabras de José María Martínez: "Darío no acepta muchos de los valores de la modernidad emergente que le tocó vivir, porque no se concilian con su concepción del hombre, de la vida y del arte. […] La visión que Darío tiene de la modernidad es, pues, esencialmente crítica; pero, al mismo tiempo, este descontento y esta ubicación disfórica en el mundo es lo que hacen de él un autor moderno por definición." (Martínez, 41)

azul', se verá que son los marginados, los desplazados, los inadaptados del mundo moderno." (Schulman, 44)

En este contexto se puede abordar la lectura e interpretación del relato de Rubén Darío que nos ocupa, un relato que tiene como protagonista a "Berta, la niña de los ojos color de aceituna, fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como un alba, gentil como una princesa de cuento azul" (108), cuya historia se narra.

Berta es una hermosa joven de quince años que se encuentra anémica y languideciente. Ante su preocupante estado, la madre, una respetable señora de clase acomodada, llama a un doctor que le receta los remedios propios de la época. Berta, sin embargo, no parece sentir mejoría alguna, hasta que un día, paseando por el jardín de su casa, y tras tocar la estatua de un fauno, se le aparece un hada que la transporta en su carro de oro a un lugar mágico, el *palacio del sol*, donde la niña hallará una poderosa curación al mal que la aquejaba. Cuando vuelve, su madre achaca el color rosado de sus mejillas al buen efecto de los medicamentos recetados por el médico, ignorando por completo lo sucedido.

Hasta aquí el relato se asemeja, como ya se ha señalado, a los cuentos de hadas de corte tradicional. Sin embargo, una lectura más atenta puede ofrecer una interpretación más acorde con esa consideración disfórica de la sociedad moderna por parte de Rubén Darío.

En realidad, este cuento habla del paso de la niñez a la pubertad y de la importancia crucial que en este trance posee el impulso erótico primordial. Así, "A los 15 años Berta sale de la adolescencia durante un viaje a un mundo mágico, guiada por el hada, o sea, dejando libre su imaginación, experimentando sus potencialidades en cuerpo y alma." (Ambrosi, 257) De este modo, el discurso inicial se refiere a Berta como si fuera una niña: "la *niña* de los ojos color de aceituna […] dad a vuestra *niña* glóbulos de ácido arsenioso" (108-109) y así la considera su madre, que continúa comprándole muñecas. Pero cuando Berta se encuentra arrebatada por diversas sensaciones una vez en el palacio del sol, se habla de su "delicada carne de *mujer*" (111) y se describe su cuerpo en términos de inequívoca femineidad: "talle", "seno, hermoso y henchido", "brazos desnudos hasta el codo…" (110-111). Además, cuando se le aparece el hada, ésta se presenta como "la buena hada de los sueños de las niñas adolescentes" (110), es decir, de las muchachas que despiertan a la pubertad, a las que guía en su tránsito. En ese momento, Berta siente "que sus manos se tornaban ardientes, y que su corazoncito le saltaba como henchido de sangre impetuosa." (110)

El tránsito por el palacio del sol representaría, así, una suerte de "rito de iniciación", donde tiene lugar el despertar de los sentidos connatural al advenimiento de la pubertad. De este modo habría que entender la multiplicidad de sensaciones que Berta experimentará en ese lugar alegórico y que aluden a la plenitud de una energía vital desbordante. Y esta energía vital vendrá connotada en el texto de Darío por multitud de evocaciones positivas referidas a los diferentes sentidos corporales: la vista ("vastas galerías deslumbradoras, llenas de [...] sederías y de mármoles", "vio un torbellino de parejas", "bozos de oro", "gargantas sonrosadas"), el tacto ("sederías", "cojines de seda"), el olfato ("llenas de claridades y de aromas", "respirando de tanto en tanto como hálitos impregnados de vainilla, de haba de Tonka, de violeta, de canela") y, de manera muy especial, el oído, que contribuirá a la curación de Berta mediante dos elementos fundamentales: por un lado, la música: "oyó músicas embriagantes", "las ondas invisibles y dominantes de un vals"; y por otro, la palabra: "oyendo requiebros amorosos que iban al alma", "hablándola al oído en la lengua amorosa y rítmica de los vocablos apacibles, de las frases irisadas y olorosas, de los períodos cristalinos y orientales." (110-111) [80]

[80] Paola Ambrosi hace también hincapié en la importancia que tiene la palabra en la curación de Berta, quien "Se ha curado también a través de la sugestión, de las infinitas posibilidades creativas de la lengua, mientras su mamá, representante del frío mundo burgués se ha quedado en la unidad mínima de articulación de la lengua, en el fonema 'O'" (Ambrosi, 262). Ambrosi hace alusión aquí a la reacción que suscita la sorprendente curación de Berta en su familia y allegados: "todos, la mamá, la prima, los criados, pusieron la boca en forma de O". Rubén Darío concede poder salvífico a la música y a la palabra, que para

Pero, sobre todo, Berta va a encontrar su curación mediante el poder vivificador del erotismo. No podemos pasar por alto que ésta será una de las temáticas centrales en toda la obra de Rubén Darío, quien concibe el amor sexual como posibilidad de trascendencia, como medio de superar la finitud humana, hasta el punto de que Pedro Salinas habla de un *panerotismo*, que entiende "el placer carnal como un medio de llegar a la unión con el principio mismo del mundo." (Salinas, 66) Para el poeta nicaragüense, el amor es una poderosa fuerza cósmica, una fuerza capaz de mover y deslumbrar la existencia. Así afirmará Darío en su poema XVII de *Cantos de vida y esperanza* que "La vida se soporta,/ tan doliente y tan corta,/ solamente por eso:/ ¡roce, mordisco o beso,/ en ese pan divino/ para el cual nuestra sangre es nuestro vino!/ En ella está la lira,/ en ella está la rosa,/ en ella está la ciencia armoniosa,/ en ella se respira/ el perfume vital de toda cosa." (236)

En el ensayo titulado *Rubén Darío y su intuición del mundo*, Roberto Armijo habla del radical sensualismo del poeta, que combina el goce carnal puro con el ascenso a un plano superior:

> Transparentando un desencanto metafísico, agónico por perpetuar el breve instante de acercamiento con el misterio. Porque Darío, mira en el contacto simple y carnal, un hecho vivo y fecundo, que señala el don eterno de salvar la esencia mortal, y trascender lo corpóreo y fugaz. De ahí su misticismo sensualista. Para él, la carne no es la simple materia, sino que [es] el divino néctar, la ambrosía celestial, donde vibra el ritmo cósmico de la creación." (Armijo, 65)

Y con ese ritmo cósmico entrará en comunión Berta a su paso por el palacio del sol, que es, como ya hemos visto, una imagen simbólica de su entrada en la edad adulta[81]. Este trance se expresará por medio de multiplicidad de procedimientos y recursos retóricos, conformando un texto extremadamente rico en simbolismos y dobles sentidos, comenzando con la propia metáfora de la primavera como imagen de la juventud humana, recurrente en toda la tradición literaria: "[…] cuando llega el tiempo de la primavera y hay ardor en las venas y en las savias, y mil átomos de sol abejean en los jardines, como un enjambre de oro sobre las rosas entreabiertas." (108)[82]

Sin embargo, pese a todo ese esplendor que despliega la naturaleza en consonancia con sus ciclos vitales, y en cuya sintonía parece que debiera florecer de igual modo Berta, lo cierto es que ésta se encuentra entristecida, falta de apetito, pálida, "en tanto que sus ojos llameantes se rodeaban de ojeras melancólicas." (108) Ese estado languideciente sitúa a la protagonista del relato en la esfera de lo que Bram Dijkstra, en su completo estudio sobre la imagen de la mujer finisecular, ha denominado "culto a la invalidez", para referirse a esa asimilación morbosa de la enfermedad y la postración con la pureza espiritual femenina que se llevó a cabo en el *fin de siglo*:

> A lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX, padres, hermanas, hijas y amigos cariñosos aparecían muy ocupados en todos los lienzos cuidando solícitos a macilentas bellezas con los ojos hundidos que estaban al borde de la muerte. Para muchos maridos

---

él constituyen dos variantes de una misma experiencia trascendente. Así lo reconocía él mismo en la novela *El oro de Mallorca* (escrita en 1913 e inconclusa): "La vasta selva, como el aparato de la mecánica celeste, poseía una lengua armoniosa y melodiosa, que los seres demiúrgicos podían por lo menos percibir: Pitágoras y Wagner tenían razón. La Música en su inmenso concepto lo abraza todo, lo material y lo espiritual, y por eso los griegos comprendían también en ese vocablo a la excelsa Poesía, a la Creadora. Y que el arte era de trascendencia consoladora y suprema lo sabía por experiencia propia, pues jamás había recurrido a él sin salir aliviado de su baño de luces y de correspondencias mágicas." (*apud* Mantero y Acereda, 4).

[81] Resulta significativo el hecho de que Darío escribiera en *Historia de mis libros* (1909), refiriéndose a alguno de sus cuentos contenido en *Azul...* que "Todo en él es verdadero, aunque dorado de ilusión juvenil. Es un eco fiel de mi adolescencia amorosa, del despertar de mis sentidos y de mi espíritu ante el enigma de la universal palpitación" (*apud* Mantero y Acereda, 15).

[82] A la capacidad de sugerencia de la estación primaveral en que se sitúa el relato desde sus inicios, habría que sumar los muy explícitos "grandes ojos de mirada primaveral" (111) con los que Berta mira a su "hermoso compañero" de baile en el palacio del sol.

> victorianos, la debilidad física de sus esposas era una demostración, ante el mundo y ante Dios, de su pureza mental y física, esa preciosa comodidad que le procuraría, finalmente, auxilio espiritual frente al sórdido mundo de los negocios y que rescataría su alma de la perdición. Los pintores [y los escritores] de finales del siglo ansiaban complacer este sentido de la virtud con afectadas imágenes de debilidad femenina. (Dijkstra, 25)

Y es que, ante el avance lento pero inexorable desde mediados del siglo XIX de las animosas sufragistas, que se perciben claramente como una amenaza para el orden establecido, se va a tender a una radicalización del modelo de la *mujer ideal*, que debe ser por definición abnegada, pasiva y dependiente. En ese contexto surgirá este "culto a la invalidez", como intento de neutralizar, de algún modo, la desobediente rebeldía y el activismo feminista. Dijkstra recoge un testimonio estremecedor que ilustra hasta qué punto la imagen de debilidad y languidez en la mujer se asociaba obsesivamente con su espiritualidad y pureza. Así, explica la forma directa y con frecuencia trágica en que este fenómeno afectó a la vida de mujeres como Alice, la hermana del escritor Henry James, quien:

> Pasó la mayor parte de su breve vida luchando y sucumbiendo a los efectos de una amplia variedad de malestares cada vez más dolorosos y sombríos que la fascinaban y la dejaban perpleja. Que su situación estaba directamente relacionada con sus desesperados esfuerzos por reprimir su propia naturaleza activa e inquisitiva, para ser así de una forma más perfecta la infinitamente tolerante y débil mujer que se suponía que debía ser, está conmovedoramente reflejado en su elección (probablemente inconsciente) de las palabras cuando, desesperada, confesaba en su diario: 'Qué enferma se pone una de ser *buena*, cómo me respetaría a mí misma si pudiera salir corriendo y hacer desgraciados a todos durante veinticuatro horas... (Dijkstra, 28)

Aquí podría hallarse la clave que permita entender la situación de Berta en el relatote Darío. Su enfermedad provendría, pues, de la relación disfórica que mantiene con el mundo al que pertenece, encuadrado en la sociedad burguesa -y representado en el texto por su madre y demás "respetables señoras", así como por el doctor-, que la obliga a "reprimir su propia naturaleza activa e inquisitiva". Esa naturaleza activa e inquisitiva reprimida sólo se verá liberada al establecer una relación eufórica con la energía vital primordial que supone el *palacio del sol*, en armonía con el "ritmo cósmico de la creación".

Así, cuando Darío dice al comienzo de su cuento "Ya veréis, sanas y respetables señoras, que hay algo mejor que el arsénico y el fierro para encender la púrpura de las lindas mejillas virginales" (108), se está refiriendo a la imposibilidad de la sociedad establecida para integrar en su sistema a determinados elementos (las "muchachas anémicas") que no se sienten identificados, que no se adaptan a los valores imperantes que rigen la existencia de las mujeres en un mundo utilitarista, pragmático, con una moral fuertemente hipócrita y de carácter patriarcal. Estas muchachas se encuentran, pues, como prisioneras, por lo que Darío, con su lenguaje metafórico, conmina a las madres a "abrir la puerta de sus jaulas a vuestras avecitas encantadoras"[83], y ello "en provecho de las lindas mejillas virginales" (112), que se volverán pálidas y cloróticas si se persiste en encerrarlas.

Como reflejo de la tensión disforia-euforia, todo el texto se construye a base de oposiciones, con una serie de términos positivizados y otra serie de términos negativizados. Así, frente a la anemia que ocasiona la reductora y opresiva sociedad burguesa, encontramos la liberación de las ataduras y el *vuelo* en el carro del hada, es decir, el remontarse por encima de la mediocridad vital imperante.

[83] Cuando Berta está a punto de morir debido a la incapacidad para sanarla de los remedios médicos al uso, "la sana y sentimental mamá hubo de pensar en las palmas blancas del ataúd de las doncellas" (109), en lo que Ambrosi señala perspicazmente como una "imagen decorativa que encierra, o mejor enjaula, a la niña hasta después de muerta" (Ambrosi, 260).

En lo que se refiere a los personajes, se puede observar que los correspondientes a la sociedad establecida (la madre de Berta, el doctor) muestran rasgos asexuados e impersonales, como representantes de toda una masa anónima y gris. De hecho, la madre de Berta disuelve su individualidad en el grupo homogéneo y compacto de las "madres de las muchachas anémicas", "sanas y respetables señoras." (108) En lo que al doctor se refiere, obsérvese que su descripción construida por medio de sinécdoques continuadas ("Y llegaron las antiparras de aros de carey, los guantes negros, la calva ilustre y el cruzado levitón" [109]) contribuye a una caracterización deshumanizadora, que roza la cosificación.[84]

Por el contrario, los personajes que se encuentran en el lado positivo de esta oposición se describen con rasgos individuales y fuertemente sexualizados, diferenciando claramente entre los caracteres femeninos de Berta ("seno hermoso", "brazos desnudos", "labios entreabiertos"... [110]) y los masculinos del fauno que halla en su jardín ("soberbio y bizarro", "torso espléndido y desnudo" [109][85]) o de los misteriosos desconocidos que bailan en el palacio del sol ("jóvenes vigorosos y esbeltos, cuyos bozos de oro brillaban a la luz" [111]). La dualidad que se ofrece en el relato plantea solamente dos posibilidades: o bien disolverse en la colectividad anónima y someterse al dictado de sus normas, viviendo una existencia disfórica; o bien optar por la individualidad, viviendo en armonía con unas potencialidades vitales que integran el mundo de la naturaleza y el mundo del arte.

Otra dualidad se establecería también en lo referente a los ámbitos donde sucede la acción. Por un lado, el palacio donde reside la muy acomodada familia de Berta y que constituye para la muchacha una jaula donde languidece y se consume. Por otro, el palacio del sol que da título al relato, "un lindo palacio encantado, donde parecía sentirse el sol en el ambiente." (111)

El sol se ha caracterizado en todas las culturas por presentarse ligado a un marcado simbolismo que lo asocia con la fuerza, con la energía, con el principio activo. Juan-Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos,* dedica su atención al extenso simbolismo del sol, señalando que para una gran mayoría de pueblos el sol es un principio activo, asimilado al sexo masculino:

> El apasionamiento, por así decirlo, solar; su carácter heroico y llameante habían de situarlo en clara correspondencia con el principio activo; mientras que la pálida y delicada condición de la luz lunar y su relación con las aguas (y el ritmo de la mujer) habían de designarla en el grupo femenino. (Cirlot, 417)

[84] Los remedios propuestos por el doctor -"glóbulos de ácido arsenioso", "duchas" (109), "arseniatos e hipofosfitos" (112)- no pueden obviamente curar a la muchacha de un mal que proviene de la represión de sus instintos a la que se ve sometida por el sistema, que trata de impedir su sexualización, confinándola en un estado de perenne infantilidad (de ahí las muñecas que le regala su madre). Como señala Dijkstra, la predilección hacia las niñas en el *fin de siglo* provenía del miedo e inseguridad del hombre de la época ante una exigente y sexualmente activa *New Woman*. Esa inseguridad dominante condicionó los más sutiles mecanismos ideológicos que se emplearon con el objeto de culpabilizar a cualquier mujer que osara dar cauce a su instinto sexual. Así pues, la represión de dicho instinto se presentó enmascarada precisamente bajo la voz de la ciencia médica. Entre otros múltiples ejemplos, se puede recordar el caso de los famosos psicopatólogos Cesare Lombroso y William Ferrero, quienes advertían en su libro *The Female Offender* de "que la sexualidad de la mujer, una vez liberada por cualquier causa, sólo podría tener resultados desastrosos porque, de hecho, el impulso sexual era en sí mismo masculino. [...] El disfrute activo del sexo despertaba en la mujer un instinto criminal latente que era desastroso. Se volvía «excesivamente erótica, su sentimiento maternal se debilitaba, se hacía disipada, astuta y audaz." (Dijkstra, 157-158)

[85] Recuérdese que el fauno (del latín *quifauet*, puesto que era una divinidad bienhechora y favorable) se asimiló con el sátiro helénico. Éste era un genio o divinidad de la naturaleza con una esencia dual: animal y humana a la vez. Sus representaciones se caracterizaban por un miembro viril permanentemente erecto y de grandes proporciones. Así pues, no se nos puede pasar por alto el evidente simbolismo fálico que en el texto tiene el "lirio que erguía al azul la pureza de su cáliz blanco" (109) que Berta contempla mientras se apoya en el zócalo del fauno. No será casual, pues, que sean precisamente sus deseos de tomar en su mano este lirio lo que precipite la aparición del hada. Por otro lado, el empleo de imágenes florales con simbolismo sexual no será infrecuente en la obra de Darío. En este sentido se podría quizá poner en relación la ya mencionada expresión "rosas entreabiertas" (112) que aparece en el texto con los conocidos versos de *Cantos de vida y esperanza*: "Pues la rosa sexual/ al entreabrirse/ conmueve todo lo que existe,/ con su efluvio carnal/ y con su enigma espiritual." (242)

Esta interpretación simbólica se corresponde en gran medida con la situación presente en el texto de "El palacio del sol", un palacio poblado por "jóvenes vigorosos y esbeltos", -el principio masculino- y al cual sólo parecen acudir muchachitas anémicas -el principio femenino-, que van a encontrar la curación a sus males en una eufórica unión de ambos principios universales.

Para el psicoanálisis, el sol representará una fuente de energía y de calor como equivalencia al fuego vital y a la libido. Por esta razón, Jung sostiene que el sol constituiría un símbolo de la fuente de la vida, todo lo cual se corresponde con las elocuentes palabras que el hada dice a Berta: "Un minuto en el palacio del sol deja en los cuerpos y en las almas años de fuego, niña mía." (111)

La potente simbología del sol en el imaginario poético de Rubén Darío queda abiertamente puesta de manifiesto en un largo poema titulado "Helios", incluido en *Cantos de vida y esperanza*, en el que, recurriendo a abundantes referencias mitológicas y culturalistas, evoca el poder fecundo del sol:

> Danos siempre el anhelo de la vida,
> y una chispa sagrada de tu antorcha encendida [...]
> El hombre, la nación, el continente, el mundo,
> aguardan la virtud de tu carro fecundo,
> ¡cochero azul que riges los caballos de oro! (207-208)

La experiencia, la prueba embriagadora o rito iniciático que Berta vivirá en el palacio del sol, por la que, de alguna manera, renacerá como mujer tras *morir* como niña, se expresa en el texto por medio de imágenes tomadas de fenómenos de la naturaleza que ponen de relieve lo vehemente del instinto erótico primordial:

> ¡Oh, qué luz, qué incendios! Sintió Berta que se le llenaban los pulmones de aire de campo y de mar, y las venas de fuego [...] con fiebre, jadeantes, rendidas, como palomas fatigadas de un largo vuelo[86], caían sobre los cojines... [...] Y ella también cayó al remolino, al maelstrom[87] atrayente, y bailó, gritó, pasó, entre los espasmos[88] de un placer agitado. (111)

[86]La expresión recuerda, sin duda, el arrebato místico-amoroso del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz: "¡Apártalos, Amado,/ que voy de buelo!/ Buélvete, paloma...".

[87] "Maelstrom" es una voz escandinava que da nombre a una corriente y remolino marinos que se originan a causa de las mareas en un punto cercano a la costa de Noruega. El término era relativamente conocido en la época y se empleaba para designar una experiencia arrolladora en la que el individuo era impulsado por fuerzas que escapaban a su control. Así lo utilizó la atormentada poeta uruguaya Delmira Agustini, muy apreciada por Rubén Darío: "Se habían conocido en Montevideo, en 1912, cuando Darío, en la cumbre de su gloria, visitó el Río de la Plata y estuvo en su casa. Darío había leído *Los cálices vacíos* de esa joven poeta y se apresuró a escribirle una carta admirativa. pero en aquellos tiempos Delmira estaba ya a punto de ser arrastrada por eso que ella misma describía como un *Maëlstrom*, como un torbellino del cual, lo intuía, no podría escapar." (Prego Gadea, 53)

[88] Habría que recordar aquí cómo el término "espasmo" se acostumbraba a emplear en la literatura de *fin de siglo* como sinónimo de "orgasmo" o clímax del placer sexual. Cf., por ejemplo, los siguientes fragmentos de diversas obras finiseculares: Pío Baroja, *Camino de perfección* (1902): "Laura le excitaba con sus caricias y sus perversidades y cuando veía gemir dolorosamente con espasmos..." (Baroja, 46). Francisco Villaespesa, "Los crepúsculos de sangre", *La copa del rey de Thule* (1900): "Alumbramos los oscuros calabozos donde ruge la locura,/ y las celdas solitarias/ donde en místicos espasmos las histéricas novicias/ de lujuria se embriagan/ con la sangre de los Cristos." (Villaespesa, 109). Isaac Muñoz, *Morena y trágica* (1908): "En el espasmo quedó como una muerta. Su cara tuvo bajo el oro esos reflejos azules de las luces de otra vida. En sus labios entreabiertos quedó un murmullo de revelación." (Muñoz, 122). El término puede encontrarse igualmente en letras de composiciones festivas y ligeras, tan populares en la época, como la que recoge José Luis Calvo Carilla en su estudio *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo*, titulada "Music-hall": "Y el público aplaude febril de entusiasmo,/ sintiendo en sus venas correr el espasmo/ que en horas de dicha produce el placer;/ y al público entero que grita y jalea,/ lo aturde y marea/ la copla lasciva de aquella mujer." (Calvo Carilla, 124)

Curiosamente, años más tarde Rubén Darío volverá sobre el mismo tema desarrollado en "El palacio del sol". De hecho, lo retomaría en uno de sus más famosos poemas, "Sonatina", incluido en su libro *Prosas profanas*, que, según declararía el escritor en *Historia de mis libros*, "contiene el sueño cordial de toda adolescente, de toda mujer que aguarda el instante amoroso. Es el deseo último, la melancolía ansiosa, y es, por fin, la esperanza."[89]

Tras una lectura detenida de ambos textos, las similitudes de la princesa de la "boca de fresa" y de Berta resultan considerables[90]. De entrada, las dos se encuentran aquejadas de un mismo mal:

> "EL PALACIO DEL SOL"
> Cumplidos sus quince años, Berta comenzó a entristecerse, en tanto que sus ojos llameantes se rodeaban de ojeras melancólicas […] pálida como un precioso marfil. (108)

> "SONATINA"
> La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa
> Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
> que ha perdido la risa, que ha perdido el color. (Darío, 1954, 623)

Por otro lado, ambas protagonistas manifiestan un idéntico desinterés por los motivos infantiles, evidenciando de este modo el momento crítico del abandono de la niñez[91]:

> "EL PALACIO DEL SOL"
> - Berta, te he comprado dos muñecas...
> - No las quiero, mamá... (108)

> "SONATINA"
> Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,
> ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
> ni los cisnes unánimes en el lago de azur. (Darío, 1954, 623)

En realidad, y como hemos analizado en el caso de "El palacio del sol", lo que les ocurre a las dos adolescentes es que se sienten encerradas en la *jaula* de unas normas sociales impuestas:

> "EL PALACIO DEL SOL"
> ... es preciso, en provecho de las lindas mejillas virginales, abrir la puerta de su jaula a vuestras avecitas encantadoras. (112)

> "SONATINA"
> ¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
> Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
> en la jaula de mármol del palacio real. (Darío, 1954, 624)

[89] (*Apud* Mantero y Acereda, 17)

[90] De hecho, incluso, recordemos que Darío describe a Berta "gentil como la princesa de un cuento azul" en el *leitmotiv* de su relato.

[91] Se observa de igual modo en las dos muchachas una misma indiferencia por la música, que, sin embargo, tendrá luego, como se ha señalado, marcada importancia en la *curación* de Berta:

"EL PALACIO DEL SOL"
- He hecho traer los Nocturnos...
- Me duelen los dedos, mamá... (108)

"SONATINA"
...está mudo el teclado de su clave sonoro

En idéntico paralelismo, uno y otro texto utilizarán un simbolismo parecido para expresar el advenimiento de la pubertad[92] y el poderoso despertar de los sentidos que conlleva. Así, en la "Sonatina" se desplegarán las imágenes de la primavera, del sol, del vuelo, de los fenómenos de la naturaleza o de los lirios[93], que hemos ido señalando al analizar el contenido de "El palacio del sol". En todo, el proceso resulta similar. También a la princesa de la "Sonatina" se le revelará un hada, elemento de fantasía que conduce a la protagonista hacia su encuentro con el instinto erótico primordial, instinto erótico que se encauza en los dos casos hacia un objeto desconocido de antemano. Es decir, tanto el bailarín de "El palacio del sol" como el príncipe de la "Sonatina" carecen de rasgos propios porque representan en realidad al Hombre genérico, al compañero sexual de la mujer recién arribada a su etapa núbil. Una reflexión última tras la lectura plantea, pues, la proclamación del amor como posibilidad de trascendencia y de salvación, como Darío manifestará a lo largo de toda su trayectoria literaria. Así quedará expresado en los versos finales de la "Sonatina":

> ... hacia acá se encamina,
> en el cinto la espada y en la mano el azor,
> el feliz caballero que te adora sin verte,
> y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
> a encenderte los labios con su beso de amor. (Darío, 1954, 624)[*]

OBRAS CITADAS

Ambrosi, Paola. "*Berta* y *Matilde*: modalidades estilísticas en el cuento modernista", en Cuevas García, Cristóbal (ed.).*Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías. Actas del XI Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998.

Armijo, Roberto. *Rubén Darío y su intuición del mundo*. San Salvador: Editorial Universitaria de El Salvador, 1967.

Baroja, Pío. *Camino de perfección.* Madrid: Caro Raggio, 1974.

Calvo Carilla, José Luis. *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*. Madrid: Cátedra, 1998.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985.

Darío, Rubén. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. de Álvaro Salvador. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

---.*Prosas profanas, Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1954.

[92]Evidente en la elocuente expresión "¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!" de la "Sonatina." (Darío, 1954, 624)

[93] Cf. "¡Ay!, la pobre princesa de la boca de rosa
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar;
ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de Mayo,
o perderse en el viento sobre el trueno del mar." (Darío, 1954, 623)

[*]Este artículo fue publicado en *Tesserae. Journal of Iberian and Latin American Studies* (Abingdon, Cardiff University), Vol. 8, nº 1, junio de 2002, 29-39, y recogido con posterioridad en Correa Ramón, Amelina. *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las* direcciones *del modernismo*. Granada: Universidad de Granada, 2006, 147-167, constituyendo una versión corregida y aumentada del trabajo que se incluyó en *LA CHISPA '99: Selected Proceedings. The Twentieth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures* (Paolini, Gilbert and Claire J. Paolini, eds.) con el título de "El relato «El palacio del sol», de Rubén Darío: hacia una interpretación más allá de los cuentos de hadas" (Nueva Orleans: Tulane University, 1999, 91-101).

Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Traducción de Campos González, Vicente. Madrid/Barcelona: Debate/ Círculo de Lectores, 1994.

Greimas, A. J. *Sémiotique et Sciences sociales*. París: Senil, 1976.

Martínez, José María. "Estudio introductorio", en Darío, Rubén.*Cuentos*. Madrid: Cátedra, 1997.

Muñoz, Isaac. *Morena y trágica*. Madrid: Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908.

Prego Gadea, Omar. *Delmira*. Madrid: Alfaguara, 1998.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia sociológica de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

Salinas, Pedro.*La poesía de Rubén Darío (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta)*. Buenos Aires: Losada, 1948.

Schulman, Ivan A. "El modernismo de Rubén Darío: la otra dimensión", en Mantero, Manuel y Alberto Acereda (coords.).*Anthropos* (Barcelona), número monográfico: *Rubén Darío. La creación, argumento poético y expresivo*, nº 170-171, enero-abril de 1997.

Villaespesa, Francisco. *Poesías completas*, vol. I. Madrid: Aguilar, 1974.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

CUANDO EL PARAÍSO ES UNA BIBLIOTECA: RUBÉN Y EL CULTO A LOS LIBROS

Ángel Esteban
Universidad de Granada

Abstract: Ruben Dario was not only one of the best poets in the Spanish tradition, but also Librarian in Managua (National Library), in the early eighties, when the poet was still a teenager. This research is inserted into a deeper investigation about 30 great writers who were librarian, as Borges, Vargas Llosa, Proust, the Grimm Brothers, Lewis Carroll, Robert Musil or Ricardo Palma. For Darío, that period working at the National Library, was a time of unquestionable training, a stage in which he grew up, read plenty of literature and trained in the Hispanic tradition, essential to try later the ways of a style with absolute freedom.

Resumen: Rubén Darío no solo fue uno de los mejores poetas en lengua española, sino también, entre otras muchas cosas, bibliotecario de la Nacional de Nicaragua, a comienzos de los ochenta, cuando el poeta era todavía un adolescente. Este ensayo se inserta dentro de una investigación más amplia sobre grandes maestros de la literatura que fueron bibliotecarios, como Borges, Vargas Llosa, Proust, los hermanos Grimm, Lewis Carroll, Robert Musil o Ricardo Palma. En el caso de Darío, su paso por la biblioteca constituyó, además de una ocupación laboral, un período de formación indiscutible, una etapa en la que creció para dentro, leyó abundante literatura y se formó en la tradición hispánica, imprescindible para recorrer más tarde los caminos de un estilo propio con absoluta libertad.

Da la impresión de que el libro como objeto físico tiene sus días contados, que la realidad virtual va a terminar con el papel y que, como dijo Bill Gates, esas circunstancias van a tener consecuencias tan positivas como el fin de la deforestación del universo o la economía de espacio en los hogares e instituciones privadas y públicas. Sin embargo, cuanto mayor es el imperio de los ordenadores, los e-books, los iphones y las tabletas, más esfuerzos realizan ciertos sectores para mimar al libro nacido de la revolución de Gutenberg. Las nuevas editoriales independientes, que son muchas y prestigiosas, con sus presentaciones exquisitas y sus títulos de calidad, están ofreciendo alternativas exitosas al best-seller y permitiendo el acceso del público general a la alta cultura y a los clásicos. Mi libro reciente *El escritor en su paraíso* (Editorial Periférica, 2014) trata de profundizar en las relaciones de treinta grandes creadores con sus objetos de culto a través de su trabajo como bibliotecarios, entre los que se encuentra Rubén Darío quien, en la primera mitad de los ochenta, siendo todavía muy joven, estuvo ligado laboralmente a la recién creada Biblioteca Nacional de Nicaragua. En estas páginas voy a realizar primero una introducción a las principales ideas de *El escritor en su paraíso*, y después recogeré íntegro el capítulo dedicado al vate nicaragüense.

La mayoría de los grandes autores de la literatura universal tuvieron que realizar diversos oficios para sobrevivir, muchos de ellos relacionados con la cadena de producción del libro, su manipulación o la necesidad de utilizarlo. Algunos de esos autores pudieron abandonar con el tiempo esa labor para dedicarse solo a su obra, pero otros -como Bécquer- nunca consiguieron reconocimiento en vida, y siempre necesitaron trabajos complementarios. Pero hubo quienes se sintieron muy cómodos en sus

respectivos oficios, hasta el punto de considerarlos tan vocacionales como su propia escritura, ya que muchas de aquellas ocupaciones estuvieron relacionadas con la literatura, los libros, la enseñanza o las bibliotecas. Casi todos los escritores de todos los tiempos han rendido culto a los libros, han sentido el placer de tocarlos, olerlos, pasar las páginas, guardar papeles importantes en su interior, valorar la calidad de las hojas o del tipo de letra, admirar los colores y el diseño de las portadas, subrayarlos y anotar comentarios en los márgenes. El deleite máximo de un creador ha sido siempre ver su propia obra ya publicada, pero en muchas ocasiones, que el libro sea el objeto más directo del trabajo profesional, ha constituido para los autores una felicidad suprema, una identificación con el trabajo. Algunos de ellos han sido bibliotecarios, y han tenido una relación más que emocional con los libros.

Entre todos los bibliotecarios insignes, el más relevante sea quizá Jorge Luis Borges, que dirigió la Nacional de Buenos Aires de 1955 a 1973 cuando ya era ciego, y que llegó a identificarse tanto con su labor que, ya cesado por Perón, solía recorrer todos los días el mismo itinerario de casa a la biblioteca, daba algunas vueltas por el edificio y volvía cabizbajo, sin aceptar demasiado su destierro del paraíso. Otros que vivieron un auténtico idilio con su biblioteca fueron el peruano Ricardo Palma, que dirigió la Nacional de Lima justo después de ser saqueada por los chilenos en la Guerra del Pacífico, y se encargó de alimentarla como a un hijo para el cual mendigaba ejemplares a sus amigos académicos, escritores y políticos de todo el mundo; Gloria Fuertes, que se entusiasmaba tanto con su trabajo que recomendaba con frecuencia libros a los usuarios, según sus inclinaciones y gustos, y solía acudir a los pueblos de las afueras de la capital con una biblioteca ambulante con el fin de alimentar el espíritu de los niños malparados de la posguerra; o Stephen King, que se introdujo, gracias a su puesto como bibliotecario en la Universidad de Maine, en los círculos poéticos de la institución, donde conoció a la que sería primero su colega en el trabajo, la crítica de sus primeras obras literarias, su amiga, con quien escuchaba a Janis Joplin, los Rollings, los Who, los Credence, Jim Morrison o Elvis Presley, su novia después, y finalmente la mujer con la que lleva casado más de cuarenta años y madre de sus hijos.

Algunos, como Reinaldo Arenas o Solzhenitsyn, tuvieron en sus respectivas bibliotecas un espacio de libertad del que no gozaban en la Cuba castrista o en las cárceles siberianas, y leían, sin necesidad de permisos, libros prohibidos que los burócratas de aquellos regímenes ni siquiera sabían que los poseían. Los hubo que ejercieron su labor con una profesionalidad impecable, como Eugenio d'Ors, que creó una red de bibliotecas populares en Cataluña para llegar a todos los rincones de la región, como Juan Carlos Onetti, que deseaba fomentar el hábito de la lectura en los uruguayos y constantemente se quejaba al gobierno de la falta de medios para mejorar instalaciones y sistemas de consulta y préstamo, o como el francés Georges Perec, que ideó un sistema revolucionario para fichar y ordenar libros y artículos científicos que fue luego seguido en todo el país. Pero no todos fueron diligentes o felices en su mesa de trabajo. Marcel Proust se inventaba enfermedades o alegaba su asma crónica para faltar al trabajo hasta que lo expulsaron de la Mazarina; Robert Musil también se escudaba en sus enfermedades para no acudir a la cita diaria con la biblioteca, y Benito Arias Montano entró en una profunda depresión cuando Felipe II lo requirió para que volviera de sus larguísimas estancias por toda Europa comprando libros para llenar las estanterías vacías, recién construidas, de la biblioteca de El Escorial, de la que fue el primer Director.

Mario Vargas Llosa, que tuvo la amabilidad de escribir un generoso prólogo para *El escritor en su paraíso*, aseguraba en las primeras líneas de su contribución: "Siempre he dicho que lo más importante que me ha pasado en la vida ha sido aprender a leer, y creo que no hay ni una pizca de exageración en esa frase" (Vargas Llosa 2014: 9). Lo decía cuando estudiaba en la universidad, lo repetía cuando trabajó de 1955 a 1958 como bibliotecario en el Club Nacional de Perú, lo recalcó cuando le dieron el Premio Nobel de Literatura en 2010 y lo sigue manteniendo a sus 80 años de vida. Ahora bien, junto con esa declaración, dilatada en tiempo y espacio, es consciente de que el panorama actual, relacionado con el libro y la lectura en general, ha cambiado de tal modo que el lector de libros y el devorador de bibliotecas es, desgraciada e inexorablemente, una especie en rápida extinción. Termina así su prólogo:

> Cuando pienso en el inmenso placer que me han deparado las bibliotecas y lo bien que he trabajado en todas ellas estimulado por esos millares de libros en los que está depositado el conocimiento y la fantasía literaria de tantos siglos, pienso con tristeza que quizás la mía sea la última generación que conozca una experiencia semejante si, como no es imposible ya pensar, las nuevas generaciones de escritores trabajarán rodeadas de pantallas en vez de estantes y la materia de los libros no será el papel sino el cristal líquido de las computadoras. (Vargas Llosa 2014: 17-18)

Que las bibliotecas se conviertan en museos no es tan grave como que las nuevas generaciones se acostumbren al sistema de lectura que imponen las nuevas tecnologías. Los niños y adolescentes cada vez leen menos textos largos, nunca "se sientan a leer" sino a "navegar", y no son capaces de atender un discurso medianamente largo. La cultura del "tuit" o del mensaje corto de Facebook está desplazando peligrosamente al libro. Y lo mismo ocurre con el cine. El fenómeno "Youtube" privilegia los documentos de pocos minutos, por lo que los más jóvenes cada vez están menos interesados por películas de larga duración. Por eso es quizá necesario poner de manifiesto que la lectura de libros y acceso a nuevas tecnologías no deberían ser fenómenos opuestos sino complementarios. Y, sobre todo, que es necesaria la educación en el criterio. El libro, como dice Antonio Barnés, autor de *Elogio del libro de papel* (2014), especifica lo diverso, mientras que lo digital iguala lo desigual. Las nuevas generaciones apenas son capaces de cribar información. En la red se puede encontrar lo que uno quiera. Hoy en día hay, quizá, un exceso de información, y entre ese maremágnum es difícil, en muchas ocasiones, separar el grano de la paja. En ese sentido, creo que son buenas todas las iniciativas actuales que tratan de mantener el prestigio de los libros de papel y hacerlo compatible con las nuevas tecnologías, dando a cada soporte su sentido, su lugar adecuado y su utilidad. Con *El escritor en su paraíso* he tratado de provocar en el lector un gusto por el formato de papel pero no solo eso: he tratado de recuperar la costumbre de acudir a las bibliotecas, como lo hicieron los grandes maestros de la literatura, muchos de ellos por pura afición, y otros tantos por obligación laboral. Gloria Fuertes afirmaba: "Dios me hizo poeta y yo me hice bibliotecaria" (Esteban 2014: 127), y aseguraba que sus únicos jefes eran los libros. Y Borges no tuvo nunca la menor duda. A sus 71 años afirmó: "Si tuviera que señalar el hecho capital de mi vida, diría la biblioteca de mi padre. En realidad, creo no haber salido nunca de esa biblioteca. Es como si todavía la estuviera viendo" (Pascual 2000: 24). Para Borges, la biblioteca era no solo el lugar perfecto, el paraíso, sino el mismo universo. Imaginó un mundo paralelo en el que los bibliotecarios eran los únicos habitantes, y los libros y sus estanterías el único mobiliario, la única naturaleza. Todo lo que vivió fue posterior a su descubrimiento en los libros. Primero leyó, luego experimentó. Su relato "La Biblioteca de Babel" es el resumen de su poética existencial. Y Giacomo Casanova pudo ser el reverso de la misma historia: primero vivió, luego escribió. Un seductor seducido por la palabra. En el otoño de su vida, después de haber amado a un centenar de mujeres, se recluyó en la Biblioteca de Dux en Bohemia y trabajó con denuedo, con el mismo arte que utilizaba para sus escarceos amorosos, en la creación literaria, mientras dirigía aquella biblioteca, contratado por el conde de Waldstein. Trece horas diarias que se le iban como tres minutos, relatando sus memorias, su vida amorosa. Y en medio de los dos, el libresco y el vitalista, Lewis Carroll, quien utilizó la soledad y el resguardo de la biblioteca de la universidad de Oxford para llevarse a la Alicia real, fotografiarla y adorarla en secreto, hasta que le pidió a su padre, el decano Lidell, la mano de la niña, de once años, cuando el bibliotecario tenía veinte más que la Alicia de sus sueños. La ruptura con la familia Lidell no se hizo esperar, y Carroll no tuvo más remedio que evocar a su amor platónico a través de sus páginas, al otro lado del espejo.

No se trata, por tanto, en *El escritor en su paraíso*, de demostrar la supremacía del formato de papel sobre la pantalla o la necesidad de acudir a las bibliotecas en lugar de recluirse en el hogar. Este libro intenta dar a conocer, únicamente, las circunstancias en las que se vieron envueltos algunos de los mejores escritores de la historia de la literatura occidental, en el entorno de las bibliotecas donde

trabajaban o elaboraban sus obras maestras, para concluir que esos paraísos de la información y de la cultura no deberían convertirse en antiguallas que se visitan por curiosidad. El ejemplo de esos autores puede, quizá, animarnos a seguir utilizando las bibliotecas como depositarias, que han sido y continúan siendo, del poso del saber, de las vidas que no hemos vivido y ellas nos pueden regalar, solo por el hecho de sacar un libro de la estantería y sentarnos en un puesto a disfrutar, a dejarnos llevar por la magia de las palabras.

Rubén Darío, además de ser uno de los poetas más determinantes de la literatura en lengua española de todos los tiempos, tuvo una enorme cantidad de ocupaciones profesionales y su vida fue intensísima en todos los sentidos. Entre otras cosas, trabajó una temporada en la Biblioteca Nacional de Nicaragua, en Managua, cuando esa institución se acababa de crear. Desde 1875 a 1882 se redactaron los documentos y reglamentos relativos a los trabajos de los bibliotecarios, y el 28 de febrero de 1880 se dio a conocer en la *Gaceta Oficial* de Nicaragua el "Reglamento de la Biblioteca Nacional", compuesto de cinco secciones: organización de la Biblioteca, del bibliotecario, concurrentes a la Biblioteca, parte penal y disposiciones generales.

Las actividades de la recién creada biblioteca comenzaron en enero de 1882. Su apertura al público fue acogida con general beneplácito, porque gobernantes y lectores tenían confianza en los poderes de la educación y la lectura para impulsar el progreso del país de América. Era una ocasión magnífica para que el pueblo buscase por sí mismo, de modo independiente, la cultura, la ciencia, la estética, el arte. Con esas premisas, el acto de inauguración contó con la presencia del Presidente del país, el conservador Joaquín Zavala.

Rubén Darío acababa de llegar, días antes, a Managua por primera vez, desde su natal León, recién estrenados los quince años, y tuvo la ocasión de estar en ese acto. Además de los discursos de rigor, estaba previsto que el muchacho, ya celebrado como poeta joven, leyera un largo poema compuesto para la ocasión, titulado "El libro", un texto muy extenso, consistente en cien décimas, y compuesto el uno de enero de ese año. Tal vez por razones políticas, según algunos biógrafos del poeta, el texto no fue leído, pero ese fue el primer contacto con una institución en la que, acto seguido, iba a trabajar durante unos meses y que, muchos años más tarde, tomaría el nombre del poeta. Todavía hoy se conoce a la Biblioteca Nacional de Nicaragua como la Biblioteca Rubén Darío. En aquel poema, Darío defendía el valor del libro como actividad formativa del pueblo, como necesidad de acceso libre a la cultura, y aludía críticamente a los que dificultaban la formación del pueblo obstaculizando el acceso a los libros y la libertad de información.

Pero poco después se reunió el Congreso, y unos cuantos intelectuales y políticos, entre los que se encontraba Modesto Barrios, uno de los primeros Directores de la Biblioteca, se tomaron muy en serio la formación del poeta adolescente, pues eran conscientes de que estaban ante un genio que, con una buena formación, podría llegar a ser uno de los mejores escritores del país, y quién sabe si de América. No se equivocaron, y trataron por todos los medios de dejarlo en buenas manos. Por ello, ya que la tentativa de leer un poema ante el presidente se frustró en la Biblioteca, consiguieron que fuera aceptado en la reunión del Congreso para leerlo allí, con el fin de convencer al Presidente y a los ministros de la necesidad de conseguir una beca para Rubén y enviarlo a Europa para estudiar, y conocer a los mejores escritores del momento. En León, su lugar de origen, las posibilidades intelectuales se habían agotado, y en Managua no tardaría en contemplar el vacío cultural y el ambiente provinciano. De ahí el interés de aquellos hombres cultos por asegurar al genio una buena carrera.

La lectura se llevó a cabo pero no produjo el efecto deseado. Rubén, además de sus palabras sobre la necesidad de la lectura, las bibliotecas y la educación en libertad, introdujo también, en sus cien décimas, ideas relativas a ciertas tendencias políticas liberales y algunas ideas algo heterodoxas o, al menos, curiosas, en materia de religión, algo que sentó muy mal al presidente conservador y a muchos

de sus ministros, por lo que no concedieron el tipo de beca que se pedía para él, sino otra distinta, para tenerlo cerca, en Granada, y poder controlar su dirección ideológica. Darío cuenta en su autobiografía que, después de recitar sus décimas, sólo obtuvo unos escasos aplausos de sus amigos liberales, mientras que el presidente y los senadores conservadores lo miraban con desagrado y murmuraban entre ellos. En cuanto al presidente, dice que movió "desoladamente" la cabeza, y le espetó: "Hijo mío, si así escribes ahora contra la religión de tus padres y de tu patria, ¿qué será si te vas a Europa a aprender cosas peores?" (Darío 1966: 30).

En el fondo, tampoco era para tanto. Sus alusiones a la religión no fueron peyorativas, simplemente entraban en un contexto de comparaciones y metáforas literarias y alcanzaban nada más un nivel simbólico, como la cita de Castro y Serrano que hay al comienzo del poema: "Dios creó al hombre a su imagen y semejanza; y para que así fuera, lo hizo creador como Él. La creación del hombre es el Libro; el Libro está hecho a imagen y semejanza del hombre; el Libro tiene vida; el Libro es un ser". (Darío 1953: 49) En ese mismo contexto simbólico se engarzaban los comentarios del adolescente aprendiz de poeta:

> Y ¿qué es el libro? Es la luz;
> es el bien, la redención,
> la brújula de Colón,
> la palabra de Jesús.
> Base y sostén de la Cruz;
> las frases de Cormenín,
> acentos de Girardin,
> las comedias de Molière
> carcajadas de Voltaire
> consejos de Aimé-Martín.
>
> Principio que alienta ufano;
> destello del ser divino;
> ley eterna del destino
> que gobierna el ser humano.
> Guía al mortal soberano
> en alas de la razón;
> quien volando a otra región
> contempla a Dios frente a frente
> con la pupila y la lente
> de Camilo Flammarión.

Evidentemente, Darío no aceptó la beca. Mientras tanto, y a punto de escapar de nuevo, rumbo hacia otras aventuras más interesantes, consiguió el trabajo al que se ha aludido, durante un tiempo, en la Biblioteca Nacional, gracias a las buenas artes de sus amigos liberales. Pero no todo en la Biblioteca era dedicación laboral. Rodeado de libros, procuraba aprender todo lo posible de aquella mina inagotable, y pasaba largas horas leyendo a los clásicos. Cuenta el mismo Rubén que, gracias a aquellos meses en la Biblioteca, pudo leer a los grandes escritores de la lengua española, y formarse en todo lo castizo, mucho antes de dejarse sorprender por las novedades llegadas de la literatura francesa. Afirma en su autobiografía:

> Mis frecuentaciones en la capital de mi patria eran con gente de intelecto, de saber y de experiencia y por ellos conseguí que se me diese un empleo en la Biblioteca Nacional. Allí pasé largos meses leyendo todo lo posible y entre todas las cosas que leí -¡horresco referens!- fueron todas las introducciones de la Biblioteca de Autores Españoles de

> Rivadeneira, y las principales obras de casi todos los clásicos de nuestra lengua. De allí viene que, cosa que sorprendiera a muchos de los que conscientemente me han atacado, el que yo sea en verdad un buen conocedor de letras castizas, como cualquiera puede verlo en mis primeras producciones publicadas, en un tomo de poesías, hoy inencontrable, que se titula *Primeras notas* (...). Ha sido deliberadamente que después, con el deseo de rejuvenecer, he empleado maneras y construcciones de otras lenguas, giros y vocablos exóticos y no puramente españoles. (Darío 1966: 31)

Su tiempo en la Biblioteca, entre labores de adquisición y ordenamiento de fondos, horas enteras fichando documentos y jornadas no menos enteras desaparecido en cualquier rincón con un libro en las manos, le dio sobre todo la conciencia de la necesidad de la formación profunda para ser un buen escritor y llegar a un nivel cultural aceptable. Ese primer curso autodidacta le dio lucidez para convertirse poco a poco en un gran creador, para caer en la cuenta de que sin base cultural sólida no se puede llegar a escribir una obra de calidad. Pero no todo fueron alegrías y caminos de rosas en esos meses, como bien ha apuntado Edelberto Torres en la biografía de Rubén Darío:

> Nuevas gestiones de sus amigos liberales para enviarlo a Europa resultan infructuosas: el doctor Adán Cárdenas, que le ha dado pruebas de aprecio, se ha ido de paseo al extranjero acompañado de las hijas del presidente Zavala. Comprende que ya no queda ningún asidero a sus esperanzas de marchar a Europa y se entrega a un desconsuelo profundo. Diariamente se le ve en la biblioteca absorto en la lectura; visita a sus amigos protectores, el doctor Barrios, el doctor Ibarra, y escribe para *El Ferrocarril*. Cada noche es de farra y lo poco que gana no cubre ni con mucho los gastos del hotel, que tienen que ser cubiertos por aquellos amigos. En las gentes del Gobierno sólo encuentra buen trato, de manera que se convence definitivamente que allí perecerá de tristeza. (Torres 1966: 55)

El hecho de estar rodeado de más de cinco mil volúmenes -cantidad con la que se inauguró la Biblioteca a principios de ese año de 1882- no era suficiente para asegurar su felicidad. Veía demasiadas trabas a su personalidad, en un país donde la mayoría de la población y el mismo gobierno eran extremadamente conservadores. Había marchado de León para abrir su mente a otras realidades, y se encontraba en el ámbito de aquella biblioteca que no le reportaba más que datos, ya que el círculo de sus relaciones allí era poco sólido, y las posibilidades de crecer intelectualmente al calor de los próceres del lugar, más bien escasas. Por eso no permaneció demasiado tiempo entre los estantes de libros. Prefirió buscar de nuevo otra posibilidad para escapar a Europa, en lugar de aceptar la beca que le habían preparado para permanecer largo tiempo en Granada, ciudad tan provinciana como León.

Managua era en aquellos tiempos una ciudad sucia y fea, con calles polvorientas y más perros y caballos que transeúntes. Las calles estaban mal iluminadas, y apenas había parques, paseos públicos, teatros. Es más, carecía de todo aquello que un artista necesita para su esparcimiento. El clima era ardiente, apenas temperado por la noche gracias al soplo de las brisas del lago sobre el que la ciudad se asienta. Sin embargo, al ser la capital, había atraído poco a poco a las mejores familias del país, las de más poder adquisitivo, nivel cultural y gusto por las cosas del espíritu. Y Rubén, a pesar de su juventud, hizo muy pronto amistad con algunas de esas familias, dada la fama prematura que algunos de sus versos le había granjeado. Pero todo eso no era suficiente. Las cortapisas del estamento político se antojaban más fuertes. La biblioteca era su refugio, aunque enseguida sintió ganas de marchar lejos.

Sin embargo, un día las cosas cambiaron. En una fiesta familiar oyó cantar a una de las muchachas de la alta sociedad capitalina, Rosario Murillo, llena de belleza y gracia humana, y se enamoró perdidamente de ella. Desde sus primeras insinuaciones, el verbo cálido del poeta hizo su efecto y fue correspondido, y en muy poco tiempo se decidió a casarse con ella. Su vida en Managua y su trabajo en la biblioteca

adquirieron otro color, un sentido nuevo. Comentó sus intenciones con los amigos, pero ellos se burlaron de él y decidieron hacer una colecta para recoger dinero y enviar al adolescente Rubén a su casa de nuevo. Lo más sorprendente es que lograron convencerlo para que volviera. Así, abandonó la ciudad, su trabajo en la biblioteca y su primer amor capitalino. Esa primera etapa en Managua no tuvo un saldo demasiado positivo en lo personal, ni siquiera en cuanto a su crecimiento como poeta, ya que el texto compuesto para celebrar las excelencias del libro era más bien malo, de circunstancias y excesivamente retórico; sin embargo, constituyó un período de formación indiscutible, una etapa en la que el vate nicaragüense creció para dentro, leyó abundante literatura y se formó en la tradición hispánica, imprescindible para recorrer más tarde los caminos de un estilo propio con absoluta libertad. Y todo gracias a ese efímero encuentro con el mundo de las bibliotecas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Darío, Rubén (1953). *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, vol. V.

Darío, Rubén (1966). *Autobiografía*. México: Editora Latino Americana.

Esteban, Ángel (2014). *El escritor en su paraíso.* Cáceres: Periférica.

Pascual, A.M. (2000). *Jorge Luis Borges*. Barcelona: Editorial Océano, S.L.

Torres, Edelberto (1966). *Rubén Darío*. Barcelona: Grijalbo.

Vargas Llosa, Mario (2014). "Prólogo". *El escritor en su paraíso*. Cáceres: Periférica, págs. 9-18.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

THE LOOKING GLASS OF THE ATLANTIC: RUBEN DARIO AND THE POETIC SELF-PORTRAIT ON BOTH COASTS OF HISPANIC MODERNISM

Matthew Fehskens
East Tennessee State University

Abstract: This article studies the development of the poetic self-portrait in Hispanic Modernism as a transatlantic aesthetic response to the crisis experienced by these authors as they tragically lived the linear, rational time of modernity. I demonstrate this temporal tragedy as the impetus of modernist literature via the textual analysis of the proliferation of the sub-genre of the poetic self-portrait by poets Rubén Darío, José Santos Chocano, Antonio Machado, Manuel Machado, and Juan Ramón Jiménez. Focusing my study on Darío's self-portrait "Yo soy aquel que ayer no más decía", the article demonstrates a constellation of aesthetic strategies common to all these poems to criticize, subvert or transcend linear time. All of their efforts combine to make the poetic self-portrait a vital focus of study for literary modernism's construction of counter-modernities and its significant transatlantic confluences.

Resumen: En este artículo se estudia el autorretrato lírico del modernismo hispano, un fenómeno estético que aparece como respuesta y crítica del tiempo linear/racionalista de la modernidad y la tragedia existencial que provoca. El ímpetu de la literatura modernista es su postura frente al tiempo linear, lo cual demostramos aquí mediante el análisis de los autorretratos líricos escritos por los modernistas Rubén Darío, José Santos Chocano, Antonio Machado, Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez. El estudio se centra en el conocidísimo autorretrato dariano "Yo soy aquel que ayer no más decía". Se argumenta que los autorretratos comparten varias estrategias para elaborar otro tiempo subjetivo y criticar, subvertir o trascender el tiempo linear de la modernidad. Estos elementos hacen que el autorretrato lírico sea una fuente valiosísima para el estudio de las modernidades alternativas elaboradas por el modernismo y las confluencias transatlánticas de su estética.

Vivens vivo: From the Living to the Living. This Latin subscript, which adorns countless painted self-portraits, alludes to the temporal bridge created by self-portraiture[94]. Self-portraiture is one of the most complex *lieux de memoire*, given that the artist seeks to mark his individuality in the moment of creation and bequeath it to posterity where one looks into the watching eyes of the painted subject. The gazes of Rembrandt, Velázquez, and Goya are seared permanently and unforgettably into our cultural subconscious. The self-portrait functions as a mediation, an alliance, a temporal bridge between a moment in the artist's past and the phenomenological instant of the spectator's present. These temporal bridges, sutures in time, artistic edifices of the *durée*, are all shared in the literary cousin of these plastic creations; the poetic self-portrait.

The poetic self-portrait, the *autorretrato lírico*, goes back to the earliest works of literature, but its proliferation and power acquire special dimensions in Hispanic modernism, a movement practically

[94] In this article my concentration is poetic self-portraiture, and not poetic portraiture, the distinction being self-representation and not the representation of other poets and figures. The tradition of poetic portraiture is present throughout Hispanic Modernism, ranging from Rubén Darío's foundational text *Los raros* (1896) to Juan Ramón Jiménez's unpublished collection of literary portraits, *Españoles de tres mundos* (written between 1914-1940). This distinction is important given the distance and lens of judgment enjoyed by the poet when depicting another person. The intimacy and inherent idiosyncracy of the self-portrait approximates the reader to the tragic character of modernism.

inaugurated with a single stroke of self-portraiture; "Yo soy un hombre sincero" (Martí 51). María Salgado has demonstrated that the recrudescence of literary portraiture in the literature of modernity has two fundamental motivations[95]: 1) to capture and communicate the personal or subjective idiosyncrasy of the poet and 2) to create an indissoluble link between the poet's work and the poet's life, imbuing the latter with the immortality of the former.

My interest here is the special thematic concern of the sub-genre in the poetry of Hispanic Modernism. Expounding on Salgado's insights concerning the subjective and aesthetic preoccupations of the lyrical self-portrait, I disclose what I have identified as a deeper existential concern girding these artists' drive to capture their personal idiosyncrasies and to fuse the artist with his art. This deeper concern is his effort to overcome rational time and inhabit a subjective version of time, a Bergsonian *durée* created in the lyrical self-portrait; to trace the bridge of *Vivens vivo*.

The corpus of poetic self-portraits is extensive and often as contradictory as the subjects themselves; the Rubén Darío of "Yo soy aquel que ayer no más decí" is different from "Canción de otoño en primavera", and there are at least four different versions of Manuel Machado in *El mal poema*. Modernism is protean, an aesthetics of change, the very *tradición de la ruptura*; as José Emilio Pacheco put it, "No hay modernismo sino modernismos" (*Antología del modernismo* XI). The fragmentation and multiplicity of *modernismos* fractures further, within the very subjectivity of the artist. Federico de Onís was right when he wrote:

> para entenderlo hay que desechar las interpretaciones parciales y, sobre todo, la de intentar reducirlo a una escuela rubendariana, en la que no cabrían Martí, ni Unamuno, ni el mismo Rubén Darío, y, en cambio, hay que mirarlo en su unidad y conjunto, como una crisis espiritual que en múltiples formas individuales y nacionales diversas y aun contradictorias logró dar nueva expresión universal y moderna a lo más hondo del ser hispánico ("Sobre el concepto del modernismo" 87-88).

That 'crisis espiritual' was identified by Manuel Mantero as the most important manifestation of the polivalent and multiple Darío. "Entre tantos Rubenes como hay, uno de ellos, y el más importante, sin espejos que deformen la imagen, es el Rubén Darío de lucha interior, de profundas minas psíquicas, de torturas y angustias ante la muerte y la vida diaria: un Rubén existencial veinte años antes de que Heidegger trajera las gallinas amargas de la doctrina" (105).

Since the object of the aesthetic self-portrait is that very protean, metamorphosizing subject, my purpose here is not to trace broad and vague strokes to further determine the nature of Hispanic modernism, nor to create a lepidopterist's collection of the varied and beautiful world of *modernista* subjectivity; rather, I demonstrate the very cause of *modernista* literature, that configures the innovation and exploitation of the self-portrait genre; namely, the experience of history lived as tragedy, and art lived as a vital remedy to that tragedy, as a counter-modernity to the temporal fragmentation of linear, rational time. "La poesía, no ya el texto poético como resultado, sino el fenómeno poético como proceso espiritual, será una lucha sangrienta contra el tiempo hasta conseguir aniquilarlo, siquiera instantáneamente" (Carlos Javier Morales 14). In line with Morales, self-representation and the manifesto of the personal aesthetic are integral to literary modernism. For the modernists, life and art were inseparable. Alberto Acereda has said as much about Rubén Darío; "Vida y arte, tragedia y poesía en Rubén Darío, porque su devenir vital y poético corren paralelos" (*Rubén Darío*…2). This is the same intimate tragedy of the modernist verse acknowledged by Martí in the introduction to *Versos libres*, when he claims "Tajos son estos de mis propias entrañas" (*Versos completos* 111). For this reason there is an idiosyncratic melding of author and *obra*, with the common purpose of transcending, criticizing, or subverting the linear time of rationalist modernity.

[95] See "El autorretrato modernista y la 'literaturización' de la persona poética" and "Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista" in my bibliography.

The poet who best exemplifies that lived temporal tragedy and creates a poetry configured by it is undoubtedly Rubén Darío. Central to this constellation of poetic self-portraits are his self-portraits, which are the most dynamic and accomplished examples of what was a unique poetic form cultivated and perfected by Hispanic Modernists in their aesthetic and vital response to modernization. In this article I discuss the poetic self-portrait (*el autorretrato lírico*) as it was cultivated transatlantically in Spanish by authors of diverse origins writing in the *modernista* movement. Besides Nicaraguan Rubén Darío's poetic self-portraits from *Cantos de vida y esperanza* (1905), the texts I have chosen are Manuel Machado's collected poetic self-portraits from his books *Alma* (1900) and *El mal poema* (1909), his brother Antonio's "Retrato" (1908) from *Campos de Castilla*, "Nostalgia" (1908) by Peruvian modernist José Santos Chocano, "Autobiografía" (1906) by Amado Nervo, as well as Juan Ramón Jiménez's prose poem "Andaluz universal (autorretrato para uso de reptiles de varia categoría)" from 1923. These poetic self-portraits are artifacts of the counter-modernist critique and supplantation of linear, rational time, which is demonstrated in the following four categories common to nearly all of these poems: 1) a recourse to mythologizing of the lyrical subject, 2) a thematic preponderance of the amorous history of the lyrical subject, 3) an open critique and complaint of rational time and the society of its creation, and 4) a purposed absence and manipulation of the description of physical characteristics of the lyrical subject.

The chorus of critics, both canonical and contemporary, who concur on the centrality of modernism's struggle with temporality is exhaustive: beginning with Charles Baudelaire in *The Painter of Modern Life*[96], to French Philosopher Henri Bergson[97], on through to critics of modernist literature from Matei Calinescu[98] to Octavio Paz[99]. It is a well-established and documented critical point of departure that the context, predicament, and inspiration for modernism is modernity itself[100], and the fundamental crisis of modernity as a re-orientation of the subject to history. The rationalization of time, and its restriction to the abstraction of linear time, effectuated a temporal disinheritance of the modern subject. The past was irrevocably gone, the future eternally postponed, and the present an ephemeral, fugitive wisp of immateriality into which subjective experience dissolved. The objective time created and ubiquitously honored by the progress-oriented society of modernity accomplishes an alienation and existential tragedy in the counter-modern artist. This tragedy is the point of departure for a comprehension of the poetic self-portrait. José Olivio Jiménez confirms that "el tiempo es el gran *tema*, el tema central y orgánico de esta poesía" (13). In his book *Cinco poetas del tiempo*, he explains:

> Pero todos conocemos lo que ocurre cuando se quiere aplastar o callar a la otra razón, a la razón razonante, y cuando en su lugar nos proponemos mirar derechamente a la vida y al hombre de carne y hueso, como pedía Unamuno. Ocurre entonces que vemos tiempo, y nada más que tiempo. [. . .] cuando el pensamiento se entera al fin de que el tiempo existe, y existe soberanamente, no le queda a la metafísica otra salida, si quiere

[96] "[. . .] this solitary, gifted with an active imagination, ceaselessly journeying across the great human desert – has an aim loftier than that of a mere flâneur, an aim more general, something other than the fugitive pleasure of circumstance. He is looking for that quality which you must allow me to call 'modernity'; […] He makes it his business to extract from fashion whatever element it may contain of poetry within history, to distil the eternal from the transitory. […] By 'modernity' I mean the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable" (142).

[97] See *El pensamiento y lo moviente* in my bibliography.

[98] "Modernity in the broadest sense is reflected in the irreconcilable opposition between the sets of values corresponding to 1) the objectified, socially measurable time of capitalist civilization (time as a more or less precious commodity, bought and sold on the market), and 2) the personal, subjective, imaginative *dureé*, the private time created by the unfolding of the "self" (5).

[99] "El tiempo lo configura todo en la poesía moderna-su métrica, su versificación, su cosmovisión" (110).

[100] Hispanic Modernism has been paired conceptually with the epochal crisis of Modernity ever since 1934 when Federico de Onís observed that "Nuestro error está en la implicación de que hay diferencia entre 'modernismo' y 'modernidad' porque modernismo es esencialmente, como adivinaron los que le pusieron ese nombre, la busca de la modernidad" (*Antología de la poesía*…625).

> sobrevivir, que la de hacerse sustancialmente ética y elevar el factor temporal a la categoría de supremo motor en el drama ontológico del hombre (13-14).

This makes the study of the poetic self-portrait of fundamental importance, since the main impetus, inspiration, and problematic of aesthetics in modernity is the artist's conflict with time. The place of the artist as subject, the place of his work as creation, and the place of the consumer's interpretation of the work are all configured by the conflict between historical, linear time and subjective or aesthetic time. The gaze of the *retrato*, its atemporal project, make the cultivation of the poetic self-portrait uniquely modernist. The proliferation of these lyrical self-portraits is a response to the tragic crisis of modernist authors as they lived in a culture dominated by rationalist time. The temporal paradigm determines the very limitations of the poetic self-portrait and differentiates it from the painted self-portrait: Salgado has pointed out that, whereas the limitations of the painted self-portrait are necessarily spatial, the limitations of the poetic self-portrait, and consequently what the poet wants to overcome, are temporal[101]. Antonio Machado observed this when he defined poetry as "La palabra esencial en el tiempo" ("Poética" 149).

The poetic self-portrait is galvanized by the *fin de siècle* aesthetic atmosphere. The onus to create a personalized version of one's aesthetic creed is perhaps the most noteworthy instance of what Rubén Darío observed about modernist poets in 1907: "No hay escuelas; hay poetas" ("Dilucidaciones" Prólogo a *El canto errante* 69). In the poetic self-portrait of the Hispanic modernists, we observe a germinal form of the acratic individualization of the manifesto craze of the Dadaists, the Surrealists, the Futurists, and the bevy of *isms* that followed.

Critics of the poetic self-portrait in Hispanic Modernism Ricardo Gullón and María Salgado agree on the following; that the self-portrait is not realistic, comprehensive, or verosimilous, but rather a caricature, a purposed distortion of the artist and his work to accomplish different artistic goals; to communicate the personality of the artist, their idiosyncrasy, and the uniqueness of their aesthetic creed.[102] These self-portraits are not representations, but rather interpretations of the real. This attempt to attain atemporality, fusing subjectively lived time into the static eternity of art, the overcoming of the historical and linear temporality of the bourgeois paradigm of modernity, is a common thread that unites the poetic self-portraits of Hispanic Modernism. This is the main theme for the poetic self-portraits, the axis towards which all ancillary themes converge.

MYTH

> "La ubicación histórica del escritor empezó a cobrar signos individuales, los de rehacerse frente a las mitologías del pasado y del presente" (Ivan Schulman "La modernización del modernismo hispanoamericano" 94).
>
> "Ante la progresiva desintegración de la mitología cristiana, los poetas no han tenido más remedio que inventar mitologías más o menos personales hechas de retazos de filosofías y religiones" (Octavio Paz *Los hijos del limo* 85).

A common recourse for all of these self-portraits is the ensconcing of the lyrical subject in myth in response to the loss of an epistemological and existential center. As the German philosopher Friedrich Schlegel observed concerning poetry in modernity, "Nos falta…en nuestra poesía un centro…No tenemos mitología" (Schulman 100). The creation and readaptation of myths is one of the characterizing responses of the modern artist confronted with linear temporality and a culture oriented hastily towards

[101] "El acercamiento del pintor y del escritor está determinado por los recursos de su arte: el pintor tiene ante sí lienzo, pincel y paleta – su límite es el espacio -; sólo hallará expresión lo que pueda representarse por medio de línea y color; el escritor, en cambio, usa papel, pluma y tinta – su límite es el tiempo" ("Juan Ramón visto por Juan Ramón..." 10)

[102] See Salgado, María A. "El autorretrato modernista y la literaturización de la persona poética" and Gullón, Ricardo "El arte del retrato" in my bibliography.

the future. As such, the function of myth throughout pre-modernity was predominantly, to use a term of Eliade's, the abolition of time (35). In *modernista* letters, both Jo Labanyi and Richard Caldwell have studied the reinterpretation of myth used in Spanish modernism to detemporalize the anguished, historicized modern subject as history thoroughly imposed itself on the mythical world, establishing profane time in the place of mythical meaning. This ritualistic act in the work of art "suspends the flow of profane time, of duration, and projects the celebrant into mythical time, *in illo tempore*." (Eliade 76) This self-mythologizing is undertaken vigorously in the *autorretrato lírico*.

In the self-portraits of Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, and to a lesser extent Antonio Machado, the mythos of Andalucia, the exoticized Arabian Spain is conjured to detemporalize the profanizing, modernized, and rationalizing Spain of the first decade of the 20th century.

Manuel Machado appropriates Andalusian mythology for his own atemporalized lyrical self-portrait, and sets it adjacent to the modernity of his aesthetic. "Prefiero/a lo helénico y puro lo <chic> y lo torero/ [. . .] Medio Gitano y medio parisién – dice el vulgo -/con Montmartre y con la Macarena comulgo…/Y, antes que un tal poeta, mi deseo primero/hubiera sido un buen banderillero. ("Retrato" *El mal poema* 10). His modern mythologizing exercises the *modernista* trope of actualizing the myths of the past to the present; time is thus a compact coherency in which past, present, and future all participate in an eternal present. Common places and symbols of Andalusian mythology (like *el torero*/*la Macarena/el banderillero*/*la manzanilla*) appear adjacent to the center nodes associated with *fin de siècle* modernity; Montmarte, lo *chic*, Paris. Like Darío, "Amador de la cultura clásica me he nutrido de ella, mas siguiendo el paso de mis días." (Darío "Dilucidaciones" *El canto errante* 12). The cohabitation of these mythologies, the naturalized essence of Andalucía with the cutting edge aesthetics of modernity, is perfectly natural for the amphibious *modernista* artist, who began to "rehacerse frente a las mitologías del pasado y del presente" (Schulman 94) .

Manuel further mythologizes himself in a self-portrait from 1901, "Adelfos", in which he writes "Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron/-soy de la raza mora, vieja amiga del sol-,/que todo lo ganaron y todo lo perdieron. Tengo el alma de nardo del árabe español" (*Alma. Obras completas* 3). Machado's literary self-portraits sink conceptual roots into the rich mythological substratum of his Andalucian homeland.

What Machado accomplishes here is exactly what María Salgado observed in the poetic self-portrait of Juan Ramón Jiménez, where he creates "la visión mitificada" (*El arte polifacético de las "caricaturas líricas" juanramonianas* 331-32). This ensconces him in a tradition that transcends itself, thus overcoming history. This is what Roland Barthes claims is "the very principle of myth: it transforms history into nature" (Barthes 130). The mythologizing aspect of modernism reappears in the self-portrait as a means of correcting the destruction of history and accessing atemporality.

Darío also fuses his historical trajectory into the essence of myth throughout his poetic career. His resourcefulness and inventiveness in the reinterpretation of the mythologies of the Classical World are a constant from his first publications. *Azul…*(1888) and *Prosas profanas* (1896) are masterful examples of how the modern artist adapts the symbols of tradition to the concerns and obsessions of a dynamic modern reality. Darío, like so many other modernists, "utilizó la mitología como conjunto de símbolos trascendentes" (Acereda *Rubén Darío: poeta trágico* 90). Darío's aesthetic is deeply mythological, from "Coloquio de los centauros" to "Palabras de la satiresa", "Divina Psiquis" and "Eulalia".

It is his self-mythologizing, however, in the poetic *autorretrato* that captures Darío at his most vulnerable and his most transcendent; it is also his deftest use of self-mythologizing to transcend linear time in the poetic work. In his lengthy self-portrait "Yo soy aquel…", he blatantly appropriates the pantheistic mythologies of the past in his poetic praxis (un renovar de notas del Pan griego/y un desgranar de músicas latinas), working these myths in tandem with the newly born myths of art in modernity (me encantó la marquesa verleniana) seemlessly weaving their mythologies into a mythology

of self that fuse into the timeless temporal harmony of the self-portrait. In Darío's poetic idealism, metaphorized in this self-portrait as a *bosque ideal*, "la eterna vida sus semillas siembra/ y brota la armonía del gran Todo" (28). The combined mythologies of the pre-modern past and the gestating *fin de siècle* modernity of Darío's present both served to suture past and present into a seamless temporal whole.

"Yo soy aquel..." closes unforgettably by joining the poet's historical career to the origins of the Christian myth. "La virtud está en ser tranquilo y fuerte; con el fuego interior todo se abrasa;/se triunfa del rencor y de la muerte,/y hacia Belén…¡La caravana pasa!"(30). This prefigures one of the greatest poems of literary modernism and of cyclical time, W.B. Yeats' "The Second Coming"; "And what rough beast, its hour come round at last,/Slouches towards Bethlehem to be born?" (187). The cyclical journey of the mythical Savior figure, heralding the arrival of Christendom at the beginning of the Common Era, is here joined to the Myth of the Eternal Return, and the linear trajectory of modern time loses its angularity and is woven into the eternity of the circle, as the caravan returns to the its origins, which is the mythical journey *par excellence*.

AMOROUS HISTORY

Plaisir d'amour ne dure qu'un moment.

Almost without exception, the poets include a summary of their amorous history in their poetic self-portrait, ranging from the self-effacing humility of Amado Nervo ("He sufrido, como todos, y he amado./ ¿Mucho?-Lo suficiente para ser perdonado…" "Autobiografía" 11) or of Antonio Machado "mas recibí la flecha que me asignó Cupido/y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario" (*Campos de Castilla. Obras completas* 731), to long-winded enumerations worthy of Don Juan Tenorio (Darío in "Yo soy aquel" and "Canción de otoño en primavera") and the tongue-in-cheek confessions of Manuel Machado; "Las mujeres... -sin ser un tenorio, ¡eso no!-,/tengo una que me quiere y otra a quien quiero yo" ("Retrato" *El mal poema. Obras completas* 65).

In the face of the ultimate rupture of human existence, *Thanatos*, the modernists avail themselves of *Eros* to transgress and transcend this historicity imposed upon them by mortality.[103] This also has a mythological precedent; as Joseph Campbell wrote so beautifully, "The Greek myth of Orpheus and Eurydice, and hundreds of analogous tales throughout the world, suggest [. . .] that in spite of the failure recorded, a possibility exists of a return of the lover with his lost love from beyond the terrible threshold" (206). Not only mythology, but the precedent of so many poets before them attest to the redemptive and immortalizing power of love; "Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra" (Quevedo 178), but nonetheless, "polvo serán, mas polvo enamorado"(179). This conceptual trope, of *Eros* circumventing the finality of *Thanatos*, is put to use by the *modernistas* to suture the break wrought in their lives by modern temporality. Love as a remedy to death's finality, and by extension to the absoluteness of linear temporality, is a common recourse in all *modernista* literature. Lily Litvak puts it this way; "la unión de eros y thanatos, aproxima al acto sexual a un fenomeno religioso. El modernismo, a la búsqueda no tanto de una religión, sino de una religiosidad, encontró en el erotismo místico un éxtasis que sustituyó al religioso. Notemos que tal unión a menudo significa [. . .] la victoria de la vida sobre la muerte" (107).

This is certainly confirmed in the work of Darío[104]. Saúl Yurkievich writes that Daríos poetry is one of "exaltación vital, [. . .] se inspira en una cosmogonía erótica. El hombre y la mujer en la cúpula amorosa encarnan el principio del dinamismo armónico del universo" (*A través de la trama* 31). It is no surprise that our present critical readings of this aspect of the *modernista* aesthetic confirm their

[103] Perhaps the highest aesthetic achievement of this love/death rhetoric in Hispanic Modernism is Ramón del Valle-Inclán's *Sonata de otoño* (1902), in which the Marqués de Bradomín achieves sexual climax at the very moment his cousin/lover Concha expires on her deathbed.

[104] See pages 22-28 of Acereda's book *Rubén Darío: poeta trágico* in my bibliography.

statements on the same: one of Hispanic Modernism's most invisible protagonists, Miguel de Unamuno, wrote “El amor es lo único (para el poeta) que vence lo vano y transitorio y rellena y eterniza la vida.” (*Del sentimiento trágico de la vida* 62).

Darío's immortal poetic self-portrait and amorous biographical sketch, "Canción de otoño en primavera", casts the poet's triumph and loss in the amorous arena against a backdrop of idealistic atemporality. Acereda explains "El paso del tiempo concebido por Rubén lo acerca a los presupuestos existencialistas y, en este sentido, Anderson Imbert [. . .] señala que 'la insistencia con que Darío compara su vida a un otoño no es mera y anecdótica referencia a su edad, sino también a una metafísica del Tiempo'" (46-7). After the enumeration and poetic description of the various paramours throughout his life, Darío cuts to the quick and posits his love as tireless in the face of time's advance: "Mas a pesar del tiempo terco, / mi sed de amor no tiene fin; con el cabello gris, me acerco / a los rosales del jardín..."(91). The return to the garden is both figuratively and symbolically suggestive. Not only is Darío's love unattenuated by the passage of time, but the return to the garden is also suggestive of a return to Eden, to a paradisiacal center before the dawn of time. The triumphant note in the final exclamation, "¡Mas es mía el alba de oro!" (91) is indicative of a glorying in love and a transcendence of time.

Thus the diverse manifestations of these *modernista*'s amorous histories in their poetic self-portraits is much more than locker-room bragging or lovelorn lamenting; it responds to a deep philosophical need to overcome temporality, and love provides for that need. The amorous act is “Un acto que al violentar el final propuesto por la naturaleza, proyecta el hombre hacia lo sobrehumano” (Litvak 87).

THE REPRESENTATION OF RATIONAL TIME

Often, time itself is not even mentioned in the poetic self-portrait. This does not, however, detract from its centrality in the poems; the ellipsis is loud and clear. It is not named specifically so as to greater augment the atmosphere of atemporality in the poem. Like the language of the fairy tale, *Once upon a time*, the vagueness of the temporal atmosphere is a commentary on time. Darío makes scant commentary on time itself, but devotes a preponderance of his verses to descriptions of the eternal abstract as it is embodied in art, truth and the ideal.

But in other self-portraits, the distaste and criticism of linear time are explicit. It is from this criticism of time that an elaborate and beautiful architecture of subjective time will blossom. Another poetic self-portrait from Manuel Machado’s gallery *El mal poema*, “La canción del presente” is a typically modernist critique of linear temporality. The poem is simultaneously dismissive of the rationalist rush of linear time, and also the static romanticism of eternity.

> No sé odiar, ni amar tampoco.
> Y en mi vida inconsecuente
> amo a veces como un loco,
> u odio de un modo insolente.
> Pero siempre dura poco
> lo que quiero y lo que no…
> ¡Qué sé yo!
> Ni me importa…
> Alegre es la vida. Y corta,
> pasajera.
> Y es absurdo,
> y es antipático y zurdo
> complicarla
> con un ansia de verdad
> duradera

y expectante.
¿Luego?... ¡Ya!
La verdad será cualquiera.
Lo precioso es el instante
que se va. (71)

From the title, this poem sets out to create a redefinition of the present. Nothing is solid, durable or lasting in modernity; truly, "All that is solid melts into air" (Berman 89). The weight and power of progress lean overbearingly on everything, from the poet's emotions (*siempre dura poco lo que quiero y lo que no*) to life itself (*corta, pasajera*). This same sensation of being rushed through life is echoed in another self-portrait from the same collection, where Machado laments "Voy de prisa por la vida. Y mi risa es alegre, aunque no niego que llevo prisa" ("Retrato" 3). A reader takes away the impression that these poems were scribbled on napkins or newspapers in between engagements.

For Manuel Machado, the antidote to progress is not provided by Romanticism. The romantic longing for "*verdad duradera y expectante*" is judged as absurd from Machado's modernist perspective. The Romantic identification of a Volkgeist or of an edenic state *in illo temporae*, although born of the same aesthetic critique of modern time as the modernists, no longer holds the same seductive power it did for the Romantics. In Modernism, we observe a shifting of the location of atemporality from the eternal essence recovered from the past, to its direct experience in the immanence of the present. This is true for the *durée* of Henri Bergson[105], as well as in Manuel Machado's locating value and beauty in the transitory present: *el instante que se va*.

This modernista counter-temporality finds its transatlantic echo in "Nostalgia" (1908), the marvelous poetic self-portrait by Peruvian writer José Santos Chocano.

Quien vive de prisa no vive de veras,
quien no echa raíces no puede dar frutos.
Ser río que corre, ser nube que pasa,
sin dejar recuerdo ni rastro ninguno,
es triste y más triste para quien se siente
nube en lo elevado, río en lo profundo.
Quisiera ser árbol mejor que ser ave,
quisiera ser leño mejor que ser humo;
(*Litoral* 20)

The poem is redolent with the Modernist imagery of the ephemeral; smoke, water, clouds, rootlessness. These are the metaphors of the existential anxieties of a subject living in a culture based on mutability, "the modern 'cult' of perpetual change" (Sharman 8). Chocano's self-portrait articulates the same tension between a simultaneous desire and repulsion for eternity, while equally defined and molded by the change-driven culture of modernity. For this reason he would prefer to be a tree rather than a bird, firewood instead of smoke.

Santos Chocano's metaphors of being are precise manifestations of Hegel's description of the amphibious nature of the modern mentality; an "anfibio [que] tiene que vivir en dos mundos que contradicen, de modo que en esta contradicción la conciencia también deambula y, lanzada de un lado al otro, es incapaz de satisfacerse en el uno y en el otro lado" (Gutiérrez Girardot 36-37). Between his terrestrial confinements (*río en lo profundo*) and his celestial aspirations (*nube en lo elevado*), Santos Chocano paints his lyrical portrait girded and obsessed by time. Once again, the tension between the

[105] Bergson defines his concept of *durée as "*la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs" (Bergson, *Œuvres* 67).

culturally validated conception of rational time and the subjective desire for eternal values becomes the template of a *modernista*'s personalized representation, bequeathing his poem to posterity as a "presente eterno desligado de nuestras agobiantes ataduras temporales" (Morales 116).

ABSENCE OF PHYSICAL DESCRIPTION

Besides the recourses named above, there are lesser and perhaps more difficult to notice tactics that paint the poet into a tableau of atemporality. One of these is the almost complete absence of physical descriptions. This omission creates a gulf of separation between the self-portrait of the painters, whose parameters are space, and that of these poets, whose only parameter is time.

The omission of temporal markers (such as physical characteristics) contributes to the atmosphere of atemporality so important to these poets. Their poetic self-portraits surround them with the veneer of eternity, making them patrons of the arts, courtiers to the muses, and devotees of love. Ironically, if one were called to pick one of these poets out of a police line-up, one would be hard pressed to distinguish them physically. There is an absence of individualizing details in the poetic self-portraits; where they do appear, they are symbolic or poetically driven.

The most quoted and recognizable physical description from the lyrical self-portraits of Hispanic Modernism is Antonio Machado's endearing description of his sartorial homeliness. "Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido/-ya conocéis mi torpe aliño indumentario-" (731). The symbolism of these verses accomplishes much more than providing a self-deprecating image of the poet; it simultaneously distances him from the garish bourgeois obsession with superficial appearances and characterizes him as a man concerned with *la sencillez*. The importance of *sencillez* is characteristic of modernist poets from José Martí and his *Versos sencillos* (1891) on to Antonio Machado and finally bears out in the great aesthetic of *sencillez, la poesía pura* of Juan Ramón Jiménez. Antonio's lone physical description serves much more symbolic and poetic purposes than descriptive or historical.

From the diverse cache of Manuel Machado's poetic self-portraits, there is but one description of a physical attribute, from the poem "Prólogo-Epílogo" (1909).

> La mecha de mi frente va siendo gris. Y aunque esto
> me da cierta elegancia suave, por supuesto,
> no soy, como fui antes, caballero esforzado
> y en el campo de plumas de Amor el gran soldado.
> (*El mal poema* 67)

The autumnal graying of his hair is a well-worn symbolic device to elicit contemplations of the passage of time.[106] The physical description here does not detract from the atemporal atmosphere created, but rather contributes to its meditation. The same poetic symbolism is used by Rubén Darío in "Canción de otoño en primavera"[107] from *Cantos de vida y esperanza* (1905).

Although Juan Ramón Jiménez's outstanding prose-poem self-portrait was written much later (1923) than the poems studied thus far, the example of his egotistic mythologizing of his physical features is irresistible, and falls in line with those of the Machado brothers and Darío just discussed. Juan Ramón

[106] The graying hair also marks a distancing from the decadent posture of early Modernism. This is confirmed by other verses from these self-portraits: Machado's adoption of an aged maturity mirrored in the words "Adoro la hermosura, y en la moderna estética/corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;/mas no amo los afeites de la actual cosmética,/ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar/Desdeño las romanzas de los tenores huecos/y el coro de los grillos que cantan a la luna" (731). Darío likewise begins his self-portrait with a clear distinction between the poet of his early works *Azul...* and *Prosas profanas*; "Yo soy aquél que ayer no más decia/el verso azul y la canción profana,/en cuya noche un ruiseñor había/que era alondra de luz por la mañana" (25). Javier Blasco's study "Hospital de furiosos, melancólicos, carcel de degenerados, gabinete de estetas" provides a thorough analysis of this change in temper in *modernista* writers occurring around 1907.

[107] "con el cabello gris, me acerco/a los rosales del jardín..." (91).

describes the shape of his head, stating that "tiene enorme parecido con las de Calderón, Shakespeare y Góngora" (Salgado "El autorretrato..." 963). According to Salgado, this comparison "identifica su vena lírica, colocándose dentro de una tradición poética específica. Al mismo tiempo, al no dar detalles individualizadores, consigue mantener la imagen atemporal de <<poeta>>", y no sólo la de un poeta cualquiera, sino la de un poeta de primera magnitud" ("Juan Ramón Visto Por Juan Ramón..." 18-19). The poetic and symbolic purposes of the description are the obvious drive behind the one physical characteristic the poet chooses to include. The shape of his head is more attuned to the shape of his legacy than any cranial measurements. Shabby dressers, graying hair, and the proportions of a skull all appear in the lyrical self-portrait to contribute to the centrality of the poet's contemplation of his artistic creation in an eternal tradition.

CONCLUSIONS

It is a common observation that artists have always sought immortality, or delayed extinction, in their art; *litera scripta maneat*. In the poetic self-portrait of Hispanic Modernism, we are witnesses to the combination of the aesthetic elitism and narcissism of Modernist artists, at the same time we observe their most naked tragedy, the smallness of their historicity and their most muscular efforts to mollify or remedy that tragedy. The artistic self-portrait is the most privileged platform for the artist to contemplate himself and his work *sub specie aeternitas*. The poetic self-portraits studied here gravitate to several strategies to criticize, subvert, replace or disavow the temporality offered by the rationalist paradigm. In this article, I have suggested self-mythologizing, the conciliatory function of love, a critique of linear, rational, objective time, and the absence of historicizing characteristics as the main strategies of constructing a counter-modern temporality in Modernism's poetic self-portrait. In a rich literary tradition ranging from *The Picture of Dorian Gray* to *Portrait of the Artist as a Young Man*, it is high time that these rich self-representations from Hispanic Modernism walk shoulder to shoulder with the likes of Wilde and Joyce.

BIBLIOGRAPHY

Acereda, Alberto. *Rubén Darío: poeta trágico. Una nueva visión*. Barcelona: Teide, 1992. Print.

Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: Hill and Wang, 1983. Print.

Baudelaire, Charles. "The Painter of Modern Life." *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence E. Cahoone. Oxford, United Kingdom: Blackwell Publishers, 1996. (136-144). Print.

Bergson, Henri. Bergson, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Madrid: Espasa Calpe, 1976. Print.

--. *Œuvres*. Paris : Presses Universitaires de France, 1973. Print.

Blasco, Javier. "Hospital de furiosos y melancólicos, cárcel de degenerados, gabinete de estetas." *Anales de literatura española contemporánea* 23.1 (1998):19-49. Print.

Cardwell, Richard A. "Antonio Machado and the Search for the Soul of Spain: A Genealogy." *Anales de la literatura española contemporánea* 23.1-2 (1998): 51- 79.

Calinescu, Matei. *Faces of Modernity, Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1977. Print.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973. Print.

Celma Valero, María Pilar. "Miguel de Unamuno, Poeta simbolista." *Anales de literatura española*. 15 (2002): 93-108. Print.

Crespo, Ángel. *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Salamanca: Ediciones de Universidad, 1999. Print.

Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Espasa Calpe, 1971. Print.

---. *El canto errante*. Vol. VI *Obras Completas*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1919. Print.

Eliade, Mircia. *The Myth of the Eternal Return*. Princeton, NY: Princeton University Press, 2005. Print.

Garfield, Evelyn Picon & Schulman, Ivan A. *Las entrañas del vacío: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos, 1984. Print.

González del Valle, Luis T. *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Editorial Verbum, 2002. Print.

Gullón, Ricardo. "El arte del retrato." *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Buenos Aires: Losada, 1960. Print.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983. Print.

Jiménez, José Olivio. *Cinco poetas del tiempo*. Madrid: Ínsula, 1964. Print.

Labanyi, Jo. "Nation, Narration, Naturalization: A Barthesian Critique of the 1898 Generation." *New Hispanisms: Literature, Culture, Theory*. Ottawa, ON: Dovehouse, 1994.127-49. Print.

Litvak, Lily. *El modernismo*. Madrid: Taurus, 1975. Print.

"Los ojos dibujados. El autorretrato en la poesía espannola y el arte contemporáneos" *Litoral*. Málaga, 2003. Print.

Machado, Antonio. "Poética." *Poesía española contemporánea*. Ed. Gerardo Diego. Madrid: Taurus, 1968. Print.

Machado, Manuel. *El mal poema*. Madrid: Imprenta Gutenberg, 1909. Print.

Machado, Manuel y Antonio. *Obras completas*. Madrid: Editorial Plenitud, 1951. Print.

Mantero, Manuel. *La poesía del Yo al Nosotros*. Madrid: Guadarrama, 1971. Print.

Martí, José. "Versos sencillos". *Obras completas de Martí*. La Habana: Editorial Trópico, 1942. Print.

Morales, Carlos Javier. "Dos versiones del modernismo: La conciencia del tiempo en Rubén Darío y Antonio Machado." *Revista de Literatura* 62.123 (2000): 107-31. Print.

Nervo, Amado. *Serenidad*. Buenos Aires: Espasa Calpa, 1944. Print.

Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932).* New York: Las Américas, 1961. Print.

---. "Sobre el concepto del Modernismo." *España en América: Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1968. Print.

Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo 1884-1921*. México, D.F.: Ediciones Era, 1999. Print.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia.* Barcelona: Seix-Barral, 1974. Print.

Quevedo, Francisco de. *Poemas escogidos*. Madrid: Clásicos Castalia, 1972. Print.

Ramos, Julio. *Divergent Modernities: Culture and Politics in Nineteenth-Century Latin America*. Durham and London: Duke University Press, 2001. Print.

Salgado, María A. *El arte polifacético de las "caricaturas líricas" juanramonianas.* Madrid: Ínsula, 1968. Print.

---. "El autorretrato modernista y la literaturización de la persona poética." Eds. Antonio Vilanova, Josep Ma Bricall, and Elías L. Rivers. *Promociones y Pubs. Universitarias*. 1992. IV: 959-67. Print.

---. "Juan Ramón visto por Juan Ramón: El andaluz universal: Autorretrato (para reptiles de varia categoría)." *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica 376*-378 (1981): 7-23. Print.

---. "Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista." *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 20 (1984): 57-69. Print.

Schulman, Ivan. "La modernización del modernismo hispanoamericano." *Contextos: Literatura y sociedad latinoamericanas del siglo XIX*. 91-105. Urbana: Univesrity of Illinois P, 1991. Print.

Sharman, Adam. *Tradition and Modernity in Spanish American Literature: From Darío to Carpentier*. New York: Palgrave McMillan, 2006. Print.

Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alba Libros, 1997. Print.

Yeats, W.B. *The Collected Poems of W.B. Yeats*. New York: Simon & Schuster, Inc. 1996. Print.

Yurkiévich, Saúl. *A través de la trama*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984. Print.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

GÓMEZ CARRILLO Y *TIERRAS MÁRTIRES*: VESTIGIOS DE LA GRAN GUERRA

Mª José Galván
Universidad Autónoma de Madrid

Abstract: Fortunately the figure of Enrique (Tible) Gómez Carrillo is coming out of the oblivion created by readers and publishers, and gradually the author is getting recognition as one of the most distinguished writers of the first third of the twentieth century. A precursor of modernist prose, a pioneer in the genre of travel literature, an art critic, a theater translator and, above all, a journalist, Gómez Carrillo´s works have the unique feature of uniting art and testimony. Self-taught and wise, this bohemian author with diplomatic responsibilities, cosmopolitan writer, hedonistic individual and man of deep spirituality, was considered one of the most famous journalist of his time. The brand new edition of *Tierras mártires* (Martyrs' Lands), by the Spanish publisher Evohé, brings new light to this author and an opportunity to remember not only the legacy of this extraordinary writer but also the historical circumstances in which this work was written.

Resumen: Afortunadamente la figura de Enrique (Tible) Gómez Carrillo va saliendo del olvido literario en el que estaba relegado y, poco a poco, los lectores asistimos al descubrimiento de uno de los más insignes escritores del primer tercio del siglo veinte. Precursor de la prosa modernista, pionero en el género de viajes, crítico de arte, traductor teatral y, por encima de todo, periodista, su obra tiene la singular característica de unir arte y documento. Este hombre paradójico, autodidacta y erudito, bohemio con responsabilidades diplomáticas, cosmopolita y parisino, hedonista de profunda espiritualidad, fue uno de los más insigne notarios de su tiempo. La flamante reedición de *Tierras mártires* por parte de la editorial española Evohé, sirve de pretexto para recordar no solo el legado de tan extraordinario escritor, sino también las circunstancias históricas en las que esta obra fue gestada y su aportación tanto a la historia como a la literatura.

Enrique Gómez Carrillo vivió a caballo entre dos siglos, dos idiomas y dos continentes. Nacido en la Guatemala de 1873, su infancia y primera juventud estuvo marcada tanto por el empuje dinámico de una nación en pleno desarrollo económico como por el influjo familiar que representaba un padre español de culta raigambre nobiliaria y una madre francófona decisiva para su bilingüismo. De carácter apasionado, curioso, intrépido, el hecho de ser un pésimo estudiante —no alcanzó nunca a titular el bachiller— no constituyó un obstáculo para que llegara a ser académico de la Real Academia de la Lengua Española[108], cónsul de Guatemala en Francia, Alemania y Bélgica[109] o miembro de la Legión de Honor francesa[110]. Como tampoco fue óbice para ver su obra reconocida por el éxito de crítica y público, llegando incluso a estar galardonado con el premio Montyon de la Academia francesa en dos ocasiones[111]. Mucho podría

[108] Nombrado el 22 de noviembre de 1895 como Académico de la RAE por Guatemala, dejó el cargo en enero de 1903 como protesta por la actitud delatora del también académico E. Cotarello y Mori, en relación con el asunto de la familia Humbert (carta publicada en *Le Figaro*, 4-1-1903; pg.3).

[109] En noviembre de 1903 le fue ampliada la representación consular guatemalteca (exactamente, "Encargado de negocios") que disfrutaba desde 1895, con la sede de Hamburgo y de Berlin (*Le Figaro*, 21-11-1903). En 1914, el gobierno guatemalteco le ratificó el cargo como cónsul general (con categoría "de carrera". *La Vanguardia*, 28-12-1914; pg.3).

[110] Caballero de la Legión de Honor, en abril de 1906 (*La tarde*, 6-4-1906), elevado a Comendador en 1917 (*Le Figaro*, 9-8-1917).

[111] El primero de ellos lo obtuvo por la traducción de *El Alma Japonesa* (curiosamente la edición francesa es anterior a la publicación en español), pero en el segundo caso existe confusión, ya que las fuentes documentales difieren respecto a qué obra fue la galardonada, incluso el año, ya que la prensa española publicó en octubre de 1918 que: *La Academia Francesa ha otorgado el premio Monthyon a dos libros de Enrique Gómez Carrillo. Los libros, bien conocidos de todo lector español, se titulan "En las trincheras" y "En el corazón de la tragedia"* (*La Correspondencia de España* y *El Imparcial*, ambos el día 13-10-1918). Personalmente seguiré la información que aporta Mª José Sueza Espejo en *París, Itinerario artístico en la obra*

escribirse de la rica personalidad de Gómez Carrillo como creador y como hombre, incluida una azarosa vida sentimental jalonada por figuras tan importantes como la escritora Aurora Cáceres, las actrices Anie Perrey y Raquel Meller, o la futura artista plástica Consuelo Suncín, pero el objeto de estas líneas debe centrarse en *Tierras mártires*, la obra que publicó en 1918 y que cierra el ciclo de los libros dedicados a la Gran Guerra, un acontecimiento que vivió muy de cerca dada la condición de corresponsal de prensa en París de la que disfrutaba desde 1899.

Guerra y prensa, dos factores esenciales en la producción literaria de los escritores-periodistas que fueron testigos del conflicto desde las capitales de los países combatientes, cuando no privilegiados visitantes en los frentes militares. Y paradigma de la terna prensa-literatura-guerra: Enrique Gómez Carrillo y su presencia en *El Liberal*[112].

Apasionado explorador del mundo, se puede decir que la Gran Guerra constituyó para Gómez Carrillo un paréntesis entre sendos viajes a Argentina. En el verano de 1914 lo encontramos descansando en Madrid tras su primera toma de contacto con la nación americana, fruto de la cual publicaría *El encanto de Buenos Aires*; y, cuatro años después, en junio de 1918, volvemos a encontrarlo con destino a la ciudad porteña, estancia de la que, además, volverá con un flamante nombramiento: el de cónsul general de Argentina en París[113]. Como decimos, entremedias de estos dos grandes viajes, el día 1 de agosto de 1914, Alemania declara la guerra a Rusia iniciando una secuencia catastrófica. El 5 de ese mismo mes el escritor vuelve a su casa de París desde donde continuará escribiendo crónicas con el mismo tono amable y optimista que le caracteriza, participando de la sensación generalizada de que pronto el ritmo de la vida volverá a su cauce. En ese momento Gómez Carrillo tiene 41 años y no solo es un periodista de prestigio, es también un reconocido personaje de la cultura francesa y española, con cincuenta y cinco libros publicados y cientos de artículos en multitud de revistas y periódicos, actividades que continúa compaginando con su representación diplomática. Posiblemente por ello, a finales de agosto el gobierno francés incluye su nombre en la primera visita de civiles al frente[114]. Pese a las severas condiciones que impone el mando militar (no utilizar el telégrafo ni el teléfono, ostentar un brazal blanco cosido en la manga izquierda donde figuren apellidos, nacionalidad y cargo; no mencionar movimientos de tropas; circular por el escenario de operaciones acompañado del oficial designado a tal efecto; facilitar al censor militar todo lo escrito, obligatoriamente redactado en francés[115]) Gómez Carrillo está complacido por una oportunidad que percibe como una aventura más en su vida, a juzgar por la declaración que firma:

---

de Enrique Gómez Carrillo (tesis doctoral inédita del año 2008: cuando señala la traducción de este último como el libro premiado (*Au coeur de la tragèdie. Sur le front anglais*. París. Berger-Levrault, 1917).

[112] Fundado en 1879 por Mariano Araús Pérez e Isidoro Fernández Flórez, *Fernanflor*, durante sus 60 años de vigencia, el diario matutino *El Liberal* representó uno de los más notables exponentes del cambio que la prensa va a experimentar en las primeras décadas del s. XX dentro del proceso de consolidación empresarial que el desarrollo capitalista español exigía. Gómez Carrillo estaba vinculado a este periódico desde finales del s. XIX, llegando a ostentar la dirección entre el 6 de octubre de 1916 hasta el 14 de septiembre de 1917. Hay que destacar que en 1914, cuando el enfrentamiento militar en Europa se percibe inminente, *El Liberal* refuerza sus corresponsalías con el envío de profesionales de gran solvencia a los principales países afectados: Leopoldo Bejarano (Italia), Luis Araquistáin (Alemania), Ricardo Aznar Casanova (Bélgica), J. R. Heredia (Londres) y Rodríguez Lázaro (frontera hispano-francesa).

[113] Gómez Carrillo se embarcó el día 4 de mayo de 1914 en un vapor de la Compañía Trasatlántica, junto al catedrático de economía de la Universidad de Valladolid, Vicente Gay y Forner (*La Correspondencia de España*, 5-5-1914; pg.3/ *El Heraldo de Madrid*, 5-5-1914; pg.3). De la importancia de este viaje da cuenta la columna firmada por Manuel Bueno: "Gómez Carrillo se va a América" (*El Heraldo de Madrid*, 3-5-1914). El regreso tuvo lugar entre el 20 y el 25 de junio de 1914, en el buque "Satrústegui" (*Caras y Caretas*, 27-6-1914). En 1918, Gómez Carrillo viajó a bordo del trasatlántico "Infanta Isabel de Borbón", junto a la Compañía de Teatro Guerrero-Mendoza y André Brulé, director de la Compañía Francesa (*El Sol*, 21-6-1918). Regresó dos meses después (está documentada su presencia, camino de la península, en Las Palmas de Gran Canaria el día 7 de octubre y el 5 en Cádiz (*La Correspondencia de España*, 6/8-10-1918).

[114] El Estado Mayor francés había autorizado el viaje de quince periodistas al frente; entre ellos, seis extranjeros. El día 27 de septiembre aparece un suelto en la prensa española con la noticia de que Gómez Carrillo, por *El Liberal*, y José Mª Sert, por *La Época*, serán las únicas representaciones españolas.

[115] *El Liberal*, 19-8-1914.

> "Yo no voy a la frontera ni como novelista ni como reporter. Voy lo mismo que he ido a todas partes, como un simple viajero, curioso de mil cosas que a los periodistas, en general, no les interesan"[116].

Este proyecto quedará pospuesto ante el signo que toman unos acontecimientos que le llevan a cambiar el sentido del viaje para trasladarse hasta la ciudad de Burdeos junto al Gobierno francés en pleno, que se ha visto obligado a ponerse a salvo ante la inminencia de que los alemanes tomen París, y no será hasta octubre de 1914 cuando pise el campo de batalla. No obstante, será el primero de los múltiples desplazamientos a las zonas militarizadas que realizará mientras dure el conflicto. Fruto de los efectuados entre 1915 y 1916 son sus siguientes cinco obras.[117]

En enero de 1917 realiza un viaje a Suiza[118]. En junio de este mismo año interrumpe el descanso que le había sido impuesto por prescripción facultativa y acepta visitar la región del Marne a instancias del general Donvigne[119]. En septiembre viaja al frente italiano, acompañado del escritor V. Blasco Ibañez[120]; y en diciembre lo hace junto a Corpus Barga, Inglada y Almarza, de nuevo al norte de Francia[121]. Viajes todos ellos que, junto a la visita que realiza en mayo de 1918 al frente occidental con el periodista Miguel Moya Gastón[122], constituyen las coordenadas temporales en las que se gesta *Tierras mártires.* Un periodo de tiempo fundamental desde el punto de vista histórico, ya que coincide, por una parte, con el cambio de paradigma estratégico (guerra aérea, submarina y química), su internacionalización (la entrada de EEUU en combate y la sucesiva anexión al bloque aliado de Panamá, Cuba, Grecia, Siam, Liberia, China, Brasil) y el triunfo de la Revolución Rusa. Y, por otro lado, la compleja situación económica, social y política que vive España con la presión de los países contendientes para que nuestro país rompa su neutralidad, hecho que va a convertir la prensa en un escenario bélico a escala, un espacio donde la controversia entre aliadófilos y germanófilos pone de manifiesto dos modelos antagónicos de identidad política y de reconstrucción nacional. Por si todo ello no fuera suficiente, tiene lugar un suceso de honda repercusión personal para el escritor: los terremotos que, entre noviembre de 1917 y enero de 1918, asolaron Guatemala, sobre los que escribió su emocionada "Elegía a Guatemala"[123].

La guerra lo está transformado todo, e incluso la tierra misma, doliente, remueve sus entrañas. El mundo que hasta ese momento ha conocido Gómez Carrillo, los valores que lo regían, la belleza de los paisajes y las ciudades que tantas veces ensalzó en sus escritos, incluidos aquellos que formaban parte de su infancia guatemalteca, son ya patrimonio del recuerdo. Y solo desde esta perspectiva puede comprenderse que *Tierras mártires* sea el testimonio literario de un hombre afectado hasta la conmoción por cuanto observa, escucha y conoce. Un conocimiento que, en virtud del lugar privilegiado que ocupaba, forzosamente tenía mayores proporciones que para el resto de los ciudadanos. La tensión de los acontecimientos, junto al ritmo laboral, las intensas relaciones sociales, los continuos desplazamientos entre Madrid y París lo agotan. Tanto que se ve obligado a retirarse de la vida pública durante un tiempo:

---

[116] "Los que vamos a la guerra" (*El Liberal*, 26-8-1914).
[117] *Crónica de la Guerra*, *Reflejos de la tragedia*, *Campos de batalla, campos de ruinas* (incluida la traducción francesa de este último, *Parmi les ruines*), *En las trincheras* y *En el Corazón de la tragedia.*
[118] *El Imparcial*, 27-1-1917.
[119] *El Liberal*, 29-6-1917.
[120] Allí se incorporan a la comitiva española formada por Unamuno, Valle-Inclán, Luis Bello, S. Rusiñol y Manuel Azaña (*El Progreso*,11-9-1917 y *La Vanguardia*, 12-9-1917). Este viaje correrá a cargo de la oficina de Propaganda Italiana según recoge Santos Julia en *Vida y tiempo de Manuel Azaña.*
[121] *El Liberal*, 1-12-1917.
[122] *El Liberal*, 20-5-1918.
[123] *El Liberal*, 29-1-1918.

> Pero después de ocho meses durante los cuales he laborado desde las cuatro de la tarde a las cuatro de la mañana, me siento cansado, muy cansado... Y como el verano va a comenzar, y como además va para un año que no he visto a mi hija, he obtenido del maestro Moya una licencia de unas semanas, que pienso pasar en los Pirineos...[124]

Pese a ello, durante los apenas tres meses que dura su reposo, continuará visitando el frente y escribiendo crónicas para *El Liberal* y para los periódicos franceses *L'Information*, *L'heure, y Le Matin;* seguirá la redacción de sus Memorias, iniciadas en el invierno de ese mismo año; publicará *La bacante que baila* y *Rosas de mi rosal* (hoy ilocalizable), así como el prólogo de sendas obras: *Le langage de les tranchées* y *Los Padres del desierto.* Cuando se incorpora al ritmo de trabajo, en septiembre de 1917, deja la dirección del periódico para centrarse en sus tareas periodísticas desde París, donde la Asociación de Corresponsales de Prensa Extranjera acaba de nombrarle presidente.[125] No obstante, la dinámica devastadora de la guerra va a continuar un largo año más y Gómez Carrillo seguirá siendo su notario hasta junio de 1918, heredad que constituyen *La gesta de la Legión*, *El alma de los sacerdotes soldados* y la obra que nos ocupa.

Tierras mártires ofrece una visión de conjunto acerca del comportamiento y las actitudes ejercidas por un gran pueblo sobre otro gran pueblo desde el inicio de la opresión hasta casi su desenlace. Seguramente el lector de 1918 comprendía el texto de un modo muy distinto al de hoy; al fin y al cabo, el seguimiento diario por parte de los periódicos facilitaba que hechos y lugares le resultasen casi familiares. Hoy, es más difícil; ha pasado un siglo por esta obra. Cien años de bonanzas y retrocesos, de arte y de ciencia, jalonados de guerras nuevas que nos llevan a reflexionar sobre el poder de reconciliación que tienen los pueblos y la capacidad regeneradora de su naturaleza.

Antes de iniciar el estudio, se hacen necesarias varias consideraciones. La primera de ellas es que están escritas por un aliadófilo confeso, ideología que impregna la narración, pero que no impide que esta sea ecuánime y ponderada.[126] La segunda cuestión a tener en cuenta es el título, *Tierras mártires*. Dos palabras con una fuerte carga simbólica que incluye un calificativo específico del campo semántico religioso y que Gómez Carrillo adapta del conocido "ciudades mártires" con que la prensa de Francia designó desde el primer momento la huella dejada por los *boches*, en su ofensiva bélica, y que él, desde la perspectiva global que tiene en junio de 1918, extiende al territorio en su conjunto.[127] En tercer lugar, *Tierras mártires* pertenece tanto a los libros sobre la guerra como a la literatura de viajes (de hecho, así lo ha considerado la flamante reedición de la editorial Evohé al incluirlo dentro de su colección sobre el tema) y como tal comparte una descripción impresionista de lo observado, que Gómez Carrillo enriquece con elementos propios del periodismo como comentarios bibliográficos, citas documentadas y entrevistas personales. Por último, hemos de contemplar la organización interna del material escrito y la elección del mismo que, recordémoslo, fueron previamente publicados en prensa. ¿Qué intención anima

[124] (*El Día*, 7-6-1917; pg. 3) Menciona a Miguel Moya Ojanguren (1856-1920), una de las más importantes figuras del periodismo español, fundador de la Sociedad Editorial de España, que en ese momento presidía la Asociación de la Prensa. Es importante reseñar que, por primera vez, el escritor hace una referencia a su hija. (*El Día*, 7-6-1917; pg. 3).

[125] *El Liberal*, 24-9-1917, y *La Correspondencia de España*, 21-9-1917, respectivamente. Es posible que en la decisión también pesara su interés por los cambios políticos en Francia con la renovación del gobierno que lleva a cabo R. Poincaré el día 12 de ese mismo mes, a partir de la cual, un reforzado ministro de la Guerra, P. Poinlevé, tomará importantes decisiones de estrategia militar.

[126] "Yo mismo, señores, me enorgullezco de sentirme aquí, entre los alemanes que han invadido a España, un soldado de los aliados, un soldado de Francia. El Liberal no tiene ya partido político ni religioso. Pero se enorgullece de proclamar en voz alta que cree en el triunfo de los aliados, porque ese es el triunfo del Derecho, de la Libertad y de la Justicia", proclama el propio Gómez Carrillo en el homenaje que le ofrecen en Madrid, el 1 de diciembre de 1917 (*Le Tout Madrid*, 1917; pg.401).

[127] En España, la primera y más completa referencia al término corrió a cargo de *El Heraldo de Alicante*, en una sección específica publicada por entregas casi diarias bajo el título: *Las ciudades mártires: Reims, Soissons, Senlis, Arrás*, obra de Andrés Michel (entre el 14-5-1915 y el 22-6-1915). La sección continuó con la serie dedicada a la ciudad de Lovaina, obra de Monseñor Brauillart (entre el 24-6-1915 y el 17-7-1915).

a Gómez Carrillo a ordenar los textos matrices del modo en el que aparecen en el libro? ¿Por qué elige estas crónicas y no otras? ¿Cuál es la razón de su diacronía cronológica? ¿Qué sentido tiene la inserción central sobre el madrinazgo o la justicia militar?

Tierras mártires ofrece tres bloques temáticos. Uno, el más nutrido, que podríamos denominar "geográfico" nos transmite la guerra a partir de sus consecuencias sobre los bienes inmuebles y el paisaje, centrado en un grupo de ciudades, todas ellas pertenecientes a la región natural de Noyon, que engloba zonas de la Picardía, de Ile-de-France y del Valle del Oise. Otro, breve, que llamaríamos "humano", recoge un aspecto muy concreto, el impacto bélico sobre los civiles. Y, finalmente, un tercer bloque "intrahistórico" que pone el punto de atención en aspectos internos de la milicia.

Los catorce apartados que integran el libro presentan el siguiente orden:

A	**B**	**C**	**A'**
"Geográfico" Creil y Chateau-Thierry (I), Compiègne (II), Noyon (III) y Chauny (IV).	"Humano" Los repatriados (V)	"Intrahistórico" Correspondencia y delitos de los soldados (VI-IX)	"Geográfico" Ypres (X), Noyon (XI),San Quintín (XII), Soissons (XIII) y Albert (XIV)

> "Aquí me tiene usted ya, en el campo de batalla del Marne, reviviendo las horas épicas de 1914. Luego iré a Noyon, a Chauny, a Fleury, a Ham, a Lassigny, para contemplar la obra de devastación de los alemanes…"[128]

Así arranca el viaje que Enrique Gómez Carrillo realiza en julio de 1917 por los mismos horizontes que había visitado al comienzo de la contienda, un segmento de la gigantesca línea de fuego que se extendía desde la frontera alemana de Pont-à-Mousson hasta Ypres: el frente occidental de la guerra. Los mismos paisajes y, sin embargo, una sensación sutilmente distinta respecto al inicio porque cuando él gestiona la edición de *Tierras mártires* tiene una experiencia desoladora de la guerra, fiel cumplimiento de aquellas intuiciones que tuvo en su primera visita al frente:

> "Lo horrible de la guerra moderna es eso. Los soldados se matan sin verse. Un hombre cae, sin saber de dónde ha salido la bala que lo hiere. Un hombre tira, y no sabe si su disparo va a perderse en el espacio o si va a segar una existencia. Sorprendidos de pronto por una lluvia de fuego, los regimientos vuelven la vista hacia uno y otro lado, y no descubren sino colinas que los rodean. ¿Cómo defenderse, cómo huir siquiera? Por más que corran los caballos, las granadas corren más, las granadas vuelan, las granadas pasan por encima de las selvas, de las ciudades, de las montañas, para caer siempre, cual el rayo, haciendo hecatombes.[129]

Los capítulos centrados en las ciudades hablan de la presencia alemana en ellas. Todos ofrecen un esquema compositivo similar que entrelaza la mención de hechos concretos que permanecían, y aún hoy permanecen, en la memoria colectiva (el fusilamiento del alcalde de Senlis, los notables de Noyon), con el documentado repaso histórico-artístico del lugar, la entrevista a sus habitantes y, sobre todo, la muy importante referencia continuada al paisaje. Un paisaje que Gómez Carrillo reviste de dignidad

[128] Carta de Gómez Carrillo a Eduardo Rosón, director en funciones de El Liberal, publicada como entradilla a una nueva tanda de crónicas sobre la guerra (El Liberal 29-6-1917).
[129] *El Liberal*, 5-11-1914.

ontológica. Bosques, campiñas, ríos, huertos, jardines, *sentidos* por él como criaturas vivaces, dolientes y expresivas. Recurso este de la sensación, de raigambre modernista que transmite al lector la dimensión exacta del desastre que atestigua.

El primer capítulo, que inicia a su vez el bloque "geográfico", nos sitúa ante una zona de la región francesa de Picardia liberada hace tiempo de la presencia alemana, lo suficiente para que se haya producido cierta regeneración. Se detienen primero en Creil y luego en la más alejada villa de Château-Thierry. Ambas ciudades, como muchas otras, soportaron la sorpresiva y vertiginosa llegada del ejército alemán en los primeros días de septiembre de 1914 para enseguida padecer, en mayor o menor grado, la devastación sañuda de un obligado repliegue. En este caso, el recorrido le sirve a Gómez Carrillo para contraponer, en Creil, la idiosincrasia amable y hospitalaria de los campesinos franceses a la barbarie saqueadora de los invasores.[130]

El siguiente capítulo está dedicado a la villa de Compiègne y a su palacio. A través del testimonio de Gabriel Mourey, conservador de aquella joya arquitectónica, se recuerda como Compiègne sufrió el mismo proceder que experimentaron todas las ciudades situadas en el itinerario estratégico alemán: llegar, saquear y someter a su población. En este caso, dada la grandiosidad del recinto, lo tomaron como un adelanto de los tesoros que les aguardaban en la cercana París; de hecho, había sido elegida para albergar al propio Káiser Guillermo II en su itinerario triunfal. El plan se vio desbaratado y el texto nos muestra el cambio de actitud que medió entre la llegada respetuosa, casi admirativa del día 8 de septiembre y el desalojo airado dos días más tarde cuando, empujados por el ejército francés en lo que el propio Mourey denomina "la derrota del Marne", Alemania vio esfumarse definitivamente la viabilidad del plan Schlieffen.[131]

El capítulo que dedica a Noyon (III) está dentro del mismo recorrido que incluye las ciudades anteriores, aquel que el autor realizó en julio de 1917 (recordemos que supuso la interrupción de su prescrito retiro). En este caso, la villa que visita aún no ha sufrido la destrucción a la que se verá sometida meses más tarde, entre marzo y junio de 1918, cuando las ofensivas contra ingleses y franceses transformen la ciudad natal de Calvino en un montón de ruinas. Es este un relato que se inicia con una evocación histórica, de tintes amables, didácticos se diría, que no se corresponde con la última parte del mismo (sección escrita cinco meses después) cuando Gómez Carrillo nos describe el sobrecogimiento existencial que experimenta en el interior de la catedral al escuchar un órgano que despierta las imágenes recientes de "todos los huertos talados, todas las aldeas convertidas en campos de escombros, todos los cementerios profanados…". Un paisaje mártir que transmite al lector con las sensaciones de frio, soledad y misterio del *Dies irae* que resuena en las naves.

La ciudad de Noyon, sus inmediaciones más bien, vuelve a protagonizar el capítulo undécimo del libro. El más comprometido desde un punto de vista ideológico, ya que con la inteligente sutileza que caracteriza su estilo literario, sin recurrir a diatriba alguna, Gómez Carrillo argumenta la belicosidad de la que hacen gala los alemanes como un comportamiento de hondas raíces culturales, si no antropológicas. Citando los estudios del especialista en cultura nórdica Troels Frederik Lund, la contemplación de un cementerio profanado por las tropas invasoras, le lleva a evocar los imperecederos

[130] En Creil la ocupación se vio facilitada por los vínculos económicos que los alemanes tenían en la zona. El texto menciona la existencia de una fábrica de electricidad dirigida por un alemán y la Sociedad Parisiense de Anilina. Esta última se corresponde con la Compagnie Parisienne des Couleurs d'Aniline, la empresa química fundada en 1884 con capital franco-germano.

[131] Como señala el texto, el palacio de Compiègne estuvo a cargo del escritor, poeta, crítico de arte y traductor Gabriel Mourey (1865-1943), quien había mandado a París los principales muebles y tapices nada más conocer que la ciudad figuraba en la trayectoria ofensiva alemana. Entre octubre de 1914 y abril de 1917, el palacio fue convertido en hospital, y poco después sede del Alto Mando militar francés, bajo la jefatura del general Nivelle, artífice de la batalla de Le Chemin des Dames.

ritos fúnebres grecorromanos. De este modo, contrapone "la poesía embalsamada por el incienso que se quema en las tumbas, por las flores que adornan las necrópolis, por las lágrimas que humedecen los féretros" al festín macabro que constituían los rituales germanos de la Edad Media, cuya pervivencia parece más que evidente ante la barbarie arbitraria e injuriosa que el escritor confirma en el cementerio noyonés.

La ciudad de Chauny y sus alrededores cierra la primera sección del bloque "geográfico", cuyo testimonio enlaza cronológicamente con la última parte del capítulo anterior (III) y con el siguiente dedicado al tema de las ciudades, Ypres (X). Aquí nos ofrece una visión de conjunto que, sin embargo, corresponde a dos ofensivas diferentes en el tiempo: una primera, anglo-franco-norteamericana en torno a Cambrai (noviembre 1917), y otra posterior, con la reacción alemana sobre la línea sur de Peronne (marzo de 1918). En ambos casos, el resultado fue una hecatombe que Gómez Carrillo transmite colocando su perspectiva en la naturaleza:

> "Que los chopos sufran en nombre de la seguridad de los hombres. Pero ¿y los pobres manzanos, y los frágiles almendros, y los infelices cerezos? Pero ¿y los arbustos de los huertos? Pero ¿y los simples plantíos de flores?... No se comprende el móvil de la larga, de la ardua, de la paciente labor que consistió en ir cortando, uno por uno, todos los árboles frutales, todas las plantas floridas de estos humildes cotos. ¿Qué mentalidad pudo presidir esta hecatombe de ramas inofensivas? Por insensible que uno sea, al cabo de algunos minutos de muda contemplación, no puede menos que sentirse el alma inundada de congoja ante una obra que ha sido ejecutada por seres como nosotros, por hombres que son nuestros semejantes."

Una mirada sensible acaso conmovida por la nostalgia.

> "Y yo recuerdo otras jiras de otros tiempo ya lejanos, otros paseos autumnales por estos mismos campos antes risueños, antes ricos, otros días pasados en las márgenes floridas del Oise…"

Aunque utiliza un recurso ya empleado con anterioridad en *El corazón de la tragedia* ("Y yo evoco el recuerdo de otro viaje menos pintoresco y más tranquilo, que me permitió pasar algunas horas en esa ciudad, hace muchos años, cierta tarde de otoño..."), aquí hay una concreción donde late —hoy lo sabemos— la melancolía nostalgica de los años que vivió en la cercana villa de Nesles-la-Vallée junto a Anie Perrey.[132]

De repente, el capítulo V marca un giro temático y nos ofrece un aspecto silente y aterrador de la guerra. Esta sección, que es a su vez la más antigua de las que componen *Tierras mártires*, fue escrita al hilo de la visita a la frontera entre Bélgica y Suiza que Gómez Carrillo realizó durante la segunda quincena de

[132] Por la carta manuscrita que Gómez Carrillo le envió a Rubén Dario y que Eduardo de Ory transcribe en 1909 en el libro dedicado al escritor guatemalteco, sabemos que Gómez Carrillo se había instalado en Nesles-la-Vallée en 1908 con la actriz y poeta Anie Perrey (1887-?), posiblemente tras el regreso del viaje a Grecia que ambos compartieron y cuyo libro homónimo (publicado en 1909), le dedica. "Vive con su linda Anie, que hace versos encantadores. Una de las más bonitas parisienses. El nido es una casita en medio de un bosque de laureles y lilas, a orillas de un arroyo, a una hora de París, en Nesles-La-Vallée. "Y allí —le dice Enrique— pasamos los meses clementes, entre risas y caricias sin notar siquiera que el tiempo vuela. ¡Y sí que vuela! Año y medio llevamos allí, cultivando nuestros ensueños y nuestras quimeras". Existe también una carta enviada a Unamuno con la dirección de "Villa Anie"/Nesles-la-Vallée (Seine et Oise), que por el contenido puede fecharse en verano de 1913, lo que sugiere un periodo de, al menos cinco años, de convivencia afectiva (Depósito documental de la Universidad de Salamanca. Gredos).

enero de 1917. En ese momento cobra actualidad, tal y como aparece documentado en prensa, el fenómeno de las deportaciones.[133]

> "¡Los repatriados!... ¡Los infelices que, después de vivir dos años en los departamentos del Norte de Francia, bajo el yugo extranjero, comienzan a obtener, gracias a la diplomacia española, salvoconductos para salir de la tierra mártir!..."

Desde los primeros días de la guerra la captura y deportación de ciudadanos belgas y franceses hacia territorios alemanes se impuso como una práctica común. En parte para forzar el sometimiento de la población que permanecía en las zonas cautivas y en parte por la disposición de mano de obra gratuita que representaban, el hecho es que los desplazamientos de civiles (a menudo este tema se confunde con el de los prisioneros de guerra) constituyeron una de las más sórdidas realidades a las que tuvieron que enfrentarse unos países de larga tradición ilustrada. Los confinamientos fueron tan precoces que una de las primeras intervenciones humanitarias de la Cruz Roja Internacional fue la creación de un organismo específico para su control y seguimiento: la Agencia Internacional de Prisioneros de Guerra, iniciativa que se vio reforzada por la institución en España de aquella a la que alude la cita: la Oficina Pro-Cautivos.[134] Es un capítulo muy teatral en la disposición de sus elementos narrativos, donde el periodista se aparta para que sean cuatro personajes —la dueña de una papelería, una monja, un sacerdote y una maestra de escuela— quienes ofrezcan en sus testimonios sobrecogedores la esencia extraviada de los ocupantes.

Los dos capítulos centrales del libro (VI y VII) inauguran la tercera visión de la guerra, aquella que hemos denominado "intrahistórica". Una dimensión en la que Gómez Carrillo recoge dos instituciones de gran vigencia en ese momento: el madrinazgo y la justicia militar.

> "Los críticos suelen decir que de toda la literatura de la guerra, lo único que sobrevivirá a nuestra época son las cartas de los soldados…".

De nuevo el escritor, al hablar de la actividad epistolar de los soldados, avanza una intuición que hoy en día la historiografía utiliza como fuente fundamental en el estudio del pasado.

La especial configuración del frente de guerra occidental, con su línea de trincheras inamovibles a pocos metros de las poblaciones en muchos casos, estableció una infraestructura en torno a las mismas que no solo lo convertía en un simulacro de ciudad (instalaciones hospitalarias, cantinas, prolongaciones ferroviarias, telefonía) sino que reforzaba el inmovilismo ya obligado por zanjas y subterráneos. En este contexto escribir pasó a ser una actividad imprescindible, un ejercicio de comunicación que sosegaba a los de fuera y a la vez le permitía al soldado elaborar su miedo, su soledad y la irracionalidad del combate. H. Barbuse, Wittgenstein o Apollinaire dejaron en su obra buen testimonio de ello. En el capítulo VI, Gómez Carrillo, partiendo de dos fuentes epistolares, explica a sus lectores una institución que tendrá gran importancia en nuestro país: las madrinas de guerra. [135]

[133] *El Imparcial*, 6,7, 15, 16, enero,1917). El ministro de Estado español, Amalio Gimeno, en declaración a la prensa del día 24 de enero, anunció a los periodistas que "ya ha terminado la repatriación de los súbditos franceses que vivían en los departamentos invadidos por Alemania y que fueron deportados al Imperio Germánico" (*El Imparcial*, 24-1-1917; pg.4).

[134] Oficialmente se denominó "Oficina de Guerra Europea, dependiente de la Secretaría Particular de su Majestad el Rey", fue creada en junio de 1915 y estuvo vigente hasta febrero de 1921 (Archivo General de Palacio Real). Para el tema, consultar la coetánea obra de Mousset: *El rey Alfonso XIII y su filantropía en la guerra.*

[135] "La famille du soldat" fue la primera iniciativa, llevada a cabo por Melle de Lens en enero de 1915, respaldada por el ministro de la Guerra A. Millerard y rápidamente recogida por la prensa del momento (Le Figaro, La vie cotidien, L' echo…) que tuvo multitud de formaciones similares. Consistía en que las jóvenes, instituidas como *madrinas*, establecieran una relación espistolar con uno (o varios) soldados con el fin de mantener la moral de los mismos. El contenido de las cartas presentaba un carácter amistoso y doméstico a modo de vínculo emocional con la vida que se desarrollaba al otro lado de las trincheras.

En este capítulo se hace una mención que es muy posible que constituya una de las mayores aportaciones de *Tierras mártires*, todo un hallazgo bibliográfico. ""Cartas a mi madrina" se titula uno de los epistolarios más poéticos y más sutiles que se han publicado en Francia", dice el texto. Las consultas realizadas a la Biblioteca Nacional de Francia no son concluyentes, pero dejaron abierta la posibilidad de que se trate de una versión de las cartas que G. Apollinaire escribió a su madrina de guerra, Yves Blanc (pseudónimo de la escritora J. Burgues), y que no fueron publicadas hasta 1948, bajo el título *Lettres à sa marraine.* El hecho de que aparezca en el libro que nos ocupa indicaría la existencia de una edición (quizá manuscrita) de las mismas, a cuya lectura tuvo acceso Gómez Carrillo.

El segundo epistolario —en realidad una reseña del libro de Henri Davignon *Le soldat belge peint par lui-même*— sirve para exponer una crónica amable del soldado belga y sus diferencias respecto a ingleses y franceses. Un verdadero homenaje personal hacia los ejércitos aliados que se refuerza con el que le dedica en el capítulo siguiente (VII) a la milicia francesa donde, partiendo de una obra de la que no proporciona título ni autor ("Un sacerdote ha tenido la buena ocurrencia de reunir en un tomito impreso como un devocionario unas cuantas docenas de cartas de amor escritas en las trincheras"), de nuevo centra su atención en la literatura epistolar de los soldados.[136] Designándolos con el apelativo cariñoso de "peludos", los lectores imaginamos hombres bondadosos, ingenuos, idealistas y románticos. En todo el capítulo late una evidente intencionalidad de mantener la imagen humana del soldado francés (en presupuesta oposición a la de los germanos), soslayando cualquier elemento que pudiera inducir dudas sobre la verdadera situación que vivían, como por ejemplo la férrea censura que sufría el correo militar.[137]

Espionaje y deserción configuran la segunda parte de este tercer bloque temático. Dos realidades inherentes a toda guerra sobre las que Gómez Carrillo selecciona cuatro crónicas en *Tierras mártires* (capítulos VIII y IX), de las ocho que publicó en *El Liberal*. De nuevo nos hallamos ante el comentario de un libro coetáneo como punto de partida para tratar un tema espinoso que el autor maneja con amable complicidad, bien distante de la situación anímica que sufrían unos soldados agotados y sediciosos ante la prolongación, cada vez más lesiva, del conflicto.[138]

Los procesos judiciales por espionaje constituyeron un tema de gran interés entre la opinión pública, una cuestión que los lectores seguían con el criterio de quien lee una novela por entregas. El texto que Gómez Carrillo elige para iniciar la cuestión ("Los tribunales de campaña", reproducción del homónimo publicado el 7 de febrero de 1918) presenta en el original una mención a los mediáticos procesos militares que mantenían enardecidos a los lectores —Mata-Hari, el Bolo Pachá y Duval—, párrafo que suprime aquí para centrar su interés exclusivamente en la dimensión castrense. Llama la atención en estas crónicas el grado de benevolencia con el que parecen ser tratados los malhechores en virtud de la naturaleza de su delito (no tienen la misma consideración los producidos por codicia que por soledad o añoranza familiar) y la defensa que Gómez Carrillo lleva a cabo de la honestidad de abogados y fiscales militares franceses sobre los que no comprende el temor que inspiran. Una actitud la suya que nos lleva a confirmar la complicidad ideológica del escritor con la causa aliada.

Concluida la lectura sobre la justicia militar, el lector pasa la página y se da de bruces con la guerra feroz. Esta vez en cuatro nuevas ciudades: Ypres, San Quintín, Soissons y Albert, sobre las que, para no resultar repetitivo, solo comentaremos la primera de ellas.

[136] El capítulo VII es el único de todos los que integran Tierras mártires que no se ha podido localizar la fuente original. No pertenece a las crónicas de El Liberal; ni siquiera sabemos si vio la luz en alguna otra publicación, aunque de ser así, lo habría sido en alguna revista femenina ya que es a un hipotético público femenino a quien se dirige ("Porque habéis de saber, lectoras…").

[137] Sobre el tema, la interesante (e inédita) tesis doctoral de J. García Sánchez, Jesús: La censura postal en la Europa del siglo XX.

[138] El libro en cuestión es: *La Justice aux armées, chronique d'un conseil de guerre au front (1915-1916)*, de René Planhol.

> "En otras ciudades destruidas, los escombros no forman sino islas que rodean espacios aún llenos, si no de vida, por lo menos de esperanza. Aquí es la muerte absoluta, la muerte completa, la muerte sin ilusiones de resurrección…"

¿Puede hacerse de modo más poético y a la vez más contundente una descripción? Ypres fue uno de los núcleos más castigados de la Gran Guerra. Ciudad mártir por antonomasia, su estratégica situación geográfica la hará ser escenario de cuatro batallas, una de las cuales, de sus consecuencias, será notario Gómez Carrillo en diciembre de 1917.[139] Si en otras ciudades la voz del escritor se centra en la tierra en su conjunto, aquí resuena con un clamor de cólera —a su modo, claro está, elegante y contenido— por la identidad cultural de un país que los alemanes invasores intentan aniquilar.

Las calles, los edificios "de ventanas festoneadas, con sus cornisas floridas", la Boucherie, el Beaterio, la Casa de los Templarios, la Plaza del Museo, hasta el evocador Café de la Buena Voluntad, pasan por la memoria de un Gómez Carrillo más sensible que nunca a la belleza del arte y el progreso. Pero será ante la visión fantasmagórica del Mercado de los Paños, cuando puede decirse que el lector de *Tierras mártires* escucha el grito, silente, del ilustrado herido. Un edificio que describe, en su historia y arquitectura, como centro económico, artístico y humano de la ciudad; acaso de Flandes en su conjunto. "Una catedral de creencias cívicas y municipales, un santuario de fe laboriosa que logra sobreponerse a las tiranías de los príncipes", nos dice el texto antes de describir el origen y la evolución de una ciudad que fue cuna de la prosperidad burguesa. De repente, una anomalía sorprende al lector actual cuando observa en el repaso que Gómez Carrillo hace de la historia medieval de Flandes[140], el empleo de un vocabulario inadecuado, a todas luces anacrónico, para designar realidades socio-económicas muy anteriores a los términos empleados.

¿Cómo puede comprenderse que hable de "trabajadores" o de "demócratas" para referirse a los integrantes de las milicias municipales movilizadas contra Guido de Dampierre? ¿Y de "obreros armados de picas y garrotes" o "democracia victoriosa" cuando relata hechos de los albores del siglo XIV? Inconcebible que se trate de ignorancia por parte de un erudito como Gómez Carrillo. Nos arriesgamos a conjeturar que emplee este lenguaje de resonancia marxista como una manera de asimilarse a los lectores que en ese momento leían sus crónicas `para facilitarle la comprensión del fenómeno histórico. Al fin y al cabo aquel público asistía a la emergencia de una izquierda identitaria con lenguaje propio.

Conclusión

El profesor González Martel señala en su introducción a la reeditada *Campos de batalla, campos de ruinas* que las obras de Gómez Carrillo sobre la guerra deben considerarse un corpus unitario. Desde luego nadie mejor que el mayor experto sobre el escritor guatemalteco para asegurarlo. Sin embargo, se hace necesario matizar que *Tierras mártires* representa en el conjunto literario de Enrique Gómez Carrillo el final de una etapa por sí misma aterradora, y como tal es la obra de un hombre dañado, testigo del horror. Una persona a la que, como a Europa, no le queda más expectativa que la reconstrucción. Él, desde luego, inicia su restablecimiento ese mismo año de 1918 con un largo viaje, nuevos escritos y un proyecto de vida en común con Raquel Meller, junto a la que volverá a sentir —

[139] La Tercera batalla de Ypres, llamada también de Passchendaele. Una ofensiva de las tropas francesas, inglesas y canadienses el 31 de julio, que tuvo al mariscal Douglas Haig como estratega y romper las líneas alemanas como fin. La resistencia alemana, pertrechada en búnkeres de hormigón y las inclemencias meteorológicas alargaron el combate hasta el mes de noviembre, con un alarmante número de pérdidas humanas (entre otras causas, por el empleo masivo del gas mostaza, llamado "iperita" en honor a la ciudad).

[140] Posiblemente tenga como referencia la obra de Pirenne, *L'ancien chronique de Flandre eet la Chronographie Regum Francorum*, publicada en 1898.

siempre la sensación— ese juego de búsqueda y hallazgo, búsqueda y misterio, que constituye la entraña de su existencia.

En los siguientes libros nos encontraremos con un hombre más sabio. Alguien a quien la experiencia de la guerra ha acrisolado hasta el punto de no ejercer nunca más como corresponsal en un conflicto bélico por mucho que lo envíen con tal encargo a un Marruecos que será objeto de su última crónica viajera. Nos hallaremos con un escritor que mira hacia atrás y recopila obra y vivencias; con un novelista histórico del Bizancio fabuloso; con un ensayista que reflexiona y difunde la literatura francesa del momento; o con el artífice fecundo de empresas literarias como la revista *Cosmópolis* o su última *Parisina, espejo de elegancias parisienses.* Pero nos será difícil encontrar en sus escritos esa vaporosidad optimista y amable del modernismo jovial que la guerra se ha llevado para siempre.

> Es el libro de Francia, el libro de las tierras mártires, de los escalios tristes, de los dolores, de las lágrimas. Y es también el libro del epinicio, del grito triunfal del canto glorioso: el ¡viva Francia![141]

Con estas palabras definió Gómez Carrillo, en el verano de 1918, la obra que hemos repasado. En efecto, no es una crónica sobre la guerra al uso. Es el libro de esa Francia eterna que constituye destino y origen de ensoñaciones artísticas, filosóficas, amorosas y vitales para su autor. Un libro donde palpita toda la miseria de la que somos capaces, en forma de trincheras, cenizas y despojos…

Aunque también constituya por sí mismo, a lo largo de sus líneas, la prueba de su lucha y su libertad.

Anexo con los textos matrices que componen cada capítulo, el título de la crónica y la fecha de su publicación en *El Liberal*

Capítulo I	Hacia las tierras conquistadas (29-junio-1917) La dulzura de vivir (3-julio-1917) En el pueblo de La Fontaine (6-julio-1917)
Capítulo II	Los alemanes en Compiègne (9-julio-1917) Recuerdos del Marne (14-de julio-1917)
Capítulo III	En Noyon libertado (24 julio, 1917) Los alemanes en Noyon (26-julio-1917) Las voces del órgano de Noyon (9-diciembre-1917)
Capítulo IV	Entre las ruinas (1-diciembre-1917) El teatro de la gran batalla (9-abril-1918) * De todas las crónicas recopiladas en el libro, estas son las que más difieren de sus originales, ya que en el libro se omitieron las partes que podríamos considerar informativas (citas, datos y alusiones precisas a la propia situación de la opinión pública española)
Capítulo V	Hablando con los que salen del infierno (31-1-enero 1917) Oyendo a los que salen del infierno (10-febrero-1917)
Capítulo VI	El soldado belga pintado por sí mismo (18-febrero-1917) Cartas de soldados belgas (20-febrero-1917)
Capítulo VII	* * * * * * *
Capítulo VIII	Los tribunales de campaña (7-febrero-1918)
Capítulo IX	Los dramas de la justicia militar (24-enero-1918)

[141] Diario *La Prensa*, 20-6-1918.

	Delitos militares (28-enero-1918) La disciplina y la justicia (2-febrero-1918)
Capítulo X	Ypres, la muerta (12-diciembre-1917) Entre las ruinas de Ypres (21-diciembre-1917) Las últimas visiones de Ypres (31-diciembre-1917)
Capítulo XI	Visiones macrabras (25-noviembre-1917)
Capítulo XII	Ante las llamas de San Quintin (4-diciembre-1917)
Capítulo XIII	Una ciudad mártir (20-mayo-1918)
Capítulo XIV	Las ruinas del Lourdes del norte (26-mayo-1918)

OBRAS CITADAS

García Sánchez, Jesús. *La censura postal en la Europa del siglo XX*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.

Gómez Carrillo, E. *Tierras mártires*. Madrid: Evohé, 2015.

Gónzalez Martel, J. M. *Campos de Batallas, campos de ruinas*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 2014.

Ory, Eduardo de. Gómez Carrillo. *Estudio de psicología literaria*. Madrid: Pueyo, 1909.

San Miguel Hernández, Manuela. "Un diccionario singular: *Le langage dans les tranchées*." *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Ed. Ignacio Iñarrea las Heras, María Jesús Salinero Cascante. Logroño: Universidad de La Rioja, 2003, vol. 2. 565-578.

Juliá, Santos. *Vida y tiempo de Manuel Azaña.* Madrid: Taurus, 2008.

Stevenson, D. *1914-1918, la historia de la Primera Guerra Mundial*. Barcelona: Debate, 2014.

Noguerol Jiménez, F. "Soñadores de las mismas quimeras. Enrique Gómez Carrillo y la revista *Cosmópolis* (1919-1922)". *Revista Centroamericana* 23 (2013): 87-110.

Mousset, Alberto. *El Rey Alfonso XIII y su filantropía en la guerra*. Barcelona: Bloud y Gay, 1917.

Los Padres del Desierto. Biblioteca de las Naciones, vol. III. París: Garnier Hermanos, 1917.

VVAA. *Justices militarires et guerres mondiales (Europe 1914-1950)*. Lovaina: Presses Universitaires de Lovaine, 2013.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

AMBIVALENCIA FRENTE A OPRESIÓN INDÍGENA EN DOS POEMAS DE JOSÉ SANTOS CHOCANO: "AHÍ NO MÁS" Y "QUIÉN SABE"

Nydia R. Jeffers
Henderson State University

Abstract: In 1919, the Peruvian poet, Jose Santo Chocano (1875-1934), was crowned in a ceremony for his poetry focused on the indigenous identity. After analyzing the dualism of tones, spaces and times in two poems of his collection *Primicias de Oro de Indias* (1934), "Ahí no más" y "Quién sabe", in reality, the empathy with the marginalized Indian is ambivalent. On the one hand, there is a tone of admiration for the Incan past with hope for the future of the Indian. On the other hand, the first person avoids identifying itself with the marginalized Indian. Even though the poet highlights the Incan voice as the personification of knowledge, strength and serenity, the same perspective is not offered for the representation of the Indian of his time. Although this ambivalence does not dignify the Indian image, it serves to denounce the damage of the Spanish colonization.

Resumen: En 1919, el poeta peruano José Santos Chocano (1875-1934) fue coronado en una ceremonia por su poesía enfocada en la identidad del indígena. Tras analizar el dualismo de tonos, espacios y tiempos en dos poemas de su colección *Primicias de Oro de Indias* (1934), "Ahí no más" y "Quién sabe", en realidad, la empatía con el indio marginado es ambivalente. Por un lado, existe un tono de admiración por el pasado inca con esperanza para el futuro del indígena. Por otro lado, la primera persona evita identificarse con el indígena marginado. Aunque el poeta destaca la voz del inca como la personificación de la sabiduría, la fuerza y la serenidad, la misma perspectiva no se ofrece para la representación del indio de su tiempo. Si bien esta ambivalencia no dignifica la imagen del indígena, sirve para denunciar el perjuicio de la colonización española.

Citado en el *Diccionario de literatura española* como "el más americano de los poetas modernistas" (196) y considerado en la misma obra a la altura de Rubén Darío y Walt Whitman, José Santos Chocano (1875-1934) tiene su obra poética más famosa en *Alma América* (1906) y *Primicias de Oro de Indias* (1934). De esta última obra más madura se extraerán dos poemas que tratan sobre el indio americano de Perú, lugar natal del autor. Resulta pertinente analizar la forma y el contenido de estos poemas para explicar la actitud ambivalente del autor sobre la defensa de la imagen del indígena, tema que no se ha hallado explicado en la crítica leída sobre Chocano (Castro, 1971; Ortega, 1966 y Rodríguez-Peralta, 1970).

Concretamente, algunos poemas que versan sobre el indio peruano en la colección *Oro de Indias* son "Ahí no más", "Quién sabe", "Otra vez será" y "Así será". El presente ensayo se centrará en los dos primeros porque ambos contienen no sólo referencias intertextuales sino también alusiones comunes al derecho del indio sobre la tierra. La forma de estas alusiones y de otros recursos permitirá contextualizar ambos poemas en la producción literaria tardía de Chocano. Después de analizar la forma y el contenido de los poemas citados, se podrán derivar conclusiones sobre la actitud ambivalente de la voz poética, que por un lado encuentra un escapismo nostálgico en la época inca y por otro lado, expresa duda para sufrir con el indio que ha perdido sus tierras y su cultura inca con la llegada de los colonos españoles. ¿Representa el indio parte de su yo lírico? Si la identificación entre la voz y el indio se produce, ¿llega a actuar por él defendiendo sus derechos o sólo elogia el tiempo inca como refugio y elogio de sí mismo como poeta americano?

Para responder a estas preguntas, primero se analizarán las características formales de la poesía de Chocano dentro del movimiento del modernismo. Hay que anotar Arturo Torres Rioseco y Max Henríquez Ureña difieren en denominar al poeta "modernista" (Sánchez et al, 600). Segundo, como resultado de un análisis estilístico y estructural de los poemas, se explicará la actitud ambivalente de la voz poética, estrofa a estrofa. Tercero, se entrelazarán la forma y las ideas para analizar los recursos a favor y/o en contra de la defensa de los derechos humanos del indio. Finalmente, a lo largo de todo el proceso, se apoyará el tono ambivalente de defensa e indiferencia por medio de la caracterización dual de su estilo modernista, calificado por Rodríguez-Peralta por ejemplo, de subjetiva y objetiva; de romántica y parnasiana.

En general, las características formales de los dos poemas pueden resumirse en su tono. Respecto al estilo de la obra tardía de Chocano, Henríquez Ureña afirma que "adolece del efectismo declamatorio y retumbante al que siempre tuvo afición" (343). Phyllis Rodríguez-Peralta sostiene que su poesía tiene un tono más sereno que permite "hear his lyricism, so long drowned by the loud trumpeting of his epic songs" (139). El estilo sobrecargado de la producción de su juventud se explica en José Olivio Jiménez por el uso de una policromía pomposa y una musicalidad desmedida, pero ninguna de estas características define los poemas de "Ahí no más" y "Quién sabe". Al contrario, como es el caso de la etapa mundonovista y de acuerdo con Julio Ortega, "si bien son escasos, también aquí, los poemas que alcancen austeridad expresiva, permiten ver al hombre menos artificial, que una imagen de poeta exaltado ocultaba…" (10). Es el momento de analizar el poema "Ahí no más" desde esta perspectiva.

El poema "Ahí no más" presenta una visión dinámica del indio americano en términos de espacio y tiempo. La constancia del movimiento se refleja en la métrica de los versos, con un cómputo silábico regular de once sílabas. El indio transita más rápido que la voz pero la voz no alcanza al indio. Es más, el movimiento del indio en un entorno montañoso es tan rápido que la figura poética que lo sigue no lo puede alcanzar. La condición elusiva del indio convierte la visión del indio en "remotísimo ideal", "loco ensueño" y "vuelo audaz" (196). En una palabra, la voz desea volver al pasado inca del indio y tal deseo es imposible. De acuerdo con la esperanza de la voz poética de encontrar al inca en la cima, la búsqueda del ideal inca no tiene éxito, pues sólo encuentra soledad. A pesar de este suceso, el final del poema es abierto, pues la búsqueda o bien se continúa por la propia voz o bien se releva al lector. El poema se lee como sigue:

AHÍ NO MÁS

Indio que a pie vienes de lejos
(y de tan lejos que quizás
te envejeciste en el camino,
y aún no concluyes de llegar…)
detén un punto el fácil trote
bajo la carga de tu afán,
que te hace ver siempre la tierra
(en que reinabas siglos ha);
y dime, en gracias a la fatiga,
¿en dónde queda la ciudad?
Señala el indio una ágil cumbre,
que a mi esperanza cerca está;
y me responde, sonriendo:
-Ahí, no más…

Espoleado echo al galope
mi corcel; y una eternidad

se me desdobla en el camino…
llego a la cuesta: un pedregal
en que monótonos los cascos
del corcel ponen su chis-chás…
Gano la cumbre, y por fin, ¿qué hallo?
Aridez, frío, soledad…
Ante esa cumbre, hay otra cumbre;
Y después de esa, ¿otra no habrá?
-Indio que vives en las rocas
de las alturas, y que estás
lejos del valle y las falacias
que la molicie urde sensual,
¿quieres decirle a mi fatiga
en dónde queda la ciudad?

El indio asómase a la puerta
de su palacio señorial
hecho de pajas que el sol dora
y que desfleca el huracán;
y me responde, sonriendo,
-Antes un río hay que pasar…
-¿Y queda lejos ese río?
-Ahí, no más…

Trepo una cumbre y otra cumbre
y otra…Amplio valle duerme en paz;
y sobre el verde fondo, un río
dibuja su "s" de cristal.
-Éste es el río; pero ¿en dónde,
en dónde queda la ciudad?
Indio que sube de aquel valle
oye mi queja y, al pasar,
deja caer estas palabras:
-Ahí, no más.

¡Oh, raza fuerte en la tristeza,
perseverante en el afán,
que no conoce la fatiga,
ni la extorsión del "más allá"!
-Ahí, no más…-encuentras siempre
cuanto deseas encontrar:
y así, se siente, en lo profundo
de ese desprecio con que das
sabia ironía a las distancias,
una emoción de eternidad…

Yo aprendo en ti-lo que me es fácil
pues tengo el título ancestral-
a hacer de toda lejanía
un horizonte familiar;
y en adelante, cuando busque

un remotísimo ideal,
cuando persiga un loco ensueño,
cuando prepare un vuelo audaz,
si a dónde voy se me pregunta,
ya sé que debo contestar,
sin medir tiempos ni distancias:
-Ahí, no más…(Santos Chocano 167-8)

La estructura del poema "Ahí no más" sigue un viaje de la voz poética en pos del indio americano. Se puede observar este viaje como triple: hacia el pasado, hacia la cumbre y hacia el ideal de los derechos humanos. Respecto a este ideal, la voz "aprende" que ni se sitúa en el pasado inca, ni se halla en una sola cumbre. Una razón que apoya esta idea es que la voz poética quiere llegar al indio del pasado inca pero sólo encuentra soledad. El verso "Ahí no más" se puede interpretar positivamente como la exhortación india a ir más allá en el espacio y en el tiempo para encontrar los derechos indios. Al mismo tiempo, debido a la "sonrisa irónica", la misma frase se puede leer como suposición de que no hay futuro o esperanza para la recuperación de sus derechos. El hecho de que alcanzar una cima en el poema, como el poema expresa, dé como resultado "aridez, frío y soledad" puede interpretarse como que el ideal de los derechos indios no se sitúa en una cumbre solamente, sino en el conjunto de todas las cumbres, dado que fueron muchos los derechos violados en la historia de la conquista.

Espacialmente, el viaje al pasado se ambienta en la tierra, el valle y las cumbres. Estos tres niveles parecen indicar posiciones de poder. En la tierra, el indio es un esclavo. El indio se describe después subiendo y alejándose del valle, es decir, el indio empieza a dejar de ser esclavo. La cumbre sería la culminación de la independencia del indio con respecto al español pero hay muchas cumbres que alcanzar, o sea, la independencia es compleja e implica la recuperación de muchos derechos (o cumbres) violados con la conquista. De hecho, la tierra se menciona como fuente de esclavitud para el indio y fuente de riqueza para el español. En oposición a esta tierra fértil o "verde fondo", se sitúan las rocas estériles de las cumbres descritas como frías y áridas. El dualismo espacial se refuerza con la posición inferior del valle y la superior de la cumbre. Esto puede significar que la realización de los derechos indios requiere trabajo y que nunca llega a ser plena. Además esto reincide en que el triunfo de los derechos humanos para el indio no reside en el pasado, sino en el futuro.

En el viaje del tiempo, las estrofas se alternan entre el presente y el pasado de manera dual y consistente con los dualismos espacial y temático ya referido. Primero, el indio se ve sometido a una tierra que no le pertenece. Es el momento de la colonización española. Después, el indio está en las cumbres, lejos del valle, es decir, se independiza. Más tarde, se vuelve a la época inca cuando el indio se asoma a la puerta de su palacio señorial hecho de pajas. Por último, el indio sube de un valle que duerme en paz, vuelve a su conciencia y posible libertad. Al final, en cambio, el indio no termina de ascender de clase o ganar la conciencia de su libertad, por su "orgullo sin rencor" y "sabia indiferencia".

En términos de espacio, se puede interpretar que el indio conoce su medio (las cumbres y la ciudad incas) pero la voz que pregunta, no lo conoce. Vemos pues un intento de acercamiento de una voz moderna a la identidad del indio antiguo. Este intento es falaz, pues las rocas en las que vive el inca son frías, áridas y solitarias, es decir, el medio es inhóspito y no recibe foráneos más que con una "sonrisa irónica". Hay pues una diferencia de temperatura entre el indio y la voz. Podemos imaginar a la voz que se fatiga acalorada, mientras el indio permanece estoicamente frío a pesar de la caminata. Las imágenes sensoriales diferencian al indio de la voz poética, pero otras imágenes interiores que a continuación se detallarán también lo hacen.

Respecto a la percepción visual como reflejo del interior psicológico, el indio y la voz comparten la fe en el ideal, pero es nuevamente dual el hecho de que se desconoce de quién es el ideal, del amo o del

siervo. En términos de esfuerzo, parece que la voz intenta seguir el ritmo del indio, pero se cansa. Luego, hay una diferencia de fuerza entre la voz y el indio porque la voz va a caballo y se cansa, pero el indio va a pie y es "infatigable". Recuperar el derecho de la libertad se ve como ideal que literalmente se hace cuesta arriba. En otras palabras, el indio necesita insistir "Ahí no más" constantemente para animar a la voz a seguir luchando por sus derechos.

El amerindio indica repetidamente a la voz dónde se halla el ideal de la ciudad inca perdida y la voz no la encuentra. La voz se fatiga en el ideal de devolver al indio moderno la grandeza inca, pero tal intento resulta ser falaz. La voz aprende a revisar la imagen del indio, ni como héroe de la cumbre ni como siervo de la tierra. El poeta aprende a verlo simplemente como ser humano que merece ser libre. Al hacer esto, la voz aprende a renunciar a la condición heroica y exaltada del indio, lo que concuerda con la fecha de la obra y su estilo mundonovista.

Una vez introducidos el espacio, el tiempo y la acción principal del poema en búsqueda de los derechos indios, resulta lógico ver si las estrofas del poema desarrollan este afán. Antes, analicemos el título "Ahí no más". El título se reproduce al final de cada estrofa para ironizar el deseo ardiente de la voz de acercarse al indio. Este problema no halla solución, pues no lo llega a igualar, ni física, ni espiritualmente: ni en términos de fuerza, perseverancia o tristeza (estrofa sexta). Respecto a la tristeza, la falta de empatía se observa a la hora de no saber elegir entre la "cruz" y el "laurel". La voz no puede restaurar la dignidad humana del indio, por eso el indio está triste. Su fuerza y perseverancia tiene que ver con el estoicismo de su reacción ante la injusticia. Sin embargo, desde un lado más proactivo, se puede imaginar al indio indicando a la voz dónde ir a buscar los derechos del indio, a lo que la voz responde "sin medir tiempos ni distancias". Puede que los derechos sean por definición eternos y puede que la carencia de los derechos indios así lo parezca. Puede que la lucha por los derechos sea eterna o bien que la lucha por los derechos sea imposible. En cualquier caso, el esfuerzo parece continuo, ya sea en la carrera o en las palabras que transferidas del indio a la voz cierra y eterniza el ciclo.

La primera alusión al indio en el poema "Ahí no más" aparece en "Indio que a pie vienes de lejos". El hipérbaton del verbo y la frase adverbial "a pie" hace resaltar el contraste entre el indio y el español, es decir, el indio no tiene caballo y por eso va a pie. El verso siguiente "quizás te envejeciste en el camino" contiene una metáfora entre el camino y la vida. El último verso de la estrofa "y aún no concluyes de llegar" hace del indio y sus derechos una identidad inaccesible tanto en el tiempo, ya que el inca está muerto, como en el espacio, puesto que ni aquí ni al final del poema se produce en encuentro físico/espiritual entre la voz y el indio. Esta estrofa entonces recuerda al inca y connota que el indio de hoy no ha recuperado su dignidad aún. El envejecimiento del indio se refiere aquí a la antigüedad de la civilización india. En esta primera estrofa, el paso del tiempo se ve en paralelo con el movimiento espacial, acción principal del poema que es aquí introducida y desarrollada en la segunda estrofa.

En la primera estrofa todavía, la voz pregunta dónde está la ciudad, se entiende, inca, dadas las referencias a los indios, las montañas y dado el origen peruano del poeta. El indio responde que se encuentra en una cumbre, personificada ésta por medio del adjetivo "ágil". Se alude pues a un pasado remoto y a un espacio inaccesible. Para preguntar sobre la ciudad, la voz primero le pide al indio que descanse y levante la cabeza. Aquí se aprecia la antítesis entre la "carga" y "el trote" del indio, lo cual se explica por la fuerza india, más adelante explícita. A pesar de la carga, el indio es infatigable. A pesar de las diferencias, hay rima par, lo que simula el cambio dual del turno de palabra para las voces indigenistas.

En suma, por medio de la nostalgia referida al pueblo inca, la voz parece estar reivindicando el derecho del indígena a la propiedad de la tierra, como ocurría entonces. Sin embargo, también puede estar refugiándose en el pasado para no enfrentarse al indígena que ahora no tiene las tierras. Junto a este escapismo, la voz dice que espera que la cumbre que le señala el indio esté cerca. Su esperanza es el

resultado de la nostalgia que siente por el pasado inca, pero como se indica en la tercera estrofa que a continuación se analiza, la esperanza es vana. Hasta aquí, erigida como cumbre, el derecho a la cultura propia no es posible.

La segunda estrofa habla de un camino que se duplica en longitud, de una cuesta y un pedregal. El derecho a la libertad se hace duro para la voz poética. Aunque empieza la subida con energía ("Espoleado echo al galope"), la imagen de la libertad se vislumbra a lo lejos. A pesar de la lejanía del sueño, el trabajo es constante ("monótonos los cascos"). Una vez más el espacio y el tiempo van de la mano. La estrofa incluye una onomatopeya que imita el sonido de los cascos sobre el pedregal. Esta imagen auditiva se añade ahora a las anteriores imágenes visuales y dinámicas en las que el ritmo del indio ("trote") y el ritmo de la voz ("al galope") se traducían en imágenes más o menos rápidas. Aquí le pide que cese el movimiento de su trabajo en la tierra y con ello su humillación. El gesto cabizbajo describe la subyugación del indio a la tierra que ahora es explotada por y para los españoles. Para mayor énfasis, la voz recuerda al inca "[la tierra] en que reinaba siglos ha". Por tanto, la defensa o al menos la alusión al derecho de la propiedad de la tierra es claro.

Por eso, la misma estrofa presenta una voz triste que no encuentra lo que busca. El pasado inmortal inca le parece ahora muerto. La muerte es general y por eso hay "aridez, frío, soledad" en la cumbre que sube el yo. "Después" se entiende espacial y temporalmente, es decir más allá del inca, "¿otra [cumbre] no habrá?" Aunque esta pregunta no se responde aquí con "Ahí no más", se sobrentiende que hay otras cumbres (derechos indígenas) que coronar y esta serie es infinita (puntos suspensivos del poema) porque el daño al indio por parte del español fue de tal magnitud. Las invocaciones al indio relacionan el paso del tiempo con la distancia que separa la voz del indio. A gran escala, la voz trepa las cumbres y el indio sube del valle. La diferencia de altura entre la cumbre y el valle también connota la diferencia de poder. A pequeña escala, la voz va sobre caballo, pero el indio va a pie. La elevación del plano primero sobre el segundo indica una diferencia de poder similar a la que separa al señor del siervo.

El yo lírico en caballo llega hasta una cumbre pero esto no colma su esperanza. Con el esfuerzo, en la tercera estrofa se muestra la perseverancia del yo lírico hecho personaje en la carrera. Igualmente, el indio se halla subiendo un valle. Si metafóricamente la cumbre es el derecho indio, el valle es su ausencia. Por tanto, por "lejos del valle" se entiende que el indio no trabaja la tierra más, o sea, su posición social en ascenso. Su fatiga en el proceso es tal que se halla personificada como interlocutor del indio. La voz sigue trabajando por el indio porque sus derechos le parecen un desafío. El valle representa la humillación, de la que el indio está lejos pero la molicie representa la dignidad del indio, que como "sensual" y "falaz" podría indicar que aunque Perú se independizara, el derecho del indio quedó sin restaurar.

Como ejemplo de la destrucción del derecho indio, la estrofa cuarta presenta a un indio que le dice a la voz que antes de llegar a la ciudad hay que pasar un río. Si antes el pedregal en cuesta era el obstáculo, ahora el río cumple la misma función. El derecho indio se confirma distante y eterno, igual que la cumbre en la que se encuentra la ciudad buscada. El indio siervo ("su palacio señorial") sabe más que la voz y se fatiga menos que la voz. El indio metonímicamente es la roca (o cumbre antes descrita como árida, fría y sola). Además, se subraya el estoicismo de la raza india que lleva mucho tiempo sufriendo, lo cual está anafóricamente expresado en el verso impotente "Ahí no más."

La misma impotencia se observa en la voz que a pesar de trepar cumbres en la estrofa quinta, no encuentra la ciudad inca. Esta búsqueda exaltada de lo elusivo se dibuja en la forma sinuosa del río. Los rodeos y la búsqueda circular del derecho indio son también eternos. Para el inca, en palabras de Louis Baudin, "the cosmic unity is perfect. There are no barriers in space any more than in time" (65). El hecho que el valle personificado duerma en paz indica que el indio que trabajó la tierra fértil y que ahora

vive en la cumbre estéril no guarda rencor contra el español. La humillación representada en el valle no lleva aparejada rencor contra la violación del derecho del indio a la propiedad de la tierra.

La voz en primera persona, sin embargo, sí tiene una queja, a diferencia del indio. La voz se queja de la sonrisa irónica del indio al indicarle cada vez más lejos la ubicación de la ciudad que busca (la civilización inca). En otras palabras, el ímpetu de la búsqueda halla una pausa en la voz (como la pausa del indio de su trabajo en la primera estrofa). Las estrofas sexta y séptima reformulan la idea de que la lucha por los derechos es eterna ("una emoción de eternidad"). Se califica al indio que halla fuerza en la tristeza para "extorsionar" a la voz inquisitiva y presionarle para que luche por sus derechos. De esta presión se desprende una moraleja para la voz que aprende a ver el "título ancestral", es decir la humanidad del indio, más allá de su heroicismo inca ("remotísimo ideal"). La humanidad consiste en su dignidad inherente, sin necesidad de derivarlo de su civilización inca. La dignidad del indio se debe a su condición humana por más que la voz quiera exaltar como "ensueño" o "vuelo audaz" ese pasado inca. Dicho ideal se encuentra cerca cuando la visión del indio no es inca sino humana.

En el mismo sentido, Ortega afirma que el poeta hispanoamericano evoca exaltadamente el tiempo anterior a la colonización española. La repetición del término de la "cumbre" a lo largo del poema reproduce la alta estima en que la voz tiene al indio y a sí mismo, de acuerdo con la constante de las dualidades. Como parte de este respeto, la fatiga para devolverle los derechos humanos indica que es difícil recuperar su dignidad. Sin embargo, la voz tiene la esperanza pues sigue a caballo como un héroe persiguiendo un ideal, que aquí se identifica con el de los derechos indígenas.

El indio moderno tuvo un pasado inca. Las dos imágenes parecen fundirse en la esperanza de la voz poética. Sin embargo, la realidad es que cuando el héroe llega a la cumbre sólo encuentra "soledad", es decir, no encuentra lo que busca. Esta búsqueda falaz que desdobla el indio en el inca es una búsqueda romántica. Al mismo tiempo, al representar el cuadro del indio, la voz hace una confesión de su propia identidad, con lo cual el objeto de atención se desdobla. El lector reconoce así la dualidad amerindia e hispana del poeta.

La idea del futuro incierto connotado por el título "¡Quién sabe!" la recoge Günther Schmigalle para el poema de Chocano sobre la nave hispana "Nautilus" cuyo "inescrutable porvenir" alude a la "incertidumbre para la vida de las razas, de los pueblos y de los individuos" (n. p.). Sin embargo, el poema "¡Quién sabe!" tiene otras referencias intertextuales con el poema "Ahí no más" que van a identificar a la voz poética con el amo del indio. La característica peculiar de este amo es su intento de acercamiento en ambos poemas a la condición india, pero el poema de "¡Quién sabe!" añadirá una duda sobre si compartir el sufrimiento indio. La parte positiva de esta duda se refiere al enaltecimiento de la figura del indio a través de la descripción exaltada de la naturaleza. La parte negativa de la duda tiene que ver con la falta de conexión física, social y espiritual, que los separa. En cualquier caso, la afirmación de esta distancia presume en cierta medida la necesidad de cerrarla, debido a la insistencia de la voz poética de hacer precisamente eso. En suma, el subjetivo exaltamiento de la naturaleza y del indio y la objetiva actitud estoica de este último resumen los polos opuestos del poema que se analizarán a continuación, estrofa a estrofa. A continuación se reproduce el poema:

¡QUIÉN SABE!
Indio que asomas a la puerta
de esa tu rústica mansión,
¿para mi sed no tienes agua?,
¿para mi frío, cobertor?,
¿parco maíz para mi hambre?,
¿para mi sueño, mal rincón?
¿breve quietud para mi andanza?...

¡Quién sabe, señor!

Indio que labras con fatiga
tierras que de otro dueño son:
¿ignoras tú que deben tuyas
ser, por tu sangre y tu sudor?
¿Ignoras tú que audaz codicia,
siglos atrás, te las quitó?
¿Ignoras tú que eres el amo?
¡Quién sabe, señor!

Indio de frente taciturna
y de pupilas sin fulgor,
¿qué pensamiento es el que escondes
en tu enigmática expresión?
¿Qué es lo que buscas en tu vida?,
¿qué es lo que imploras a tu Dios?,
¿qué es lo que sueña tu silencio?
¡Quién sabe, señor!

¡Oh raza antigua y misteriosa
de impenetrable corazón,
y que sin gozar ves la alegría
y sin sufrir ves el dolor;
eres augusta como el Ande,
el Grande Océano y el Sol!
Ese tu gesto, que parece
como de vil resignación,
es de una sabia indiferencia
y de un orgullo sin rencor...

Corre en mis venas sangre tuya,
y, por tal sangre, si mi Dios
me interrogase qué prefiero,
¿cruz o laurel, espina o flor,
beso que apague mis suspiros
o hiel que colme mi canción?
responderíale dudando:
¡Quién sabe, Señor! (Santos Chocano 169-70)

La primera estrofa inicia el esquema de invocaciones seguidas de preguntas a un indio que invariablemente contesta "¡Quién sabe, señor!" A diferencia de "Ahí no más" que no identificaba al señor, la voz en este poema es el señor debido al vocativo de las respuestas indias y Dios mismo cuando la exclamación es adoptada por la voz principal. La mención compartida de "la mansión" y "la mansión señorial" del otro poema así como la mención de la petición de "quietud para la andanza" y "detén un punto el fácil trote" hacen corresponderse las voces poéticas de ambos poemas y en una de ella la voz es el amo. Este paralelismo sintáctico sirve para afirmar la distancia que separa al campesino del poeta, así como para evidenciar su diferencia social, física y espiritual.

En esta descripción del indígena, se observa un amerindio de raza superior física, intelectual y espiritualmente a la raza española, aquí representada en la voz poética del amo. Este elogio se separa de

la visión histórica del amerindio, pues Rolena Adorno (182) añade que en oposición a los 'señores naturales', los 'siervos por naturaleza' son los 'tardos y torpes de entendimiento'. Tal sometimiento se observa de todas maneras en las anáforas en "para mí…" y lingüísticamente en la acumulación de peticiones egoístas al indio. La rima par reproduce el turno de palabra de los interlocutores, pues el indio repite como la rima los sonidos/versos finales. El dualismo de espacios, tiempos y voces ahora se extiende con el contraste entre el indio y el español tanto en el vocabulario como en la estructura del poema.

La segunda estrofa establece la expropiación indebida del indio, luego reitera el tema del poema "Ahí no más" con la diferencia de ratificar el derecho indio a la posesión de la tierra fuera de las manos codiciosas de los "otros…siglos atrás". La defensa del indio se confirma con el uso de la mayúscula para el indio ("Amo") y el reconocimiento de su "fatiga". Por su parte, la injusticia de la colonización se expresan por medio del hipérbaton, que invierte las palabras como se invierte la posesión de la tierra, y el encabalgamiento que ocupa el espacio del verso siguiente, como el español se apropió del espacio indio. Además de la expropiación, se connotan el exterminio del indio en la imagen de la "sangre" y su esclavitud en la imagen del "sudor". Por tanto, esta estrofa claramente defiende los derechos del indio a la propiedad, la libertad y la seguridad física.

Si la segunda estrofa hablaba del indio en términos corporales, la tercera estrofa habla del indio en términos espirituales. La primera estrofa habla de lo visible en el indio, pero ésta segunda se adentra en su espíritu y su mente. Esto implica un conocimiento íntimo del indio por parte de la voz, quizás derivado del tiempo de convivencia en la mansión señorial. El estoicismo del ser injustamente robado y explotado se aprecia en la "frente taciturna" mientras que su conformismo se refleja en las "pupilas sin fulgor". El interior del indio interesa a la voz en términos de inquietudes personales y religiosas también. El avance físico que se observaba en el poema "Ahí no más" por el que la voz trepaba cumbres, se observa ahora psicológicamente La voz desea conocer los sueños y rezos personales del indio. Sin embargo, como en el poema "Ahí no más" tal deseo no se satisface. La respuesta invariable del indio a las preguntas inquisitivas de la voz y amo es "¡Quién sabe, señor!". Para reforzar este silencio indio, destaca el uso de la aliteración en "s" en el verso "qué es lo que sueña tu silencio", así como la rima tónica en "-o" pues la vocal, como la vida del indígena está cerrada a los derechos.

La cuarta estrofa vuelve al tono de la segunda estrofa (tal como la rima alterna) para defender al indio, esta vez enalteciendo su raza a la vez que su tierra. El elogio americanista se percibe en las comparaciones del indio con el Ande, el Océano y el Sol, todos símbolos de grandeza y victoria ("augusta"). Con esta comparación, la frase que sigue de "vil resignación" resalta más. En otras palabras, el indio es indiferente a la conciencia de "colonizado por naturaleza" (Adorno, 180) y no guarda "rencor" contra el español que le "quitó" la tierra siglos ha ni contra la voz poética del amo actual. Tal actitud se considera "sabia", con lo cual no hay posibilidad de cambio social. Se deduce entonces que la impotencia del indio es grande y la falta de goce ("dolor") de su dignidad humana se confunde paradójicamente con la "alegría" (conformismo) por la misma razón.

La quinta estrofa no resuelve la situación injusta del indio pues la voz poética no se decide. Al interrogarse si prefiere "cruz", es decir, cristianismo (religión de los españoles) o "laurel", es decir, victoria (independencia de los peruanos), la voz adopta las palabras del indio y duda diciendo "Quién sabe, señor". La cruz puede ser símbolo de trabajo y sufrimiento y el laurel símbolo de descanso y placer. La duda entre lo uno y lo otro refleja una voz poética que no se implica con el sufrimiento indio. Incluso se podría interpretar que la grandeza del inca, la razón por la que es honorado en este poema, sea su actitud de silencio y servicio, lo que reproduciría el estatus quo de la impotencia del indio.

La misma falta de decisión por defender los derechos del indio se observa en la antítesis establecida entre "espina" (dolor) y "flor" (placer) y por extrapolación, en la falta de consenso entre la crítica.

Olivio justifica esta falta de implicación en "el encuentro de egolatría y su asumida temática americanista" (419). En cambio, en su poema titulado "A José Santos Chocano, en su Coronación", Clemente Palma escribe: "Como una cruz agobia la Gloria sus espaldas y con los años se hace su inquietud más febril; bajo el suave silencio que reposa a sus faldas lo espera inútilmente su torre de marfil" (90).

Una implicación de la poesía, no sobre el poeta, sino sobre los temas sociales, se observa en la disyuntiva de ser poeta simbolista, por vivir en la torre de marfil ("beso que apague mis suspiros") o ser poeta mundonovista ("hiel que colme mi canción") en contacto con los problemas sociales históricos Dicho de otra manera, la duda oscila entre ver que como Alfred Coester que el arte embellece la vida: "art had a mission as a creator of beauty to cover, as it were with a veil, the brutality of human life" (451) o ver que el arte pueda denunciar esta brutalidad. Ambas opciones se mezclan en el poema a través de los referidos dualismos espaciales, temporales, temáticos y personales.

Una primera generalización es que se mantiene la injusticia del indio, a pesar de los intentos de aproximación o lucha por sus derechos ("Ahí no más") y a pesar del interés por su estado físico, mental y espiritual ("¡Quién sabe, señor!"). La fraternidad por el indígena no es completa pues mientras que hay decisión por continuar la búsqueda o la atención sobre el indio, no hay decisión por tomar la "cruz" como él. Como solución de la injusticia socio-económica contra el indio, la voz se refugia en el tiempo anterior a la colonización española, o como dice Carilla, se encarga de "resaltar exotismos y ansias de evasión hacia lo fantástico y lejano" (417). Se glorifica la civilización inca como la edad de oro del nativo-americano de Perú y la "vil resignación" a dejar de serlo sólo se traduce en esfuerzos vanos o en palabras de elogio. Rodríguez-Peralta coincide en afirmar esta falta de identificación con el indígena (638).

Asimismo, otra generalización posible consiste en que la reiteración de las mismas frases indias enfatiza la anulación de la expresión original y de la identidad del americano, el cual no sabe responder, no sabe reaccionar, no sabe sentir y no sabe opinar frente al español conquistador y/o la voz poética. De modo simétrico, la voz poética actúa de la misma manera pues en ninguno de los poemas analizados la voz defiende activamente los derechos. En el poema "¡Quién sabe!" elogiar al indio no resulta suficiente para resolver injusticias, además de que los supuestos elogios de "sabia indiferencia" y "orgullo sin rencor" no favorecen una auto-conciencia o un deseo de lucha social. Por su parte, en el poema de "Ahí no más" trepar las cumbres no efectúa un cambio en la situación del indio, pudiendo significar eso que restaurar los derechos al indio implica un esfuerzo cuantitativo y cualitativo imposible para la voz poética, el poeta o la poética en general.

En conclusión, la ambivalencia del tema, el tono, la estructura, el estilo y los recursos formales de los poemas titulados "Ahí no más" y "Quién sabe" no ofrecen una defensa clara de los derechos indigenistas, por más que Chocano es proclamado como el poeta "más americanista". Los recursos formales analizados en ambos poemas, desde la personificación de la naturaleza para asimilarla al indio hasta la antítesis indo-hispana, apoyan la idea de un dualismo constante. En estos últimos poemas de Chocano, parece emplearse el texto literario y el contexto histórico-social de modo ambiguo. ¿Escapa al pasado, temporalmente o se pone en camino, espacialmente? ¿Es la voz la representación del colono español que invade su territorio o es la voz el alter ego del indio que habla por él pues éste no tiene voz propia? La respuesta a estas preguntas es tan enigmática como el indio descrito en sus dos poemas, ya que de todos modos, a diferencia del texto histórico, el texto literario si bien no puede luchar por los derechos indios, sí puede llamar la atención sobre su carencia. Y así Antonio Castro concluye que "Chocano en sus opulentas y ornamentadas celebraciones de nuestra naturaleza, de nuestras leyendas, de las tradiciones y heroísmos indo-españoles, y aun del alma misteriosa del indígena, merece ser consagrado como el más grande de los rapsodas de la epopeya americana" (14).

OBRAS CITADAS

Adorno, Rolena. "La discusión sobre la naturaleza del indio." *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura.* Brasil: Unicamp, 1993.

Baudin, Louis. *Daily life in Peru under the last Incas.* New York: McMillan, 1968.

Diccionario de literatura española. Madrid: Revista Occidente, 1953.

Carilla, Emilio. *El romanticismo en la América Hispana.* Madrid: Gredos, 1958.

Castro Leal, Antonio. *Los cien mejores poemas de José Santos Chocano*. México DF: Aguilar, 1971.

Coester, Alfred. *The Literary History of Spanish America.* New York: Cooper Square, 1970.
Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Olivio Jiménez, José. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiparión, 1985.

Ortega, Julio. *Chocano: Antología*. Lima: Editorial Universitaria, 1966.

Palma, Clemente. *La coronación del poeta.* Lima: La Imprenta, 1924.

Rodríguez-Peralta, Phyllis. *José Santos Chocano*. New York: Tawyne, 1970.

---. "The Peru of Chocano and Vallejo". *Hispania* 44.4 (1961): 635–642. Web. 11 Dec. 2015.

Sánchez, Luis, Salvattecci García y Miranda Polo. *La vida del siglo.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

Santos Chocano, José. *Antología poética.* Lima: Librería Stadium, 1975.

Schmigalle, Günther. "Una amistad conflictiva: Rubén Darío y José Santos Chocano." *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 41 (2012): 123+. *Literature Resource Center*. Web. 11 Dec. 2015.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

RUBÉN DARÍO, ANTIHÉROE: LA *AUTOBIOGRAFÍA* Y NICARAGUA

José María Mantero
Xavier University

Abstract: The *Autobiografía* (1912) written by Rubén Darío has been widely criticized for being a work that, far from clarifying his path, has served to complicate our understanding of his life. The ensuing mythification of Darío in Nicaragua, however, has contributed to the construction of an image that does not always correspond to the reality that appears in the text. Our intention is to demonstrate that the descriptions that Darío offers in the *Autobiografía* of himself and of his homeland participate in the humanization of his own image and portray an imperfect and antiheroic individual. To better approach this representation, we will use the concepts of Fernando Savater in order to establish the theoretical limits of the (anti)heroic. Subsequently, in the *Autobiografía* we will analyze Darío's relationship with Nicaragua in order to study the antiheroic elements of the text, specifically the solitary condition of the narrator, his own disappointments, and his dissatisfaction with the sociopolitical obligations of his life.

Resumen: La *Autobiografía* (1912) de Rubén Darío ha sido ampliamente criticada por ser un texto que, lejos de esclarecer la trayectoria del escritor, sirvió para enredar nuestra comprensión de su vida. La consiguiente mitificación de Darío en Nicaragua, sin embargo, ha contribuido a construir una imagen que no siempre correspondía a la realidad que aparece en el texto. Nuestra intención es demostrar que las descripciones que ofrece Darío de sí mismo y de su país natal en la *Autobiografía* participan en la humanización de su propia imagen y retratan una persona imperfecta y antiheroica. Para acercarnos a esta semblanza, usaremos las ideas de Fernando Savater para establecer los límites teóricos de lo (anti)heroico. Seguidamente, analizaremos en la *Autobiografía* su relación con Nicaragua para realizar un estudio de los elementos antiheroicos, particularmente la condición solitaria del narrador, su insatisfacción impersonal y su insatisfacción con las obligaciones sociopolíticas de su vida.

La conocida frase de Paul de Man, "Empirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition" (920), hace hincapié en lo problemático que puede ser delimitar un género que, en el fondo, resalta por su carencia de límites. Publicada primero en 1912 y luego en 1915 bajo distintas circunstancias[142], la *Autobiografía* de Rubén Darío no presenta mayores problemas de definición o categorización debido principalmente a que su autor buscaba ofrecer la información más reseñable de su vida para un público que, a esas alturas, estaba abundantemente iniciado en la capacidad literaria del nicaragüense. Esta claridad, sin embargo, nos remite a las opiniones desfavorables que el texto ha suscitado entre el público y la crítica. Antonio Piedra, por ejemplo, defiende la necesidad de estudiar la *Autobiografía* y *Oro de Mallorca* "a pesar de la crítica adversa que las considera como obra de compromiso, en el primer caso, y un intento fallido, en el segundo" (VIII). Aunque se considere una "obra de compromiso," la *Autobiografía* nos revela un Rubén Darío que no se presenta como salvador de su patria, de las letras hispanas o de la Poesía—así, con mayúscula—, sino que se retrata como un individuo eminentemente humano dentro de las circunstancias que le tocaron vivir. Las listas de los nombres y viajes y las lagunas que nos ofrece se ven paulatinamente salpicadas por observaciones y juicios que la crítica frecuentemente ha pasado por alto y que revelan un hombre que huía de la luz de la fama y buscaba, ante todo, la transmisión de unos valores estéticos y poéticos que trascendieran su momento. Lejos de considerarse un héroe del pueblo o campeón de la hispanidad, Darío ofrece

[142] La *Autobiografía* fue escrita entre el 11 de septiembre y el 5 de octubre de 1912 y publicada en diez entregas en la revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires con el título *Vida de Rubén Darío escrita por él mismo.* En 1915, la editorial Maucci "la publica añadiendo una breve postdata" (Piedra VII) en la que nos refiere a su incompleta novela autobiográfica, *Oro de Mallorca*.

observaciones y descripciones que representan actitudes antagónicas a las de un héroe tradicional. Nuestra intención es demostrar que, en su *Autobiografía*, tenemos un Darío antihéroe que mantiene una relación ambigua con su patria nicaragüense. Para los fines de nuestro análisis de la *Autobiografía*, matizaremos nuestra definición de lo (anti)heroico y describiremos su relación con Nicaragua —según aparece en el texto—para entrar en la obra y realizar un estudio de los elementos antiheroicos, particularmente la condición solitaria del narrador, su insatisfacción impersonal y su insatisfacción con las obligaciones sociopolíticas de su vida.

A lo largo de los años, la crítica ha visto en la *Autobiografía* un pastiche de recuerdos, desmemorias y pasos en falso que, más que desenredar la vida de Darío, sirven para empañar aún más la figura del escritor nicaragüense. Fernando Alegría, por ejemplo, se refiere al texto como "un universo engañoso" y declara que, en la obra, "la hipérbole sopla un intenso vapor de super-realidad y la memoria refrescada, sueña, confúndese y revive lo que no vivió nunca" (20). Anna Caballé sostiene que "es un texto opaco" y redundante ya que "viene, en fin, a llover sobre mojado" (121). Eduardo Muslip resalta que la prioridad para Darío fue plasmar aquellos recuerdos más emotivos y envolver las memorias en un halo de relatividad: "[P]ara él lo importante no son acontecimientos objetivos o la coherencia global del texto (que puede prescindir sin problemas de tal laguna) sino todo aquello relevante en términos subjetivos, en función de la carga afectiva que para él tiene" (38). Adela Pineda Franco sostiene que "La autobiografía de Rubén Darío está narrada con reserva y pudor, como el de los recuentos victorianos" (29) y ofrece un resumen de las trabas que han encontrado otros críticos: "falta de precisión cronológica, errónea disposición jerárquica de los acontecimientos y proliferación de juicios folletinescos" (29). Quizás una de las críticas más lúcidas es del nicaragüense Leonel Delgado Aburto. Su exégesis de la *Autobiografía* se adentra en la dimensión política de la obra y ofrece un resumen de sus temas:

> 1. Recuperación de la infancia y el pasado que podría codificarse también como "viaje a Nicaragua" y que refiere también a las crónicas de *El Viaje a Nicaragua*.
> 2. Lucha individual del artista talentoso contra el medio precario en el que le toca nacer, que es la historia personal de Darío.
> 3. Sentimiento anti-estadounidense que es una opción política de Darío, condicionada ahora por el arielismo predominante entre los modernistas.
> 4. Necesidad de "concluir" con el nombre Darío, el nombre clánico e incestuoso, y probablemente una transposición inconsciente de la nación en donde el proyecto progresista liberal ha fracasado. (s.p.)

Como la mayoría de los estudios sobre la *Autobiografía* de Rubén Darío, el análisis de Delgado Aburto destaca las circunstancias de creación y recepción pero rehusa entrar en consideraciones que aclaren la relación entre los valores predominantes de su época y si las anécdotas y actitudes que nos ofrece Darío encajan esos valores o los subvierten. En este sentido—y a pesar de ser un texto defectuoso—, se ha perdido la oportunidad de comprender mejor la relación que percibía el autor entre sí mismo y su momento. Las aventuras y los individuos que se narran en la autobiografía se centran en torno a la estrella de un Darío que disfruta de una relación simbiótica con sus circunstancias: atrae y, a la vez, es atraído. Esta estrella, sin embargo, se difumina y acaba siendo una estela que, lejos de ser un punto de referencia, en la *Autobiografía* resalta su capacidad liminar de ser y no ser modelo de comportamiento: es el hijo que prácticamente no conoció a sus padres; es el joven apolítico cuyos primeros trabajos le llegaron por conexiones políticas; es el esposo enamorado obligado a vivir temporadas lejos de su primera esposa; es el diplomático nicaragüense que pasó 18 años sin pisar Nicaragua; y es el escritor por antonomasia que no escribe sus memorias, las redacta. Ningún sujeto referencial tiene la sentida obligación de ser modelo de comportamiento, y he aquí el punto: al no serlo, el no-héroe se ofrece como individuo digno de admiración simplemente por ser—dígamoslo así—ser humano y por luchar. En este sentido, Darío encarna lo que declara el protagonista al final de *Notes from Underground* de Fyodor Dostoyevski: "Why, we have come almost to looking upon real life as an effort, almost as hard work, and we are all privately agreed that it is better in books" (166). Las posibilidades metatextuales son

evidentes: ¿fue mejor la vida de Rubén Darío tal como la representa en su *Autobiografía* de lo que fue en su momento? ¿Nos ofreció Darío una versión descafeinada de su biografía?

Las dificultades que narra Darío en la *Autobiografía* resaltan la condición humana de un hombre que estaba dispuesto a sufrir duras penas económicas por seguir la estrella de la poesía. Como escribe Alberto Acereda, "Los últimos años de la vida de Rubén Darío estuvieron llenos de discusiones con los hermanos Guido, en reclamo de sus honorarios como colaborador y director literario de la [*Revista Moderna*], discusiones con los editores para las reediciones de sus obras y, en definitiva, años del dolor del hombre que, en su madurez, une a la miseria física miseria económica del necesitado" (34-35). Esta conducta, sin embargo, se aleja del típico heroísmo y ofrece como modelo a seguir un comportamiento antiheroico que lo humaniza y permite que los lectores nos acerquemos a él. Tradicionalmente, los héroes han servido de puntos sociales de referencia que, como sostiene Fernando Savater, encarnizan y defienden una norma social (421). En la cultura helena, por ejemplo, figuras como Aquiles, Heracles, Perseo y Jasón y sus argonautas pasaron por una serie de aventuras que reivindicaban el esfuerzo individual y unos valores modélicos para nuestro comportamiento. Cuando Hernán Cortés, por ejemplo, le pide a Cuauhtémoc, el último rey azteca, que acuda a él, sus palabras ante Cortés resaltan unas pautas que serían puntos morales de referencia para el futuro México: "Valiente general, he hecho en mi defensa y en la de mis súbditos cuanto exigían de mí el honor de mi corona y el amor de mis pueblos"[143] (Clavijero). Yamato-takeru, héroe legendario japonés del siglo VIII, se destaca por su valentía, fiereza y anhelo de justicia para su pueblo (Littleton 260-262). Y Mai ("Rey") Idris Alooma (1580-1617) del imperio Kalem-Bornu (actualmente Chad, Camerún y Nigeria), Shaka ka Senzagakhona (1787-1828) de los Zulú y Lobengula Khumalo (1845-1894), último rey del pueblo Ndebele, figuran prominentemente en la historia de sus pueblos por sus respectivas luchas virtuosas contra el colonialismo europeo. Hoy en día, las hazañas de nuestros héroes modernos son dignas de admiración y sirven para animarnos a aventurarnos y arriesgarnos (Van Deburg 3).

Según Fernando Savater, la dimension suprahumana del héroe siempre está presente. Para Savater, el héroe es polifacético (427), "nunca olvida quién es" (432) y sobrepasa cualquier límite, ya que "no respetará los cauces vigentes de la humanidad ni buscará sus parientes solamente entre los hombres" (427). Savater resalta que "logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia" (419) y posee una intensa personalidad: "Hay en el héroe algo de atroz, de excesivo, de huracanado, el trepidar vibrante de una voluntad dispuesta a afirmarse sin concesiones" (437). Para Sean O'Faolain, el héroe en obras de ficción es una creación social (14) que ha sido sustituida por un antihéroe más caótico:

> He is a much less neat and tidy concept, since he is always presented as groping, puzzled, cross, mocking, frustrated and isolated, manfully or blunderingly trying establish his own personal, supra-social codes. He is sometimes ridiculous through lack of perspicacity, accentuated by a foolhardy if attractive personal. [...] Whatever he is, weak or brave, brainy of bewildered, his one abiding characteristic is that, like his author-creator, he is never able to see any Pattern in life and rarely its Destination. (16-17)

Su insatisfacción, según O'Faolain, proviene de la insatisfacción de la nueva generación con los cánones de los mayores y de su anhelo por un mejor camino en la vida que el que le prepararon. Y he aquí su impacto: al cuestionar los valores heredados de la generación anterior, el antihéroe se ofrece como una alternativa implícita a la sociedad que le rodea y defiende la validez de ir a contracorriente.

[143] Contemporáneo de Darío, el escritor mexicano Ignacio Altamirano describe los últimos días del imperio azteca y destaca la condición heroica del monarca en este momento: "En torno de él y su ciudad, todo era odio, todo abandono; todo se veía oscuro, todo estaba callado. [. . .] El héroe fue completo. Ese es el momento que surgen los héroes, y Cuauhtémoc se alzó entonces, tan grandioso, tan único, que eclipsó a todos los héroes antiguos, y dominó con su figura aquel cuadro aterrador. *'Morir por la Patria:'* ese fue su lema desde entonces" (XXVIII).

En la literatura, la distinción entre el héroe y antihéroe acaba siendo nebulosa. Viktor Brombert, por ejemplo, declara que el antihéroe provoca (2) y que el personaje es, en realidad, un "negative hero" que "challenges our assumptions, raising anew the question of how we see, or wish to see ourselves" (2). José Luis González Escribano se hace eco de las afirmaciones de Brombert y señala que este personaje es francamente simpático para los lectores porque es "un ser que se rige por valores alternativos" (377) que ejemplifican un "heroísmo antiheroico" (381). Raymond Giraud afirma que los antihéroes son seres complejos y sensibles, perdidos en un tiempo que no les pertenece: "He does not emigrate to a new world; he does not dedicate himself to the defense of the people's cause; he does not retire from life into art. He consigns himself to a life of weak protest, of pseudo-disengagement and momentary feelings of shame, regret, guilt and complicity" (189-190). Y Matthew Marr sostiene que el antihéroe "is often employed by authors as a literary mechanism for reflecting the flaws, ironies, and evils of that particular society's value system" (236). Las descripciones que aquí ofrecemos no reflejan sino el deseo por parte de los autores de resaltar los elementos distópicos de la sociedad y/o contribuir a construir una sociedad alternativa cuyos valores serán una amalgama de tiempos pretéritos y el presente. En el fondo, esta fusión caracteriza justamente al antihéroe: al no ser ni ángel ni demonio, éste se ofrece como guardián del mundo que aún está por llegar y que, por el momento, está oculto bajo una capa de vulgaridad, consumismo y éxito material (Giraud 186). Los elementos paradójicos del antihéroe llegan entonces a simbolizar la misma falta de lógica y contradicción de una condición humana gastada por las necesidades materiales de la existencia.

Como ha comentado la crítica ampliamente, la reconstrucción que nos hace Darío de su vida en la *Autobiografía* contribuye a crear ese personaje fronterizo, a caballo entre la realidad documentada y una irrealidad creada por imprecisiones y vacíos. Las descripciones de su país natal, por ejemplo, y las opiniones sueltas que nos ofrece sobre figuras y personajes nacionales nicaragüenses y sobre el momento que vive el país nos proporcionan una visión que reitera esa relación ambigua que mantenía Darío con su tierra[144]. Con respecto a la *Autobiografía*, Pineda Franco observa que Darío no se ocupa de temas domésticos: "La ansiedad de orígenes y representación de este sujeto autobiográfico no gravita en torno a la preocupación nacional" (29). Muslip va más allá al criticar la frialdad de la perspectiva del autor y afirma que Darío "Sólo se muestra abiertamente crítico cuando se trata de la realidad nicaragüense: allí se dedica a alabar a unos y también criticar con acidez y vivo enojo a otros, y a hacer evaluaciones en detalle de la situación política local" (45). Y Delgado Aburto subraya que la mitificación nacional de Darío contribuye al estancamiento y a la poca proyección práctica que pueden tener los estudios que se centran en torno a su *Autobiografía*:

> Es obvio que en tanto los escritos autobiográficos de un autor figuren como denotación y referencia, permanecerán en un sitio meramente funcional, y marginal, y sometidos a los vaivenes interpretativos elaborados sobre el autor. En el caso de Darío esto es mucho más evidente porque su nombre invoca un código de identificación cultural, como héroe de la modernidad letrada, en general, y como símbolo del nacionalismo nicaragüense. (s.p.)

[144] La bibliografía sobre la presencia de Nicaragua en la vida y obra rubendariana es abundante. Aunque Sylma García González haya declarado que en los cuentos de Darío, "el hermoso paisaje tropical y las tradiciones populares [nacionales] se encuentran magnífica y amorosamente delineados no sólo como telón de fondo para situar la narración, sino como esencia viva y, a veces, hasta protagónica" (158), la alianza entre Nicaragua y la figura de Darío no fue siempre tan fluida. Miguel Ayerdis García, por ejemplo, ofrece un análisis ejemplar sobre los comienzos de la "canonización" nacional de Darío y la polémica que suscitó la figura del poeta al morir en 1916 ya que "la élite intelectual y política" no le perdonaban "el hecho de haber vivido gran parte de su vida fuera del país" (s.p.). En la política, "su figura tampoco lograba consenso, ya que en vida se había identificado con la dictadura liberal del General José Santos Zelaya" (s.p.). Carlos Martín sostiene que "Ni viajes, ni amoríos, ni pesares, ni embriagueces de gloria, ni tormentas interrumpen la corriente que despierta emociones, recuerdos o nostalgias de la patria" (8), pero cabría preguntarnos: ¿qué significaba "la patria" para Darío? Para Ernesto Mejía Sánchez, por ejemplo, Darío consideraba las cinco naciones de Centroamérica su patria: "Es natural que durante su residencia más o menos continua en varios países centroamericanos se haya ocupado con mayor frecuencia de sus problemas inmediatos; pero también de lejos, con mayor perspectiva, volvió la vista no pocas veces a la 'tierra natal', que él extendía a los cinco países de la antigua Federación [centroamericana]" (189).

A pesar de que Darío nos ofrece en la *Autobiografía* una versión fiel de su patria, con los años el engranaje cultural de Nicaragua ha sabido forjar hábilmente el *brand* de Rubén Darío.

La Nicaragua que nos entrega Darío en su *Autobiografía* resalta primera y principalmente por ser un país construido de detalles personales, locales y costumbristas. Lejos de plasmar un asbtracto nacionalismo generalizado y, por ello, endeble, el autor ofrece una serie de recuerdos que destacan la íntima conexión que siente con su tierra. En las primeras paginas, por ejemplo, escribe Darío que "En la catedral de León, de Nicaragua, en la América Central, se encuentra la fe de bautismo de Félix Rubén, hijo legítimo de Manuel García y Rosa Sarmiento" (3). Las asociaciones que elabora hábilmente Darío a raíz de su bautizo se asocian explícitamente a una serie de lugares: un lugar arquitectónico, símbolo de la autoridad de la Iglesia (la catedral de León); su país de origen; Centroamérica y, finalmente, el documento bautismal en sí. Las múltiples facetas de sus orígenes nos remontan a la fragmentación de su concepto de "patria" y a la variada condición del antihéroe: al contrario del héroe, no representa *un* lugar o *una* serie de valores sino múltiples lugares que se complementan entre sí y, juntos, llegan a formar al individuo. En el caso de Darío, estas diversas situaciones coexisten en su imaginario de forma inseparable. No le vale al narrador limitar sus orígenes a un *locus amoenus* o emplear una nomenclatura utilitaria que, al cabo, de poco sirve para hacerse entender y *autobiografiarse*. Cuando nos describe el matrimonio por conveniencia de sus padres, por ejemplo, señala que "Un mes después nacía yo en un pueblecito, o más bien aldea, de la provincia, o como allá se dice, departamento, de la Nueva Segovia, llamado antaño Chocoyos y hoy Metapa" (3). Su nacimiento ocurrió en una población específica, Metapa (hoy Ciudad Darío), pero ni este nombre es suficiente para dar comienzo a sus orígenes ya que Darío lo ofrece como la palabra final de la oración. Más importante es considerarla dentro del contexto de su patria: él nació en un "pueblecito," también "aldea," parte de la "provincia" (o "departamento") de Nueva Segovia. Los variados niveles semánticos y connotativos de interpretación nos remiten a la humildad de su familia, lo rudimentario de sus primeros días, la conexión con la organización federal y el vocablo que se emplea en el país, "departamento." Si los orígenes monolíticos forman parte indiscutible de la leyenda heroica, las raíces del antihéroe son fragmentadas e híbridas dentro de un mundo que—como intuye el narrador—se va despedazando más con el paso de cada día.

Su primer recuerdo, nos explica Darío, "es el de un país montañoso: un villorio llamado San Marcos de Colón, en tierras de Honduras, por la frontera nicaragüense" (4). El segundo "es el de unos fuegos artificiales en la plaza de la iglesia del Calvario, en León" (4). Las memorias que expone no están ligadas a un nacionalismo a servicio del Estado: representan momentos íntimos que le fueron marcando. Su bautizo, la geografía centroamericana y las celebraciones en León hicieron más para construir su identidad como nicaragüense que cualquier futuro cargo diplomático u honor. Curiosamente, en las citas sólo aparece el vocablo "Nicaragua" o el gentilicio cuando se asocia a algo más (o menos): le bautizaron en Nicaragua, parte inseparable de América Central; y su primer recuerdo se asocia a la frontera nacional, ese espacio heterogéneo que divide y, a la vez, une. Desde sus primeros días, Darío era producto de un sinfín de influencias que abarcaban distintas localidades y, por ello, costumbres e ideologías. El "país montañoso" que describe no es necesariamente sinónimo de Estado ni una abstracción legal sino, literalmente, la tierra bajo sus pies, compuesta de la topografía y también de las expresiones culturales nacionales. Los fuegos artificiales que presenció en León los asocia a la iglesia—como construcción arquitectónica—y a la emoción que le habrán provocado. Su patria es difícil de identificar tajantemente y Darío nos brinda en las primeras páginas las claves para comprender su visión de Nicaragua: su recuerdo de la nación está compuesto de microespacios que, juntos, llegan a crear ese espacio imaginario nacional. Los viajes a la playa de Poneloya, el puerto de Corinto, Managua—"linda ciudad" (19) con gente de intelecto (21)—forman partes inseparables de una totalidad nacional que no supo mitificar.

Como se aprecia en la *Autobiografía*, esa dosis de realidad nicaragüense que le faltó a Darío los dieciocho años que estuvo ausente de su patria no le distanciaron de sus recuerdos juveniles. Es más: esa época le permitió al escritor alejarse de los valores propagados por un gobierno que le tenía marginado y

abandonado. Como indica Norman Caldera Cardenal, "[Darío] Vivió y fue testigo de cómo la Diplomacia se ejercía en nuestros países—las más de las veces—a manera de función en un teatro decorativo, sin un guión sustantivo ni un papel digno de representar" (5-6).Varias veces en la obra se vislumbra una relación incongruente con el gobierno: por una parte, reconoce el honor que en 1906 recibiera del gobierno de Nicaragua, junto a Vargas Vila —cónsul general de Nicaragua en Madrid— nombrándolos "miembros de la comisión de límites con Honduras, que Nicaragua envió a España" (120). Por otra, el resentimiento de Darío es evidente ante el trato que recibe de representantes del gobierno y escribe con ironía cuando se le nombra cónsul en París en 1903: "El Gobierno de Nicaragua, que no se había acordado nunca de que yo existía, sino cuando las fiestas colombinas o cuando se preguntó por cable de Managua al ministro de Relaciones Exteriores argentino si era cierta la noticia que había llegado de mi muerte, me nombró cónsul en París" (112). Su nombramiento como cónsul en Madrid en 1900 tuvo que luchar contra lo que él denominó "intrigas palaciegas y pequeñeces no palaciegas" (121). "A todo esto," escribe Darío, "el Gobierno de Nicaragua, preocupado con sus políticas, se acordaba tanto de su legación en España como un calamar de una máquina de escribir" (125). Por ello, no es de sorprender que Darío describiera su patria como "aquella tierra difícil" (120) y que en 1912, a bordo de un barco de La Habana a Veracruz para celebrar el centenario del conocido "Grito de Dolores" en México y acompañado de otros diplomáticos que pensaban que el nombre de Darío "estaba fuera de las pasiones políticas que agitaban en ese momento a Nicaragua" (126), pronunciara que sus compañeros de viaje "No conocían el ambiente del país y la especial incultura de los hombres que acababan de apoderarse del gobierno [nicaragüense]" (126). Si Darío se sabía mantener al margen de esas "pasiones políticas," también debió ser consciente que su creciente fama en Nicaragua le iba convirtiendo en un bien de interés cultural que suscitaría entusiasmo, rechazo o, peor, simple desinterés. Las dificultades que le causaron los sueldos que le llegaban tarde o nunca, su tormentosa relación con el gobierno de Nicaragua y el sentirse abandonado por los máximos representantes de su patria crearon en Darío una especie de actitud antiheroica que nacía de su condición solitaria, que se nutría de una insatisfacción personal y que ejemplificaba una labor social atípica y apolítica a servicio del arte.

Con frecuencia, en su *Autobiografía* Darío se queja de la soledad que va sufriendo en distintos momentos de su vida—generalmente de índole romántica—y deja entrever cómo esa misma soledad va construyendo su código personal. De joven, una muchacha que él "amaba" decide ir a cuidar de un amigo mutuo moribundo. En ese momento, recuerda Darío, "No recuerdo haber sentido nunca celos tan purpúreos y trágicos, delante del hombre pálido que estaba yéndose de la vida y a quien mi amada daba a veces las medicinas" (23). Al poco tiempo y "A causa de la mayor desilusión que pueda sentir un hombre enamorado, resolví salir de mi país. ¿Para dónde? Para cualquier parte" (28). Esa salida de Nicaragua por "desilusión" amorosa le obliga a tomar medidas que dejan atrás a su familia y patria para ir fraguando esa nueva ética del escritor. Aunque los celos de un amigo agonizante y las ilusiones amorosas quebradas habrán hecho mella en Darío, también le convirtieron en un antihéroe de hazañas románticas: no habrá conquistado siempre a sus amadas, pero habrá empezado a domar su fuero interior y a conocerse a raíz de los rechazos. Las normas sociales dictan que Darío anteponga el sufrimiento de su amigo a cualquier sentimiento que tenga por esa joven que va a cuidarle. No obstante, los sentimientos por esa joven están por encima de una moral altruista. Este episodio ejemplifica la elaboración de un código personal que antepone la estética a la ética: el amor y el arte están por encima de todo. ¿Cuál fue esa "mayor desilusión" que menciona al vuelo? Darío no nos ofrece detalles. Simplemente lo deja caer como motivo de su salida hacia "cualquier parte." No hay un código de comportamiento social ni reglas colectivas que rijan sus andanzas. Si es cierto que "Implicitly or explicitly, [antiheroic characters] cast doubt on values that have been taken for granted, or were assumed to be unshakable" (Brombert 2), Darío en estos ejemplos de amor no correspondido no solamente se sumerge en una profunda soledad sino que ofrece una implícita alternativa a las conocidas pautas benévolas de conducta que sugieren anteponer la felicidad de otros a la nuestra. De ahí nacen la soledad y el antihéroe de Darío: de cierto egoísmo que no conocía otro camino que no fuera el suyo.

En la *Autobiografía,* la soledad frecuentemente va ligada a la búsqueda de Darío de un futuro en otras tierras. En Nicaragua, por ejemplo, se embarca a los diecinueve años en un vapor alemán que le lleva a Valparaíso, Chile. A bordo del barco, "Me entró una gran tristeza. Quise comunicarme con las gentes de a bordo, con mi precario inglés y no pude hacerme entender" (29). Cuando empezó a enfermarse de la viruela durante la que sería su primera estancia en El Salvador, Darío recuerda: "Un día, en momentos en que estaba pasando horas tristes, sin apoyo de ninguna clase, viviendo a veces en casa de amigos y sufriendo lo indecible, me sentí mal en la calle" (37-38). Estando en San José, el escritor apunta que "Después del nacimiento de mi hijo la vida se me hizo bastante difícil en Costa Rica y partí solo, de retorno a Guatemala, para ver si encontraba allí manera de arreglarme una situación" (53). Si el héroe viaja y busca aventuras para probarse, para extender o reforzar los valores propios de su tierra, el antihéroe se busca a sí mismo en un mundo que le es contrario a su condición. Como ha escrito Savater, "Cuando abandona su casa y sale al reino de la aventura, el héroe en busca de independencia va a encontrar una serie de criaturas directamente relacionadas con él y su propósito, unas para favorecerlo con su complicidad y otras para darle con su hostilidad ocasión de cumplirlo" (426). Darío suele abandonar Nicaragua por motivos románticos o económicos, y sus necesidades le obligan a ir en busca de "una situación" que le proporcione un dinero. Las peripecias que no nacen de enlaces amorosos no son del gusto del escritor, pues éste busca principalmente una estabilidad monetaria. La soledad nace entonces de una necesidad económica que a Darío le obliga a conjugar su vocación con las realidades materiales de la vida humana. Si el héroe "es quien *quiere* y *puede*" (Savater 421), se podría afirmar que el antihéroe es quien *no sabe si quiere* e *ignora si puede*. Sencillamente se ve empujado por circunstancias que no trascienden los límites del ser humano.

La soledad que describe Darío es frecuentemente paradójica al estar ligada a la compañía de otras personas. Cuando la familia visitaba la costa del Pacífico nicaragüense e iban a la playa en Poneloya, recuerda el escritor: "Yo me apartaba frecuentemente de los regocijos y me iba, solitario, con mi carácter triste y meditabundo desde entonces, a mirar cosas en el cielo, en el mar" (12). Al subirse al conocido vapor alemán y partir para Chile, había "gentes a bordo" (29). Y cuando se enfermó de viruela en El Salvador, Darío estaba—como citamos anteriormente—"viviendo a veces en casa de amigos" (38). Curiosamente, el recuerdo o la presencia de otras personas en su *Autobiografía* provoca aparentes nostalgias de su soledad al ir asociadas a cierta libertad. Esta libertad, sin embargo, no se proyectaba hacia el ámbito social o a través de unas ansias de construir una tierra de igualdad: la libertad de Darío era simplemente la libertad ansiada por el artista de tener estabilidad económica para poder ejercer su vocación. La aparente paradoja desaparece al percatarnos de que el antihéroe generalmente se repliega ante lo social, se refugia en su propia condición solitaria y no la rechaza, ya que esta misma soledad le permite producir lo que único que es totalmente suyo: su arte.

Para Darío, escribir poesía fue siempre una espada de doble filo: el entusiasmo que expresa en el Prefacio de *Cantos de vida y esperanza,* por ejemplo, está contrapuesto con la soledad de su vida, las evidentes y frecuentes penurias económicas y una insatisfacción personal que le obligó a seguir sumergiéndose en esas "intrigas palaciegas" (21). Si el egoísmo le obliga al héroe a ir descubriendo sus placeres "allí donde precisamente el mapa del orden establecido no señalaba nada bueno e incluso prometía tigres" (Savater 380), el antihéroe tiene claro cuáles son sus placeres y los va gozando dondequiera que se encuentre porque, al contrario del héroe, ya se conoce a sí mismo. En la *Autobiografía,* la insatisfacción personal con las circunstancias de su vida le lleva a describir ensueños y momentos de escape de la realidad. Al narrar sus visitas cuando era niño al puerto nicaragüense de Corinto, por ejemplo, declara: "¡Cuántas veces me despertaron ansias desconocidas y misteriosos ensueños las fragatas y bergantines que se iban con las velas desplegadas por el Golfo azul, con rumbo a la fabulosa Europa!" (17). Esa condición de soñador la volvería a describir al desembarcar en el puerto de Valparaíso y ser recibido por un individuo que sólo identifica por las iniciales C.A. Este hombre "Me envolvió con una mirada. En aquella mirada abarcaba mi pobre cuerpo de muchacho flaco, mi cabellera larga, mis orejas, mi jacquecito de Nicaragua, unos pantaloncitos estrechos, que yo creía elegantísimos; mis problemáticos zapatos y, sobre todo, mi valija" (31). Más que conservar para la posteridad el juicio

de C.A., lo curioso de la descripción que nos ofrece Darío de sí mismo acaba siendo su propia inseguridad ante el primer gran viaje de su vida y la impresión que podrían tener otros de él. Continúa Darío: "Y no había, en resumidas cuentas, más que el inexperto adolescente que se encontraba allí a caza de sueños y sintiendo los rumores de las abejas de la esperanza que se prendían de su larga cabellera" (31-32). El niño que soñaba con "fragatas y bergantines" y el joven adulto que había viajado a Chile "a caza de sueños" se encuentran plasmados por un adulto que, al rememorarlos, sabe que no hay posible forma de resolver esos anhelos pasados: el niño—recordado por el adulto—sabía que no podía subirse a bordo de los barcos que iban a "la fabulosa Europa" y el adulto—recreado desde la madurez—se siente lleno de nociones vaporosas sobre el éxito. Ambos recuerdos, sin embargo, no nos llegan del niño en el puerto de Corinto ni el joven en Valparaíso: nos vienen filtrados por la experiencia de un adulto cuya vida ha ido por cauces inesperados. De estos recuerdos nace el antihéroe: de momentos, rupturas y fragmentos que señalan su desigual falta de libertad y confianza.

Para Darío, la llegada de la pubertad representó la metamorfosis de su fisiología y, paralelamente, la evolución de su fuero interior: "La pubertad transformaba mi cuerpo y mi espíritu. Se acentuaban mis melancolías sin justas causas. Ciertamente, yo sentía como una invisible mano que me empujaba a lo desconocido. Se despertaron los vibrantes, divinos e irresistibles deseos. Brotó en mí el amor triunfante y fui un muchacho con ojeras, con sueños y que se iba a confesar todos los sábados" (18-19). A pesar de que se vislumbran en esta cita algunas características de la vida heroica—el ansia de aventuras y sentirse empujado por el destino, por ejemplo—, lo que resalta es esa incertidumbre antiheroica que produce "melancolías" e insomnios y que le obliga a confesarse. El "amor triunfante" habrá nacido en el seno del narrador, pero los detalles recalcan su condición solitaria e individual frente a la posibilidad de la comunicación humana y subrayan la necesidad de purgarse de cualquier culpa personal ante Dios. Cuando Darío revive su relación con Rosario Murillo a la vuelta de su primer viaje a El Salvador en 1883, el poeta se describe de la siguiente manera: "Siempre lleno de ilusiones amorosas, mi encanto era irme a la orilla del lago [Xolotlán] por las noches llenas de insinuante tibieza. Me acostaba en el muelle de madera. Miraba las estrellas prodigiosas; oía el chapoteo de las aguas agitadas. Pensaba. Soñaba. ¡Oh, sueños dulces de la juventud primaveral!" (28). Si el amor y la poesía fueron para Darío su norte, la melancolía y la soledad representaron sus constantes compañeras de viaje. Al ir fraguándose la condición heroica como consecuencia de elementos que revelan la naturaleza contradictoria del ser humano, en algún momento estas disonancias se convierten en ansias de libertad individual y colectiva. Como escribe Savater, "El héroe necesita hombres libres para ser reconocido, acompañado y desafiado por ello; de aquí que su más sincera intervención política, paternalista a veces e impaciente casi siempre, consista en propulsar a sus conciudadanos a la libertad" (436). Sí es cierto que Darío defiende la libertad y la justicia social en cuentos como "La canción del oro" y en los versos de "A Roosevelt," "Salutación del optimista" y "Letanía de nuestro Señor don Quijote," entre muchos otros. Su existencia individual, sin embargo, se regía por la búsqueda de una libertad que pocas veces lograría a lo largo de su vida. Los "hombres libres" que, según Savater, requiere el héroe para integrarse en la sociedad e impulsarla hacia un terreno común desconocido le hacían falta a Darío únicamente para desarrollar su vocación de poeta. Bien es cierto que, como el héroe, la sensibilidad del antihéroe se muestra insatisfecha con los valores de la generación anterior y busca una mejor vida que la que heredaron (O'Faolain 18); tal sensibilidad, sin embargo, es una sensibilidad que en el antihéroe pocas veces se traduce en acción social. La vocación de Darío le alejó de la esfera pública—irónica y frecuentemente, como representante diplomático de varios pueblos latinoamericanos—y lo llevó por cauces más privados e íntimos que le permitieron desarrollar un verso profético y, a la vez, arraigado en el momento que le tocó vivir. Si recordamos cómo el siglo veinte fue testigo de la paulatina descalificación y sustitución de los héroes y las conocidas metanarrativas por una serie ilimitada de discursos fragmentados, podemos afirmar que la condición antiheroica de Darío y su insatisfacción solitaria y melancólica se anticiparon a la modernidad del siglo veinte.

La insatisfacción le llevaría a Darío más de una vez a expresar en la *Autobiografía* su propia frustración, particularmente con el gobierno nacional nicaragüense. Al regresar a su patria tras formar parte de la

delegación nicaragüense para la celebración en España del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, detalla: "Hice todo lo posible por ver si el Gobierno me pagaba allí más de medio año de sueldos que me adeudaba; pero por más que hice, vi que era preciso que fuese yo mismo a la capital, cosa que quería evitar por más de un motivo" (64). Al viajar a Managua, apunta que "se me ofreció que me pagarían pronto mis sueldos, mas es el caso que tuve que esperar bastantes días" (65). La dejadez del gobierno nicaragüense se combina con el individualismo del narrador, y la vuelta a su patria se produce principalmente para recibir esos sueldos atrasados que menciona. Pocas veces en la *Autobiografía* nos ofrece Darío una idea de la situación social, política o económica de su país, y si alguna vez surge el tema es para describir las condiciones de su propia existencia: sus (des)acuerdos con los mandatarios nacionales y sus respectivas administraciones, las estrecheces materiales, el incumplimiento de promesas. Aunque los textos autobiográficos "are inhabited by a living person" (Sturrock 3), esta persona y la verosimilitud del texto son también una construcción de la imaginación: "Telling the truth about the self, constituting the self as complete sujbect—it is a fantasy" (Lejeune 131). El héroe, como apunta Savater, "nunca olvida quién es, para así poder, finalmente, llegar a serlo; en todo heroísmo hay una fidelidad a la memoria del propio origen, que es de donde viene la fuerza y la determinación" (432). Aparte de unas páginas iniciales que rebosan nostalgia por su infancia pero carecen de detalles sustanciales, pocas veces menciona Darío en la *Autobiografía* sus orígenes si no es para comentar cómo se siente apartado por el gobierno de turno. Según Fernando Alegría, "Todo está en su *Autobiografía*, menos su memoria" (22). La vida agotadora que describe Darío cuando se estableció un tiempo en Costa Rica—vida "de lucha" (52)—, cuando no recibió su sueldo como representante diplomático y cuando estuvo ebrio durante ocho días al recibir la noticia que su esposa Rafaela Contreras había muerto en El Salvador (65), pueden provocar al héroe a purificarse y a renacer de las cenizas. En el caso de Darío, el hombre simplemente volvió a ponerse delante de la hoja en blanco para proseguir sus labores y continuar su camino como poeta.

La relación que describe Darío en la *Autobiografía* con su tierra natal ofrece varios ejemplos de apatía política y una endeble protesta social que pocas veces va más allá de mencionar, por ejemplo, las difíciles condiciones de trabajo para los obreros el canal de Panamá. Al describir el cariño que le expresaban individuos o multitudes, generalmente se limita a una descripción superficial de su propio carisma. Cuando estuvo de maestro en El Salvador, por ejemplo, indica que "En efecto: comencé a hacer mi vida escolar, no sin causar desde luego en el establecimiento inusitadas revoluciones. Por ejemplo, me hice magnetizador entre los muchachos" (26). Los orígenes y las consecuencias de estas "revoluciones" no son, para el narrador, reseñables, y lo que queda es la fuerza de la personalidad de Darío. La esfera pública y el mundo político le importan como medios para lograr sus intenciones y no logran trascender la visión particular del momento. Camino de vuelta de España a Nicaragua en 1892, pasa por Colombia y saluda al ex-presidente Rafael Núñez:

> Me dijo cosas gratas, me habló de literatura y de mi viaje a España y luego me preguntó: <<¿Piensa usted quedarse en Nicaragua?>> <<De ninguna manera—le contesté—, porque el medio no me es propicio.>> <<Es verdad—me dijo—. No es posible que usted permanezca allí. Su espíritu se ahogaría en ese ambiente. Tendría usted que dedicarse a mezquinas políticas; abandonaría seguramente su obra literaria y la pérdida no sería para usted sólo, sino para nuestras letras>>" (63-64).

Si la *Autobiografía* consigue fabricar "un universo engañoso" (Alegría 20), hemos de poner en tela de juicio las afirmaciones que Darío coloca en boca del ex-presidente Núñez por las lagunas que contiene el texto y, simplemente, porque las declaraciones reflejan la poca importancia que el nicaragüense había dado a instituciones políticas y las opiniones que el mismo Darío había expresado acerca de los gobiernos nacionales y de su destino profético dentro de la literatura. El narrador reconoce que, como país, "el medio no me es propicio." Núñez le apoya, le alienta a no detenerse y le confirma su condición de representante de las "letras" hispánicas.

Desde joven, el talento de Darío se expresaba a contracorriente de pronunciaciones autoritarias y las vigentes normas sociales en Nicaragua. Curiosamente, fue sólo durante la segunda mitad de la vida de Darío cuando el estado nicaragüense comenzó a fabricar una identidad nacional ligada a ciertos valores. A partir de la independencia de la República Federal de América Central en 1823 y la declaración en 1838 de una Nicaragua independiente, la formación de una identidad nacional en el siglo XIX fue evolucionando en etapas: la época de la anarquía (1821-1857) y los conocidos Treinta Años Conservadores (1857-1893) promulgaron una identidad nacional social (in)formada por las intenciones europeas y estadounidenses de explotar la economía del país. La época de los Treinta Años Conservadores, en particular, vio el esfuerzo deliberado de construir la nación a partir de redactar censos y mapas y ofrecer una historia homogénea (Baracco 36). La constitución progresista de 1893—conocida como "La Libérrima"—y la recuperación de la costa atlántica del dominio británico en 1894 representaron la culminación del esfuerzo por unificar el país y, políticamente, por construir el legado del presidente José Santos Zelaya. Como sostiene Luciano Baracco, "It is during this period [1893-1909] that the state began to engage in a variety of activities to propagate an official nationalism that actively engaged in constructing a nation" (31). La retórica de "La Libérrima," sin embargo, no encajaba con las acciones de un gobierno que marginaba a la población indígena y practicaba *el continuismo*: la (re)elección de candidatos políticos por medios legales e ilegales (Baracco 37).

En esos Treinta Años Conservadores nació un Rubén Darío dispuesto a provocar. Cuando Darío describe, por ejemplo, sus años de joven adolescente, las imágenes reflejan cierta actitud rebelde que no pasa de ser superficial: "Como era de razón, comencé a usar larga cabellera, a divagar más de lo preciso, a descuidar mis estudios de colegial y en mi desastroso examen de matemáticas fui reprobado con innegable justicia" (15). La mención de su "larga cabellera," de sus "divagaciones" más frecuentes y del descuido estudiantil entran dentro de un comportamiento típico adolescente; esas primeras palabras, "Como era de razón," denotan una humanidad que le aleja del héroe típico al no buscar trascender—ni en el momento ni con el recuerdo—su condición juvenil. El antihéroe se va convirtiendo paulatinamente en un personaje accesible para el lector. Según González Escribano, "[S]ería más exacto decir que los personajes que llamamos *antihéroes* son presentados al lector bajo una perspectiva de franca simpatía por parte del autor, y que el efecto de la lectura suele ser que esa simpatía que el autor muestra hacia el antihéroe se le contagie al lector aún pese a sus prejuicios anteriores" (375-376). Aunque las imperfecciones de Darío le alejan de la condición heroica, la faceta humana que deja entrever en este breve ejemplo le acercan a su público y le hacen asequible como autor y personaje literario.

En otro momento, Darío describe cómo de joven en la ciudad de León se enamora de una muchacha y, en la fiesta que da su novio, el poeta se ve obligado a huir a El Salvador porque decide insultar al novio y a toda su familia: "Lo que provocó tal medida [la huida a El Salvador] fue que una fiesta dada por el novio de aquella a quien yo adoraba y a la cual, no sé por qué ni cómo, fui invitado, con el aguijón de los excitantes del diablo y a pedido de no sé quién, empecé a improvisar versos; pero versos en los cuales decía horrores del novio, de la familia de la novia, ¡qué sé yo de quién más! Y fui sacado de allí más que de prisa" (41). La aventura romántico-cómica que nos brinda Darío ofrece otro ejemplo de esa humanidad imperfecta que comparte con su público lector: se le invita—no se sabe cómo— a una fiesta que da el novio de la joven que "adora" y, animado por alguien que no recuerda (o no quiere recordar), empieza a recitar poemas que insulta a los invitados. La ignorancia u olvido de los detalles es revelador: sería crucial saber cómo se hizo con la invitación y quién le provocó para "improvisar versos." Para la posteridad, sin embargo, lo que importa es su actitud y recuerdo frente a los hechos al sacarle—contra su voluntad—de la fiesta y del país para salvarle la vida. Su transformación—si es que la hubo—a raíz de los hechos es irrelevante, ya que lo que nos queda es el Darío antihéroe: perdidamente enamorado, celoso, provocador y provocado, a veces frustrado pero inmensamente humano frente a las peripecias que le ofrece la existencia humana.

Un análisis de la *Autobiografía* demuestra que es un texto desigual, "provisorio y azaroso" (Pineda Franco 29), que las memorias de Darío "no se nutren de recuerdos," como apuntó Fernando Alegría,

"sino que los crean, deformándolos, agigantándolos, en planos interiores de luz y sombra" (20). Estas inconsistencias frente a uno de los escritores principales de la lengua castellana, sin embargo, nos animan a ahondar en un texto cuyas posibilidades aun quedan por explorar. En nuestro análisis, hemos sostenido que la *Autobiografía* revela un Darío que, lejos de ejemplificar al héroe tradicional, se nos presenta como la alternativa: un antihéroe que mantiene una relación ambigua con su patria y la época en la que le tocó vivir. Su condición solitaria, su insatisfacción personal y su imprecisa representación y provocación de los valores sociales no encarnan ese héroe que "alcanza la plenitud de su perfil" en la aventura (Savater 422). La intimidad y la profunda comunicación con otros seres humanos a través de la poesía fueron los objetivos principales de un escritor que, al cabo, nos dejó su literatura como la representación más auténtica de su biografía.

OBRAS CONSULTADAS

Acereda, Alberto. *Rubén Darío, poeta trágico (Una nueva visión).* Barcelona: Editorial Teide, 1992.

Acevedo, Ramón Luis. "'Paisano inevitable': La tematización de Darío en la poesía nicaragüense." *Alba de América* 20.37-38 (2001): 501-510.

Alegría, Fernando. "La memoria creadora: *Autobiografía* de Rubén Darío." *Revista Signos* 24.29 (1991): 17-22.

Altamirano, Ignacio. "Prólogo." En Eduardo del Valle. *Cuauhtemoc. Poema en nueva cantos.* Ciudad de México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1886. VII-XLII.

Ayerdis García, Miguel. "La fiesta nacional dariana de 1941 o la canonización de la cultura oficial." *Istmo* 10 (2005). Consultado el 11 de agosto, 2015: http://istmo.denison.edu/n10/articulos/fiesta.html

Bracco, Luciano. *Nicaragua: The Imagining of a Nation: From Nineteenth-Century Liberals to Twentieth-Century Sandinistas.* New York: Algora Publishers, 2005.

Brombert, Viktor. *In Praise of Antiheroes: figures and themes in Modern European Literature, 1830-1980.* Chicago: Univrsity of Chicago Press, 1999.

Caballé, Anna. "Formas de la autobiografía en Rubén Darío." *Scriptura* 6-7 (1991): 115-122.

Caldera Cardenal, Norman. *Rubén Darío diplomático.*Consultado el 25 de septiembre, 2015: http://www.enriquebolanos.org/data/media/book/CPEBG%20-%2004%20-%20Ruben%20Dario%20diplomatico-Norman%20Caldera.pdf

Camacho, Jorge. "José Martí y Rubén Darío ante la anexión de los territorios indígenas en Argentina y Nicaragua." *Decimonónica* 9.2 (2012): 1-17.

Carlyle, Thomas. *On Hero Worship.* Berkeley: University of California Press, 1993.

Clavijero, Francisco. *Historia antigua de México.* Consultado el 23 de septiembre, 2015: http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=5006_5010_1_1_5006

Darío, Rubén. *Autobiografía.* Madrid: Mondadori, 1990.

Delgado Aburto, Leonel. "*La vida de Rubén Darío escrita por él mismo:* Escritura autobiográfica y políticas del nombre." *Istmo* 10 (2005). Consultado el 11 de agosto, 2015: http://istmo.denison.edu/n10/articulos/vida.html

De Man, Paul. "Autobiography as De-Facement." *MLN* 94.5 (1979): 919-930.

Dostoevsky, Fyodor. *Notes from Underground.* Consultado el 2 de septiembre, 2015: http://www.planetebook.com/ebooks/Notes-from-the-Underground.pdf

García González, Sylma. "Nicaragua en los cuentos de Rubén Darío." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 40 (2011): 147-159.

Ghiano, Juan Carlos. "La versión autobiográfica de Rubén Darío." En *Rubén Darío: Estudios reunidos en conmemoración del centenario, 1867-1967.* La Plata, Argentina: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1968. 29-63.

Giraud, Raymond. *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1957.

González Escribano, José Luis. "Sobre los conceptos del héroe y antihéroe en la teoría de la literatura." *Archivum* 31-32 (1981): 367-399.

Gutiérrez de la Solana, Alberto. "Héroes y antihéroes en la literatura y la historia hispanoamericanas." *Círculo: Revista de Cultura* 23 (1994): 144-152.

Lejeune, Phillippe. *On Autobiography.* Trans. by Katherine Leary. Edited and with a Foreword by John Eakin. Minneapolis, MN: Universit of Minnesota Press, 1989.

Littleton, C. Scott. "Yamato-takeru: An Arthurian Hero in Japanese Tradition." *Asian Folklore Studies* 54.2 (1995): 259-275.

Marr, Matthew J. "(Anti)heroism in Ángel Ganivet's "Los trabajos del infatigable creador Pío Cid." *Revista Hispánica Moderna* 54.1 (2001): 231-237.

Martín, Carlos. "Rubén Darío: Si pequeña es la patria, uno grande la sueña." *Nivel* 194 (1979): 8-9.

Mejía Sánchez, Ernesto. "Darío y Centroamérica." *Revista Iberoamericana* 33 (1967): 189-208.

Montaldo, Graciela. "La cultura invisible: Rubén darío y el problema de América Latina." *Ciberletras* 2 (2000).

Muslip, Eduardo. "La autobiografía dariana. Un análisis de *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo." Crítica Hispánica* 27.2 (2005): 33-48.

O'Faolain, Sean. *The Vanishing Hero: Studies in Novelists of the Twenties.* London: Eyre and Spottiswoode, 1956.

Piedra, Antonio. "Introducción." En Rubén Darío, *Autobiografía. Oro de Mallorca.* Madrid: Mondadori, 1990. VII-XX.

Pineda Franco, Adela. "Darío autobiográfico y sus biógrafos: un pacto de lecturas." *Ínsula* 699 (2005): 29-32.

Ramírez Pimienta, Juan Carlos. "Darío en el sandinismo: ¿Literatura de revolución o revolución literaria?" *Crítica Hispánica* 22.1-2 (2000): 209-214.

Savater, Fernando. *La voluntad disculpada.* Madrid: Editorial Taurus, 1996.

Schmigalle, Gunther. "Rubén Darío y los relatos de viaje sobre Nicaragua." *Encuentro* 3.40 (1993): 74-79.

Sturrock, John. *The Language of Autobiography.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Van Deburg, William L. *Black Camelot: African Cultural Heroes in Their Times, 1960-1980.* Chicago: University of Chicago Press, 1999.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

MODERNIDADES IRREDENTAS: CIUDAD, TRABAJO Y SECULARIZACIÓN EN LOS CUENTOS DE *AZUL…*

José María Martínez
The University of Texas-Rio Grande Valley

Abstract: The so called "transformación chilena" of Rubén Darío can be understood as a result of a personal culture shock. This article aims to show how most of Darío's short stories published between 1886 and 1889 rendered his experience of the distances between Nicaragua and Chile through three topoi proper to modernity, which are the bourgeois city, the salaried job and the process of secularization. The analysis of those topoi not only produces an innovative reading of *Azul…* but also proposes that secularization, in its social and ideological dimensions, is also a key paradigm to understand the development of literary systems and representations.

Resumen: La llamada "transformación chilena" Darío puede entenderse en gran medida como el resultado de un culture shock personal. En este trabajo se trata de mostrar cómo muchos de sus cuentos escritos entre 1886 y 1889 muestran esa experiencia de las distancias entre Nicaragua y Chile a través de tres topoi propios de la modernidad, como son la ciudad burguesa, el trabajo asalariado y el proceso de secularización. Al mismo tiempo que el comentario de estos topoi ofrece una lectura innovadora de *Azul…*, propone que el proceso social e ideológico de la secularización es también un paradigma clave para entender el desarrollo de los sistemas y representaciones literarias.

Como ya se ha recordado con frecuencia, la revolución modernista tuvo en la "transformación chilena" de Darío uno de sus momentos claves y emblemáticos. Sus estancias en Santiago y en Valparaíso entre junio de 1886 y febrero de 1889 acabaron constituyendo para el poeta una experiencia única en el conjunto de su biografía, en gran medida más traumática que sus posteriores estadías en Buenos Aires, Madrid o París. Sus años previos en Nicaragua podían haberle preparado para moverse en los medios literarios o intelectuales de Chile, pero la realidad social y urbana de su país natal estaba en general anclada en modelos preindustriales o precapitalistas y era muy diferente de los modelos que en esos años estaban emergiendo con gran empuje en el país sudamericano. Si junto a esta condición de "emigrante intelectual" se tiene en cuenta la edad de Darío (19 años) y sus dificultades para lograr un mínimo de estabilidad profesional o económica, resulta legítimo entender toda esta experiencia suya como un verdadero *culture shock* e interpretar su producción literaria de estos años desde esa perspectiva.[145] Así podríamos entender en parte que los textos de *Azul…* lleven un tono de descubrimiento de un mundo nuevo y también una carga trágica o de amargura que no se ve, por ejemplo, en *Prosas profanas*, o que sea distinta a la más existencialista y espiritual de *Cantos de vida y esperanza*; o que la intensidad de su "libro primigenio" sea superior a la de libros de madurez como *El canto errante* o *Poema del otoño*, o igualmente que cuentos suyos de los últimos años, como "El último prólogo", "Huitzilpoxtli" o "Mi tía Rosa", no contengan tantas referencias al espacio físico o social de sus anécdotas como la mayoría de sus relatos chilenos.

Entre las posibilidades ofrecidas por esa lectura, aquí me interesa la correlación que presentan en cuentos chilenos de Darío, y especialmente en los incluidos en *Azul…*, los miembros del trinomio compuesto por la ciudad moderna, el sistema de trabajo propio de las sociedades industriales y el

[145] Resultan llamativas por ejemplo las coincidencias que presenta la experiencia chilena de Darío con las manifestaciones que suelen señalar para el *culture shock* los enfoques psicológicos de este fenómeno, entre ellos la búsqueda de *networks* de apoyo personal o profesional, la alternancia entre momentos de integración y alienación, o las ambivalentes actitudes ante el lenguaje (ver al respecto Pedersen, Furnham y Bochner, y Ward et al.). Aquí pueden recordarse también aquellos trabajos que han considerado la ciudad también como un estado mental (Lehan 7).

proceso de secularización característico la segunda mitad del XIX. Si ya son conocidos de todos los condicionamientos que la fisonomía y la vida urbana de Santiago y Valparaíso que operaron en los textos darianos y, al final, en la confirmación del estilo modernista,[146] muchos menos frecuentes o casi inexistentes han sido las llamadas de atención sobre la importancia textual en *Azul…* de los modos laborales propios de las sociedades modernas, así como del paradigma de la secularización, entendido este tanto en sus dimensiones sociológicas como ideológicas o literario-culturales.[147] Así considerada, esta ausencia de estudios al respecto es relativamente grave, pues resulta obvio que la urbe burguesa o moderna se define en gran medida por la presencia de relaciones laborales distintas a las de la ciudad patricia (Romero 173-318) y que un escritor como el Darío chileno, procedente de ese mundo preindustrial iba por un lado a tener que luchar por integrarse en un nuevo organigrama profesional y a abandonar el rol de poeta oficial que había desempeñado en Nicaragua, y, por otro, a convertirse en un espectador y cronista de ese nuevo organigrama, tan distinto del anterior como distintos lo eran también los paisajes urbanos y sociales de ambos países. En cuanto a la secularización, y aunque los análisis más recientes están cuestionando su identificación automática con la modernización y la vida urbana (Jager 26, Knight 155), lo cierto es que en esos años Darío se mueve entre el catolicismo cultural heredado de su infancia y el liberalismo ideológico de su educación juvenil. Al llegar a Chile, esos vaivenes personales se siguen manteniendo, pero las manifestaciones de la secularización en la vida urbana moderna y en sus interacciones con el mundo del arte y la creación literaria serán también algo de nueva aparición en sus textos, o que por lo menos, maticen y modifiquen algunas concepciones románticas suyas, más propias del XIX.

Aunque pueda tratarse de una mera coincidencia, no está de más recordar que dos poemas de Darío circunscritos a estos motivos aparecieron publicados precisamente al comienzo y al final de su estancia en Chile, como si se formasen un marco referencial de toda esa experiencia biográfica. El primero de ellos se titulaba "¡Al trabajo!" y se publicó en *La Época* el 29 de septiembre de 1886, a solo tres meses de su llegada a Chile; el segundo era "Al obrero", recitado por Darío en una reunión de la Liga Obrera de Valparaíso y aparecido más tarde en *El Sudamericano* el 20 de febrero de 1889, es decir, unos diez días después de su regreso a Nicaragua. Lo primero que cabe notar es que no existe ningún poema análogo en la producción de sus años nicaragüenses. Algunos poemas del mismo tono profético o admonitorio, como "El Porvenir", se inscriben más en la tradición propiamente política o filosófica, frente a la línea más social y didáctica de éstos y presentan el trabajo y al obrero como en una especie de dimensión general o simbólica, sin las concreciones de los poemas chilenos y junto a otros motivos típicos de la tradición liberal, como el progreso o la ciencia. Por su lado, los dos poemas chilenos son más bien monotemáticos y pueden entenderse en la tradición de lo que se ha llamado la religión o sacralización del trabajo, tal como implícitamente lo definieron el socialismo (utópico o científico), el liberalismo o el positivismo.[148] En ambos el trabajo aparece como un deber para la humanidad, pero

[146] Acerca de esos condicionamientos se pueden consultar los estudios de Álvaro Salvador, Ángel Rama (*Rubén Darío*), Teodosio Fernández o José M. Martínez (Darío, *Azul…*), en el fondo todos coincidentes en su planteamiento general, es decir, que la modernidad de *Azul*... y del modernismo va ligada a la experiencia de la modernidad social y técnica que Darío vivió en Chile, y que esa modernidad marcó también las modelaciones de los diferentes niveles del lenguaje que caracterizaron el estilo modernista. Acerca de la vida urbana y económica de Chile y sus principales ciudades en esos años, pueden consultarse los datos ofrecidos en Galdames (342-59) y Ramón (133-89).

[147] Por lo que se refiere al trabajo, los estudios sobre su representación literaria siguen siendo llamativamente escasos y prácticamente limitados, por cierta lógica, a la narrativa del realismo decimonónico (Fernández-Zoïla). Por su lado, los dedicados a las correlaciones entre secularización y literatura están viendo un aumento paulatino, aunque por ahora parecen circunscritas al mundo francés o anglosajón (Sudlow, Pecora, Stewart, Kauffman); por su lado sus conexiones con el modernismo hispánico cuente con algunas excepciones pioneras de alcance general (Gutiérrez Girardot; Rama, Las *máscaras*) y algunos estudios recientes de intenciones más ambiciosas (Foffani). De todos modos es obvio que los trabajos al respecto siguen siendo desproporcionados si se considera que el paradigma de la secularización presenta es realmente globalizador y recorre toda la producción cultural de Occidente. En cuanto a las conexiones particulares entre trabajo, urbe y/o secularización, pueden consultarse entre otros las aportaciones de Necoechea, Chadwick (88-106), Germani (636-37) o Veldman.

[148] Ver especialmente Tilgher 129-40, cuyas palabras podrían servir incluso de paráfrasis a estos dos poemas de Darío.

también como un deber gustoso y redentor. En el primero, liberaría al hombre de sus vicios –especialmente la pereza- y de su caída original, y supondría la contribución humana de la creación de Dios; el espectáculo grandioso y divino del amanecer en los campos se completaría con el comienzo de la jornada laboral, igualmente grandiosa y armónica. Por su parte, "Al obrero", presenta el trabajo como una tarea beneficiosa y perfeccionadora para quien la lleva a cabo; igualmente, Dios sería el trabajador por excelencia, por haber creado la Naturaleza y también a la mujer, que constituiría su obra maestra. [149]

A su vez, esos contenidos, que proporcionarían una visión religiosa o sobrenatural del trabajo, se combinan con otras alusiones que permiten acercarlos un poco más a la realidad histórica del momento, y en particular a la realidad chilena. En el primero (*Obras desconocidas* 61-64) llama la atención la enumeración de una gama de profesiones que sólo puede corresponderse con un mundo social, industrial o urbano lo suficiente amplio o diversificado (moderno) como para hablar de una efectiva división del trabajo, algo ausente en los poemas nicaragüenses. En este aparecen pastores, herreros, marineros, sabios, pescadores, "… obreros / de hacha y espuerta, de cincel y de pluma" labradores, leñadores, constructores, mineros, es decir toda una gama de profesiones que corresponden con una sociedad ya funcionalizada, donde el trabajo ha perdido su carácter orgánico y su finalidad social integradora, para obedecer más bien a las leyes del mercado y a la segmentación de la vida económica. Por su lado "Al obrero" (*Obras desconocidas* 266-68), contiene la novedad de la inclusión de la mujer al mismo nivel laboral o conceptual que el hombre. Es cierto que en este sentido Darío sigue operando en ese poema con tópicos o estereotipos románticos ("[Dios] hizo la cosa más bella / de este mundo: la mujer"), pero también es cierto que, en lo relacionado al trabajo mujeres y hombres aparecen bajo las mismas condiciones, la misma dignidad y las mismas responsabilidades, y lo que es más importante, en el contexto del trabajo industrial o asalariado, en una nueva subdivisión laboral. ("Concluyo. Tened valor, / os habla el poeta que os deja / obrera, imita a la abeja / obrero, imita al castor").

En conjunto, pues, se trata de un par de poemas que solo pueden tener como contexto un espacio social y urbano donde las relaciones profesionales o el desempeño laboral se hallan compartimentados, favoreciendo la individuación de las mismas, su inestabilidad –por las cambiantes necesidades del mercado- y la consiguiente fragmentación psicológica del obrero. Lo importante además es que el oficio literario también aparece nivelado junto a esas profesiones, algo que no ocurría en sus escritos juveniles, donde el poeta seguía siendo sobre todo el vate romántico, visionario y aspirante a genio. Como puede intuirse, la incardinación de este sentido del trabajo en un mundo orgánico sustentado por lo divino, proporciona al panorama laboral una cierta consistencia y estabilidad; sin embargo esa necesidad de proporcionar el significado al trabajo mediante su conexión sobrenatural lleva implícito el riesgo de que la ausencia de esa incardinación –su secularización- haga que el trabajo quede como huérfano de significado y la sociedad como un mundo necesitado de redención, como un ámbito post-edénico. Cuando esto ocurra tanto el trabajo como la vida social se acabarán convirtiendo en formas o espacios de alienación o desencuentro. Es lo que queda recogido en muchos de sus cuentos de sus años chilenos.

Pasando a los cuentos, creo que resulta útil comenzar contrastando dos relatos que tienen como tema común el oficio del escritor, ya que como se sabe el binomio artista-ciudad es uno de los más recurrentes en la literatura modernista de Occidente (Lehan 106). El primero de ellos es el titulado "Mis primeros versos" y apareció publicado a finales de enero de 1886 en *El Imparcial* de Managua, un

[149] Reproduzco algunos versos que ejemplificarían esas ideas: "Ante todo os diré que esa desidia / mina vuestra existencia // ¡Trabajo ¡ ¡Lucha! Universales leyes: / sujetas a ellas la luz de sus vibraciones, / sus rugidos, y garras los leones / y su testuz los pacienzudos bueyes. // Cuando amanece Dios, toda la tierra / se estremece de amor, llena de vida // Crece el hervor. La fragua del herrero / empieza a arrojar chispas. Ya el ruido comienza en el taller. Es la santa hora del trabajo fecundo" (*Obras desconocidas* 61-62); "Mujer y hombre, ambos a dos / hacen que el trabajo irradie; ellos cumplen como nadie / los mandamientos de Dios /… / Dios que hizo todas las cosas / es un gran trabajador; / es el divino pintor / que pintó todas las rosas" (*Obras desconocidas* 267).

semanario dirigido por Darío. El segundo es "El Rey Burgués" seguramente una de sus narraciones emblemáticas, que se publicó en *La Época* de Santiago de Chile en noviembre de 1887 y que luego –también de forma emblemática- pasaría a encabezar *Azul…,* como si se tratase de la declaración de principios del libro. Como se ve, la distancia entre ambos relatos es relativamente breve, de menos de dos años, y por ello me parece que sus asimetrías referidas al trinomio ciudad-trabajo-secularización y su correlación con la "transformación chilena" de su autor son especialmente elocuentes.[150]

Así, si hay algo que en este sentido llama la atención en el primero de los cuentos es la ausencia de un espacio físico individualizado, que no necesita ninguna descripción ni en su totalidad ni en sus particulares porque estos, aparte de no poseer ninguna relevancia narrativa, solo ofrecen un protagonismo funcional o secundario, supeditado a la acción y al movimiento de los personajes y al mínimo de verosimilitud realista de la anécdota. Esos lugares parecen tan secundarios que no requieren ningún adjetivo o punto de comparación para el cumplimiento de su función en ese texto pero quizá también porque lo importante no es el espacio sino la comunidad, la relación de personas. De esta manera la entidad del lugar debe adivinarse mediante señales o indicios indirectos. Así el lector supone que los vaivenes del protagonista transcurren en un espacio seguramente urbano o al menos de cierta entidad demográfica ya que alberga un periódico y unas discretas formas de sociabilidad o de vida literaria. Al mismo tiempo, el escritor se mueve entre iguales, integrado en unos espacios donde aparece al mismo nivel social que sus interlocutores, ante los cuales lo que reivindica es la calidad de su obra pero no su rol social, su función como poeta. Igualmente, el espacio del total de la anécdota aparece cerrado sobre sí mismo, como algo completo u orgánico, sin necesidad de definirse frente a ningún otro, combinando armónicamente lo natural, lo humano y lo artificial, y sin necesidad de ulteriores mecanismos de identificación.[151]

Por el contrario, "El Rey Burgués" se inicia precisamente con la mención al lugar donde vive el rey, que es una ciudad "inmensa y brillante", "bullente" y "malsana" (Darío, *Azul…*155-59), es decir, con una serie de notas que convocan simultáneamente la densa aglomeración de sentidos y sensaciones (vista, oído…) que, corresponde a la intensificación de la vida de los nervios que G. Simmel adjudicaba como principal característica psicológica de la vida en la ciudad moderna (Simmel 48). Además esta urbe es una concreción de "Babilonia" (Darío, *Azul…*156), uno de los arquetipos urbanos de la magnitud y la confusión, y también, si se quiere, de la ciudad como infierno o apocalipsis (Pike, *The Image* 8, Hawkins xiii, Lehan 270); de esta forma, la ciudad del rey burgués adquiere también nombre propio, se la nombra porque tiene una entidad arquetípica y una funcionalidad concreta, al contrario de la urbe de "Mis primeros versos", cuya insignificancia histórica o narrativa la retiene en el anonimato, desconectada de cualquier arquetipo urbano concreto. Igualmente, el poeta del cuento no se halla integrado en el espacio urbano, como tampoco su trabajo, ni procede de los espacios centrales (el interior del palacio), ni acaba recalando en ellos. Al contrario del protagonista de "Mis primeros versos", este es traído y llevado como un objeto de museo por los diversos lugares del cuento, para acabar muriendo en un espacio marginal y ajeno al centro. Por su parte la ciudad de "El Rey Burgués" queda definida tanto por oposición al mundo externo y diferente a ella (la "floresta", la "Naturaleza") como en sus divisiones interiores (palacios, jardines), es decir, como un lugar compartimentado y con una identidad física concreta, que correspondería a la identidad nominal mencionada antes. En este

[150] A la hora de marcar las diferencias o asimetrías entre ambos relatos, me guío sobre todo por lo que la narratología define como "eventfulness", y que podría identificarse como pertinencia narrativa, es decir la textualización de aquellos componentes con una relevancia tal que tanto al narrador como al lector intencional se les presenten como necesarios para la sintaxis o la singularidad semántica del relato (Hühn).

[151] Sobre la relación entre lo urbano, los ciclos naturales y el llamado "drama cristológico", ver Eliade 178. Puede añadirse en este sentido que la ciudad de "El rey burgués" al contrario que la de "Mis primeros versos", no contiene ninguna iglesia, aunque estos edificios sí aparecen en otros textos chilenos, como "Al carbón", incluido en *Azul…* o "Carta desde el país azul". Pero no creo que por ello su ausencia narrativa, su "eventfulness" deje de ser menos significativa, y más aún si se tiene en cuenta que Darío había definido a Santiago como una ciudad "religiosa" en uno de sus textos chilenos de no-ficción (Darío, *Obras desconocidas* 282).

sentido, es fácil concluir que la ciudad moderna o burguesa de *Azul…* debe su identidad a la emergencia de espacios concretos como el palacio de la opulencia o la calle de la saturación sensible y el anonimato, son espacios que, con esos matices, estaban completamente ausentes en la ciudad patricia y que ahora, en la urbe burguesa, se van a convertir en centros normativos o referenciales.

También el mundo laboral está ausente en "Mis primeros versos"; lo que mueve al protagonista para la escritura de su poema es simplemente el tópico exorcismo amoroso romántico y su objetivo no es otro que el del su reconocimiento de sus méritos como poeta. Su rol como escritor y también el del editor del periódico se presentan ajenos a todo tipo de conflicto social o clasista; su desencuentro se debe más bien a un "malentendido estético" y nunca a discrepancias de tipo contractual o de integración social. El escritor aquí es más bien un poeta aficionado que ya forma parte del pequeño mundo del cuento. Por el contrario, la calidad de *outsider* del poeta de "El Rey Burgués" sólo puede resolverse mediante una inserción en el esquema funcional de la sociedad burguesa. Aunque parezca una extrapolación interpretativa, la conversación entre el poeta y el rey puede leerse también como una especie de "entrevista de trabajo" entre el dueño de los medios de producción y el obrero porque ahora el escritor no va buscando sólo el reconocimiento social de su vocación sino también la supervivencia. A pesar de las altas reivindicaciones estéticas del parlamento del poeta, su diálogo con el rey no puede calificarse sino de prosaico, en el sentido de vertebrarse en torno a los méritos y deberes del poeta-obrero, a su salario y su lugar de trabajo

> Y el poeta:
> -Señor no he comido.
> Y el rey:
> -Habla y comerás
> …
> Y un filósofo al uso:
> -Si me lo permitís, señor, puede ganarse la comida con una caja de música, podemos colocarle en el jardín, cerca de los cisnes, para cuando os paseéis.
> -Sí dijo el rey … Haréis sonar una caja de música que toca valses, cuadrillas y galopas, como no prefiráis moriros de hambre. Pieza de música por pedazo de pan… (Darío *Azul…*, 158-60)

Aquí no interesa tanto destacar los probables orígenes biográficos de esta situación,[152] sino, sobre todo, la presencia de un discurso laboral en el momento climático de un cuento habitualmente comentado desde lecturas esteticistas, y que por ampliación y en su correlación con la historia social del momento funcionaría como una metonimia. Es decir, frente a los méritos estéticos o simbólicos que en organigramas sociales previos garantizaban la integración del escritor ahora este debería someterse a una negociación fríamente crematística en la que su trabajo creativo acaba evaluándose en términos monetarios y siendo despojado de sus componentes más íntimos o personales. Este cambio del mundo orgánico de "Mis primeros versos" al funcional de "El Rey Burgués" es el que seguramente mejor explique una de las dicotomías claves del cuento ("¿Era un rey poeta? No, amigo mío, era el Rey Burgués"; Darío, *Azul…* 155). De forma paralela, el fruto del trabajo se ve también de forma diferente. Si en "Mis primeros versos" el poema del escritor se concibe, independientemente de su calidad, como un producto literario, para ser leído y comentado en ese contexto estético, en "El Rey Burgués", su "contrato laboral" hace que deje de ser un artista creativo y se convierta en un operario de un trabajo manual y automático. Además, el producto de su trabajo es simplemente uno más de los estímulos del jardín o de los producidos por los integrantes del séquito del rey, es decir, un estímulo que, debiendo ser cualitativamente distinto y superior, ahora tiene que competir con otros inferiores para captar la atención de su público y así poder constituirse en el sustento de su autor. En el fondo, pues, se trata de una

[152] Según algunos testigos, el rey burgués del cuento sería una trasposición de Eduardo McClure, el dueño de *La Época*, uno de los periódicos donde Darío colaboró con más frecuencia (Darío, *Azul…* 155)

degradación tanto del operario como del producto, y también de las relaciones humanas en ese ámbito específico, que han pasado de estar definidas por relaciones de calidad estética a estar vertebradas por relaciones de tipo pragmático o cuantitativo.

Una serie de correlaciones semejantes es la que puede notarse con respecto a la secularización, aunque quizá este aspecto sea a primera vista menos obvio que los anteriores y también menos evidente en "El Rey Burgués" que en otros textos de *Azul…* En cualquier caso, en "Mis primeros versos" se desliza una frase frecuentemente recordada por los críticos a propósito de las creencias religiosas de Darío y que ha de verse en el contexto del discurso del debate entre religioso de la segunda mitad del XIX. [153] Como se sabe, ese debate tiene como fondo las pugnas entre algunos sistemas filosóficos o ideológicos propios del XIX (positivismo, liberalismo, etc.) y la tradición judeo-cristiana occidental. En lo literario, realmente fue también un motivo tratado muy frecuentemente en las literaturas hispánicas, siendo el poema de Núñez de Arce "La duda" uno de los más recurridos entonces (*Cossío* I, 518-92). En esa línea Darío participó especialmente en sus años de contacto con los círculos liberales de Nicaragua, con poemas como "Creer" o "Liberales". Pero lo interesante aquí, a pesar de la opción de Darío a favor de la fe religiosa, es que su decisión se presenta como una alternativa entre dos opciones, es decir lo propio de una sociedad que ya no es teocrática, donde la fe se considera un a priori, sino una sociedad secularizada o en vías de secularización, donde esa opción es simplemente una más entre otras intelectualmente equivalentes (Taylor 12-14). Pero al mismo tiempo no resulta difícil asociar esa presencia divina en el discurso del relato con la representación en él de un mundo social que aparece estable, sin tensiones, justificado, en el que la anécdota del cuento no cuestiona la creación de ese mundo ni tampoco su organigrama social. De modo marginal, además, el referente espacial del cuento se singulariza con el edificio del campanario de una iglesia lo que convierte ese referente en una de las principales marcas de identidad física del escenario del cuento.

Por el contrario, en "El Rey Burgués", las menciones explícitas a Dios han desaparecido, y quizá por eso el universo del cuento puede considerarse disfórico o postlapsario[154] y por ello, como espacio de la "muerte de Dios", un espacio propicio para el planteamiento de problemas existenciales y de respuestas alternativas o "neotradicionales" (Hawkins 12). Si el mundo del cuento es redimible o no, puede ser objeto de cierto debate, pues por un lado puede entenderse que la tristeza del subtítulo del cuento condensa todo su significado y cierra todas sus esperanzas de redención o, también, que la muerte del poeta cancela igualmente esa posibilidad. Pero, por otra parte, el parlamento reivindicativo del poeta ante el rey ofrece una visión del Arte y de su(s) Mesías de tal magnitud y tan superior al mundo y a la cosmovisión burgueses que no queda sino pensar que esa superioridad implica también una posibilidad soteriológica o de salvación para todo el sistema. No en vano, la ciudad ha estado ligada al sacrificio de víctimas inocentes o de futuros redentores (Abel, Remo, Cristo). Como se ve, la secularización se daría en una doble dirección, primero en cuanto la configuración de un mundo vacío y en estado de orfandad, distinto al de "Mis primeros versos", y segundo por el trasvase o intercambio de categorías y funciones religiosas y profanas. Hasta qué punto estas dos visiones se corresponderían respectivamente con la vida social e histórica de Nicaragua y Chile en esos años es algo que implicaría un espacio que no puedo dedicarle aquí, aunque en cualquier caso no creo que invalidase mi propuesta de que cada uno de esos dos cuentos ofrece una cosmovisión diferente, y que el hecho de que, frente a los primeros cuentos nicaragüenses de Darío, el conjunto de sus cuentos chilenos –"El Rey Burgués" entre ellos- ofrezca un mundo disfórico, indica no sólo la crisis personal o *cultural shock* del poeta sino también su llegada a un

[153] Me refiero a la siguiente cita: "Los que no creen en Dios, creen a puño cerrado en cualquier barbaridad; por ejemplo, en que el número 13 es fatídico, precursor de desgracias y mensa-jero de muerte. / Yo creo en Dios; pero también creo en la fatalidad del maldito número 13." (Darío, *Cuentos* 79).

[154] Tomo el término "disfórico" de Algirdas J. Greimas, que lo aplicó más bien al campo de la sociología, antes de que fuera trasvasado a los estudios literarios para calificar la relación armónica o disarmónica de los personajes con su entorno.

sistema social del que Dios o lo divino ha pasado a estar oculto o a perder su función integradora.[155] Finalmente tampoco creo que sea casual que el poeta del cuento muera fuera del espacio central o normativo; además de que pueda implicar unas referencias históricas a la realidad de las urbes chilenas de entonces (Serrano 280), la crudeza y soledad de esa muerte y su contraste con el entierro más humano y probablemente religioso de otro cuento chileno ("Morbo et umbra"), es otra forma de insistir en la ausencia de unas conductas humanas filantrópicas o eucarísticas (Valis 93-150) y de un Dios que las justifique.

Después de estos comentarios, no creo que sea difícil ver la correlación entre estas tres referencias hermenéuticas.[156] El proceso de secularización como ámbito general o espiritual y abarcante, la ciudad como espacio de concreciones de ese proceso, y el trabajo como una de las principales acciones humanas condicionadas por ese cambio de paradigmas, circulan en estos cuentos de forma paralela. A un marco espiritual que ha perdido su principal punto de referencia le corresponde fácilmente un espacio vital postedénico y necesitado de redención (de recuperación de significados[157], y unas relaciones humanas disfóricas, donde tanto la persona como sus acciones se muestran incompletas, imperfectas, en un tensión dialéctica continua. Por su lado, el mundo presecularizado de "Mis primeros versos" retiene en el narrador la presencia del ser divino, que se corresponde con la ausencia del mal moral como guía de la historia (en oposición a la injusticia que se comete en "El Rey Burgués") la identidad de una ciudad estable en su identidad y por eso innecesaria narrativamente, y unas relaciones humanas carentes del dramatismo existencial del relato de *Azul…* Lo más interesante resulta quizá el hecho de que así visto, el proceso de secularización es realmente operativo en cuanto instrumento hermenéutico[158] y que su alcance llega tanto a *topoi* de gran tradición en los estudios literarios (la ciudad), como otros mucho menos atendidos (el trabajo). En cuanto al modernismo, muestra también que la ciudad tiene una representación diferente a la de épocas pre-modernas y que el trabajo tiene ya las características propias de la era industrial del capitalismo, es decir, que se inserta ya en el sistema socioeconómico que sirve de contexto a esta literatura.

Pasando al resto de los cuentos chilenos de Darío, conviene recordar que el protagonismo de la ciudad moderna se da ya en el primero de ellos, la "Historia de un picaflor", aparecido en *La Época* el 28 de agosto de 1886, a dos meses de la llegada de Darío a Santiago y que va a continuar incluso en los relatos posteriores que contengan recuerdos o evocaciones de esos años, como es el caso de "Historia de un sobretodo", publicado en Costa Rica en 1892. La anécdota de "Historia de un picaflor", de tonos ligeros, un poco cursis y claramente pensada para un público femenino,[159] comienza con una descripción de la urbe en la que llaman la atención el frío autobiográfico que suele ser común a los cuentos chilenos de Darío, el ruido urbano, la aglomeración de personas –la masa de la ciudad moderna- los obreros y

[155] Como digo, un estudio más detenido matizaría seguramente esta afirmación mía. Los datos que, por ejemplo, presenta Sol Serrano acerca de la sociabilidad religiosa de Chile, indican que la secularización de este país era un proceso realmente complejo y lleno de vaivenes y alternancias.

[156] Por su parte, los estudios teóricos al respecto, suelen vincular estos tres elementos de forma más o menos necesaria. A pesar de las matizaciones que la narrativa tradicional de la secularización está sufriendo a manos de las propuestas de lo post-secular (Habermas, Molendijk, Borobia), queda claro que tanto la configuración del espacio urbano y la vida en él, así como los cambios en la visión y el formato del trabajo en función del cambio de paradigmas espirituales, van inseparablemente unidos a ese proceso (sobre esta vinculación concreta, ver entre otros Molendijk y Tilgher).

[157] En este sentido particular me parece muy acertada la interpretación de Pike, que ve la ciudad moderna más como un jeroglífico, de significados inciertos o cambiantes, que como un arquetipo ("The City…,133).

[158] Es lo que muestran también los estudios de Jager, para quien que la secularización, como todo enfoque hermenéutico diferenciado, complica la lectura de los textos literarios (xi), y de Pecora, para quien la secularización realmente funciona como un sistema simbólico propio (24). Para una lectura de la secularización en sus manifestaciones apologéticas y literarias, distintas a la lectura de Jager o Pecora, puede leerse el estudio de Sudlow, centrado en la participación de los escritores creyentes en las polémicas ideológicas o políticas de esos años. Por su lado, los modernistas hispánicos tampoco fueron ajenos a esos debates (ver Llera, y Martínez, "Ariel…).

[159] Sobre la trascendencia de la audiencia femenina para la configuración y difusión de la literatura modernista ver Martínez, *Amado Nervo…*

algunas de las figuras típicas del paisaje urbano.[160] Estas son unas coordenadas que se repiten con pocas variantes en el resto de los cuentos, y que aparecen también por ejemplo en "Arte y hielo", "Acuarela" o "El pájaro azul". Como en todo espacio urbano, aquí se percibe igualmente una marcada segmentación funcional del mismo. Así, en primer lugar podría considerarse el grupo formado por la calle y los palacios, es decir, por el espacio de la masa urbana moderna y la sociabilidad abierta ("Acuarela", "El pájaro azul"), y por el espacio de la sociabilidad cerrada o excluyente ("El Rey Burgués", "El palacio del sol"). Una segunda pareja la formarían los espacios marginales de la pobreza (el conventillo de "El fardo") opuestos a la calle-escaparate y al palacio excluyente, y los espacios naturales que concretan los movimientos de huida de la urbe moderna porque la racionalización de su espacio significa también una especie de sistema de control y encorsetamiento de la conducta (Lehan 63). Así quizá puede explicarse la escapada de Ricardo-Darío al cerro de "Álbum porteño" o al parque de "Paisaje (II)", y el del propio Darío al lago de "Palomas blancas y garzas morenas").[161]

Vista esta correlación espacial, es fácil anticipar que la urbe de *Azul…* va a corresponderse sobre todo con el arquetipo "infernal" de la ciudad, es decir, como un espacio de las disforías sociales y personales, donde se alojan desequilibrios y crisis sin resolver. Así, en la "Historia de un picaflor" la ciudad se convierte en el reino de las perfidias de la *femme fatale*, en "El pájaro azul" y "El Rey Burgués" en escenario masificado que reduce la muerte de los poetas a hechos anónimos o intrascendentes, y en "El fardo" y en "Morbo et umbra" en escenario del igualmente trágico destino de las clases pobres. Es el espacio por tanto del descubrimiento de la fragilidad o la miseria humana y de las tensiones grupales. Esta urbe moderna cuenta además con el espacio metamórfico o proteico que es la calle, que unas veces se entiende como un espectáculo casi artístico ("Acuarela") y otras como un lugar alienante, poblado por "la masa" de individuos a los que no puede darse nombre y que se describen o identifican en función de su vestido o de su apariencia exterior ("Arte y hielo"). Como es obvio, en un paisaje así, resulta imposible establecer intercambios personales profundos, por eso no es extraño que las historia de amor se trasladen a Nicaragua ("Palomas blancas y garzas morenas") o deben encerrarse en espacios interiores naturales ("Paisaje II") o altamente estetificados ("El palacio del sol", "La muerte de la emperatriz de China"). Por ello esta urbe moderna no es al final el reflejo de una ciudad ideal, que encarne el espíritu de la *civitas* romana, pues en ella quedan enfrentadas lo que se ha llamado *Geffeltalst* (comunidad) y *Gemeinschaft* (funcionalidad) (McNamara 88). Por el contrario, resulta más bien un mundo dividido entre seres desplazados, que intentan frustradamente integrarse en ese sistema, y seres ya integrados que permanecen instalados en los valores mecanicistas o materiales de ese mundo y que miran a los marginados como auténticos excluidos. Así, frente a "integrados" como el rey burgués, el sátiro sordo, el padre de Garcín o el mercader de "Morbo et umbra", tendríamos los seres

[160] El siguiente es un paisaje urbano de Santiago tomado del *incipit* de "Historia de un picaflor" y que va a repetirse con pocas variaciones en el resto de los cuentos: "Hacía frío. La cordillera estaba de novia, con su inmensa corona blanca y su velo de bruma; soplaba un airecito que calaba hasta los huesos; en las calles se oía ruido de caballos piafando, de coches, de pitos, de rapaces pregoneros que venden periódicos, de transeúntes, ruido de gran ciudad, y pasaban haciendo resonar los adoquines y las aceras, con los trabajadores de toscos zapatones, que venían del taller, los caballeritos enfundados en luengos paletots, y las damas envueltas en sus abrigos, en sus mantos, con las manos metidas en hirsutos cilindros de pieles para calentarse. Porque hacía frío, mi amable señorita." (Darío, *Cuentos* 82-83) Sobre esta variada tipología urbana y su dimensión performativa ver también Cowan (7) y el trabajo de Hazel Hahn.

[161] Como quizá se recuerde la serie "En Chile" tiene dos cuadros titulados "Paisaje", uno para cada "álbum"; con el ordinal I me refiero al incluido en "Álbum porteño" y con el II al incluido en "Álbum santiagués". En cuanto a la presencia de lo natural como contrapartida inmediata de lo urbano, seguramente esta va más allá de lo libresco y tiene una base histórica, como creo que confirman los testimonios del propio Darío, también en su prólogo a *Asonantes*. En ese prólogo recuerda la labor de urbanización que Benjamín Vickuña Mackena llevó a cabo en Santiago y que incluyó, entre otros la remodelación del cerro de santa Lucía, salpicado de jardines y decoraciones florales que seguramente sirvieron de referencia para los jardines y espacios naturales de "El Rey Burgués", "El palacio del sol", "Bouquet", etc.: "Por esto el santiaguino de los santiaguinos fue Vicuña Mackenna, mago que hizo florecer el cerro de Santa Lucía. Este es una eminencia deliciosa llena de verdores, estatuas, mármoles, renovaciones, pórticos, imitaciones de distintos estilos, jarras, grutas, kioskos, teatros, fuentes y rosas. Edimburgo es la única ciudad del mundo que en su centro tenga algo semejante, y por cierto muy inferior. Santiago posee una obra hecha por la naturaleza y el arte. *Ars et natura*." (*Obras desconocidas 2*82).

marginales como el poeta de "El Rey Burgués", el hijo del tío Lucas ("El fardo"), el escultor de "Arte y hielo" o el mendigo de "La canción del oro"

Un paradigma intermedio lo constituiría las peregrinaciones del artista en ese mundo, pues por un lado esa ciudad le proporciona algunos lugares que llenan todos sus anhelos estéticos (el jardín de "La ninfa", el salón de baile de "El palacio del sol", el taller del escultor de "Arte y hielo" o el de Recaredo en "La muerte de la emperatriz de China") y por otro le obliga a huir cuando esas sensaciones se presentan sin estar meditatizadas por el tamiz del arte ("Álbum porteño") o cuando los gestores de esos espacios ejercen su rol hegemónico. La ciudad moderna –o esta modernidad técnica (Calinescu 50-55)- se convierte así en un valor ambiguo para el artista de *Azul…*, ya que es el único sistema que puede hacer viable y efectivo sus ideales esteticistas, pero a la vez esas posibilidades implican una renuncia a su vocación de poeta y unas alienantes negociaciones para insertarse en el sistema.

Visto en su conjunto, entonces, y recordando además que Darío no tiene poemas acerca del "amor impuro de las ciudades", lo que cabe concluir es que la urbe de *Azul…* es experimentada por él como un espacio esencialmente disfórico. Quizá por esto es por lo que en sus recuerdos sobre *Azul…* no vincule la revolución modernista con el espacio de la ciudad moderna o con el *cultural shock* que supuso su estadía en Chile, y tan sólo lo haga recurriendo a enfoques o explicaciones librescas, especialmente a sus lecturas francesas (Darío, *Obras completas* I, 195-203). Por otro lado está claro que no sólo la opulencia y ostentación de las urbes chilenas contribuyeron a la fisonomía de *Azul…*, sino que también el ritmo nervioso, fragmentado, rápido, de esa vida urbana hizo aparecer un estilo análogo en los textos del libro, de frases cortas e impresionistas y de tonos amargos, muy diferentes del estilo y tonos de sus primeros cuentos nicaragüenses, explicados por sus deudas con la narrativa decimonónica pero también con un mundo social y urbano más bien preindustrial y ralentizado.

En cuanto al mundo del trabajo, puede llamar la atención que un libro tan esteticista como *Azul…*, y tan alejado salvo en "El fardo" de la literatura del Realismo, contenga unas recurrencias semánticas tan frecuentes y narrativamente tan pertinentes que puedan hacer de él otro de los motivos estructurantes de esos cuentos. Pero, en principio, esto no debería extrañar, ya que la modernidad urbana implica siempre la existencia de un sustrato laboral denso, que explique tanto la emergencia de la tecnología, la abundancia de bienes comerciales y culturales, el protagonismo del dinero y una peculiar configuración de las relaciones sociales y la psicología del sujeto urbano. Por otro lado, correlacionar todo esto con la narrativa de la secularización es simplemente una consecuencia natural. Y tampoco debería llamar la atención porque de la misma manera que en la dinámica espacial se organizaba en parte en torno al binomio ciudad/naturaleza, ahora puede establecerse una división análoga en torno al par ocio/trabajo.[162] Se ha visto este binomio al comentar "El Rey Burgués", pero también se pueden oponer el mundo de los protagonistas de "El fardo" frente al mundo de los comensales de "La ninfa", o la actividad generadora de la anécdota de "El rubí" (la minería de los gnomos o el laboratorio de los científicos) frente a los idilios de "Palomas blancas y garzas morenas".

Entre los matices de este *topos* que pueden descubrirse en los cuentos de *Azul…*, me interesa llamar la atención sobre dos de ellos, igualmente ausentes en los cuentos nicaragüenses y a los que ya he mencionado al comentar "El Rey Burgués". El primero es el referido a la división del trabajo, algo que en las sociedades industriales y urbanas se acompaña de un sentimiento de mecanización y masificación inexistente en épocas anteriores, ligadas a un tipo de trabajo más creativo y artesanal. Aunque en algunos cuentos estas referencias se presentan en un plano secundario, su recurrencia y pertinencia narrativa indica que también tuvo que ser otro de los aspectos novedosos de la vida social chilena que más llamaron su atención. He aludido ya a ello al comentar "Al trabajo", uno de sus poemas chilenos más tempranos y donde aparecen pastores, marineros, sabios, poetas, obreros, labradores, etc. También aparecía en "El Rey Burgués", pues el séquito del monarca no era una masa amorfa de cortesanos sino que estaba compuesto de "músicos, … hacedores de ditirambos, pintores, escultores, boticarios,

[162] Aquí entiendo trabajo como todo tipo de actividad económica o laboral con consecuencias lucrativas.

barberos y maestros de esgrima … de retóricos y de maestros de equitación y de baile" y también un "filósofos al uso" (Darío, *Azul…* 156-57). Tampoco es extraño que aparezca en un relato como "El fardo", donde se menciona que el hijo de Lucas empieza como aprendiz de herrero, y luego, con su padre, pasa a ser pescador y lanchero, o incluso en "El rubí", donde la huelga protagonizada por los gnomos-mineros no puede desligarse de las vicisitudes de la importante industria minera chilena. En este sentido lo llamativo puede ser que las alusiones a esa realidad laboral se den también en otros cuentos de temática primariamente libresca. Así en "el Sátiro sordo" se menciona que la selva "era enorme. De ella tocaba *a la alondra la cumbre; al asno, el pasto*" (Darío, *Azul…* 163, cursivas mías); si entendemos esta "enorme" selva como una trasposición de la ciudad de "El Rey Burgués", es decir del organigrama donde ahora quiere insertarse el poeta-Orfeo, las equivalencias son claras y no dejan de mostrar que, de nuevo, y a tenor del desarrollo posterior de la anécdota del cuento, esa fragmentación de la vida urbana moderna es uno de los impedimentos más fuertes para la recuperación de la organicidad de las sociedades pre-modernas (Pike, *The Image* xii). Otro momento del parlamento de Orfeo es todavía más explícito, sobre todo si entendemos ese parlamento como una versión del discurso del poeta de "El Rey Burgués", y este a su vez, como un discurso programático de Darío; las siguientes palabras de Orfeo pertenecerían al propio Darío, y pueden entenderse tanto como la confirmación de un hecho ya definitivo o inherente al nuevo orden:

> De los hombres, unos han nacido para forrar los metales, otros para arrancar del suelo fértil las espigas del trigal, otros para combatir en las sangrientas guerras, y otros para enseñar, glorificar y cantar. Si soy tu copero y te doy vino, goza tu paladar; si te ofrezco un himno, goza tu alma (Darío, *Azul…*, 166-67)

De todos modos, el relato más explícito al respecto es sin duda "El velo de la reina Mab", también leído habitualmente desde una perspectiva libresca que lo ha relacionado sobre todo con el sincretismo artístico. Sin embargo, los párrafos iniciales indican que esa lectura debe contextualizarse en el marco más amplio del funcionalismo de la sociedad moderna, una funcionalidad y fragmentación profesional que también puede haber llegado al arte y que para quienes buscaban recuperar la figura del artista integral e integrado –algunos prerrafaelitas por ejemplo- suponía otra forma de alienación.

> Por aquel tiempo, las hadas habían repartido sus dones a los mortales. A unos habían dado las varitas misteriosas que llenan de oro las pesadas cajas del comercio; a otros unas espigas maravillosas que al desgranarlas colmaban las trojes de riqueza; a otros unos cristales que hacían ver en el riñón de la madre tierra, oro y piedras preciosas; a quiénes cabelleras espesas y músculos de Goliat, y mazas enormes para machacar el hierro encendido; y a quiénes talones fuertes y piernas ágiles para montar en las rápidas caballerías que se beben el viento y que tienen las crines en la carrera.
>
> Los cuatro hombres se quejaban. Al uno le había tocado en suerte una cantera, al otro el iris, al otro el ritmo, al otro el cielo azul (Darío, *Azul…* 181).[163]

Como puede verse en esos párrafos, la nueva sociedad no sólo establece la conocida oposición entre el mundo artístico y la plutocracia burguesa, sino que lo pertinente en ese mundo burgués-la sociedad nueva a los ojos de Darío- es tanto la división y fragmentación del trabajo y las tareas humanas como la riqueza crematística asignada a las profesiones propias de lo que para él serían las de los filisteos y rastacueros. Por su lado, el mundo artístico también se halla diversificado, y aunque aquí Darío aquí no lleva a cabo ninguna reivindicación integradora de los artistas, lo que sí queda claro es que la labor de

[163] No sé si existen trabajos sobre esta representación de la fragmentación del saber o de la experiencia vital a través de la especialización de los contertulios o interlocutores de una conversación. De todos modos, recuerdo que en el caso de Darío aparece también por primera vez en *Azul…* ("La ninfa", "El velo de la reina Mab"), y, en la literatura no hispánica, en los capítulos de apertura y cierre de *The Time Machine*, de H. G. Wells (1895), que, en este contexto, no creo que sea casual su pertenencia a la literatura de la ciencia-ficción, es decir, a la de la modernidad tecnológica.

estos se define en él por una expectativas de pobreza y marginación, claramente opuestas al éxito y buena fortuna de las profesiones burguesas, mostrando quizá que la diversificación del trabajo es algo estructural a la urbe moderna. De la misma manera que la ordenación de esa urbe moderna es primariamente funcional y racionalizada, pensada para la masa, la división o especialización del trabajo guarda una relación inversa con la creatividad personal y acaba igualmente masificando la labor del obrero. Así la vida del sujeto-obrero urbano se convierte en una actividad performativa -como tantas otras de la conducta urbana- entre otras cosas porque, al contrario que en la sociedad preindustrial suele implicar la separación entre el lugar del empleo y el lugar de residencia, y por ello desarrollarse en un lugar –la fábrica- completamente funcionalizado y desprovisto de referencias a la vida privada. Así esa cualidad performativa del trabajo especializado implica también el desdoblamiento de la identidad personal, y sufre también una atrofia estableciendo un nuevo distanciamiento con el sentido comunal y orgánico que todavía conservaban sociedades como la de "Mis primeros versos".[164]

El segundo aspecto sería el *topos* del intercambio comercial, es decir el de la compraventa o del trabajo asalariado, ligado tanto al motivo de la simple supervivencia como al de la integración en el organigrama social. Se ha visto ya en el "contrato laboral" del poeta de "El Rey Burgués", pero también puede notarse en las condiciones que pone el padre de Garcín en "El pájaro azul" o en la recompensa que recibe el médico del "El palacio del sol" tras la curación de Berta, o en las alusiones a la compra del castillo por parte de Lesbia, en "La ninfa".[165] Sobre la conexión entre ciudad y capital, insistiendo en la capacidad igualadora de este, se han pronunciado ya análisis como el clásico de Simmel o el más reciente de Foffani, acusando al dinero de ser un instrumento uniformador, que aniquila cualidades y cuantifica la existencia, y contribuye así a deshumanizar la convivencia social mediante el establecimiento de jerarquizaciones aparentes o irreales (Foffani 246). Como puede verse por los ejemplos citados, ese tipo de intercambios comerciales se da siempre en ámbitos urbanos, y está significativamente ausente en los primeros relatos nicaragüenses de Darío.

Entre los cuentos chilenos no incluidos en *Azul…* hay dos relatos donde este tipo de operaciones son también parte del núcleo de la epítasis (el nudo) de la narración. El primero es "Morbo et umbra", donde una abuela trata de comprar un ataúd para enterrar a su nieto. La operación de compra es todo un "regateo" por el precio último de la mercancía, algo que dado el tono sentimental o emotivo de la anécdota insiste mucho más en la prioridad del capital sobre lo propiamente humano y, según orienta Darío la conclusión de la historia, retiene fijas e inamovibles las divisiones de la nueva sociedad. Al final, el precio del ataúd (el dinero) mantiene a los dos interlocutores en sus respectivos espacios sociales y se constituye así en el nuevo árbitro de la vida social, pues en este caso el precio de la mercancía o la avaricia del comerciante impiden la emergencia de sentimientos como la compasión o el perdón que hubieran manifestado la permeabilidad de esa nueva jerarquización. El segundo relato es "Arte y hielo", otro cuento de artista en busca de integración en el sistema burgués. Pero si en el caso de "El Rey Burgués" esa relativa integración se daba mediante el trabajo asalariado, aquí, como en "El sátiro sordo", la integración se intenta mediante la incorporación del producto del trabajo, ya terminado, a la dinámica del mercado. Sólo que se trata de una incorporación frustrada, pues la calidad artística de esa mercancía no encuentra reconocimiento alguno en el sistema de valores burgueses. Seguramente lo más interesante en este relato sea los repetidos intentos (tres en total) del artista de vender el producto de su trabajo, todos ellos concluidos en fracaso. Es decir, de forma análoga a la conversión del poeta de "El Rey Burgués" en asalariado, el escultor de "Arte y hielo" se debe convertir en comerciante para poder participar en el nuevo régimen social, usando unas estrategias de mercadeo similares a las de la publicidad y teniendo que rebajar el producto de su trabajo –un trabajo creativo y por tanto una prolongación natural de su persona- a la categoría de un simple bien de consumo, masificado y

[164] Sobre todo este conjunto de ideas la bibliografía es especialmente amplia. Aquí he tomado como referencias principales las observaciones de Cowan (7), Cox (136 y ss), Simmel (58).
[165] Copio como ejemplo la carta del padre de Garcín: "Sé tus locuras en París. Mientras permanezcas de ese modo, no tendrás de mí un solo *sou*. Ven a llevar los libros de mi almacén, y cuando hayas quemado, gandul, tus manuscritos de tonterías, tendrás mi dinero." (Darío, *Azul…* 207).

alienante. Se mire como se mire, esta consideración del trabajo en los cuentos de *Azul…*, es tan moderna como la ciudad, pero también tan disfórica como ella. Lo prueba también el hecho de que cuando el trabajo no se presenta bajo unas coordenadas tan peyorativas es porque se textualiza en poemas moralizantes ("Al trabajo", "Al obrero"), cuando se ofrece completamente estetificado ("Aguafuerte") o cuando supone un regreso a la naturaleza ("Paisaje I").

Comentando finalmente el paradigma de la secularización hay que advertir que dicho paradigma es poliédrico y puede operar en diferentes niveles y también bajo distintos formatos. Así, puede comentarse su textualización en cuanto proceso sociológico, político, moral o ético, ideológico o cultural y estético. E incluso así, pueden caber otras subdivisiones, como la que sugieren Dobbleaere o Cárdenas a nivel sociológico y que no creo que sea casual que presente un claro paralelismo con las agrupaciones que Curt Tausky propone para las dimensiones del trabajo.[166] De una manera u otra todas ellas pueden percibirse los escritos chilenos de Darío, aunque por razones obvias la propiamente política no aparezca en sus relatos, pero sí, como ya se ha visto, en otros ensayos literarios. Tampoco resulta difícil vincularlo con la configuración de la ciudad de *Azul…*, como lo muestran por ejemplo la ausencia en de absolutos morales y su sustitución por una ética contingente (Lehan 248), o la concepción de la misma como espacio post-edénico y necesitado de redención (Cox). También se ha visto que el trabajo, salvo en aquellos poemas de tono admonitorio, es igualmente parte de ese mundo a la espera de salvación, pues la modernidad pragmática lo ha desconectado tanto de la esfera divina -de su carácter de continuación de la creación- como de su condición de actividad inherente al ser humano.

En cuanto a los textos de Darío y aparte de la secularización de algunos episodios bíblicos ("Hebraico"), de alusiones al mundo más religioso de Nicaragua ("Palomas blancas") o a una omnipotencia divina que a todavía sigue guiando la conducta humana ("El año que viene siempre es azul"), lo que más interese destacar en este sentido es la estetificación de los referentes religiosos -o la recíproca sacralización de los referentes artísticos-, y los recuentos personales de la experiencia religiosa del poeta. La primera, seguramente la más atendida por la crítica, aparece en textos como "La Virgen de la Paloma" donde una escena profana o secular se sacraliza mediante su comparación o identificación con un motivo pictórico religioso de gran tradición. La operación recíproca se lleva a cabo en la conversión en "templo" del taller del escultor de "Arte y hielo", en los rituales y ceremonias con que Recaredo agasaja a la escultura de "La muerte de la emperatriz de China"[167] o en la conversión de la escena de la ceremonia religiosa de "Al carbón" en un motivo principalmente pictórico. En estos ejemplos se asiste entonces al cruce de los paradigmas religiosos en un contexto general que puede definirse como secularizador. En un caso, el de "La Virgen de la Paloma", porque el título del cuadro evoca como punto de partida un referente religioso que al final queda degradado a un motivo profano. Esta degradación es análoga a la que ocurre con el bodegón de "Naturaleza muerta", realmente un conjunto de flores y frutas artificiales, que tampoco casualmente se presentan como parte del paisaje urbano de "En Chile". La principal diferencia puede ser que en "La Virgen de la Paloma" pueda hablarse de una correlación bidireccional, en el sentido de que la escena profana eleva su rango a escena sacra a través de su estetificación, y que la referencia sagrada queda secularizada al identificarse con una escena profana. Pero tanto en uno como en otro caso estaríamos ante una secularización final, ya que lo propiamente religioso habría perdido su carácter o sentido monolítico por esa posibilidad de ser intercambiado con los productos profanos.

[166] Me refiero aquí a la subdivisión que hacen esos trabajos entre los tres los niveles de la experiencia personal, el general o político, el colectivo intermedios o institucional, y el personal-individual.

[167] Como dato marginal podría añadirse que el nombre del protagonista del cuento de *Azul…* pudo haberlo tomado Darío del de Recaredo Santos Tornero (1842-1902) autor de un popular álbum titulado *Chile Ilustrado*, publicado en 1872 y que en su tiempo contó con una amplia difusión. Y como otra nota marginal, a propósito de un reciente trabajo sobre este cuento, la precisión de que la primera edición de *Azul…* se publicó siguiendo el sistema ortográfico de Bello, y que por eso la grafía "Rei" en el primer cuento que abre el libro tiene muy poco que ver con la carga irónica del mismo, evidente por otra parte (García Loaesa 370).

La segunda no es muy numerosa, pero sí significativa por remitirnos directamente al mundo personal de Darío, y por servir de complemento o mostrar ciertos cambios con respecto a "Mis primeros versos". Si en este cuento y a pesar de algunas vacilaciones, Darío tomaba el partido de los creyentes, en uno de los "paisajes" de "Carta del país azul", bien sea por congraciarse con su público más próximo o por haberse identificado ya con su propia imagen literaria, el poeta se presenta en el extremo contrario al del cuento nicaragüense. En aquel era creyente y ridiculizaba a los incrédulos; ahora se define como un "escéptico" que a pesar de ello reza "como un creyente en un templo" (*Cuentos* 93). La escena a la que se refiere resume su entrada en una iglesia llena de fieles; en este espacio la suma de la saturación sensorial –la típica hiperestesia modernista-, la presencia de una masa menos anónima y artificial que la de las calles y avenidas, y la evocación de los recuerdos de su infancia parecen resucitar en él el sentido religioso y las actitudes sacralizadoras. De todos modos, la anécdota continúa con su salida del templo y la constatación de que "el asceta había desaparecido de mí: quedaba el pagano" (*Cuentos* 96), es decir, y quizá llevando la afirmación un poco lejos, de que ahora espacio y subjetividad se identifican, y que así el espacio de la calle correspondería a la vida civil y el espacio sagrado a la sobrenatural. Esta es, obviamente, una de las observaciones sobre la que descansó en el XIX y actualmente sigue descansando el debate acerca de la secularidad del espacio público.[168] Lo que mostraría este momento de Darío –literaturizado en todo caso- es que el sujeto moderno, mantenga o no su herencia religiosa tendería más o menos a vivirla compartimentada, sin continuidad espacial; explicitando así una fragmentación del sujeto a la que tanto habrían contribuido también la urbe moderna y la división del trabajo. En este sentido conviene aludir también al contexto político en que gestó esta parte de la producción de Darío, es decir, las pugnas entre liberales y conservadores –en su mayoría católicos- que caracterizaron esos años en Chile y que el propio Darío iba a mencionar en sus textos de entonces.[169] No importa tanto definir el partido que tomó Darío en un ambiente altamente politizado, pues de hecho sus escritos de esos años son significativamente apolíticos y además aparecieron tanto en la prensa liberal como en la conservadora (Martínez, "Sobre…); lo que importa realmente es recordar que esas pugnas correspondían a uno de los principales paradigmas de conducta de todo Occidente en el XIX, que Darío estaba igualmente expuesto a ella y que de forma lógica iban también a dejar su impronta en sus cuentos chilenos.

La "transformación chilena" de Darío, por tanto, va más allá de su contacto con las fuentes librescas del galicismo mental que señaló Juan Valera en sus cartas sobre *Azul…* Es también el producto de un *culture shock* personal que tiene unas fuertes ramificaciones psicológicas y figurativas y que queda definido por la reacción del poeta ante un panorama muy diferente al de la Nicaragua de su infancia y su primera juventud. Ese poliédrico panorama contaría al menos con tres componentes claves con los que los textos de Darío habrían establecido una correlación biyectiva, tanto de reflejo y como de re-presentación. Esos tres componentes –la urbe, el trabajo y la secularización- son además tres de las piezas claves cuya evolución definirían la identidad de la modernidad frente al mundo tradicional y que, por tanto, servirían para ilustrar la actitud ambivalente de los modernistas y de Darío ante esa modernidad. En Chile Darío habría comprobado que la ciudad moderna estaba alcanzando una dimensión alienante, pero también creando nuevas referencias estéticas y nuevos y productivos contrastes figurativos, literariamente muy rentables. Estos dos criterios, me parece, serían dos de las

[168] En lo que aquí nos concierne creo que resultan suficientes los muchos datos y casos concretos que de esa pugna recoge Sol Serrano en su excelente trabajo y que no creo que fueran desconocidos a Darío en esas fechas.

[169] El texto más explícito acerca de esa combinación entre política, secularización y literatura, puede ser el procedente de su prólogo a *Asonantes*, el poemario de Narciso Tondreau: "las letras [en Chile]… son arrastradas por el viento político. Así y dos grupos principales completamente separados, el liberal y el conservador, cada cual con sus diarios, revistas y centros propios, al servicio de sus ideas y propósitos. Al partido católico, el conservador, el mejor organizado, pertenece el Círculo Católico, biblioteca, etc., y diarios como *El Estandarte Católico*, *El Independiente* y *La Unión* y una revista como la de *Artes y Letras*; el partido de las ideas modernas tiene el Club del Progreso, el Ateneo y gran parte de la bien mantenida prensa chilena" (Darío, *Obras desconocidas*, 285-286). Entre esta prensa, seguramente Darío incluía también *El Mercurio* de Valparaíso, aquel periódico de donde le despidieron por "escribir bien" y que era uno de los más volcados con la propuesta de la libertad religiosa (Mecham 208, Serrano 165).

claves principales –conscientes o inconscientes- para entender su selección de textos chilenos al conformar *Azul…* De la misma forma el nuevo sistema de trabajo, con una especialización y unas estrategias de negociación y mercadeo completamente nuevas, le habría puesto en evidencia la consecuente estratificación social y la necesidad de reajustar su visión romántica e idealizada del oficio de escritor. Lo paradójico en este sentido acabó siendo que esa tarea de ajuste dio lugar a muchos de los cuentos más intensos y auténticos de esos años y acabaron suponiendo la instalación de Darío en el rol profesional –mezcla sobre todo de cronista y poeta- que iba a desempeñar el resto de su vida.

Finalmente, el proceso de secularización es, como en muchos otros casos, un marco inconsciente o implícitamente asumido, pero no por eso menos operativo. Y esto no sólo por la recurrencia a motivos o léxicos religiosos en textos literarios de carácter profano, sino, sobre todo, por suponer un cambio de *Weltanschauung* que en este caso queda ejemplificado en las muchas asimetrías existentes entre sus relatos nicaragüenses y chilenos y también en la configuración literaria de su subjetividad. Así, frente al mundo orgánico y personalizado de los primeros, tendríamos el mundo fragmentado de los segundos, con la masa urbana y el sujeto individual compartimentado como sus principales actantes. En el caso de Darío y de *Azul…*, ese ir y venir del campo a la ciudad, de "El Rey Burgués" a "Palomas blancas", muestra no sólo a un sujeto que no es capaz de armonizar el mundo que se le ofrece sino que ese mismo mundo necesita una nueva redención, porque ha perdido la unidad que ciudad, hombres y naturaleza mantenían en épocas pasadas. Y *Azul...* es también eso, no sólo el intento de exorcizar el *cultural shock* de su autor, sino el intento de redimir el nuevo mundo a través del arte literario, poniendo éste la altura de las nuevas circunstancias y ofreciéndolo como una especie de encarnación ideal y mesiánica.

OBRAS CITADAS

Borobia, Jon (Coord.). *Cristianismo en una cultura postsecular*. Pamplona: EUNSA, 2006.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1991.

Cárdenas Ayala, Elisa. "Hacia una historia comparada de la secularización en América Latina." Ed. Guillermo Palacios,. *Ensayos sobre la nueva historia política de América Latina, siglo XIX*. México: El Colegio de México, 2007. 197-211.

Chadwick, Owen. *The Secularization of the European Mind in the Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.

Cossío, José M. de. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.

Cox, Harvey. The Secular City. Nueva York, McMillan, 1965.

Cowan, Alexander and Jill Steward. *The City and the Senses: Urban Culture since 1500*. Burlington: Ashgate, 2006.

Darío, Rubén. *Azul... and Cantos de vida y esperanza*. Ed. José M. Martínez. Madrid: Cátedra, 2000.

---. *Cuentos*. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1997.

---. *Obras Completas*. Ed. M. Sanmiguel Raimúndez. 5 vols. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-1953.

---. *Obras desconocidas*. Ed. Raúl Silva Castro. Santiago: Universidad, 1934.

Dobblelaere, Karel. *Secularization: An Analysis at Three Levels*. Bruselas: Peter Lang, 2004.

Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion. The Significance of Religious Myth, Symbolism, and Ritual within Life and Culture*. Nueva York: Harvest, 1959.

Fernández, Teodosio. "Rubén Darío y la gestación del lenguaje modernista." Ed. Tomás Alabaladejo. *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*.. Valladolid: Universidad, 1990, 47-59.

Fernandez-Zoïla, Adolfo (ed). "Le travail dans les fictions litteraires." *Travailler* 7 (2002), web.

Foffani, Enrique, ed. *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Buenos Aires: Katatay, 2010.

Furnahm, Adrian and Stephen Bochner. *Culture Shock. Psycological Reactions to Unfamiliar Environments*. Londres: Methuen, 1986.

Galdames, Luis. *A History of Chile*. Nueva York: Russell & Russel, 1964.

García Loaesa, Carlos: "El humor crítico de 'La muerte de la emperatriz de China'". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XI:80 (2014): 39-76

Germani, Gino. "Urbanización, secularización y desarrollo económico." *Revista Mexicana de Sociología* 25.2 (1963): 625-646.

Greimas, Algirdas J. *Sémiotique et Sciencies Sociales* . París: Seuil, 1976.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo supuestos teóricos y culturales.* México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Habermas, Junger. "Notes on Post-Secular Society." *New Perspectives Quarterly* (2008): 17-29.

Hahn, Hazel. "Boulevard Culture and Advertising in 19th Century Paris." Eds. Alexander Cowan y Jill Steward. *The City and the Senses: Urban Culture since 1500*. Burlington: Ashgate, 2006. 156-175.

Hawkins, Peter S. *Civitas. Religious Interpretations of the City.* Atlanta: Scholar Press, 1986.

Hühn, Peter. "Functions and Forms of Eventfulness in Narrative Fiction." Eds. J. Pier, y J. A. García Landa. *Theorizing Narrativity*. Berlin: Gruyter, 2008, 141–63.

Jager, Colin. *The Book of God. Secularization and Design in the Romantic Era*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.
Kaufmann, Michael W. "The Religious, the Secular, and Literary Sudies. Rethinking the Secularization Narrative in Histories of the Profession." *New Literary History* 38.4 (2007): 607-28.

Knight, Mark and Emma Mason. *Nineteenth-Century Religion and Literature. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Lehan, Richard D. *The City in Literature: an Intelectual and Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Llera, Luis de. *Religión y literatura en el Modernismo español, 1902-1914*. Madrid: Actas, 1994.

Martínez, José María. *Amado Nervo y las lectoras del Modernismo*. Madrid: Verbum, 2015.

---. "Ariel y Calibán en el estado laico. Modernidad, secularización y ética del discurso en 'Liberalismo y jacobinismo', de José Enrique Rodó." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXIX.77 (2013): 239-58.

---. "Sobre el contexto y la recepción de 'El fardo'." *Atenea* 478 (1998): 215-31.

McNamara, Kevin R. *The Cambridge Companion to The City in Literature*. Nueva York: Cambridge UP, 2014.

Mecham, J. Lloyd. *Church and State in Latin America. A History of Political-Eclesiastical Relations*. Chapel Hill: The University of Carolina Press, 1966.

Molendijk, Arie L. et al. *Exploring the Postsecular. The Religious, the Political and the Urban*. Leiden: Brill, 2010.

Necoechea, Gerardo. "La idea del trabajo y su secularización, 1780-1910." *Historias* 36 (1995-96): 55-71.

Pecora, Vincent. *Secularization Without End. Beckett, Mann, Coetze*. South Bend: Notre Dame UP, 2015.

Pedersen, Paul. *The Five Stages of Cultural Shock.* Wesport: Greenwood, 1995.

Pike, Burton. "The City as Cultural Hieroglyh." Ed., Peter S. Hawkins *Civitas. Religious Interpretations of the City*. Atlanta: Scholar Press, 1986, 123-33.

---. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton UP, 1981.

Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

---. *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Alfadil, 1985.

Ramón, Armando de. *Santiago de Chile (1541-1991). Historia de una sociedad urbana*. Santiago: Sudamericana, 2010.

Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades, las ideas.* Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

Salvador, Álvaro. "Rubén Darío y las ciudades." Ed. Ángel Esteban. *Darío a diario. Rubén y el modernismo en las dos orillas*. Granada: Universidad, 2007. 15-43.

Serrano, Sol. *¿Que hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885).* Fondo de Cultura Económica, 2008.

Simmel, Georg. "The Metropolis and Mental Life." Ed. Richard Sennet. *Classic Essays on the Culture of Cities*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969. 47-60.

Stewart, Carol. *The Eighteenth-Century Novel and the Secularization of Ethics*. Burlington: Ashgate, 2010.

Sudlow, Brian. *Catholic Literature and Secularisation in France and England, 1880-1914*. Manchester: Manchester UP, 2011.

Tausky, Curt. "The Meanings of Work." *Research in the Sociology of Work* 5 (1995): 15-28.

Taylor, Charles. *A Secular Age*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

Thorel-Cailleteau, Sylvie. "La figure de l'employé de bureau." *Travailler* 7 (2002): 77-88.

Tilgher, Adriano. *Work, What it Has Meant to Men Through the Ages*. New York: Arno Press, 1977.

Valis, Noël. *Sacred Realism. Religion and the Imagination in Modern Spanish Narrative*. New Haven: Yale UP, 2010.

Veldman, Ilja M. "Representations of Labor in Late Sixteenth-Century Netherlandish Prints: The Secularization of the Work Ethic." Ehmer, Josef and Catharina Lis. *The Idea of Work in Europe from Antiquity to Modern Times*. Burlington: Ashgate, 2009. 149-75.

Ward, Colleen, et al. *The Psychology of Culture Shock*. Philadelphia: Routledge, 2001.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

DARÍO: AUGE Y SUPERACIÓN DEL PALIMPSESTO MODERNISTA

Pablo Martínez Diente
Kansas State University

Abstract: Classical studies on French influence on Darío (Mapes and Watland) ignore the many extratextual implications and dimensions beyond textual identification. By examining the dialogue of Darío and Mendès, Verlaine, Mauclair, and Adam, I propose relocating French intertextuality in three key stages of the poet's life and literary development, basing my approach on what I name modernista palimpsest. From his re-elaboration of the Parisian short story in Chile to his growing questioning of Verlain's excess in Buenos Aires, which results in an autumnal and Paris resident Darío, a process of overwriting takes place. Such process does not explore a text or author in isolation, but rather examines the cultural system they belong to, which allows Darío to construct a self that invites an increasingly demanding audience, to adapt himself to the economic needs of each market, and to align himself with, and steadily overcome the French source.

Resumen: Estudios clásicos de la influencia francesa en Darío (Mapes y Watland) ignoran las variadas dimensiones e implicaciones extratextuales allende la identificación textual. A través de un análisis del diálogo entre Darío, Mendès, Verlaine, Mauclair y Adam propongo resituar la intertextualidad francesa en tres momentos claves del desarrollo literario y vital dariano, en base a lo que denomino palimpsesto modernista. Desde su reelaboración del cuento parisién en Chile a su progresivo cuestionamiento de los excesos verlainianos en Buenos Aires que dan paso a un Darío otoñal y vecino de París, un proceso de sobreescritura toma cuerpo. Dicho proceso no toma un texto o autor aislado como origen, sino mas bien el sistema cultural al que pertenecen y que permite a Darío construir un yo convidador de un público exigente, adaptarse a las necesidades económicas de cada mercado, y alienarse con y superar progresivamente la fuente francesa.

El presente ensayo parte de la necesidad de ofrecer una lectura alternativa al fenómeno de la intertextualidad en Darío, alternativa basada en apreciar el diálogo mantenido entre las influencias francesas y la forma dariana de incorporarlas y reelaborarlas en su obra. Si estudios clásicos como los de Mapes y Watland han rastreado exhaustivamente toda referencia francesa en dicha obra, su metodología se detiene en la localización de la fuente, pero no en su uso extratextual. Por otra parte, la crítica suele detenerse en incidir en la proyección estética de la fuente sobre Darío, sin adentrarse en campos más allá de las innovaciones poéticas. A través de un recorrido por las influencias más sobresalientes y marginales de Darío—Mendès y Verlaine, Mauclair y Adam—propongo una interpretación complementaria a, y explicativa de, la identificación de fuentes, y que se basa en lo que denomino palimpsesto modernista.

Mi análisis explica que Darío elabora un palimpsesto no sólo como reescritura o incorporación de una fuente original (como lo entiende Genette), sino que lo amplía al incorporar otras dimensiones cada vez que incluye a un autor, estética o estilo. Si un palimpsesto clásico ofrece una nueva versión superpuesta a una anterior, mi ensayo demuestra que Darío añade y aumenta a cada autor francés mediante una estrategia de sobreescritura de múltiples finalidades, entre las que destacan la construcción de un yo, la adaptabilidad a las tensiones económicas, la inclusión de un público, y la ordenada alineación y consiguiente superación progresiva de la fuente francesa.

La identificación del palimpsesto dariano invita a reevaluar el papel de la intertextualidad en su obra, así como a considerar al poeta como pionero en el uso modernista de una sobreescritura múltiple y

extratextual, extensiva a fenómenos de construcción de identidad, de alineación económica, cultural y social y que nace como respuesta a los agotamientos post-románticos, realistas y naturalistas.

Mendès y el Parnaso: Escribiendo sobre el cuento parisién

Bien por las limitaciones retórico-expresivas del post-romanticismo (desahogo, estancamiento) o del naturalismo (cientifismo, dogmatismo) manifestadas en *Rimas*, *Abrojos*, "El fardo" o en sus opiniones como cronista, Darío encuentra en el parnasianismo una forma de expresar sus ideales artísticos, pero también una manera de conectar con su público y de constituirse como intelectual frente a éste. En efecto, además de significar una renovación y un refinamiento estético, el parnasianismo (y principalmente la prosa) ofrece a Darío una materia sobre la que elaborar y que se puede resumir en la plasmación de un ambiente "conversacional," de salón, del que otras corrientes contemporáneas carecen. Darío, consciente de su labor como pionero, desarrolla el potencial de la dimensión conversacional parnasiana presente en autores como Mendès, no sólo "importando" el lujo de unos salones europeos, sino incluyendo a sus lectores en la conversación. El palimpsesto dariano, por consiguiente, es una manera de alinearse y competir con, y superar una literatura francesa que es de común acceso para la burguesía chilena.[170]

La elección de Mendès dentro de la plétora finisecular demuestra el interés dariano por el parnasianismo a la vez que ofrece a sus lectores una cautelosa distancia del sesgo decadente de la poesía francesa contemporánea, distancia similar a la experimentada respecto a Verlaine en el futuro. En las glosas a *Azul…*, confiesa admirar "el delicado procedimiento de esos refinados artistas que hoy tiene Francia, *pero bien sé hasta dónde llegan sus exageraciones y exquisiteces*. Entre José María de Heredia, parnasiano, y Mallarmé, Valabrègue, u otro de los decadentes, me quedo con el rey de los sonetistas" (*Obras completas* 1272, my emphasis). Esa equivalencia simbolismo-decadencia, es engañosa, como lo demuestra el interés dariano por el simbolismo y por su poca claridad a la hora de diferenciar parnasianismo y decadentismo, vista en "Catulo Mendez. Parnasianos y decadentes" (7 de abril de 1888). Pero es interesante notar que Darío "se quede" (por el momento) con la estética de Heredia (cubano de nacimiento pero francés de adopción) o de Mendès, revelando un apego por adscribirse—esencialmente en *Azul…*—a una importación *escalonada* del producto extranjero: primero el parnasianismo y después el simbolismo. Es decir, primero la sobreescritura de una estética parnasiana que, pese a romper con el post-romanticismo, se muestra clásica en sus formas e imágenes, o para el Darío de esos años mucho menos experimental y densa que el simbolismo de Verlaine o Mallarmé. Es decir, Darío conoce a todos, pero no a todos adapta desordenadamente.

La gradual ampliación del simbolismo y el abandono de la estética parnasiana durante la década posterior indican que Darío no se inclina por mezclar corrientes aleatoria o caóticamente, sino que cada autor tiene su momento, su lugar y su recepción. Esta cronológica de palimpsesto—post-romanticismo con Hugo, parnasianismo con Mendès, simbolismo con Verlaine—[171], sugiere en el escritor una consciencia de orden o, cuando menos, de presencia del público receptor que paulatinamente ha visto evolucionar al poeta, pudiendo asimilar la forma en que elabora la materia francesa. Invertir el orden de la importación supondría enajenar a su público y mostrarse de una forma caótica, amateur, imprevisible, inaceptable.

Bien en su ensayo, en notas o en el medallón de *Azul…*, Mendès reúne dos requisitos fundamentales para Darío, además de su abrumadora y variada producción literaria: continúa como heredero de Hugo y aparece dentro de un contexto de refinamiento estético y económico. Así, Mendès es "rubio, joven,

[170] Mejías-López conecta la idea de competición con la de cosmopolitanismo: "with modernismo's advent, readers who wanted to know about France could certainly read French authors, but they could also now read Spanish American authors. Cosmopolitanism […] did not contradict Spanish Americanism, but rather complemented it. In order for Spanish American literature and culture to make any sense at all, it had to be as part of a global literature and culture and in equal dialogue with others" (76).

[171] Para un análisis de la presencia de Hugo y su sobreescritura dariana, ver Martínez Diente (52-138).

gallardo, que a los postres solía hacer lindas fábulas en verso, en las que casi siempre llamaba al gran Hugo águila o encina" (*Obras desconocidas* 166), capaz de explotar una veta antigua ("el cuento francés, de antiguo abolengo, […] un tesoro," 167), cuya marca registrada o "sello brillador" escribe "como un buril, como en oro, como en seda, como en luz" (167), y es en definitiva un "maravilloso *conteur*" digno de sabérsele hasta el cotilleo mundano: "se casó con una hija de Théophile Gautier y se divorció al poco tiempo [y que] vive en París" (*Obras completas* 1283). Tras esta descripción, es necesario cuestionarse cómo Darío sobreescribe un escritor y una corriente diferente a la huguesca, mucho más contemporánea a su circunstancia.

Siendo este ensayo de abril de 1888 la primera referencia explícita a Mendès, es posible delimitar el corpus de textos potencialmente disponible a Darío, limitándonos a la prosa.[172] Accesibles en revistas, los cuentos del autor galo se publican también en colecciones de amplia difusión, siendo las principales *Monstres parisiens* y *Le crime du vieux Blas* (1882), *Les boudoirs de verre* (1884), *Le Rose et le noir* (1885), *Lesbia* (1886), *Pour lire au couvent* (1887) y *Les Oiseaux bleus* (1888), a las que debe añadirse el grupo de novelas formado por *La Vie et la mort d'un clown* (1879), *Les Mères ennemies* (1880), *Le Roi Vierge* (1881), *Zo'har*, (1886), *L'Homme tout un*, *Le Roman Rouge* y *La Première maitresse* (1887), y *Grande Maguet* (1888). Como ha advertido Mapes, las referencias más explícitas de personajes o temas de Mendès se notan en sus personajes (Puck y los gnomos) en cuentos como "Le lit enchanté," "Puck dans l'orgue," "Le Ramasseur des bonnets," "Les fleurs et les pierreires" (*La influencia* 67). Interesante para el Darío intertextual que estamos examinando, se da la circunstancia adicional que el Puck shakespeareano representa una suerte de personaje intertextual por medio del cual Mendès elabora una fuente extranjera, patrón que recuerda al caso de los sátiros de Hugo y Leconte de Lisle.

Estos cuentos poseen un gran ascendente sobre *Azul…*, pues en ellos Mendès ofrece pequeñas críticas a las costumbres sociales y viñetas de los estragos económicos del artista finisecular. Temas como la oposición entre sinceridad y artificio, lo sensual y lo moral, la vanidad y la humildad o el efímero paso de la inspiración son comunes en los relatos parisienses, adornados por una pulcritud lingüística y una efectividad narrativa que sin duda atraen a Darío. Pero los cuentos del autor francés también ofrecen escenarios e historias que forman parte de *Azul…* y que no se reducen a la fantasía de Puck; son sus giros narratológicos o mezclas de discursos lo que hacen a Mendès atractivo para Darío. Un ejemplo es el tono humorístico que adorna muchas narraciones, en las que tras una elaborada descripción trágica o de suspense, se culmina con un toque de ironía, sátira o parodia, como puede leerse en "Le lit enchanté," "Chemise noire," o "La Momie."

El argumento de este último cuento es ilustrativo en el marco de palimpsesto que estamos discutiendo: el cuento se desarrolla en base al mantenimiento de una materia previa (momias de diversos siglos), transnacional (momias egipcias, españolas, mexicanas), y de su usufructo como inspiración actual. Pero la gravitas romántica—en realidad, la mayoría del cuento es un relato pseudogótico poblado de pesadillas y monstruos—resulta ser una estafa: la "momia" final llena de vida no es sino la prima del incauto protagonista. Esto es, a través una reelaboración anterior e internacional, Mendès sustituye los excesos románticos, y de igual forma Dario hará lo propio multiplicándolo, ya que sobreescribe al tanto al autor francés (su estilo, personalidad, rol en la literatura francesa del momento), como por lo que este produce (su obra concreta).

Una virtud sobresaliente de los cuentos de Mendès (sobre todo los de *Monstres parisiens*) es radiografiar la sociedad burguesa parisina con sus excesos y veleidades al mismo tiempo que equilibra el ambiente urbano con contrastes campestres. Los textos/pintura de la sección dariana "En Chile" harían una misma labor, "oxigenando" el ambiente cerrado de salón con retratos frescos de la naturaleza austral. También, resonantes del origen de sus autores como escritores originarios de provincias, es común en Mendès y Darío la inclusión de un personaje "externo" que rompe la armonía de una reunión

[172] Siguiendo la compilación de José Manuel Ramos, Mendès escribe, además de prosa, poesía y teatro; se da la circunstancia que el propio Darío usa con mismo título de un cuento de Mendès, "Metempsicosis," uno de sus poemas de *El canto errante*.

elitista o cerrada: bien sea Puck, un gnomo, un mendigo o, en definitiva, un marginado, un artista. Todos estos elementos *mendesianos* se pueden localizar expandidos en *Azul…*, y así es difícil sostener que, por ejemplo, "La ninfa" sea el único cuento parisién del volumen, según Mapes (*La influencia* 62). Pero si es importante indagar en lo que Darío sobreescribe siguiendo fielmente las metas del original, igualmente lo es en aquellos aspectos que evita del mismo, aspectos que no son únicamente de estilo y que tienen presente el tipo de público y las tensiones del mercado.

Es preciso insistir en la coyuntura comercial en que se ve inmerso el poeta: debe competir con los originales franceses que, aunque minoritariamente, se venden en Chile, con lo que una "adaptación fiel" de Mendès se convertiría cuando menos en un subproducto o aún en una copia infructuosa. Pero esta coyuntura le da igualmente un espacio del que aprovecharse: sobreescribir al poeta galo supone mostrarse como un escritor al día de las corrientes europeas, capaz de asimilarlas y de ofrecer un producto original. Es decir, a través del palimpsesto Darío puede "ampliar" el público de Mendès en Santiago, diseminando sus ideas y estética, a la vez que se revela como un poeta original y contemporáneo de los europeos. En ese proceso de palimpsesto, Darío toma una serie de decisiones textuales que se hacen eco del tipo de recepción y mercado.

Un elemento llamativo de los "cuentos en prosa" azulinos es la total ausencia de elementos eróticos explícitos como los muestra Mendès, con la excepción de "Palomas blancas y garzas morenas," si bien altamente estilizados. Así, hasta el emotivo "Lesbia" Mendès incluye descripciones de la decadencia romana, excesos presentes en los cuentos de *Monstres parisiens*: prostitutas, infidelidades, violaciones, vigor sexual, consentimientos, y desviaciones genéricas que retratan a la burguesía parisina como un cúmulo de depravaciones entre las que destaca el rumor como canal de transmisión. Muchos de los relatos tienen como mensaje central la inhabilidad, incapacidad o falta de coraje de unos personajes por cambiar una situación, siendo central el conformismo que revelan. Al contrario que los desenlaces darianos, en la rica mezcla discursiva que elabora Mendès, triunfa ocasionalmente la violencia ("Justice après justice"), el erotismo ("Vieux meubles"), o se culmina con la imprecisión, enajenando al lector in albis ("L'autres").

Otro elemento que desarrolla Darío es la cuestión de la condensación, producto de su labor como introductor de corrientes artísticas novedosas. Si la colección de cuentos más breve de Mendès hasta la fecha ("Pour lire au couvent") contiene dieciocho relatos, *Azul…* contiene trece, número que no desecha una enorme variedad—naturalismo, neoclasicismo, post-romanticismo, impresionismo—conectada a la idea de isocronismo, de alineación con la modernidad que no padece Mendès.[173]

Pero el salto más significativo de los cuentos parisinos a los darianos lo representa precisamente el cambio de relación entre lector y narrador, lo cual es crucial a la hora de relacionar sobreescritura y constitución del yo frente a un público. Del narrador mendesiano en primera o tercera persona, pasamos a uno que exige una implicación mayor por parte del lector. Sin establecer una comparación entre los dos escritores, Sorensen Goodrich ha destacado la condición dialógica de *Azul…*, libro en el que "entra en indudablemente en juego un número de estrategias que apelan al lector implícito con el urgente propósito de conjurar su presencia justamente porque ésta se ha vuelto tan problemática" (6-7). Tal conjuración es inexistente en Mendès, y proporciona Darío de un espacio de diálogo, pero también de

[173] Haciendo hincapié en la condición del escritor latinoamericano, Rama comenta que

> el isocronismo cultural que se instaura en la época tiene inmediata consecuencia sobre los escritores. Estos se ven impelidos a recoger en una sola brazada una multiplicidad de caminos, estilos, temas, y un amplio sector cronológico de la segunda mitad del XIX, donde se han ido sucediendo diversas corrientes. En los hechos se produce una repentina superposición de estéticas. En el periodo de las dos últimas generaciones, la de 1880 y la de 1895, encontramos reunidos el último romanticismo, el realismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el positivismo, el espiritualismo, el vitalismo, etc. que otorgan al modernismo su peculiar configuración sincrética, abarrotada, no solo en cuanto periodo de la cultura, sino, inclusive, en el desarrollo de la obra de los escritores individuales. (42)

una problematización de la relación entre productor-texto-receptor, siendo este último el encargado de otorgar al escritor un lugar comunitario. Las estrategias textuales de Darío parecerían

> delatar dos lógicas diferentes y hasta, quizás, contradictorias, ya que por un lado se busca incluir a través de las marcas de la oralidad [deíctica, apelativa, demostrativa] y, por otro, se puede excluir por medio de las referencias cultas. El contexto de lectura de *Azul*… parecería, entonces, promover un equilibrio algo inestable entre el adentro y el afuera, como buscando un borde que se esfuma según el lado desde el que se opera. Por eso, esta oposición adentro/afuera se mueve en un eje oscilante: el que está adentro en el texto está afuera en el mercado. (9)

¿Cómo opera dentro de ese eje oscilante el palimpsesto de Mendès? Enfatizando la tensa relación entre autor y lector, queda manifiesta la intención dariana por incluir a un lector en los relatos. De hecho, a través de sus crónicas periodísticas, Darío no hace sino incluir, una y otra vez, referencias al arte o la cultura universal, y esa es la esencia de su estrategia: no enajenar al receptor, sino hacerlo total partidario de sus ideales. El ejemplo que usa Sorensen Goodrich (el pintor de "El rey burgués") obvia de alguna manera el nivel de culturalización que posee el orden burgués urbano, así como los numerosos accesos a las fuentes que Darío incluye en sus obras, lo que amplía adicionalmente el campo receptor. Primero, Boucher es uno de los más conocidos pintores del rococó, y no es arriesgado suponer que sus reproducciones (y su notoria relación con Madame de Pompadour) fuesen conocidas por el ávido y viajero público santiaguino; segundo, para el momento en que Darío llega a Chile existen instituciones públicas que proveen de fuentes documentales: la Biblioteca Nacional (1813), la Universidad de Chile (1842), la Academia de Pintura (1849), y el Conservatorio Nacional de Música (1850), además del Museo Nacional de Pinturas (1880); finalmente, el propio Darío prepara el terreno disertando sobre Boucher, rehabilitándolo en sus "Apuntaciones y párrafos" de septiembre de 1886, en un interesante retrato que ofrece elementos de sobreescritura y autorreferencialidad dariana:

> el célebre artista que concibió sus obras maestras entre el lujo de los blasonados alcázares del monarca francés, había sido echado en olvido muy justamente. Se le achacaba al pintor el contagio de la corrupción reinante en aquellos días en que Madama de Pompadur, la elegante y alegre señora, era el lujo y gala de la corte frívola de su tiempo. El pintor de *Las Gracias* ha sido colocado hoy en el trono a él perteneciente de derecho […] Watteau, con su fama y todo, queda a la par, si no bajo la egregia figura de Boucher; y Chardin mismo luce ante él con iguales brillos. (*Obras desconocidas* 53)

Este texto, reseña de "un libro de André Michel" (50) presenta en la contemporaneidad de la escritura de *Azul…*, rasgos de la estrategia de palimpsesto dariana. Se desconoce el título de la obra de Michel (Darío nunca lo da), obra que a través de Darío no es una simple descripción del texto, sino una ampliación de su contenido, un juicio, una comparación, y un despliegue de erudición sobre un artista que se sobrepone a las adversidades para ser alabado a través de la literatura por generaciones venideras. Como en los cuentos de *Azul…*, incluye también una apelación al lector: "¿Quién no conoce aquello…?" (52), "Demos un pequeño salto" (53), "Lectora amable, o discreto lector: hasta la vista" (59).

Un primer nivel de originalidad percibido desde Valera en los cuentos proviene de la capacidad de trasladar al español tanto el rico lenguaje mendesiano como la belleza de las imágenes utilizadas. Pero Darío, consciente de la competencia gradual con los autores que admira y que paulatinamente van estando disponibles en Santiago, debe actuar en consecuencia: una imitación sin ampliar la discursividad, la imaginería, la apelación/inclusión de su público corre el riesgo de ser fagocitada por la vertiginosa lógica del capitalismo al no ofrecer "nada" nuevo ni a "nadie" nuevo. Ante los lectores burgueses, el palimpsesto dariano ofrece algo más: un nuevo tipo de escritor capaz de importar novedades superándolas, un nuevo sujeto que al sobreescribir despliega una deslumbrante creatividad basada en la erudición tanto como en la codiciada originalidad.

Si con su elaboración de Hugo, coincidente con sus vivencias nicaragüenses pre-cosmopolitas, Darío se fue distanciando de lo obsoleto del romanticismo a la vez que sugería la identidad del poeta del porvenir de cara a un público, en Mendès halla una nueva figura paternal sobre la que continuar su palimpsesto. Más contemporáneo, cercano a su estética y proveedor de estrategias narrativas que retratan la sociedad burguesa parisina, el autor carece de la apelación al lector, de la capacidad de los diálogos originales en Darío. Esta evolución dentro de la estética parnasiana, de la presentación a la involucración, toma cuerpo en plena modernidad santiaguina. Veremos a continuación la evolución que sufre el palimpsesto dariano con la última figura sobre la que elabora, Verlaine/el simbolismo, y los contextos de una nueva modernidad: Buenos Aires, 1896.

A pesar de diversos puntos de contacto entre la experiencia santiaguina y rioplatense—la vivencia de la modernidad en una gran ciudad, la importancia del público en el devenir literario—, tanto Darío como el contexto económico-cultural han sufrido evoluciones. Tras la experiencia chilena por la cual Darío experimenta como escritor, y hasta la aparición de *Prosas profanas* y *Los raros* en 1896, el desarrollo de un parnasianismo más palpable hacia un simbolismo de corte verlainiano toma cuerpo. Igualmente, entre los casi diez años que separan *Azul…* de 1896, el escritor ha podido visitar Nueva York, París, España, interactuar con sus maestros y recoger los frutos de (a la vez que revisar) su revolucionario libro de 1888.

El tiempo desde la salida de Chile (1889) a la llegada a Buenos Aires (1893), permeado por la presencia de la cultura gala, nos muestra un Darío halagado por sus hallazgos artísticos, e intensamente preocupado por el camino a seguir tras el éxito de *Azul…*. De lisonjas como las de Gómez Carrillo o del "raro" Augusto de Armas, Fernández Guardia—quien le denomina "el poeta exquisito, el parisiense trasplantado, el rival de [precisamente] Catulle Mendès" (qtd. in Torres 104)—, a las impresiones de Valera o Unamuno, al público diario testigo de sus escritos se le suma la crítica erudita, perpleja en España.

El cenáculo argentino que recibe a Darío es diferente al chileno, más extenso, más refinado en las ideas finiseculares, como recoge Henríquez Ureña, y que suponen en ocasiones (Rodó, Groussac o Lugones) juicios severos desde su propia facción cultural, algo inaudito para Darío. Quienes asimilan las ideas de *Azul…* y la materia francesa, dan la bienvenida a una ciudad definida en términos por los que transcurre el palimpsesto dariano. En su llegada a Buenos Aires, Julio Piquet lo enmarca como parte de la renovación capitalina: "Buenos Aires, que es artista aunque se la tache de comercial y prosaica; Buenos Aires, que ha modelado su espíritu sobre el de París" ("Rubén Darío. Bienvenida," qtd. in Barcia 27); también, el diario por excelencia, *La Nación*, no sólo comporta para Darío una fuente de ingresos hasta su muerte, sino también una impagable publicidad. En resumen, el Darío del Ateneo argentino recién vuelto de París debe tener presente un público y medio de comunicación mayor, más crítico-erudito, contexto que es testigo de sus progresos artísticos en la trepidante modernidad finisecular y que da como fruto los textos de 1896.

Es en el diario donde el poeta ve sus poemas difundidos, a la par que continúa su labor de proselitismo artístico denunciador de los excesos post-románticos, a través de la defensa de Moréas y los decadentes, defensa con tintes humorísticos heredera de la ambigüedad dariana para con aquellos que, como vimos en "Parnasianos y decadentes," "Gustaban del buen vino y eran poco afectos a las caricias de la diosa Morfina;… preferían beber en vasos, como el común de los mortales, y no en el cráneo de sus abuelos; y…, por la noche, en vez de ir al sábado de los diablos y las brujas, trabajaban" ("Poetas jóvenes de Francia," qtd. in Zanetti 16). Opiniones como esta, familiares a estas alturas para el lector de Darío, vienen enmarcadas por la presencia de un nuevo tipo de escritor y de escritura simbolista que, como Darío, ha bebido de las fuentes huguescas y parnasianas, citado por primera vez en los cuentos centroamericanos "Rojo" e "Historia de un sobretodo," y conocido en persona: Verlaine.

Verlaine y el palimpsesto de entresiglos. Variaciones bonaerenses

Si la monumentalidad, versatilidad, visión y presencia de Hugo habían impactado al joven Darío, y el preciosismo parnasiano, el retrato burgués, o la contemporaneidad de Mendès fueron focos de atención en Chile, Verlaine va unido al uso del simbolismo en entresiglos. Por Lepelletier se conocen datos íntimos de Verlaine que sugiero proveen una cercanía entre los dos poetas: las fuentes bibliográficas de Verlaine, la parecida inclinación por las acrobacias intertextuales finiseculares, su relación y *distanciamiento* con Hugo (más virulento en Verlaine), su contacto con el catolicismo, la presencia de la naturaleza, su papel de tutelaje de nuevos poetas (Rimbaud, Lugones) y sus recopilaciones sobre nóminas de poetas al margen: *Les poèts maudits* y *Los raros*.

Entre quienes lee Verlaine están Hugo, Calderón, Pétrus Borel, Barbey d'Aurevilly, Rousseau, el Dr. Büchner, Balzac, Cadot, Flaubert, Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle, Banville, y Glatigny (Lepelletier 2, 55), todos autores de referencia para Darío. Como Darío, Verlaine proyecta fallidamente numerosos textos entre los que destacan obras teatrales, y farsas operísticas como *La Famille Beautrouillards*, fruto de poseer "a great taste for parody," por los amaneramientos literarios de sus contemporáneos. Por otro lado, el apetito paródico de Verlaine le empuja a escribir textos como "L'Ami de la Nature," canto escrito "in realistic slang" (63), impulsos estilísticos que permanecen incluso hacia el final de su carrera (*Jadis et Naguère* se subtitula *À la Manière de Plusieurs*). Otra resonancia del primer Darío, quien se imagina émulo de Hugo, la vemos en la declaración de Verlaine, quien anhela "with rude irony, that it would have been better if Victor Hugo had died in 1845, and allowed him three ballads only on which to rest his fame ('Les Bœufs qui Passent', 'Le Pas d'Armes du roi Jean' y 'La Chasse du Burgrave')" (378). Estos paralelismos, ya de por sí significativos, deben completarse con la atractiva renovación que realiza Verlaine como poeta simbolista, renovación semejante a la de Hugo, quien "was equally unwilling to abide by the old regime's rules in matters of rhythm and rhyme. [Hugo's] versification was the most irregular that had ever been used in French, and it remained so till Verlaine's *Fêtes galantes* appeared half a century later" (Blackmore y Blackmore, *Selected* xviii).

Quizá más palpable en las poesías de *Prosas*, la evolución parnasiana-simbolista experimentada por Darío se basa en un uso sutil de la imaginería, una *nuance* que trata de profundizar en la tupida estilización parnasiana. En este aspecto, el poemario es un desarrollo sobre una materia anterior, un palimpsesto de la renovación formal parnasiana de *Azul*…., como reflexiona Mapes: "ocurre que a menudo la imagen se convierte en algo mucho más sutil. Ya no se emplea para expresar el pensamiento en todos sus detalles. Darío supone al lector suficientemente enterado del objeto o de la idea que quiere representar. Basta, entonces, con evocar imágenes que ya existen en su espíritu. En otros términos, se trata de la sugerencia antes que de la expresión detallada" (*La influencia* 92). Darío mismo en *Historia de mis libros* rememora la evolución en estos términos: "abandono de las ordenaciones usuales, de los clisés consuetudinarios; atención a la melodía interior, que contribuye al éxito de la expresión rítmica; novedad en los adjetivos; estudio y fijeza del significado etimológico de cada vocablo; aplicación de la erudición oportuna, aristocracia léxica" (177).

Como en el caso de *Azul…*, es difícil separar los textos poéticos de los periodísticos, pues ambos comparten medio de publicación, con lo que la concomitancia es inevitable. Pero textos como "Del Tigre-Hotel" sugiere otro tipo de relación entre los poetas/influencia franceses, su público, y Darío. Tras una descripción evocativa de un anochecer estival, ("introducción lírica/en la terraza") en la que se presenta a una pareja "¿feliz?..."de amantes, un "señor de buena edad, serio como un artículo editorial, [quien] se pasea fumando su excelente cigarro habano" o "gentes inglesas" (qtd. in Mapes, *Escritos* 171) el último terceto del "En bateau" de *Fêtes galantes* encabezan la divagación dariana en la que el yo se intenta situar entre la multitud burguesa: "como no miro a mi redor ni una sola cara conocida; sin charla, sin *flirt*, sin nada más que mi Verlaine bajo la luz temblorosa de las lámparas, cierro el libro, voy hacia el río y navego camino de las islas, en la frescura de la noche" (172). El trayecto en bote sirve al poeta para reflexionar nuevamente sobre las cuitas del artista, sobre el ajetreo de la vida urbana ("¡Oh, qué

lejos de Buenos Aires, Dios mío, y tan cerca!," 172), y sobre una falsa soledad la cual es contrarrestada por el poder convocatorio de la poesía: "No en soledad, no. Esta deliciosa poesía es para ser compartida" (172). Como coda, Darío "finaliza" otra poesía verlainiana, el cuarteto final de "Claire de lune" (también de *Fêtes galantes*) con una *enigmática* reflexión que sirve de colofón a la crónica: "oigo la conversación de los indolentes; y al cantar un ruiseñor invisible, me llegan los ecos del más sentimental de los coloquios, del cual solamente la noche y yo escuchamos las palabras" (173).

La crónica anterior mantiene algunos aspectos vistos previamente en Nicaragua y Chile: las tensiones del refinamiento económico y estético, la elaboración a partir de unos epígrafes de un yo enunciativo, y, dentro de la modernidad y la inclusión de un público receptor urbano. Pero la elección de Verlaine arroja otras consecuencias. En su lectura del texto, Colombi asegura que pese a que Darío "establece complicidades con un lector culto, ante quien despliega múltiples referentes […] no le basta con la cita o el pastiche, debe además incorporarse al texto citado" (63), como demuestra el *yo* de la frase-colofón de la crónica que no existe en el original de Verlaine: "Et la nuit seule entendit leurs paroles" (*Œuvres* 121). Esta elaborada inclusión del yo, según Colombi "puede leerse como el hallazgo de su propio lugar de enunciación. El texto produce una fusión de las voces, determinando una solidaridad estrecha entre el decir dariano y el saber verlainiano […] La crónica se vuelve no solo la confesión de la historia de una lectura, sino también una escena de asimilación desglosada y abierta al público" (63-4). Es muy acertado que Colombi use el termino "hallazgo," pues aunque Darío practique la "confesión" a la vez que la "asimilación desglosada y abierta" casi desde su época leonesa, es cierto que hay un notable cambio de estilo (rico en matices, caótico en ocasiones) y una inclusión equitativa del "yo" que coinciden con su conocimiento—físico y artístico—de Verlaine.

Si en las crónicas chilenas (y "Catulo Méndez" es buen ejemplo) o a través de los cuentos de *Azul…* Darío había simbolizado su "yo" oblicua o indirectamente, a través de los personajes de "El rey burgués," "El pájaro azul" o "La ninfa," o como un cronista que "compite" con, e "importa" las novedades francesas, el Darío rioplatense se inscribe de lleno hábilmente en el texto, igualando y superando a su maestro. En "Tigre-Hotel," Verlaine no aparece sólo como auxiliar ante el enajenamiento de Darío por no reconocer "una sola cara conocida:" no es un guía horaciano para un Dante que recorre los círculos penitenciales. El gesto de "cerrar el libro y navegar" plantea una actitud diferente en Darío, próxima a los postulados simbolistas de *nuance*. Las citas explícitas e implícitas de poemas son un marco de referencia secundario que ubique al lector, como hasta ahora ha venido haciendo. Lo que ocupa primacía en la crónica para Darío no tanto es informar "rigurosamente" (es decir, ofrecer al lector de "algo" identificable y comparable con las fuentes francesas), sino fusionar veladamente su voz con la de Verlaine, fusión que viene precedida de una previa asimilación del poeta francés ya que: "cierto es que Pauvre Lélian había preparado mi espíritu con sus mágicas y exquisitas fiestas" (172).

Les Poètes Maudits, cuya edición definitiva data del mismo año que *Azul…*, es con *Fêtes galantes* otro de los textos verlainianos de cabecera para Darío, y son obligadas las relaciones entre ambas obras y los libros de 1896. Pese a conocer menor apoteosis crítica que *Prosas*, *Los raros* ejemplifica sobremanera el palimpsesto dariano de Verlaine, en lo que a constitución del sujeto frente al público se refiere. Pertenecientes a una tradición impresionista, ambos libros de perfiles conjugan subjetividad, contemporaneidad, y en ocasiones conocimiento físico de los autores incluidos, lo que les hacen valiosos casos de estudio dentro del contexto económico finisecular.[174] De acuerdo a Díaz-Plaja, los retratos de Gourmont, "no son ni biografías, ni estrictamente estudios críticos. Siguiendo una cierta técnica impresionista, el escritor parte de una noción, de una «representación anímica», para construir su personal visión de la figura elegida" (42). En su prefacio, Gourmont mismo, además de insistir en ese

[174] En apenas una década surgen *Le livre des masques* (de Gourmont, 1896), *Vies imaginaires* (de Schwob, también de 1896) o *The Symbolist Movement in Literature* (de Symons, 1899). Capítulo aparte merece el gran *croniqueur* guatemalteco Gómez Carrillo, verdadero vademécum de la vida finisecular con *Esquises. Siluetas de escritores y artistas* (1892), *Literaturas extranjeras* (1895), y *Almas y cerebros* (1898).

personalismo y la no imposición de un talento sobre otro—"l'esthétique est devenue, elle aussi, un talent personnel; nul n'a le droit d'en imposer aux autres une toute faite" (14)— llega a establecer una correlación entre el simbolismo y la historia del hombre: "l'histoire du symbolisme, ce serait l'histoire de l'homme même, puisque l'homme ne peut s'assimiler une idée que symbolisée" (10).

Además de la manera simbolista de enfrentarse al retrato, existe una dimensión mistagógica de *Los raros,* desde el título (Arrieta 276) a la carga autorreferencial que según Lepelletier permea las "biografías" verlainianas, "in which there is a great deal of autobiography" y que incluyen poetas "more afflicted with strangeness than abuse" poetas descritos según sigue: "quotations abounded. Praise, sometimes hyperbolical, supplied the place of criticism, and Verlaine's personality peeped through" (382-3). Simbolismo, autobiografía, rareza, y sustitución de un análisis "puramente" crítico por el encomio hiperbólico son aspectos que de igual manera se encuentran en *Los raros*. Pero, ¿en que forma se distancia Darío del original y como elabora su palimpsesto?

Como con Mendès, tan importante es acercarse a la presencia verlainiana en el libro como a sus "ausencias." En un primer nivel ambos escritores utilizan a las figuras retratadas como subterfugio para conectarlas con otros autores de similar sesgo, siendo más profusa esta estrategia en Darío, como ha advertido Arellano (*Contexto* 50-51). Así, aunque no contenga una entrada dedicada a Rimbaud, Baudelaire o Mallarmé, éstos se revelan como una constante en *Los raros*. En el caso del último, Darío dará extensa cuenta con motivo de su fallecimiento en 1898, ofreciendo un contrapunteo al Mallarmé de *Les poètes*. Pero son dos perfiles—consecutivamente ubicados—, los que se repiten en ambos: Villiers de L'isle Adam y el propio Verlaine, con una diferencia entre *Los raros* y *Les poètes*. Darío invierte el orden de situación, colocando su disertación sobre Verlaine antes de la de Villiers. ¿Una arbitraria decisión editorial? Habiendo comprobado la importancia del orden en Darío, parece problemático aceptar esa arbitrariedad.

El Villiers de *Les poètes* está descrito utilizando llamativos sintagmas que seducen a Darío porque describen la condición marginal del artista finisecular, pero también porque juegan alusivamente a proyectos de continuidad, llegando a traducir Darío la misma cita que usa Verlaine de la *La Révolte* villiersiana: "«¿Qué nos importa la justicia? Quien al nacer no trae en su pecho su propia gloria no conocerá nunca la significación real de esa palabra»" (*Los raros* 65). Para Verlaine, Villiers obtiene de los círculos artísticos parisinos, si no el amor, sí el respeto. Al marcharse, Villiers deja tras de sí "¡algo como una negra atmósfera que permanece en los ojos, como un simultáneo recuerdo de fuegos artificiales, de un incendio, de fogonazos, y del sol!" (64).[175] Comentando las credenciales "malditas" de Villiers, Verlaine opina que, comparada con el hombre "la obra es mucho más ardua de describir, […] excesivamente difícil de encontrar. Queremos decir que casi imposible, pues este poeta-caballero, consecuencia de su desdén hacia el ruido y por su elevada indolencia, ha negado la banal publicidad ante su propia gloria" (64), y enfatiza con sus características mayúsculas que la razón de incluirlo entre los malditos es la de "no haber sido glorificado lo suficiente en estos tiempos que deberían postrarse a sus pies" (64). En la línea sucesoria de L'Académie Française (Hugo-Leconte, es decir, romanticismo y parnasianismo), Verlaine propone como poeta laureado a Villiers, para concluir *Les poètes* con su semi-autobiográfico Pauvre Lelian.

En breves pinceladas de su vida cabe el recuento de su infancia, sus excesos, sus tensiones frente a la sensualidad y el catolicismo, sus propias colecciones de poesía, una referencia a la primera parte de *Les poètes* (*Les incompris*) y que culmina nostálgicamente con el soneto de Rimbaud "Tête de faun" y en los siguientes términos: "tiene muchos otros proyectos. Sólo que está enfermo y un poco desanimado, y pide vuestro permiso para irse a dormir. —¡Ah! después, descansado, escribirá y va a—o tiene intención de (es lo mismo)—vivir en dichosa *Beatitud*" (76). Que la beatitud mencionada no es una realidad (se refiere Verlaine realmente a su poemario de 1891 *Bonheur*) la representa el rosario de hospitales y calamidades que acompañaran al poeta hasta su muerte. Es relevante este colofón al libro, pues

[175] Todas las traducciones de *Les poètes* editado por Décaudin son mías de no indicarse lo contrario.

representa la imagen que Darío conserva de su encuentro con el maestro, y de la que parte para escribir su inversión de Villiers-Verlaine. Una inversión basada en el énfasis por la llamativa caída de Verlaine y la luminosidad de Villiers, en la que éste posee atributos que en Verlaine parecen no reinar: poesía de estilo refinado, "marca registrada," continuación de Hugo y pujanza entre sus contemporáneos.

La *Autobiografía* dariana, profusa en exactitudes y en reescrituras históricas relata el legendario encuentro con un Verlaine ebrio ante el cual Darío murmulla "en mal francés toda la devoción que [le] fue posible" y que concluye con la palabra «gloria». Verlaine, "volviéndose hacia [él], y sin cesar de golpear la mesa, [le] dijo en voz baja y pectoral: *La glorie!... La glorie!... M. M... encore!*" (120) Los sucesivos avistamientos de Verlaine, condicionados por su malogrado estado, evita otro encuentro fructífero, algo "triste, doloroso, grotesco y trágico" (120), pero no lo suficientemente como para que Darío busque—tal y como ilustra el siguiente capítulo de su autobiografía—otros contactos parisinos menos "degradados" y más beneficiosos para su carrera (Charles Morice y Jean Moréas). Los dos finales verlainianos, el de *Les poètes* y el polisémico "encore" de su interacción con Darío, es decir, finales en los que se funden vida y literatura, son el espacio del que parte el autor de *Prosas…* para delinear la dupla "Verlaine/Villiers." Con el retrato de Verlaine y la continuación de Villiers, Darío pone en funcionamiento no sólo la vindicación de Verlaine, sino también, indicios de una superación de su magisterio. Es decir, la ampliación del discurso textual por medio del vital.

Nostálgicamente y con una desconcertante familiaridad (es el único escritor a quien tutea en *Los raros*) es llamativo el énfasis dariano por resaltar lo escabroso del poeta, sin duda un campo semántico que ensombrece el sincero homenaje de Darío. Aludiendo a otros o en su mismo juicio, Verlaine es un "leproso," "dios caído, castigado por olímpicos crímenes en otra vida anterior" un "alma llena de cicatrices y de heridas incurables," "nacido para las espinas," que "padecía pesadillas espantosas y visiones en las cuales los recuerdos de la leyenda obscura y misteriosa de su vida, se complicaban con la tristeza y el terror alcohólicos," a quien "raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo " pues "su cuerpo era la lira del pecado" (*Los raros* 54-55). Sorprendente es también que dote de tanto espacio a los juicios de Nordau, casi una página, para desacreditarlos no por sí mismo (para eso tendrá tiempo en su retrato del doctor), sino a través de otros: "en verdad que los clamores de ese generoso De Amicis contra la ciencia que acaba de descuartizar a Leopardi después de desventrar al Tasso, son muy justos e insuficientemente iracundos" (57-58) Ante el affaire Verlaine-Rimbaud, de inevitable referencia en cualquier necrológica, Darío comenta "en la vida de Verlaine hay una nebulosa leyenda que ha hecho crecer una verde pradera en que ha pastado a su placer el «pan-muflisme.» No me entretendré en tales miserias […] no puedo ser tan extenso como quisiera" (58). Hacia el final, es interesante que la limitación espacial para disertar sobre el escándalo homosexual, sea una limitación similar para escribir sobre su obra: "otra será la ocasión en que consagre al gran Verlaine el estudio que merece. Por hoy, no cabe el análisis de su obra" (58).

En resumen, la semblanza de Verlaine registra un Darío centrado en retratar al ángel caído, fruto de depravaciones erótico-alcohólicas, cuya obra no llena fecunda disertación, pero cuyos excesos (la turbulenta relación con Rimbaud) merecen alusión sin defensa o justificación extensa. El espacio que en otros autores ocupa ingeniosos análisis, aquí lo llena un Nordau que por otro lado será retratado con parecida extensión en el libro. Comparado con la siguiente semblanza, la despedida del maestro contrasta vivamente con el análisis de Villiers, mucho más extenso que el escrito por Verlaine mismo y en el que sobresalen varios aspectos autoreferenciales.

Villiers representa como ningún otro *raro* una concomitancia de realeza y poesía, que por abolengo le pertenece y que ya se manifiesta en los cuentos de *Azul…*; es más, Darío comienza su retrato semejando veladamente al autor francés como un personaje de sus propios cuentos: "«este era un rey…» Así, *como en los cuentos azules*, hubiera debido empezar la historia del monarca *raté*, pero prodigioso poeta" (63, my emphasis). Esta obertura, no obstante, va acompañada de un "sello" o "marca registrada"—"va

oultre," "ve más allá"—tan importante para Darío desde su referencia pre-chilena a Coppée.[176] También Villiers, como Darío mismo, padece el desamor por una dama, pues "es de notarse que casi todos los grandes poetas han sufrido el mismo dolor" (65). Como viene siendo costumbre, se enfrenta a la monumentalidad de Hugo, con un vitriolo aun más agudo que en Verlaine. Al no ser concedido un galardón poético, Villiers "furioso, fulminante, se dirigió nada menos que a casa del dios Hugo, que en aquellos días estaba en la época más resplandeciente y autocrática de su imperio. Entró y lanzó sus protestas a la faz del César literario, a quien llegó a acusar de deslealtad, y a cuya chochez aludió" (71). El "nosotros" azulino, por otra parte, se vuelve mucho más ambiguo en su semblanza. "Cuando Villiers llegó a París era el tiempo en que surgía el alba del Parnaso. Entre todos aquellos brillantes luchadores su llegada causó asombro. Coppée, Dierx, Heredia, Verlaine, le saludaron como a un triunfante capitán. Mallarmé dice «¡Un genio!». *Así lo comprendimos nosotros*" (66, my emphasis). ¿Nosotros los escritores modernistas, nosotros los lectores, nosotros los latinoamericanos, y/o nosotros los miembros del Ateneo bonaerense?

En el diálogo triangular de *Poètes* y *Los raros*, es decir, entre Villiers, Verlaine y Darío, el primero "deja un rastro," posee una obra minoritaria, clama un linaje post-Hugo y se aposenta en su trono a través de la rareza/malditismo. Es este espacio al que Verlaine y Darío se enfrentan con sus semblanzas, siendo en Verlaine explícita con su ambiguo Pauvre Lelian. Pero hay una gran diferencia entre cómo esa mezcla de retrato e incursión del yo se revela en los dos poetas. En el discurso de *Les poètes*, Verlaine opta por dar la última palabra con una pieza autobiográfica, híbrido de patetismo y humor negro, y en la que Rimbaud surge tomando control de la situación para rememorar al propio Verlaine con el soneto "Tête de faun." A lo largo del libro, el tono reivindicativo de los poetas marginados produce una sensación de alienación frente al lector: citando extensamente sin elaborar en profundidad, y a través del uso de las mayúsculas, estableciendo una frontera de denuncia entre su público y los malditos. Darío, al invertir en *Los raros* el orden de aparición de Villiers por el de Verlaine, establece una dinámica discursiva que por un lado parte de la lectura de *Les poètes*, y por otro sugiere un camino distinto al de la decrepitud verlainiana. Un camino lejano a la decadencia que desembocará en la emancipación dariana de sus influencias francesas más relevantes.

Como sucedió con Hugo, y en menor medida con Mendès, el distanciamiento de Darío no quiere sugerir un rechazo frontal a Verlaine y Villiers. Más bien, la postulación de una voz que trate de superarlos, o de ir mas allá del "encore" verlainiano o el "va oultre" villiersiano. La resplandeciente semblanza de Villiers y la autoreferencialidad dariana, tras su distancia del patetismo de Verlaine—del que es testigo ocular Darío mismo—, sugiere una culminación del palimpsesto. Que Darío parta de ese final patético verlainiano para ensalzar las "virtudes" de Villiers (poeta-rey herido de amor, estandarte de una "marca registrada" o fama no relacionada a los excesos de la bohemia) es sumamente revelador, pues une sobreescritura, consciencia de público y constitución de un yo, es decir, los tres ángulos del palimpsesto.

Si como indica Anderson Imbert de la etapa bonaerense, "para asegurarse el éxito lo mejor era probarse en público con temas, perspectivas e imágenes verbales que, con toda certeza, serían bien recibidos, puesto que tenían el sello de una previa 'garantía francesa'" (*La originalidad* 68), Darío satisface ambas exigencias. Su elaboración de Verlaine no se conforma con imitar/recrear y aun injertar la manera en que Verlaine lee a Villiers y a sí mismo. Aun teniéndolo presente, a nivel de estilo, de extensión, de tono, pero sobre todo en meta (reivindicar el genio marginal) *Los raros* se distancia de *Les poètes*. Esta distancia se basa en la inclusión del lector/"nosotros" y la elaboración de un proceso "constructivo," erudito y lleno de anécdotas frente a otro de índole "destructiva" basado en los excesos de la decadencia que, cuando menos, trata de delinear una frontera entre público y poeta. A diferencia de su etapa

[176] Françoise Coppée en la actualidad es quien lleva el cetro de los poetas líricos de la Francia. Es el encanto de los parisienses, y sus versos son repetidos por todos. Poeta lujoso y brillante, sus libros no faltan en los altos salones. […] Los poemas de Coppeé tienen sobre todo el *sprit* francés; ese tinte nacional que hace que sus obras lleven el sello de una originalidad inimitable; esa '*marque de fabrique, pour eviter les contrefaçons*'." (qtd. in Sequeira 208)

chilena, la 'garantía francesa' incluye algo de lo que no dispone anteriormente: ver in situ la decrepitud verlainiana, interactuar físicamente con su maestro para transmitir una sensación de veracidad, de autenticidad. Teniendo delante el libro de Verlaine, los lectores de gran tirada tienen en Darío un cronista que a lo largo de su carrera ha demostrado un enorme talento para primero imaginar la cultura francesa, después experimentarla y finalmente, intentar superarla. Frente a esa imagen del Verlaine derrotado, *débil* sucesor de Villiers, Darío propone lo inverso, comenzar con una necrológica que incide en el patetismo verlainiano, para contrarrestar los excesos del autor de *Fêtes galantes* con el esplendor de Villiers y aquellos valores compartidos por Darío mismo: union de refinamiento y poesía, marca registrada, linaje post-huguino, y también, liderazgo entre sus pares artísticos. Si como vimos uno de los desafíos de los modernistas es cambiar las prácticas lectoras de su público, con *Los raros* Darío parece conseguirlo de lleno, tal y como destaca la recepción contemporánea del libro. Según Paul Coti (noviembre de 1896), el libro está "bien escrito y bien pensado, [y] viene a ser por otra parte un peligro para muchos. Va a aumentar seguramente las exigencias del público que lee" (qtd. in Colombi, 78).

Por medio de una erudición más notable, de su conocimiento directo de los poetas que trata, de su privilegiada posición de extranjero implantado, la voz de el Darío de *Los raros* se enmarca equitativamente en lo que Zanetti denomina la "cofradía ilusoria" de artistas franceses (16). Pero en *Los raros*, como indicamos anteriormente, destacan tanto las "presencias" en la nómina marginal como las "ausencias" que lo conforman, y que no supusieran un "peligro" al liderazgo o supremacía de Darío como pontífice del modernismo y como principal reelaborador de la influencia francesa. Respecto al "sistema" de *Los raros*, según Colombi "se funda sobre carencias radicales. No hay un Rimbaud para el cual se escriba como en Verlaine, ni una tradición fuerte, casi autosuficiente, como la contemplada por Remy de Gourmont. El resquemor de Baudelaire preocupado por la presentida genialidad de Mallarmé no tiene cabida, a menos que quisiéramos leer como celo poético—improbable—la exclusión de Lugones del volumen" (73). Cierto es que los únicos poetas hispanohablantes incluidos son Augusto de Armas y Martí, ambos fallecidos por entonces y que no se pueden considerar "alumnos" de Darío, lo que provocó las iras de Lugones, como es conocido. Pero el gesto de no incluirlo se puede explicar por dos motivos. El escritor argentino ya ha sido diseccionado por Darío en *El Tiempo*, de una forma que recuerda al mítico encuentro entre Verlaine y Rimbaud: "Juvenal corregido por Verlaine, Léon Bloy, tigre del buen Dios y gato del buen Diablo, amor de las tormentas, terror de los normales, espejuelos que son telescopios para los mediocres y microscopios para los nulos, inusitado, absurdo, cruel, dulce, estupendo, prodigioso Leopoldo Lugones" ("Lo que encontré en las «Montañas de oro»," qtd. in Mapes, *Escritos* 129), imagen que en sus años finales reverberará en Darío: "un día apareció Lugones, audaz, joven fuerte y fiero, como un cachorro de hecatónquero que viniera de una montaña sagrada" (*Autobiografía*, 153). Pese al muy articulado enfado de Lugones, éste no aparecerá en la segunda edición de *Los raros* (1905), indicando con este gesto Darío que en su panteón, juventud, talento y rareza, no son los únicos atributos valorados, y que el fallecimiento de un poeta—y por consiguiente su obvia incapacidad para "competir" con Darío—le auxilia para pertenecer a la nómina.

Examinando las novedades de esa segunda edición de *Los raros* permite comprobar la evolución del Darío post-Verlaine, es decir, del escritor que a través de su palimpsesto ha alineado su yo con la modernidad y que coincide con un hecho: no recurrir en el futuro a ninguna figura cultural francesa como base sobre la que elaborar. Es esta etapa final—sus años parisinos—, en la que Darío ya no recurre a un maestro como Hugo, Mendès o Verlaine, o a las tendencias que representan ([post]-romanticismo, parnasianismo, simbolismo), ya que su proceso de palimpsesto, su constitución como sujeto frente a un público ha concluido o al menos cambiado, pues las circunstancias culturales, sociales y políticas también lo han hecho.

La "razón autumnal [que] ha sucedido a las explosiones de la primavera" (*Los raros* 8), esto es, el tono otoñal que envuelve paulatinamente los escritos darianos en el nuevo siglo, permea el prólogo de la segunda edición de *Los raros*, ídolos a los que el autor se ha "acercado [reconociendo] más de un engaño de [su] manera de percibir" (7). Aunque para el Darío de 1905 "resten la misma pasión de arte,

el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de la belleza" (8) que en los años previos a 1896, los dos nuevos *raros*—Mauclair y Adam, o mejor dicho, lo que representan y a través de los cuales Darío opera una autorreferencialidad—ilustran el progresivo cambio después de la eclosión simbolista finisecular.

Mauclair, Adam y una laboriosa orfandad

L'Art en silence de Mauclair, estudio que como *Los raros* analiza el fenómeno poético finisecular, es para Darío un epígrafe que abre su nueva edición y que enfatiza el concepto de trabajo, su insistencia en alejarse de actitudes filodecadentes, y por el valor del poeta como mediador erudito de las tendencias contemporáneas. Así, según Darío, "en la confusión de tentativas, en la lucha de tendencias, entre los juglarismos de mal convencidos apóstoles y la imitación de titubeantes sectarios, la voz de este digno trabajador [Mauclair], de este sincero intelectual, […] es de una transcendental vibración" (9). Haciendo hincapié en la "razón autumnal," en el silencio que sugiere el título mauclairiano, uno de los hitos del estudio francés es devolver la *esencia* del arte de poetas como Poe y Verlaine, frente al aura de malditismo (camino no a seguir, como vimos con Verlaine) con que se les viene estereotipando. Al respecto, comenta Darío que

> una de las principales bondades es la de borrar la negra aureola de hermosura un tanto macabra, que las disculpas de la bohemia han querido hacer aparecer en la frente del gran yanqui. […] En este caso, […], como en el de Verlaine, […] el vicio es malignamente ocasional, es el complemento de la fatal desventura. El genio original, libre del alcohol, u otro variativo semejante, se desenvolvería siempre siendo, en esa virtud, sus floraciones, libres de oscuridades y trágicas miserias. (11)

Para Mauclair y Darío, junto al panteón ilustre de ídolos fallecidos se suman nuevos talentos entre los que destaca Paul Adam, el otro escritor nuevo en la segunda edición dariana. Adam posee la tan codiciada *marca registrada* identificable por la que "el lector avisado se prepara, alista bien su cabeza, limpia los cristales del entendimiento, y recibe el regalo con placer y confianza" (199). Pero al contrario que Coppée, cuya marca en su origen anhela Darío, la relación de Adam con su público es radicalmente distinta: "el pueblo oye y entiende con mayor placer y facilidad las tiradas tricolores de un Coppée, que las altas palabras de quien se desinteresa de las bajas aventuras presentes" (203) y que Darío equipara con el valor de la dificultad. Frente a la imagen de excesos decadentes, Adam es un "intelectual, en el único sentido que debía tener esa palabra" (203), virtud complementada por los siguientes epítetos alejados de la decrepitud de un Verlaine: "hombre fuerte, sano, honesto, franco y noble" (199).

Resonante de las tensiones entre arte y denuncia social Adam "moralmente es un aristócrata, y no confundirá jamás su alma superior, en el mismo rango o en la misma oleada que la de los rebaños pseudosocialistas" (202). Adam, al que Darío "admira profundamente" (200), no relata escabrosos flirteos y prostíbulos, al contrario que un Mendès, "cuya pornografía de color de rosa no está ya de moda" (200). Para llevar a cabo su labor, Adam "se ha ido a vivir fuera de París, para trabajar mejor; y diciendo la verdad, clamando al porvenir, recorriendo lo pasado, estudiando lo presente, sacudiendo la historia, escarbando naciones, da, periódicamente, su ración de bien para quien sepa aprovecharla" (200). Otrora simbolista, se pregunta Darío sobre el escritor, "¿quién reconocería al pintor extraño de aquellas decoraciones y al tejedor de aquellas sutiles telas de araña, en el musculoso manejador de mazas dialécticas, fundidor de ideas regeneradoras y trabajador triptolémico de ahora?" (201), llegando a la conclusión de que esa "trasformación la ha operado la voluntad guiadora de la labor" (201).

Los nuevos raros de 1905, es decir, la obertura "silenciosa" de Mauclair en la que Darío interpreta un despoje decadentista en Poe y Verlaine, y el valor del trabajo frente al diletantismo como transformación en Adam, predisponen una lectura de *Los raros* de acuerdo a nuevos postulados darianos para el siglo XX. Con estos nuevos intelectuales, Darío propone simultáneamente una nueva manera de sobreescribir y de sobreleer su propia tradición, es decir, de llevar a cabo un palimpsesto en el que las nuevas

adiciones condicionan la lectura de los otros *raros* frente a un público que dispone de dos ediciones exitosas y es testigo de la celebre carrera del poeta. Lo que es llamativo es que esta evolución novosecular en Darío—"silencio" o reflexión frente a ornamentación, trabajo frente a bohemia—, en la que una y otra vez articula su malestar frente a los malos imitadores del simbolismo, no cuente con un poeta/guía sobre el que elaborar su palimpsesto. En la etapa final de su existencia, es el propio Darío quien ocupa todo el espacio.

Al analizar la técnica de *Prosas* y la relación con este periodo y el público que rodea al poeta (críticos, lectores), Anderson Imbert resume la evolución hacia *Cantos* y el Darío del nuevo siglo basándose en el giro de adaptación formal a la de expresión del yo: "el virtuosismo de *Prosas profanas* fue imitado porque se podía imitar: eran temas y procedimientos lo bastante intelectuales para que sirvieran de estímulo a una escuela. Su mester tuvo secuaces. Pero, después Darío escribió poesías de timbre emocional que ya no se pueden desarrollar como ejercicios retóricos porque brotan de una manera peculiar de padecer el mundo" (112). De igual manera, a esas poesías llenas de solemnidad debe añadirse el tono diferente con que el poeta escribe sus crónicas contemporáneas, textos que combinan desde el humor y el escándalo a la reseña y la entrevista.

Dentro de esa evolución en el contexto socio-cultural de entresiglos, Darío es testigo de cada vez más agudas críticas en torno a su obra, lejanas ya del optimismo laudatorio de su llegada a Buenos Aires. Además de la creciente competencia que supone un Lugones o una Agustini, ataques como los de Clarín, Ferrari, y análisis como los de Rodó profundizan en el debate sobre la influencia extranjera, mientras que el propio Darío lamenta una y otra vez el fracaso del dictamen de "Palabras liminares" ("mi literatura es *mía* en mí"), pues le han surgido legiones de imitadores, poetas que al contrario suyo no han elaborado una sobreescritura partiendo de la raíz original francesa, sino del propio Darío, y de ahí su fracaso.[177]

En carta de1899 a Unamuno—una de las primeras voces disonantes del afrancesamiento dariano—, el poeta confiesa que "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" (qtd. in Anderson Imbert 107). Ya en 1913 la queja no es únicamente ante ese parisianismo subalterno, sino como Rama sugiere, ante aquellos arribistas que potencialmente estorben el liderazgo dariano: "la conducta del 'amateur', cuya presencia es un disturbio en el funcionamiento correcto del mercado literario dificultando la consecución de la secreta ambición de todos: la profesionalización del escritor" (53). A pesar del interés por Mauclair o Adam, entre la pléyade de escritores franceses de principios de siglo, no aparece nadie que tenga para Darío la estatura de un Hugo, un Mendès o un Verlaine, es decir, el tutelaje y tendencia artística ante el que elaborar su palimpsesto. De entablar una relación íntima con poetas franceses, para esta época se puede hablar de una emergente independencia dariana, de una voz que no sigue las huellas de escritor ninguno y plenamente emancipada.

Siempre atento a otorgar justificaciones, en las "Dilucidaciones" a *El canto errante* la renovación modernista "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 forma? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas" (*Obras completas* 321) Estas reflexiones de 1907, en las que la "sinceridad de ideas" debe elevarse sobre el ancla de la forma, sugieren un Darío más preocupado por elaborar pensamientos que por experimentar sobre estéticas. Pese a lo problemático de tal aseveración (la presencia de "importaciones" sigue en su obra post-1896), es

[177] Contemporánea a los brillantes juicios de Rodó surge la sorprendente miopía crítica de Clarín, incapaz de ver en Darío precisamente cualidades sobradamente probadas en el poeta: "los americanos dignos de respeto, no desequilibrados, no esclavos de la moda de París o de Londres, estiman a España, la estudian, y procuran ver, debajo de esta capa de reacción, de incultura, que es lo primero que nota aquí el observador extranjero, facultades latentes de la raza, que esperan, para hacerse patentes, un esfuerzo nacional. Estos americanos latinos que, sin perder su originalidad, han sabido estudiar en la América sajona y en la Europa culta la vida moderna, son, en general, superiores a nosotros, por el carácter y la ilustración." (qtd. in Fogelquist 65). Otra estrechez de miras se halla en "Receta para un nuevo arte," de Ferrari.

cierto que no existe un palimpsesto sobre la literatura francesa por asomo semejante al anterior de mediados de los noventa. Por otra parte, ¿a esa evolución acompaña un cambio en sus escritos periodísticos?

Gracias a ediciones como las de Schmigalle (2006) o Zanetti (2004), se pueden dilucidar cambios en la labor de Darío como cronista parisino, del deslumbramiento inicial al desencanto progresivo hacia el final de su vida. Este trayecto (1901-1912) ve, como ha observado Schmigalle (46), la manifestación de una crisis personal y artística, en la que el poeta y sus enseñas (simbolismo, modernismo) van alcanzando paulatinamente su nadir como proyecto. Aunque Darío para 1905 "sólo ha cumplido treinta y ocho años y ya se siente en el otoño de su vida" (Torres 522) el poeta continúa desplegando una rica gama de matices en los que se eleva una voz que no se aposenta en la sobreescritura de ningún maestro literario francés, y que da como resultado un hablante poético más personal. teniendo un París cada vez menos mitificado o "helenizado" y más cotidiano—cotilla, incluso—como marco urbano que explicar.

Es el París de mediados de década en el que "el gozo desaparece, la desilusión se convierte en rechazo, el ideal ya no encuentra su posible encarnación" (Schmigalle 28) y que poco antes (crónicas de 1902 y 1903) Darío ve fagocitado por la vertiginosa modernidad estadounidense, "las delicias del torbellino de polvo, sobre el demonio de caucho y hierro, fulminador de pavos, patos, gallinas y perros" (qtd. in Zanetti 38). Por otra parte, si las disertaciones de tono épico ocupaban gran espacio en crónicas nicaragüenses o chilenas, como ha observado Zanetti, los escritos desde la capital francesa "cobran una densidad distinta, fruto de la permanente experiencia de la ciudad moderna en París. […] Las crónicas de color de hechos medianamente intranscendentes—los *fait divers*—son el grano menudo, irónico o humorístico, de los desvíos de los temores ante el presente" (37) que sin duda están relacionadas con la presión comercial a la que es sometido Darío como miembro de la prensa. Nunca olvidando su papel de mediador cultural, las crónicas impresionistas de salones "son de tipo conversacional, parecidas a la plática que Darío tendría con un viajero que llegara de [Latinoamérica] […], y a quien entretendría con las novedades de París" (Schmigalle 14). Esta mediación conversacional da fruto a textos como "El deseo de París" (finales de 1912) escéptico con el viaje parisino de los nuevos latinoamericanos, mezcla de nostalgia del Barrio Latino que ha perdido su encanto, y del auge de la feroz mercadotecnia literaria, idea ya anticipaba en "Films de París" (mayo de 1911), importante porque Darío ya se ve a sí mismo en detrimento de otros competidores "importadores" de la mística parisina: "En verdad, ¿no estamos en el siglo XX? El talento es una cosa de explotación, como una fábrica, como una usina. Sus acciones se cotizan, como las del genio. Ya sabéis: Homero, Shakespeare & Co. limited" (qtd. in Zanetti 55). Aunque la admiración por el simbolismo sigue perenne a través de artículos elogiosos de Mendès, Verlaine, Bloy o Rimbaud, ésta se enrarece con la inclusión de la sátira, caso de "El día de la glorificación de Verlaine" (22 de junio 1911) pasando del encomio al humor: "¡Qué indiada!... Algunos salvajes de la América Latina, fuimos a buscar nuestros sombreros, y un taxi-auto" (qtd. in Zanetti 50).

Tanto la ciudad como el escritor han evolucionado en la primera década del siglo, de un esteticismo simbolista al nuevo panorama de dominación estadounidense, en la que el papel de Darío se desarrolla *in situ* ya no como importador y mediador cultural de escritores franceses en Buenos Aires, sino como exportador y mediador desde París, lugar que se ve invadido por escritores, pintores y artistas latinoamericanos que prueban su suerte y que obtienen benévolos juicios de Darío, pero no verdadero encomio, cuando no sanción y reproche. Consecuentemente, la voz dariana evoluciona también, pues de un pasado de palimpsesto francés, por el cual Darío se muestra erudito y hábil a la hora de reelaborarlo ante un público progresivamente más internacionalizado, superando con su arte la fuente original, el Darío parisino no sobreescribe, pues ha alcanzado el lugar en la modernidad desde uno de sus núcleos geográfico-culturales. Esta evolución trae consigo una voz en la que abundan los aforismos, las máximas con que ocasionalmente concluyen sus crónicas y que revelan un escritor que ha superado la

fuente original para verse al mismo nivel que sus influencias.[178] Ejemplos como "la verdad es que el derecho al pan es indiscutible… y también este otro; que cada cual tenga en la vida su parte de rosas," "cuando la mueve su pasión, su interés, o su conveniencia, la civilización europea es más bárbara que los barbaros" y sobre todo "la mejor conquista del hombre tiene que ser, Dios lo quiera, el hombre mismo" (qtd. in Schmigalle 13) provienen de una voz que se ve provista de una nueva autoridad no basada en la sobreescritura, sino en la culminación de una voz emancipada.

El simbólico relevo de Remy de Gourmont como cronista parisino de *La Nación* a recomendación del propio Darío, cuya "independencia" es vista recelosamente por la dirección del diario, cierra un círculo en el palimpsesto dariano. De los ensueños leoneses a la progresiva equiparación con la fuente francesa y esta postrera "superación" mercantil y su última etapa literaria (fracaso de la revista *Mundial*, publicación de *Poema del otoño* y *Canto a la Argentina*) Darío pone en marcha un proyecto cultural dentro del marco de la modernidad basado en la sobreescritura de determinadas ideas y estéticas francesas ante determinados públicos. Lejos de representar nada más que una cuestión de estilo, el parnasianismo y sobre todo el simbolismo, como proyectos artístico-culturales y de construcción del nuevo intelectual finisecular, fueron un crucial punto de comienzo para un poeta en una encrucijada múltiple que incluye el desgaste romántico, las tensiones identitarias de un poeta periférico, y el avance de un determinado tipo de público. Sin ignorar la vertiente económica de la literatura, el palimpsesto dariano, además de ser una forma de dialogar con fuentes literarias de múltiples épocas, se presenta contemporáneamente frente a un mercado en el que el escritor ejerce de importador, mediador y sobre todo, superador.

El proyecto renovador modernista de Darío, su palimpsesto de las limitaciones idiomático-geográficas de los simbolistas franceses, ofrece un nivel de intertextualidad de entresiglos sin precedentes, pues sugiere tensiones que van más allá de la adaptación estética para incluir un debate de ideas económicas, de patronazgo, de construcción de una identidad cultural, e incluso de cuestionamiento de la fuente original en el contexto de la modernidad. La renovación modernista, ante la encrucijada de las corrientes culturales finiseculares (post-romanticismo, realismo, naturalismo), utiliza la complejidad simbolista no únicamente como un trasunto de textos, sino como un sistema fértil que se presenta como un espacio sobre el cual reflexionar, elaborar, sobreescribir. Y en eso, como en tantas otras cosas, Darío fue pionero.

OBRAS CITADAS

Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

Arellano, Jorge E. "Los raros: contexto histórico y coherencia interna." *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de Los raros y Prosas Profanas*. Ed. Alfonso García Morales. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la U de Sevilla, 1998. 35-55.

Arrieta, Rafael A. "El Modernismo. 1893-1900," *El Modernismo*. Ed. Lily Litvak. Madrid: Taurus, 1981. 261-94.

[178] Respecto al anhelo de verse a sí mismo como merecedor de loas del panteón literario francés, Torres rescata dos episodios hacia el final de la vida de Darío que subrayan la equidad con la literatura francesa aun cuando se trata de describir un plano onírico: [en Lourdes el 11 de febrero de 1900] ante "la tétrica procesión de enfermos a quienes mueve más la esperanza que la vida, […] pide para Bernadette que Paul Verlaine le haga un himno y que Remy de Gourmont le escriba la biografía […]" (167). Frente los masones nicaragüenses que le brindan bienvenida a su patria "Les cuenta que ha hecho versos en sueños como Voltaire, que escribió un canto de la *Henriade* en estado onírico; que ha escrito poemas escuchados de manera misteriosa, y que nunca es totalmente consciente de lo que escribe sino después de que ha terminado" (229). Por otra parte, ambos ejemplos se hallan lejos de la mera anécdota biográfica si se considera la dimensión onírica del poeta interesado en los fenómenos esotéricos estudiada por Jrade.

Colombi, Beatriz. "En torno de *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires." *Rubén Darío en* La Nación *de Buenos Aires, 1892-1916*. Ed. Susana Zanetti. Buenos Aires: Eudeba, 2004. 61-82.

Darío, Rubén. *Autobiografía*. San Salvador: Ministerio de Educación and Dirección General de Publicaciones, 1962.

Obras completas. Poesía. 3 vols. Ed. Julio Ortega and Nicanor Vélez. Intro. Julio Ortega and José Emilio Pacheco. Madrid: Galaxia Guttenberg, 2007.

Obras desconocidas de Rubén Darío. Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros. Ed. and intro. Raúl Silva Castro. Santiago de Chile: P de la U de Chile, 1934.
Escritos dispersos de Rubén Darío. Recogidos de periódicos de Buenos Aires. Ed. and intro. Pedro Luis Barcia. La Plata: U de la Plata, 1968.

Escritos inéditos de Rubén Darío. Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados. Ed. and intro. Erwin K. Mapes. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.

Los raros. Madrid: Mundo Latino, 1905.

Rubén Darío. Crónicas desconocidas, 1901-1906. Ed. and intro. Günther Schmigalle. Berlin: Edition Tranvía, Werlag Walter Frey, 2006.

Díaz-Plaja, Guillermo. *Culturalismo y creación poética*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.

Ferrari, Emilio. *Obras completas*. 2 vols. Madrid: Impresa de la Revista de Archivos, 1908.

Fogelquist, Donald F. *Españoles de América y americanos de España*. Madrid: Gredos, 1968.

Genette, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: U of Nebraska P, 1997.

Gourmont, Remy de. *Le Livre des Masques. Portraits symbolistes, Gloses et Documents sur les Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui.* Paris: Mercure de France, 1896.

Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1964.

Hugo, Victor. *The Essential Victor Hugo*. Trans. and intro. By E. H. and A. M. Blackmore. Oxford: Oxford UP, 2004.

Jrade, Cathy Login. *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: the Modernist Recourse to Esoteric Tradition*. Austin: The U of Texas P, 1983.
Lepelletier, Edmond. *Paul Verlaine. His Life, His Work*. Trans. E. M. Lang. London: T. Werner Laurie, 1906.

Mapes, Erwin. *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío.* Trans. Erwin K. Mapes. Managua: Ediciones de la comisión Nacional para la Celebración del Centenario del Nacimiento de *Rubén Darío,* 1966.

Martínez Diente, Pablo. *Palimpsestos Modernistas. Apropiación Simbolista en Rubén Darío, T. S. Eliot, Pere Gimferrer y Luis Antonio de Villena.* Diss. Vanderbilt University, 2012.

Mejías-López, Alejandro. *The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Nashville: Vanderbilt UP, 2009.

Mendès, Catulle. José M. Ramos González, ed. I.E.S.A Xunqueira I. 7 Jul. 2012. <http://www.iesxunqueira1.com/mendes/>.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Epistolario*. 22 vols. Ed Manuel Revuelta Sañudo. Madrid : Fundación Universitaria Española, 1982.

Rama Ángel. *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la U Central de Venezuela, 1970.

Sequeira, Diego M. *Rubén Darío criollo, o raíz y médula de su creación poética*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft Ltda., 1945.

Sorensen Goodrich, Diana. "'Azul...:' Los contextos de lectura." *Hispamérica* 40 (1985): 3-14.

Torres, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. Mexico City: Ediciones Gandesa, 1958.

Zanetti, Susana. "Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación.*" *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*. Ed. Susana Zanetti. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

Verlaine, Paul. *Les poètes maudits*. Ed. and intro. Michel Décaudin. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982.

Œuvres poétiques completes. Ed. Y.-G. Le Dantec and Jacques Borel. Intro. Jacques Borel. Paris: Gallimard, 1962.

Watland, Charles D. *La formación literaria de Rubén Darío*. Managua: Comisión Nacional para la Celebración del Centenario del Nacimiento de Rubén Darío, 1966.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

UNA CARTA INÉDITA DE RUBÉN DARÍO AL CONDE DE LAS NAVAS. DARÍO, OBJETO DE COLECCIONISMO (AUTÓGRAFOS, ÁLBUMES Y TARJETAS POSTALES)

Marta Palenque
Universidad de Sevilla

Abstract: This article transcribes and contextualizes an unpublished letter from Ruben Darío to Juan Gualberto López-Valdemoro, conde de las Navas, in 1909. The letter is one of a collection of autographs that belonged to the Sevillian bibliophile José Gestoso. Darío was a collectors' item; his signature and his verses were requested very often to the author for albums, postcards and fans.

Resumen: Este artículo transcribe y contextualiza una carta inédita dirigida por Rubén Darío a Juan Gualberto López-Valdemoro, conde de las Navas, en 1909. La epístola forma parte de una colección de autógrafos que perteneció al bibliófilo sevillano José Gestoso y su procedencia me permite reflexionar acerca de Darío como objeto de coleccionismo, pues su firma, y sus versos, fueron muy requeridos para álbumes, tarjetas postales y abanicos.

El epistolario conservado de Rubén Darío es denso y variado, cruza continentes y abraza a familiares, amigos y conocidos en su calidad de hombre, escritor o periodista y diplomático. El objeto de este artículo es doble: por un lado, quiero dar a conocer y contextualizar una nueva epístola, que tengo por inédita, dirigida por Darío a Juan Gualberto López-Valdemoro de Quesada, conde de las Navas, el 18 de abril de 1909. Esta carta se encuentra en una colección de autógrafos propiedad de la Biblioteca Capitular-Colombina (Sevilla) lo que me llevará a valorar, por otro, el interés de la obra del nicaragüense como objeto de coleccionismo. El poeta dejó distintas opiniones acerca de las manías de varios coleccionistas y tipos de coleccionismo. Entre sus poesías hay muestras del uso circunstancial del verso en relación con álbumes y abanicos, y en el Archivo Rubén Darío quedan testimonios de las numerosas solicitudes que recibió, además, para rellenar tarjetas postales. De esta exposición se derivan ideas e interrogantes acerca de la aceptación por parte de los modernistas de usos y prácticas de la poesía generalmente asociados al siglo XIX.

La correspondencia de Darío con el conde de las Navas

Noel Rivas Bravo reunió, en 1999, la correspondencia entre Darío y el conde a partir de distintas fuentes; en concreto, tres cartas escritas por Darío, más un telegrama y una epístola enviadas por el conde, comprendidos entre el 24 de abril de 1905 y el 21 de diciembre de 1911.[179] En ese largo lapso cambiaron las circunstancias vitales de los interlocutores y también sus relaciones personales que, marcadas desde el principio por la admiración mutua, derivan hacia lo profesional desde el nombramiento del poeta como embajador de Nicaragua en España en 1908, y se estrechan en lo literario

[179] Rivas Bravo toma el epistolario de las siguientes fuentes: Rubén Darío, *Obras completas*, prólogo de A. Ghiraldo (1926), Demidowicz (1957b), Oliver Belmás (1960), Hernández López (1989). Ghiraldo vuelve a introducir las dos cartas de las *Obras completas* (1926) en su libro *El archivo de Rubén Darío* (1943: 455-456) y, además, copia también la que Rivas Bravo reproduce de Hernández López, ya recogida en esta fuente anterior. En *Cartas desconocidas de Rubén Darío (1882-1916)* se selecciona el epistolario dariano reuniendo un extenso volumen de documentos y se actualiza la bibliografía en torno a esta cuestión. Del conde de las Navas se reproduce una epístola, la núm. 110, 230-231. Es la primera de las que incluye Rivas Bravo (256). El citado Oliver Belmás (1960: lámina XII) ofrece una foto de Darío y el conde de las Navas en la biblioteca del Palacio Real.

y cultural por la colaboración del español en *Mundial Magazine*. Estas cartas atestiguan un contacto fluido y el intercambio recíproco de encargos, reseñas y libros. A este conjunto hay que sumar dos epístolas más procedentes del Archivo Rubén Darío, que recogió Dictino Álvarez Hernández en *Cartas de Rubén Darío. (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles)* (1963: 25-26): la primera, del 7 de mayo de 1908, es una carta oficial dirigida a López-Valdemoro en su calidad de Bibliotecario de Su Majestad cuando Darío va a realizar su traslado a Madrid como nuevo ministro de Nicaragua; presentó las credenciales ante el rey en junio de 1908. La segunda está fechada el 25 de marzo de 1909 y es una misiva de agradecimiento del conde por el artículo que Darío le dedicó en *La Nación* de Buenos Aires.

López-Valdemoro (Málaga, 1855-Madrid, 1935) había estudiado Derecho en Granada y Madrid, y se licenció en la Universidad de Sevilla en 1876, donde frecuentó reuniones, bibliotecas y tertulias que animaron su interés por los libros y la literatura. En 1878 se estableció en Madrid y comenzó su carrera en la administración al tiempo que mantenía los lazos con Sevilla. Fue nombrado Mayordomo de Semana del rey Alfonso XII en 1880 y, entre 1886 y 1888, estudió en la Escuela Superior de Diplomática, profundizando en sus conocimientos de arqueología, bibliotecas y archivos. Según cuentan Demidowicz (1957a) y Aguilar Ortiz (2013), en este periodo comenzó a publicar cuentos y artículos en la prensa que recolectó en varios libros. Su pasión bibliófila culminó al recibir los cargos de oficial segundo en la Biblioteca del Palacio Real (1890) y Bibliotecario Mayor de la biblioteca particular de Alfonso XIII (1893). Fue profesor de la Escuela Diplomática, pasó luego a la Universidad Central (obtuvo la cátedra de Paleografía en 1912), e ingresó en la Academia Española de la Lengua y en la Hispanic Society de Nueva York (Sánchez Mariana, 2012: 834-835).

Darío había conocido al conde en su primer viaje a España, en 1892, en la tertulia madrileña de Juan Valera y, según sus palabras, esta fue "una de las más finas amistades que conservo desde entonces" (2007: 50). Estas reuniones congregaron a las grandes figuras de las letras hispanas decimonónicas y aquí recordaba el conde, por su parte, haber oído recitar tanto a Zorrilla como a Darío (1993: 262). El regreso del nicaragüense a España, en 1898, supuso el reencuentro: en una crónica de 1899, le menciona a propósito de la tertulia en casa de Emilia Pardo Bazán. Ha pasado el tiempo, "y el hidalgo joven que cojea un poco apoyado en un bastón [...], es el conde de las Navas" (2013: 96). Además de afinidad personal, esta amistad era interesante para el embajador porque facilitaba su acceso al Palacio Real. Es conocida la simpatía que Darío sintió hacia el monarca Alfonso XIII y, gracias a la mediación de López-Valdemoro, pudo conseguir datos para ampliar la crónica que le había consagrado al rey en *España contemporánea* (2013: 158-167), cuya nueva versión vio la luz en 1909 ("Su Majestad el Rey don Alfonso XIII", en *Obras completas* 2: 1035-1056).

La carta y el archivo de José Gestoso en la Biblioteca Capitular-Colombina

La epístola que ahora presento se integra, como adelanté, en una colección de autógrafos que recopiló un íntimo amigo del conde desde sus tiempos de estudiante, el sevillano José Gestoso y Pérez (Sevilla, 1852-1917), quien ejerció como arqueólogo e historiador, erudito bibliófilo, bibliógrafo y escritor (poeta, narrador, periodista, aficionado a los cuentos y leyendas). Los dos fueron discípulos de Juan José Bueno, en torno al que se reunió una importante tertulia en Sevilla desde 1860 y dueño de una estupenda biblioteca personal, además de director de la biblioteca universitaria. Gestoso donó sus libros y archivo a la Biblioteca Capitular propiedad del Cabildo Catedralicio sevillano, en la que se integra la Biblioteca Colombina, que guarda los fondos que pertenecieron a Hernando Colón, el hijo del almirante. La grandeza de esta donación ha determinado que sea más conocida por el nombre de la segunda; la llamaré aquí Capitular-Colombina.[180] La carta ha pasado desapercibida hasta el momento, guardada junto a autógrafos de procedencia y autoría muy distinta. Gestoso era coleccionista de muy diversos objetos de

[180] La Biblioteca Capitular tiene valiosos fondos y es una librería viva. En proceso de recatalogación, es accesible a través del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico de Andalucía <https://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/ccpba/abnetcl.cgi/O22744/IDb877654b?ACC=101>. Mi agradecimiento a su directora, Nuria Casquete de Prado, siempre dispuesta a orientar al investigador curioso en los fondos de la biblioteca.

arte, antigüedades y documentos de naturaleza y procedencia hetereogénea; como investigador curioso y detallista guardó con mimo sus papeles, encuadernados luego en tomos. La colección que legó a la Capitular es un tesoro inagotable de recortes, números de revistas, dibujos, planos, documentos originales o copias, anotaciones, etc.

López-Valdemoro permaneció unido a Sevilla y a sus eruditos a lo largo de su vida. En concreto, el intercambio epistolar con Gestoso fue continuo desde el traslado del primero a Madrid hasta la muerte del segundo, según aseguran los archivos de ambos.[181] Estas cartas manifiestan un cariño sincero; se tratan con diminutivos, hablan de las familias y los amigos comunes. Son también traslados de libros, hallazgos bibliográficos, y noticias eruditas y literarias. La complicidad es absoluta al compartir idéntica pasión por las antigüedades y los libros, y se ayudan en la pesquisas investigadoras.[182] No he encontrado ninguna mención relativa a Darío o al motivo por el que la carta que ahora me ocupa llegó, desde el archivo personal del conde, a la colección de autógrafos de Gestoso. Tampoco he leído en publicaciones o manuscritos opiniones de Gestoso sobre él.

En la donación Gestoso se advierten autógrafos en distintos tomos de sus *Papeles varios* (en concreto, tomos 37-41). Tienen un valor incalculable y reúnen a personajes ilustres desde el siglo XV al XIX, contando con monarcas y políticos, españoles y extranjeros (los Reyes Católicos, Enrique III, Juan II, Enrique IV, Carlos I, Felipe II, Napoleón I, Luis XIV de Francia...), arzobispos, almirantes, soldados, escritores y artistas, etc. Se incluyen, como rasgo especial, autógrafos concernientes a representantes de oficios como doradores, albañiles, olleros, espaderos... Algunos papeles contienen solitarias rúbricas, otros redacciones de diferente extensión. Entre los escritores están Luis de Góngora, Jovellanos, Rodrigo Caro, el dramaturgo Ximénez de Enciso o García Gutiérrez. En este fondo hay además una llamada *Colección de autógrafos* en 4 legajos, donde se guardan cartas, poemas, facturas... y, entre varios tesoros, un autógrafo de Gustavo Adolfo Bécquer y la epístola dariana. El autógrafo de Bécquer es una carta enviada por el poeta a su protector Juan José Bueno recién llegado a Madrid, en octubre de 1854, y pudo ser un regalo de Bueno, maestro de Gestoso, o una compra posterior a su fallecimiento, cuando parte de sus libros y papeles se pusieron en venta (Palenque, 2008). Como sería un obsequio entre amigos la carta de Darío. Hay constancia en la correspondencia de Gestoso del envío por parte de sus compañeros de rarezas y antigüedades para su colección.

Podría pensarse que Gestoso pidió al conde una carta de Darío para su colección de autógrafos. ¿En qué fecha? Como he escrito, no hay datos al respecto. Tampoco para saber si su interés se debía al hecho de que se trataba de un escritor prestigioso o si, además, era lector y admirador suyo. Gestoso fue un fervoroso becquerianista, uno de los más entusiastas defensores de la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, y tal vez conoció, y reconoció, las primeras fuentes de la poesía del nicaragüense, en las que se aprecia la huella de los poetas románticos y realistas españoles. En cualquier caso, y ante la falta de otras pistas, Rubén Darío era un personaje ilustre y un poeta notable, buenas razones para querer incorporar su carta y su firma a la colección de autógrafos.

La epístola es de tamaño holandesa, está mecanografiada por una sola cara a excepción de la dirección: Serrano, 27, y lleva membrete impreso de la Legación de Nicaragua. Darío la personaliza y la hace cercana con una posdata manuscrita. Incorporo una imagen de la epístola al final del artículo y la transcribo a continuación, actualizando las normas ortográficas. Copio primero el texto mecanografiado:

[181] Las cartas remitidas por Gestoso al conde se localizan en la Real Biblioteca; en la página <http://www.realbiblioteca.es> se pueden consultar las correspondientes fichas catalográficas y un resumen. Las recibidas por Gestoso están en la Biblioteca Capitular-Colombina.

[182] En el homenaje que las Academias sevillanas de Buenas Letras y Bellas Artes de Sevilla le ofrendaron al sevillano, el conde ejerció como representante de Alfonso XIII. Más datos en "Anoche en el Museo. Homenaje al señor Gestoso y Pérez", *El Liberal*, 2-XII-1918, [1], con resumen del discurso del conde. La Real Biblioteca guarda la correspondencia oficial surgida con este motivo.

Madrid 18 Abril 1909

Excmo. Sr. Conde las Navas.

Mi distinguido y admirado amigo: Lamento mucho no haber tenido el gusto de verle cuando tuvo Vd. la bondad de honrarme con su visita, y de todos modos, agradezco a Vd. su molestia, tanto más que yo al hacer elogios a Vd. no hice sino justicia a su personalidad literaria, suficientemente conocida. De sus obras poseo solamente las que cito en mi artículo de "La Nación". Pero apetezco tenerlas completas, razón por la cual acepto el gentil ofrecimiento que Vd. me hace de remitírmelas.

En cuanto a mis libros que me pide, le diré que ahora no tengo ejemplares de ninguno; pero ya he dado orden de que me busquen un ejemplar de "Cantos de vida y esperanza" y de algunos otros que le remitiré enseguida.

Entre tanto me repito a sus órdenes, admirador y amigo

Rubén Darío [firma autógrafa].

El añadido, inmediatamente bajo su firma, dice:

Dios quiera que pronto podamos charlar de tantas cosas como tengo que decirle. Ignoro si podrá ser antes de mi viaje a Londres.

RD.

El conde –o su secretario–, al recibirla e incorporarla a su archivo personal, le dio un número de registro (R. 22, consta en tinta roja) y además anotó, con abreviaturas y como recordatorio, los libros que, respondiendo a la petición del poeta, le expidió por correo (tinta negra, apuntación inscrita en la parte superior izquierda de la carta):

C-28-IX- le envío: La D del Fraile

" 1/2 Docena

" Chavala.[183]

Es decir, el 28 de septiembre, le envió tres obras suyas: *La docena del fraile. Doce cuentos y una historia que lo parece* (Madrid: Imp. de Hernando, 1886), *La media docena. Cuentos y Fábulas para niños* (Madrid: Viuda de J. Ducazcal, 1894 o 2ª ed., 1897) y *Chavala (Historia disfrazada de novela)* (Sevilla: E. Rasco, 1893). Del último título hay una nueva edición en 1909, de Calleja (colección "La Novela de Ahora"), aunque el conde elegiría la edición *princeps* antes que esta popular como regalo.

La carta es la respuesta de López-Valdemoro al artículo publicado sobre él por Darío en *La Nación*, en 1909, luego en *Letras* (*Obras completas* 1: 587-594). Los comentarios hacia su persona en este escrito son encomiásticos y deben entenderse como un rasgo de cortesía del diplomático hacia quienes son, como el conde, personajes muy influyentes en la corte y pueden beneficiarle, aunque la cordialidad y el aprecio intelectual parece ser sincero:

[...] se consagró principalmente a la bibliografía, a la erudición, a la literatura. A mí me parece extraño, que aunque relativamente joven, no tenga ya su sillón en la Real Academia de la Lengua. Ha producido ya buen número de libros que le hacen acreedor a tal merecimiento. (587)

[183] Sign. José Gestoso, Autógrafos D-K 114-6bis-11. Según se comprueba en la correspondencia catalogada en la Biblioteca del Palacio Real el conde suele anotar, en el ángulo superior izquierdo, la fecha de recepción y la de contestación.

También subraya en este artículo su conversación amena, su sólida cultura, "su vida de religioso de los libros" (588), y pondera aquellos escritos del conde que ha podido leer (la novela *¡Infeliz!*, las dos series de *Cosas de España*, el volumen *La decena*, glosa algunos cuentos concretos...), aunque puntualiza: "no conozco todas las ya numerosas obras del conde de las Navas" (588), y menciona como no leídas *La docena del fraile*, *Chavala* y *La media docena*. Tampoco había podido ver la colección *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1896 y 1898), obra redactada al alimón entre López-Valdemoro, Juan Valera, Narciso Campillo y Mariano de Pardo Figueroa, el peculiar *Doctor Thebussem*.

Esta epístola continúa a la remitida por López-Valdemoro a Darío el 25 de marzo de 1909, que copian Ghiraldo y Álvarez Hernández según he hecho referencia. En ella el conde le daba las gracias y se disculpaba por no poder visitarle al estar enfermo: "Cuando salga a la calle como quien va a Misa iré a reiterarle [mi] agradecimiento, grande, grande". Por esta nueva carta del legado Gestoso sabemos que López-Valdemoro le visitó finalmente para darle las gracias en persona y, al no encontrarle, le dejaría su tarjeta y una nota, o le escribiría a continuación, prometiéndole el envío de esos títulos que más tarde le hizo llegar, a excepción de *Cuentos y chascarrillos andaluces*, puede que entregado directamente o agotado e imposible de conseguir. A su vez, Darío promete recompensarle mandándole títulos suyos y comienza por *Cantos de vida y esperanza*. Es lástima no poder saber qué le parecieron al conde estos poemas.

El nicaragüense tiene oficio y calidad como escritor de crónicas, elige siempre el punto de vista adecuado para calibrar sucesos, personas, ambientes; y es buen psicólogo y muchas veces empático, como demuestra en el artículo ofrecido a López-Valdemoro, en el que resalta su faceta de bibliófilo y estudioso:

> El conde tiene también su biblioteca particular [...], muy digna de sus gustos y de su talento. El afecto a los libros demuestra un alma plácida y un fondo bondadoso. La buena erudición aleja los malos sentimientos. [...]
>
> Y en todo lo suyo encontraréis claridad, elegancia, nobleza, gracia oportuna, documentado saber. (592 y 593)
>
> ¿Cómo no visitar de inmediato y querer agradecer palabras tan cordiales y elogiosas?

Antes de cerrar esta parte de mi exposición, hay otras cartas no recogidas en los ensayos citados antes y accesibles bien en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, bien en el Archivo Rubén Darío. Con el fin de contribuir a completar el epistolario entre Darío y el conde de las Navas doy breve noticia de ellas y las transcribo en un anexo, al final del artículo, para no interrumpir en este punto el hilo de mi reflexión sobre el coleccionismo.

Darío, objeto de coleccionismo (autógrafos, álbumes y tarjetas postales)

Desde el siglo XVI, Sevilla se había distinguido por la grandeza de los museos privados y las colecciones que humanistas y nobles habían acaparado. Destacan la biblioteca de Hernando Colón, y las colecciones de Gonzalo Argote de Molina y la de los duques de Alcalá (Morán & Checa: 153 y 155). En las siguientes centurias aumentó la curiosidad y el deseo de poseer, y en el XIX el duque de Montpensier, hijo del rey Luis Felipe I de Francia y marido de la infanta Luisa Fernanda, establecido en Sevilla desde 1848, es ejemplo de una afición por reunir objetos artísticos extendida a la burguesía hispalense. José Gestoso es uno de ellos y sorprende el elevado número de materiales que guardó y con qué atención y rigor los dispuso para ser consultados después de su muerte, cediéndolos a la Biblioteca Capitular-Colombina. Un archivo privado es una forma de coleccionismo, por lo que, en realidad, el acervo de papeles que contiene este legado es una colección en sí mismo.

Existen muchos tipos de coleccionismo vinculados con la escritura o el documento impreso. La bibliofilia es uno de ellos y, dentro del amplio abanico de predilecciones, se cuenta la preferencia por los ejemplares con autógrafos de sus propios autores, con dedicatorias o anotaciones y subrayados, cuyo precio, en la venta de segunda mano o de viejo, suele incrementarse de manera sensible. El conde escribió "Sobre la venta de libros con dedicatorias autógrafas" (1908: 119-150) tasando el alcance de este coleccionismo que tenía mucho de vehemencia ajena al libro y cercana al delirio.[184] Ampliando a otros géneros de coleccionismo, pueden perseguirse solo los autógrafos, ya sea la firma en solitario, ya sea acompañando a exposiciones públicas o privadas, versos, pensamientos, etc., y en soportes distintos como –limitándome al papel– el álbum, la epístola o la tarjeta postal. La colección de autógrafos deviene en fetichismo, es alcanzar algo íntimo, exclusivo y auténtico, que anula el tiempo aunque, paradójicamente, tiene un alto sentido para la historia social y cultural. Además del contenido del documento, que puede aportar información valiosa sobre el personaje o su momento histórico, el autógrafo da a conocer la escritura del individuo, sus rasgos personales, los trazos de sus letras, aquellas peculiaridades que un grafólogo podría interpretar para descifrar el carácter. La rúbrica es el símbolo oficial, pero también la identificación más primaria de la persona; oficializa y da veracidad a los documentos, ratifica el sentido de lo escrito. Gestoso estudió pendones, banderas, símbolos ciudadanos, y la firma autógrafa enlaza con ellos por su valor de representación.

En mi intención no está equiparar la bibliofilia con formas de coleccionismo que tienen mucho de elegante *souvenir*, ni identificar el placer de acopiar ediciones antiguas, incunables o *princeps* con el afán de atesorar tarjetas postales con firmas de los ídolos de la literatura reciente. Pero la práctica y la necesidad íntima de poseer, de organizar y catalogar, de apresar, podrían ser asimilables, y en la personalidad de todo coleccionista hay rasgos comunes. No es este el lugar, ni hay necesidad, de explicar las posibles raíces de este deseo. La bibliofilia sería una modalidad del coleccionismo, más noble e interesante, escribe Mendoza Díaz-Maroto (2002: 32), quien establece una conexión entre la idolatría que suponía para un peregrino obtener reliquias de santos en la Edad Media y, saltando en el tiempo, la lucha por el autógrafo de un cantante famoso en nuestros días.

El coleccionismo de autógrafos se puso de moda en el siglo XIX a través de álbumes en los que mujeres, hombres y niños juntaban poemas, breves notas, dibujos y pinturas, composiciones musicales, bordados... y firmas, siempre firmas que les daban legitimidad y acreditaban el conjunto. En estos repertorios son más comunes los textos en verso, porque la moda del álbum, consustancial a la función social de la literatura, es además un signo de la alianza entre los poetas y las clases dominantes. El verso se consideraba en los salones un signo de distinción y de sensibilidad –emparentado con la cursilería–, y un medio de escalar en la política desde el siglo XVIII (Palenque, 1990a; Valis, 2002; Álvarez Barrientos, 2004; Román Gutiérrez & Palenque, 2008). Igualmente se pergeñaban frases y versos, con sus firmas, en las varillas de los abanicos. Coleccionar firmas célebres en estos peculiares soportes –álbumes y abanicos– entraba dentro de las normas sociales, según certifica Agustín de Figueroa: "Toda señorita que se respeta, colecciona en su abanico pericón, en su álbum afiligranado, estrofas de los vates más notables" (179).

Centrándome ahora en el uso del verso en estos soportes, las mujeres eran en mayor número las receptoras de tales alabanzas poéticas, por lo que el fenómeno remite al crecimiento de un lectorado femenino. Esta poesía declamada en salones y teatros es característica del gusto por el verso del último tercio del siglo XIX en España y América. Los jóvenes modernistas reaccionaron contra esta banalización creando un lenguaje y un mundo poético ajeno a la satisfacción burguesa. La alianza entre el poeta y la burguesía se rompió al compás del arte por el arte, y bohemios o decadentes quisieron consolidar una nueva aristocracia de la belleza frente al mercantilismo. Darío, hijo de una época de transición, fue muy crítico con respecto a esta situación, pero compuso para álbumes y abanicos en un

[184] El conde modernizó la catalogación de los volúmenes de la Real Biblioteca e impulsó la organización de distintos índices, entre ellos, un "Índice general de autógrafos" y uno titulado "Feminismos" (Demidowicz 1957a: 72 y 73).

ejercicio ordinario que hacía del verso el envoltorio adecuado para felicitaciones, obsequios y pésames. Esto puede comprobarse en sus *Poesías completas* I (1967), donde hay una sección de "Álbumes y abanicos".[185] Aunque cambiaron las estéticas permanecieron los hábitos y prácticas lectoras, y, entre ellas, la costumbre de tener un álbum se prolongó en el tiempo.

Una total revolución en este coleccionismo entrañaron, a finales del XIX, las transformaciones en el sistema postal y el nacimiento de las tarjetas postales que, aunque con precedentes en época anterior, nacieron en 1869 en Viena como un medio de comunicación más barato y ágil. En España se imprimen a partir de 1873 y en 1890 se activa la circulación de la tarjeta postal ilustrada, abriéndose un importante mercado editorial. Estas postales ilustradas –testigos de los cambios en el arte de imprimir, con gran amplitud en cuanto a temas, pronto coloreadas o en color, fotográficas o con dibujos, pinturas y bordados– hacen furor entre un público cada vez mayor que las usa como elementos de colección. Las tarjetas circuladas (escritas, con sello y enviadas a un receptor) pueden ser las favoritas frente a las no circuladas o vírgenes. El coleccionista pide a sus corresponsales el envío de la postal, que llega a sus manos circulada, con matasellos, y engrosa su álbum. En los últimos años he publicado varios ensayos en torno al interés de este nuevo circuito de difusión literario, porque a veces estas cartulinas llevaban impresos versos de poetas famosos y constituían una serie que daba cabida a un poema largo o a fragmentos extensos de narración (hay varias series del *Quijote*, por ejemplo), ilustrados convenientemente (Palenque, 2011a, 2011b, 2013, 2014). Pero, además, la poesía se erigió como expresión idónea para estas comunicaciones postales tanto por su brevedad (obligada por el espacio) como por su pretendido valor cultural o espiritual. Se editaron libros específicos para estos intercambios como *Poesía postal. Versos para escribir toda clase de postales* (s. f.), de Diego de Marcilla, con secciones temáticas y divisiones en cuanto a nombres de pila femeninos, para facilitar la elección del poemita adecuado.

Las páginas de los viejos álbumes se convirtieron en depósitos de tarjetas postales. Antes lo corriente era mandar al amigo, al escritor o al artista una o varias hojas en blanco para que, una vez cumplimentadas, fueran devueltas al propietario o la propietaria. Luego las hojas eran encuadernadas. Otras veces el álbum se adquiría encuadernado como libro e iba siendo completado. Los modernos álbumes combinaron este sistema con la incorporación de tarjetas postales o fueron almacenes únicos de las segundas. Estos nuevos suponen la democratización del álbum. El nacimiento y ampliación del mercado de la tarjeta postal coincide con el desarrollo de las técnicas de impresión y multiplicación del impreso, también con la popularización de la fotografía. Un grupo social más amplio puede aspirar ahora a incorporar, si no acuarelas originales y poemas en la página del álbum, esas pequeñas cartulinas con motivos y colores atrayentes. Vistas fotográficas, dibujos, reproducciones de lienzos, caricaturas, flores troqueladas en colores pastel..., la tarjeta postal venía a ser el arte para las masas. No es extraño que las revistas ilustradas terminaran imprimiendo tarjetas particulares con reproducciones de los grabados más bellos o castizos que habían visto la luz antes en sus páginas. Este fue el caso de *Blanco y Negro* a principios del XX (algunos ejemplos en Palenque, 2014).

En definitiva, la difusión de la tarjeta en el correo postal, lejos de favorecer solo el intercambio epistolar, dio lugar a la cartofilia, coleccionismo que hizo furor hasta 1905. Puesto que un álbum de postales puede tener más atractivo si los ejemplares están circulados y constan datos de envío, sello y un breve texto, devino la rutina de remitir a escritores y personajes prestigiosos tarjetas vírgenes, aunque franqueadas y con la dirección anotada, para que las suscribiesen y adornasen con versos, frases o dedicatorias.

[185] Igual tendencia a reunir la poesía circunstancial dariana se observa en otras ediciones de obras completas; así, en *Obras poéticas completas*, al cuidado de A. Ghiraldo (1932), con epígrafes como "Hojas del álbum", "Álbum poético" o "Versos ocasionales", frente a composiciones calificadas de "Poemas en tono mayor". En 1972 Edelberto Torres rescataba varios poemas de álbumes, muchos, anotaba, parecen escritos por petición expresa de los destinatarios y participan de la retórica elogiosa característica del álbum. Como el álbum, el abanico tiene su propia retórica.

La cartofilia pertenece a la categoría de los documentos efímeros, como los sellos, los carteles, los cromos, etc., pero las tarjetas escritas y enviadas adquieren un valor único e inimitable. Perseguir a los escritores más brillantes o populares para que las enriquezcan hace que escapen de ese carácter perecedero, redoblando su importancia documental. Son piezas raras, y ya se sabe que la rareza es una cualidad muy relevante en cualquier colección. [186]

La simpatía de Rubén Darío hacia el mundo del coleccionismo se percibe en sus escritos. Darío conoció varias colecciones privadas y mostró su curiosidad por ellas. Él mismo usó como seudónimo el de Des Esseintes, el protagonista de *À rebours*, de Huysmans, perfecto modelo de la enfermiza pasión decadentista por la belleza artificial y un acumulador de arte y bibelots. En "Libros viejos a orillas del Sena" (*Obras Completas* 1: 266-273), detalla sus paseos por los puestos de libros usados y de viejo de la orilla del Sena y se autorretrata como un observador sagaz. El conde de las Navas entra en la categoría de estos extravagantes y entendidos cazadores de libros y de objetos muy diversos; no extraña su afinidad con él. Como fueron amplias y ricas otras colecciones que admiró, así la de José Lázaro Galdiano, la del amigo y poeta chileno Pedro Balmaceda o la de Santiago Rusiñol.[187] El millonario americano James Carleton Young es el sujeto de otra curiosa crónica. Young, como los potentados Samuel Archer Huntington o John P. Morgan, entre otros, interesados en libros antiguos y arte en general, y amantes de los autógrafos, viajó por Europa con el proyecto de reunir una biblioteca ideal que abarcase todas las obras maestras de Occidente –en ediciones originales y luego traducidas al inglés– que concentraría en un edificio. Aspiraba a verter al inglés los títulos redactados en cualquier idioma y, para hacerlos únicos, necesitaba la firma de los autores. En su plan todo estaba calculado para que los ejemplares, pese a sus rasgos individuales, armonizaran en un conjunto homogéneo. Darío resume con admiración la labor que Young intentaba realizar:

> Con el fin de que haya uniformidad, la comisión que he nombrado y que está encargada de este trabajo, no considera adecuada la dedicatoria [...], con su fecha y firma, cuando no está todo encuadernado en el mismo volumen, y por tal razón, antes de remitir a los autores una copia de sus obras, solicito de ellos el previo consentimiento escrito, pues solo de esa manera se hace único el ejemplar y conserva más imperecederamente la personalidad de escritor. (Darío, 2011: 405)

Los autores, disponía el americano, podían enviar resúmenes de sus obras a mano, y luego fechar y firmar lo escrito; aconsejaba el uso de un papel y una tinta adecuados y, en última instancia, creía deseable que le regalasen los manuscritos autógrafos de los textos. [188]

[186] La literatura en torno al personaje del coleccionista, y en concreto del bibliófilo, en sus distintas especies, es muy extensa. Remito al libro de Sánchez (1999: 127-129), Mendoza Díaz-Maroto (2002: 31-52) y Blom (2013). Se ha traducido al castellano la divertida narración de Leon H. Vincent, *El bibliótafo. Un coleccionista de libros* (2015; original en inglés, de 1898, accesible en <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015059423536;view=1up;seq=7>), cuyo protagonista tenía entre sus pasiones obtener autógrafos de los autores célebres: "Era un impúdico, impenitente y eficaz cazador de autógrafos". (75) Prefería las firmas de los autores modernos y vivos, o fallecidos recientemente, porque "había una razonable esperanza de que [el autógrafo] fuera auténtico". (76) Y confía en la vanidad del escritor para conseguirlos: "Por regla general, un escritor no tiene reparos en proporcionarle a un lector el placer adicional que supone su nombre escrito en el ejemplar del amirador. Cabe imaginar que el autor pueda estar aburrido de tantas peticiones de esta naturaleza, pero podría estar más aburrido aún si a nadie le importara lo suficiente como para pedirle su autógrafo". (77) Hay otra perspectiva que alcanzaría a los nuevos lectores del siglo XIX, procedentes de la clase popular y la pequeña burguesía, coleccionistas de folletines, entregas, etc., que conforman luego un libro o "bello álbum" para el que se reparten cubiertas e imágenes (Botrel, 2002). Una reflexión sobre el coleccionismo, y la relación íntima entre los seres humanos y los objetos, en Valis (2013).

[187] Pueden verse a este respecto las crónicas "Una casa museo" (*España contemporánea*, 106-111), "Pedro en la intimidad", *Obras Completas* 3: 160-164), y "En Barcelona" (*España contemporánea*, 51). En cuanto a las colecciones de Lázaro Galdiano y Rusiñol, pueden repasarse sus ricos contenidos en red: Fundación Lázaro Galdiano, <http://www.flg.es>; Museo del Cau Ferrat, <http://museusdesitges.cat/es/museo/cau-ferrat/museo-del-cau-ferrat>.

[188] Las colecciones de Young (libros y retratos dedicados, manuscritos...) fueron vendidas por él mismo y no llegaron a componer esa biblioteca ideal (*Inscribed books...*, 1916).

También Darío pasó a ser pieza de colección. Igual que José Gestoso probablemente pidió al conde la carta del poeta para aumentar sus autógrafos, otros se dirigieron a él con un fin similar. Su firma, acompañada de unos versos o un pensamiento, fue requerida con insistencia para álbumes y tarjetas postales. La avidez por poseer autógrafos de artistas famosos se hizo tan insistente a principios del siglo XX (y el uso de la tarjeta postal contribuyó a ello) que llegó a ser una molestia, por abusivo, y Darío evoca esta obsesión: "Sobre mi mesa de labor un buen montón de tarjetas postales, de España y de la América latina. Son envíos para el consabido autógrafo. Esto es usual..." ("Psicología de la postal", 1287).[189] La cartulina queda sacralizada por la firma del ídolo, y los versos –escritos especialmente y con mención del nombre del receptor– enlazan a sujeto y destinatario, permitiendo a este segundo participar de la gloria del famoso.

En el Archivo Rubén Darío quedan estas solicitudes relacionadas con la *memorabilia*. Llegan desde varios países y los demandantes son tanto hombres como mujeres. Algunos caballeros interceden por sus damas y quieren hacerles un regalo especial. Además de autógrafos, se le pidieron retratos o algún tipo de recuerdo (Martínez Gómez, 108), algo que conservar, un vestigio digno de ser venerado y tal vez compartido, aunque con celo, con amigos y familiares.

Elijo varios ejemplos y empiezo por uno temprano, el del poeta y periodista Francisco García Cisneros, quien, el 16 de marzo de 1895, le envía a Buenos Aires una extensa carta. Se habían conocido en Cuba y, además de mostrarle su fervor y el de otros amigos cubanos, aprovecha para requerirle una colaboración en su revista y un autógrafo para su prometida:

> Rubén, si V. me enviara, a vuelta de correo, una estrofita dedicada a la Sta. Mercedes Urioste –mi prometida– para su álbum, me vería tan enorgullecido, como el que posee un cofre antiguo, un verdadero gobelino, o la fayanze más delicada (doc. 973).[190]

J. B. Prado, desde Managua (23-IV-1906) y Gustavo R. de Vivel, desde Guayaquil (12-I-1907), ruegan el regalo de su pluma para dos señoritas. Les hacen llegar al poeta sendas tarjetas postales, donde previamente han anotado la dirección a la que debe devolverse, por lo que cabe asegurar que llevaban sello. La tarjeta que llega a las manos de las receptoras está pues circulada, con matasellos e indicación de fecha de envío. Se crea esa ficción de mantener correspondencia con Darío, cuyo "raro talento artístico" le hace más codiciable como objeto de colección; se insiste en la segunda carta en la pretesión de recibir "algo suyo, original":

> Distinguido señor mío:
>
> Recibí la muy apreciable carta de U. en que se digna prometerme el envío del autógrafo que le solicité para la señorita Delgado.
>
> Me explico que no haya U. correspondido todavía a mi petición, porque me hago cargo de las muchas ocupaciones que deben quitarle el tiempo que pudiera dedicar a satisfacer el capricho de una persona desconocida para U. y que, si como tal puede estimarse, no tiene otro mérito que el ser de León, pueblo natal de U.

[189] Darío dedica otra crónica al tema: "Reyes y cartas postales", en donde subraya la importancia histórica y documental de estas cartulinas: "La tarjeta postal, en estos momentos, es una de las más animadas expresiones de la actualidad. Sus comentarios gráficos de los más notables sucesos serán más tarde inapreciables documentos" (*Obras completas* 4: 1245). Darío apareció en tarjetas postales, puede verse una imagen en *Rubén Darío. Las huellas del poeta*: 118.

[190] *Fayanze*: probablemente por el término francés 'faïence', equivalente al español 'fayenza': "Loza fina esmaltada o barnizada" (agradezco a la Prof. Carmen Ramírez su ayuda a la hora de aclarar esta lectura.) Anoto el número de documento que figura en el catálogo del Archivo, accesible en <http://biblioteca.ucm.es/atencion/17651.php>. Copio directamente, a partir del original digitalizado, y corrijo algunos errores de la transcripción que consta en la página. Los subrayados del original pasan a cursiva en mi transcripción. Todas las epístolas que he seleccionado son manuscritas, a excepción de la número 1374, mecanografiada.

> Perdonará, pues, que vuelva a molestarle, haciéndole recuerdo de mi súplica, teniendo presente que no soy el culpable de ello, sino U. mismo que nació tan egregio poeta, y que es natural que el álbum de esta su bella *paisana* se honre con una producción de su raro talento artístico. [...] (doc. 1374)

> Mi distinguido paisano: Allí esta carta, para saludarlo y desearle mejoría. Bajo la misma cubierta encontrará Ud. una postal de la Srta. Emilia Escala, factora principal de la sociedad guayaquileña, para que llenada por Ud., vuelva con la dirección que tiene a manos de la señorita mencionada, que tiene tantos deseos de guardar algo suyo, original, que sin duda ocupará lugar preferente en su álbum. Anticipándole las gracias y esperando me ponga a los pies de su señora [...] (doc. 1431).

Las señoras o señoritas Matilde Astigueta y Luisa Ocampo, esta última sobrina de Carlos Guido y Spano, le piden su autógrafo para dos álbumes de tarjetas postales, Ambas testimonian la metamorfosis del álbum decimonónico en recipiente de tarjetas postales. La señorita Ocampo se equivoca al creer a Darío natural de Panamá. Coinciden en suplicar la devolución de la tarjeta –ennoblecida por el autógrafo– protegida en un sobre, por lo que el reverso, destinado al nombre y dirección, quedaría virgen:[191]

> Buenos Aires Abril 14 de 1903
>
> Señor
>
> Rubén Darío
>
> Distinguido Sr.
>
> Deseosa de que en mi álbum de tarjetas postales ya adornado con firmas de gran valía figure un autógrafo del poeta para mí preferido me tomo la libertad de pedirle tenga la amabilidad de dedicarme la tarjeta que le adjunto.
>
> Segura de ser complacida le anticipa su agradecimiento y lo saluda distinguidamente
>
> Su S.S.
>
> Matilde Astigueta
>
> Le ruego devolverme la tarjeta en un sobre por más seguridad.
>
> Vale (doc. 2265).
>
> Buenos Aires 12 de Febrero 1904.

Luisa Ocampo, argentina y sobrina de Carlos Guido y Spano, dos títulos sin duda conocidos al brillante escritor y gran poeta Rubén Darío, solicita el honor de un pensamiento del hijo acaso predilecto de la hermosa Panamá, para engalanar su álbum de tarjetas postales, destinado no solo a conservar autógrafos de personalidades notables, sino a mantener vivo el respeto que la admiración consagra en todas partes a los hombres verdaderamente superiores.

> Su casa en Buenos Aires

[191] Hasta 1906, en el caso español, la normativa de la Unión Postal Universal prohibía la escritura en el reverso de la tarjeta, espacio destinado en exclusiva al nombre y dirección del receptor. La escritura iba en la cara o anverso, muchas veces sobre el dibujo o la fotografía.

> Calle Cuyo 738.
>
> Le pido señor que si tiene la amabilidad de contestarme, fineza que se la agradeceré infinitamente, tenga la bondad de enviarme la tarjeta en el sobre que va adjunto, por temor a que se vaya a estropear o extraviar (doc. 760).

Desde Santiago de Cuba, María Josefa Sierra, el 20 de julio de 1908, se muestra muy coqueta para lograr su capricho:

> Sr. Rubén Darío
>
> Muy Señor mío:
>
> Siento muchísimo molestarlo pero al mismo tiempo sé que su generoso corazón me perdonará.
>
> El objeto de esta es pedirle tenga la amabilidad de firmarme la postal que adjunto le envío.
>
> En mi álbum se encuentran las firmas de casi todos los grandes artistas y famosos escritores del mundo pero me falta la suya por la que he ansiado siempre no habiendo tenido hasta ahora la oportunidad de conseguirla pues así lo espero de su amable y noble corazón.
>
> Mi felicidad es inmensa al ver (pues así lo espero) que mi más grande deseo será realizado.
>
> ¿Verdad que Ud lo hará?
>
> El mejor lugar de mi álbum está vacío esperando su digna y valiosa firma.
>
> Espero no me dejará desairada y me la enviará lo más pronto posible contentando de esa manera el corazón de su más ardiente y entusiasta admiradora que le anticipa las gracias y le vivirá eternamente agradecida.
>
> Srta. Mª Josefa Sierra F.
>
> San Gerónimo alta nº 6
>
> Stg. de Cuba
>
> Cuba
>
> ¿Llegaré a tener el inmenso placer de tener un pensamiento y su firma en una de mis Postales?…
>
> ¿Seré tan dichosa?… (doc. 2380)

La perseverancia es uno de los rasgos inherentes al buen coleccionista, que, como cazador, debe saber esperar y porfiar hasta encontrar el elemento o la firma anhelada. Como esta señora desde Montevideo, un 12 de julio, sin año. Puesto que dice volver a mandarle el álbum de autógrafos completo (no de tarjetas), cabría pensar que se le ha devuelto en otra ocasión. Mucho arriesgaba en su empeño:

> Señor: Otras veces le he hecho ya el mismo pedido que hoy renuevo con la esperanza de tener más suerte.
>
> Le mando mi álbum de autógrafos donde figuran las firmas de las personas más notables y que yo quisiera completar con unas líneas suyas. Del poeta americano que yo tanto admiro y autor de tantos preciosos versos! Podía imaginarse que me quedaría encantada si Ud. accediera a mi pedido y esperando su contestación, lo saluda aff.

Josefina Serena Acevedo (doc. 1649).

Una mayoría de mujeres escribió a Darío codiciando sus versos y letras. Pero también los admiradores masculinos persiguieron su autógrafo, símbolo de celebridad, secreta llave de la puerta de las musas, especie de escapulario laico. Incluyen la demanda expresa de un pensamiento de norte político o americanista. Darío es además, pues, un símbolo ideológico, cuya opinión, aunque expuesta de forma breve y condensada, cifra un concepto de raza:

> Mucho tiempo hacía que tenía el ardiente deseo de poseer en mi modesto álbum, un pensamiento de esa lira fecunda cuyas vibraciones atestiguan al Orbe entero que la Literatura Americana no muere: ¡se agiganta!!; pero la perspectiva de una amarga decepción me contuvo hasta el momento presente, en que recomendado por el inteligente Director de *La Nación* despacho la adjunta postal, que va a través de los mares como bohemia en pos de las luces de su cerebro, que va como la Mónica de la leyenda, desde el fondo de la Sibia para buscar a su Agustino!!
>
> Siendo americano el que le hace este pedido; siendo para un álbum adornado con las hojas verdes de las selvas de la Mesopotamia, creo que Vd. no se negará a acceder a mi pedido. [...] (firma Justo Zárate desde Mercedes, Corrientes, Argentina, 25-VI-1907; doc. 2392)

El admirador-coleccionista anterior repetía el 29 de agosto de 1912: "Deseando poseer las ideas de todas las personalidades americanas, respecto al naciente arte nacional, me tomo la libertad de remitirle la tarjeta adjunta, rogándole quiera condensar en ella su juicio sobre este punto tan interesante para nosotros" (doc. 2397).

Asimismo los centros oficiales tenían álbumes (costumbre que prevalece en la actualidad) y quisieron contar con el poeta. Cito un besalamano:

> *Gun Club*
>
> Bogotá
>
> Apartado N.º 466
>
> El Bibliotecario
>
> del *Gun Club*, de Bogotá
>
> B.L.M.
>
> al Señor Don Rubén Darío
>
> y se permite solicitar el honor de un autógrafo suyo en la adjunta Tarjeta Postal para el Álbum de este Centro.
>
> José Joaquín Pérez, aprovecha esta ocasión para ofrecer al Señor Darío el testimonio de su consideración más distinguida.
>
> Bogotá, 1º de Junio de 1905.
>
> Saray, 6872 (doc. 2273).

Darío y la poesía de salón. Compromisos y función social del verso

Avanzando en un sentido complementario al expuesto hasta ahora, entre los escritores modernistas tampoco fueron extraños los envíos de álbumes de amigos y parientes que, a su vez, serían facturados a los compañeros para que engalanaran las páginas en blanco. El propio Darío intercedió para recabar esos autógrafos. Así ocurrió con el álbum de su amigo Luis Berisso. Escribe Darío a Francisca Sánchez desde París, el 10 de junio de 1902: "Saluda a los amigos, y si vas donde vive Villaespesa, que te entregue el Álbum del Sr. Berisso" (*Epistolario íntimo a Francisca Sánchez*, doc. 427).[192] En relación con Berisso, aflora en la correspondencia otro álbum, el 20 de noviembre de 1912. Este, en proceso de fábrica y para una niña pequeña, rompe los moldes de la privacidad para entrar en el dominio público de una publicación periódica, algo normal en las revistas y libros decimonónicos. La poesía circunstancial y la de salón desbordan los límites o los espacios para los que fueron creadas y se fijan y mezclan con la supuesta poesía de calidad. En realidad, las fronteras entre una u otra son difíciles de establecer. En la carta se cita, en primer lugar, la revista *Caras y caretas* y, después, *Mundial Magazine*:

> BS. Aires, Noviembre 20/912.
>
> [...] *Caras y Caretas* no ha publicado aún sus hermosísimos versos a mi nena; mañana voy a enviarle copia con el retrato de la nena y unos versos hermosísimos también de Antonino Lamberti, que escribió en el álbum después de los suyos para que los publique en *Mundial*, si lo cree conveniente.
>
> Mucho voy a agradecerle cada una de las siempre interesantes páginas de su incomparable revista a este su viejo y leal amigo, que lo quiere tanto como admira,
>
> Luis Berisso. (doc. 641)

Incluso Darío proyectó reunir un álbum como regalo de boda con las firmas de sus amigos escritores. Queda el plan en el *Libro de copias*:

> Serrano 27
>
> Riberas de Pravia 8 Agosto [1908]
>
> Particular.
>
> Sr. Doctor Rodolfo Espinosa
>
> Managua.
>
> Mi querido amigo:
>
> Por los periódicos he sabido la celebración de su matrimonio. Ya sabe Vd. cuán verdaderamente le estimo y le quiero y lo mucho que disfrutaré viéndole dichoso. [...]
>
> Deseo proporcionar a la Señora de Espinosa una sorpresa y esta consiste en un álbum que la estoy preparando con las firmas de los más eminentes escritores y poetas españoles, como Don Benito Pérez Galdós, Doña Emilia Pardo Bazán, Benavente, Valle Inclán y otros. [...] (doc. 333)

[192] En una carta de Villaespesa a Darío, pero del 8 de diciembre de 1900, se lee lo siguiente: "Mañana escribiré a Berisso remitiéndole el Álbum y ejemplares de mi libro. El Álbum lleva firmas de Valle Inclán, Candamo, [...], Rueda, Pellicer, Reina y Godoy" (Darío, *Epistolario selecto*, 1999, 178, accesible en <www.cervantesvirtual.com/obra/epistolario-selecto--0>. ¿Es el mismo álbum? La tardanza de Villaespesa en devolverlo habría sido excesiva.

He querido desgajar de mi selección de cartas esta de su colega y amigo Tulio M. Cestero, quien en un correo oficial desde La Habana, con membrete de la Legación de la República Dominicana (21-IX-1911), le solicita esta frivolidad:

> También te incluyo en ese sobre dos páginas en blanco del álbum de la Sta. *Divina Rodríguez Bautista*, persona inteligente, graciosa, y espiritual, para que en una o en las dos escribas algo inédito, inédito y en verso, mi querido Rubén. Sin olvidar, pues es cosa que me interesa y deseo recibir cuanto antes. Ojalá lleguen ellas en momento en que tengas una de las nueve hermanas entre tus robustos brazos de panida. Dile a Francisca y a María que les recomiendo a su amistad cuidar de que ni extravíes las páginas ni olvides mi encargo ni se pierda en el correo. Y al buen burgués que hay en ti, también lo confío, seguro de que me complacerás (doc. 1548).

Cestero tenía un enorme interés en conseguir el encargo para un álbum aún no encuadernado, por lo que se envían las hojas al escritor para que las rellene y luego las devuelva e insta a su familia para que ni lo olvide ni se pierda. Precisa la petición de algo "inédito, inédito y en verso", subrayando las cualidades más exigidas en una buena colección. ¿Por qué Cestero apela al "buen burgués" que hay en Darío? ¿Apunta a su sentido del orden y del cumplimiento social? o ¿figurar en un álbum forma parte de los compromisos del artista burgués?

Darío se mostró muy crítico y burlón con respecto a los usos circunstanciales del verso y a esa poesía de salón decimonónica en donde brillaba de manera singular Antonio Fernández Grilo, del que opinaba en *España contemporánea*:

> Grilo es el poeta de la reina Isabel, de la reina regente, del rey y de las innumerables marquesas y duquesas que gustan de leer el día de su santo un cumplimiento en renglones musicales. [..] La poesía suya es de esa azucarada y húmeda propicia a las señoras sentimentales y devotas. (266)

Su desdén hacia la poesía utilitaria es apreciable en distintos lugares, como cuando habla de la popular y ambulante:

> Hoy los cantores ambulantes, como he dicho, son siempre camelots que venden canciones con ocasión de un suceso cualquiera, así como venden juguetes, grabados, tarjetas postales o abanicos (1917: 8).

En la sección de las *Poesías completas* darianas (II, 1967) titulada *Del chorro de la fuente. Poesías dispersas desde el viaje a Chile (1886-1916)* hay numerosas composiciones circunstanciales, varias de las cuales aparecieron en distintos periódicos. Brindis poéticos, versos para coronas fúnebres o para acompañar el regalo de un retrato, de celebración..., pero sobre todo poemas para álbumes y abanicos. A diferencia de lo incluido en "Álbumes y abanicos", en el tomo I de esta misma edición, con textos fechados entre 1880 y 1886, estos dispersos cubren toda la vida creativa del nicaragüense. Es decir, no es una práctica circunscrita a sus inicios sino permanente como uso social del verso. Del repaso del conjunto se pueden extraer varias consecuencias: primera, salvo pocas excepciones, estos obsequios líricos van dirigidos a mujeres, cuyos nombres y apellidos, o los de sus familiares, permiten seguir la vida social de Darío en distintos continentes, así como medir su estrella como icono cultural; segundo, aunque haya una predilección por el uso del arte menor, y en su mayoría se trata de composiciones de corta extensión, el poeta dispone de diversas medidas y estrofas; y tercero, se reitera en los textos la presencia de una lectora explícita a través del diálogo. Esposas, hermanas, niñas o señoras distinguidas, Darío encuentra el registro adecuado para cada una, aunque recurre a la tópica laudatoria característica de lo circunstancial. Opuesto es el gesto poético, por ejemplo, cuando el poema se ofrenda a una joven

escritora como Regina Alcaide de Zafra ("Envío a Atalanta", 1001-1002)[193] o a una niña pequeña ("Babyhood. / A Julia Beatriz Berisso", 1071). Se estiman otras disparidades en virtud de la edad o el grado de relación del poeta con la homenajeada en las que no me puedo detener.

Entre los poemas circunstanciales agrupados en *Del chorro de la fuente* solo encuentro uno específico para tarjeta postal: "A la señorita Piedad González. / En una postal" (1037),

> Cuando nace el dulce
> lucero de amor,
> amanece el alba,
> amanece Dios (¿1909?).

Pese al valor del autógrafo, por su calidad efímera la conservación de las tarjetas postales es extraordinaria. Cabe esperar que afloren más ejemplos en el futuro.

Álbumes, abanicos, coronas poéticas de celebración o pésame, etc., tienen valor de símbolo y protagonismo social, y son signos de esa "coronación del escritor" a la que se refirió en su clásico ensayo Paul Bénichou. Desde el siglo XVIII los artistas habían pasado a ocupar un relevante papel en la vida social; el arte y, sobre todo, la literatura alcanzaron un podio de honor en la construcción del nuevo estado liberal y burgués. La mitificación romántica de la figura del artista prospera en la época del positivismo gracias al poder creciente del público y el mercado literario, con el aumento de ediciones, tiradas y revistas que reproducen obras de arte y textos literarios.[194] Los escritores eran líderes de la revolución social o maestros a través de sus escritos del avance y el progreso en sus más variadas facetas. Los poetas eran considerados seres especiales, refinados, espirituales y sensibles, y el cultivo del verso podía ser el trampolín necesario para lograr puestos en la política o en la administración del estado. El artista se alza como icono cultural y patriótico. La poesía circunstancial es el signo del siglo XIX y las revistas lo demuestran con la repetida inclusión de poemas de este corte (Palenque, 1990b y 2003). El verso es idóneo para conmemoraciones, agasajos públicos, efemérides, etc., y hay también una poesía de salón, útil para felicitaciones privadas, alabanzas a la señora de la casa... La irrupción de los modernistas hispánicos (como los simbolistas y decadentistas franceses) significa la ruptura de la alianza entre los poetas y la sociedad, cuando los nuevos líricos se niegan tanto a ser tribunos como adornos en los salones. Pero los jóvenes modernos, tan pendencieros cuando se trató de romper con los viejos escritores decimonónicos e imponer una nueva estética, la del arte por el arte, aunque defendiendo y no queriendo traicionar la libertad en el ejercio de la creación, no se mantuvieron en absoluto ajenos al uso social del verso. La lucha era necesaria e ineludible para crear una nueva literatura y para dar presencia y veracidad a una estética joven que empujaba para implantarse en el Parnaso y en el mercado editorial y cultural.

¿Cuántos poetas modernistas o sus familias (esposas, hijos) tuvieron álbumes? Seguro que muchos participaron en esta actividad que conecta con la sociabilidad burguesa. En el ámbito femenino, y siguiendo con la tradición decimonónica, el álbum –el ejemplo más relevante de la poesía de salón y de la recitación del verso en voz alta en estos espacios o del verso cantado– pervivía como un elemento común y sirvió de ancla a algunas escritoras, pues las firmas y agasajos que ligaban sus páginas tenían

[193] Estos poemas circunstanciales, unidos pues a un momento o un hecho sigular, se publican en la prensa en fechas cercanas al acontecimiento, pero pueden repetirse con posterioridad como muestra representativa de la producción del autor: "Envío a Atalanta" se reproduce en *La Esfera*, el 24-III-1917: [9], indicando la fecha de creación: Madrid, 1899. Lleva una hermosa ilustración de Bartolozzi. Regina era la hermana de Joaquín Alcaide de Zafra, amigo de Darío y autor de *Trébol* (1899), poemario que mereció un palique de *Clarín* por su pretendida filiación modernista a lo Rubén. Hay un ensayo reciente de Rico Cerezo (2015) sobre este escritor casi legendario.

[194] Este proceso va en paralelo con la profesionalización del escritor (Martínez Martín) y con la creciente inclusión de imágenes artísticas e ilustraciones en la prensa.

como centro a su dueña, que veía respaldada su presencia en el mundo de las letras. Rosa García Gutiérrez (2013: 93) aporta el caso de Delmira Agustini, quien hacia 1903 comenzó a preparar el suyo.

Esta reflexión en torno a Darío como objeto de coleccionismo permite pues percibir la permeabilidad de la moda poética en el siglo XX, así como establecer la continuidad en las preferencias lectoras de las destinatarias de estos poemas (para álbum, abanico, retrato o tarjeta postal) con las de esas señoritas cursis que reverenciaban a Zorrilla, Bécquer o Campoamor. Cuando tengo cerrado este artículo llega a mis manos un libro de José María Martínez (2015)[195] que se centra en las lectoras del Modernismo y dedica un capítulo a Rubén Darío. Estoy de acuerdo con Martínez (152-153) en que las lectoras de las leyendas zorrillescas, las rimas becquerianas y los cuentos o poemas darianos podrían ser las mismas. Lo demuestran, en mi opinión, las revistas ilustradas que perviven en la nueva centuria, donde poetas realistas y modernistas se barajan e ilustran de forma coincidente, o las ediciones populares de poesía de principios del XX, que los ofrece mezclados y confundidos como integrantes de un canon coincidente, cimentado en las preferencias lectoras de un público mayoritario. Esta es sin embargo una perspectiva en la narración de la historia de la literatura poco transitada en lo relativo al Modernismo, aunque sí está muy trabajada en cuanto al ejercicio de la lectura y al estudio de los canales y medios de difusión en el siglo XIX. No es extraño, porque la historia del Modernismo se ha elaborado desde el enfrentamiento con el Realismo-Naturalismo y cualquier herencia perdurable se ha visto como una contaminación y, en consecuencia, ha sido eliminada conceptual y ejemplarmente.

Anexo

Comento brevemente y transcribo a continuación por orden cronológico –numeradas del 1 al 5– la correspondencia mencionada antes, y que creo no recogida, entre Darío y López-Valdemoro. De la Real Biblioteca, van dos breves cartas; una es, en realidad, la copia de la nota que acompañaría a los volúmenes del *Catálogo de la Real Biblioteca* remitidos por el conde a Darío el 22 de abril de 1911. La siguiente, es el acuse de recibo de los libros, en papel de *Mundial Magazine*, el 18 de mayo de 1911. En el catálogo de la Real Biblioteca (en línea) aparece la ficha de una última carta de la que no hay original; en ella Darío invita al conde a redactar para la revista un artículo sobre la época de estudiante de Alfonso XIII (París, 21-XII-1911).

Del Archivo Rubén Darío tomo tres tarjetas postales, cursadas por el conde al nicaragüense, todas relacionadas con la revista *Mundial Magazine*, en la que López-Valdemoro publicó varios trabajos. En la primera, de fecha 4-X-1911 (doc. 1938), el conde agradece la reseña sobre el *Catálogo de la Real Biblioteca*, cuyos dos tomos le había enviado.[196] Hace referencia al cuento "La tela de Pepa López", publicado en el número de agosto de *Mundial Magazine*. En la segunda (6-III-1912, doc. 1939), agradece la breve reseña, inserta en la misma revista (4, 1912: I) del volumen *La docena del fraile*. Y en la tercera (15-III-1912, doc. 1937), acusa lectura del artículo "S. M. el Rey Don Alfonso XIII", con retrato de Vázquez Díaz (*Mundial Magazine*, 11, marzo 1912: 430-432).

Entre corchetes añado datos descriptivos. Escribo en cursiva títulos de libros y revistas. Actualizo la acentuación:

1. Real Biblioteca, sign. ARB/65, CARP/14 doc. 66

> [Borrador de besalamano del conde a Darío, mecanografiado.]
>
> 22-IV-1911

[195] Mi agradecimiento al Profesor Alfonso García Morales por darme noticia de este volumen.
[196] "Letras regias", *La Nación*, 3-IX-1911.

Sr. D. Rubén Darío

Mi querido amigo y dueño: S. M. el Rey me ordena remitir a V. como lo hago en esta fecha, los tomos 1º y 2º del Catálogo de Impresos "Autores-Historia" de esta Real Biblioteca. Quiere el Augusto Señor que tal presente signifique para V. prueba y recuerdo de la admiración que le inspira como gran poeta de nuestra lengua.

Por mi parte, rogándole que se sirva acusar recibo, reitero a V. la más elocuente expresión de mi afecto y admirándole como siempre l. e. l. m.

[No consta nombre ni firma.]

Director Literario de *Mundial Magazine*

24, Boulevard des Capucines, Paris

2. Real Biblioteca, sign. ARB/65, CARP/14 doc. 65, 1-2

[Papel de cartas con cabecera impresa de *Mundial Magazine*, a dos tintas. Original mecanografiado, con nota manuscrita de Darío, al final.]

París, 18-V-1911

Ex[c]mo. Señor Conde de las Navas

Bibliotecario Mayor de S. M. el Rey

Madrid

Ex[c]mo. Señor y distinguido amigo:

He recibido su amable carta y los libros que por orden de S. M. me envió días pasados.

Como he estado en Bélgica unos días y la correspondencia quedaba en las oficinas, no he podido responderle antes; excúseme por ello.

Ruégole encarecidamente se sirva agradecer en mi nombre a S. M. El Rey la honrosa distinción de que me ha hecho objeto enviándome los interesantes catálogos de historia de su preciosa biblioteca.

Espero un cuento de Vd. un cuento para *Mundial*; no deje de enviármelo que su firma tiene ya un sitio de honor en sus páginas.

Con el afecto de siempre s. s. que b. s. m.

Rubén Darío [firma manuscrita]

[Añadido manuscrito]

P.S.

Encantado con sus nuevas obras que he recibido. De ellas se ocupará *Mundial* en números sucesivos.

Vale.[197]

[197] La carta fue recibida el 23 de mayo de 1911 y contestada el mismo día.

3. Archivo Rubén Darío, Doc. 1938

[Tarjeta postal manuscrita, a dos tintas, 4-X-1911.]

[Sello y membrete impreso: Biblioteca Palacio Real Madrid.]

Francia

Paris

4 Rue Herschel

Mr. Rubén Darío

Que[rido] y admi[rado] ami[go] y Señor: siempre quedo deudor de Vd: me envían su amabilísimo artículo en *La Nación* sobre los tomos del catálogo de esta R[eal] Biblioteca.

Dios pague a Vd. bondad tanta y no permita q[ue] yo la olvide. Don Alf[onso] XIII leerá tales elogios. 100000000000 de gracias.

El 1º de los cuentecitos publicados en *Mundial* salió con varias erratas porque no me enviaron pruebas. Mucho agradecería que no hiciesen lo propio en el 2º. De Vd. devoto y agradecido amigo

El Conde de las Navas (rubricado).

4. Archivo Rubén Darío, Doc. 1939

[Tarjeta postal manuscrita, 6-III-1912.]

[Sello y membrete impreso: Biblioteca Palacio Real Madrid.]

Francia

Paris

4 Rue Herschel

Excmo. Señor Don Rubén Darío

Director de *Mundial Magazine*

Muchísimas gracias mi excelente amigo por el benévolo anuncio de *La docena del Fraile* publicado en *Mundial*, Vol. II, Nº 12.

Sigo luchando con la apatía castellana p[ara] reunir materiales del Art[ículo] sobre la crianza de [el rey] Alf [onso] XIII.

Le estrecha ambas manos

Un agrad[ecido] am[igo] El C de las Navas (rubricado).

5. Archivo Rubén Darío, Doc. 1937

Tarjeta postal manuscrita, 15-III-1912.

[Tiene rota la esquina inferior izquierda, afectando a la lectura. Sello y membrete impreso: Biblioteca Palacio Real Madrid.]

Director literario de *Mundial Magazine*

Mi bueno y admirado amigo:

Siempre en deuda con Vd. Acabo de leer el Nº 11 de *Mundial*, muchas, muchísimas gracias. Hasta anoche no recibí unos datos p[or] co- (??) El art[ículo]: hay [??] más las fotos [??] sabe Vd. que [??] -ermo.

[??] y abrazo de

[??] Conde de las Navas (rubricado).[198]

OBRAS CITADAS

Aguilar Ortiz, José María. "El Conde de las Navas y Sevilla". *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 2ª época, 41 (2013), 67-89.

Álvarez Barrientos, Joaquín (ed.). *Se hicieron literatos para ser políticos: cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*. Cádiz: Universidad, 2004.

Álvarez Hernández, Dictino. *Cartas de Rubén Darío. (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles)*. Madrid: Taurus, 1963.

"Anoche en el Museo. Homenaje al señor Gestoso y Pérez". *El Liberal* (Sevilla), 2-XII-1918, [1].

Archivo Rubén Darío (Universidad Complutense de Madrid), <http://biblioteca.ucm.es/atencion/17651.php>.

Bénichou, Paul. *La coronación del escritor: ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Blom, Phillip. *El coleccionista apasionado: una historia íntima*. Barcelona: Anagrama, 2013.

Botrel, Jean-François. "Los nuevos coleccionistas en la España del siglo XIX". En *El Libro antiguo español. VI. De Libros, Libreros, Imprentas y Lectores*. Pedro M. Cátedra y María Luisa López-Vidiero (dirs.). Salamanca: Universidad / Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, 53-65.

Cartas desconocidas de Rubén Darío (1882-1916). Compilación, José Jirón Terán. Cronología, Julio Valle-Castillo. Introducción, selección y notas de Jorge Eduardo Arellano. Managua: Fundación Vida, 2002 (2ª ed.).

Catálogo de la Real Biblioteca, Palacio Real (Madrid). <http://www.realbiblioteca.es>.

Colección de autógrafos, 4 legajos. Donación José Gestoso y Pérez. Institución Colombina (Sevilla).

Conde de las Navas. Ver López-Valdemoro.

Darío, Rubén. *La caravana pasa*. Madrid: José Yagües, 1917.

Darío, Rubén. *Obras completas. Volumen XIII. Epistolario I.* Prólogo de Alberto Ghiraldo. Madrid: Biblioteca Rubén Darío, 1926.

[198] No están digitalizadas las caras de las tarjetas y tomo los datos tal y como se indican en la ficha. Álvarez Hernández (26) reproduce los documentos del Archivo números 1940 y 245. Oliver Belmás (luego en Rivas Bravo), los 4560 y 4561.

Darío, Rubén. *Obras poéticas completas*. Edición y prólogo de Alberto Ghiraldo. Madrid: Aguilar, 1932.

Darío, Rubén. "Libros viejos a orillas del Sena" y "El conde de las Navas". En *Obras completas* 1. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950, 266-273 y 587-594.

Darío, Rubén. "Su Majestad el Rey don Alfonso XIII". En *Obras completas* 2. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953, 1035-1056.

Darío, Rubén. "Pedro en la intimidad". En *Obras Completas* 3, Madrid: Afrodisio Aguado, 1953, 160-164.

Darío, Rubén. "Reyes y cartas postales" y "Psicología de la postal". En *Obras completas* 4. Madrid: Afrodisio Aguado, 1955, 1245- 1253 y 1287-1290.

Darío, Rubén. *Poesías completas* I-II. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte; aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás. Madrid: Aguilar, 1967. (Facsímil de la Edición del Centenario.)

Darío, Rubén. *Epistolario selecto*. Selección y notas Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, prólogo Eduardo Arellano. Santiago de Chile, 1999. Accesible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/epistolario-selecto--0>, fecha de consulta: 5/06/2015.

Darío, Rubén. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Sevilla: Doble J, 2007.

Darío, Rubén. "El millonario de los autógrafos. Mr. James Carleton Young". *Crónicas desconocidas 1906-1914*. Edición de Günther Schmigalle. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2011, 403-409.

Darío, Rubén. *España contemporánea*. Edición de Noel Rivas Bravo. Sevilla: Renacimiento, 2013.

Demidowicz, John P. *El Conde de las Navas, un polígrafo español*. Madrid: Imprenta Murillo, 1957a.

Demidowicz, John P. "El Conde de las Navas y los contertulios de don Juan Valera", *Revista de Literatura*, XI, 21-22 (1957b), 154-165.

Figueroa, Agustín de. *La sociedad española bajo la Restauración*. Madrid: Aspas, 1945.

Fundación Lázaro Galdiano (Madrid), <http://www.flg.es>.

García Gutiérrez, Rosa. Presentación a Delmira Agustini: *Los cálices vacíos*. Sevilla: Point de lunettes, 2013.

Ghiraldo, Alberto. *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires: Losada, 1943.

Hernández López, Ana María. *El Mundial Magazine de Rubén Darío: Historia, estudio e índices*. Madrid: Beramar, 1989.

Inscribed books by nineteenth century authors, American and foreign, from the library collected by James Carleton Young, of Minneapolis. New York: The Anderson Galleries, 1916. Accesible en <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t1wd3sc4s;view=1up;seq=7>, fecha de consulta: 5/06/2015.

López-Valdemoro, Juan, conde de las Navas. "Sobre la venta de libros con dedicatorias autógrafas". En *De libros (menudencias)*. Madrid: Fortanet, 1908,119-150.

López-Valdemoro, Juan, conde de las Navas. "Sr. D. José M.ª Tassara. Sevilla. Pax". En *Quién no vio a Sevilla*... Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1993, 261-264.

Marcilla, Diego de. *Poesía postal. Versos para escribir toda clase de postales*. Barcelona: Imprenta Millá, s. f.

Martínez, José María. *Amado Nervo y las lectoras del Modernismo*. Madrid: Verbum, 2015.

Martínez Gómez, Juana. "Rubén Darío en la vida literaria española". En *Rubén Darío. Las huellas del poeta*. Madrid: Ollero Ramos/ Universidad Complutense, 2008, 93-119.

Martínez Martín, Jesús A. *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor, 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons, 2009.

Mendoza Díaz-Maroto, Fernando. *La pasión por los libros. Un acercamiento a la bibliofilia*. Madrid: Espasa, 2002.

Morán, Miguel & Checa, Fernando. *El coleccionismo en España. De la cámara de pinturas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985.

Museo del Cau Ferrat, <http://museusdesitges.cat/es/museo/cau-ferrat/museo-del-cau-ferrat>.

Oliver Belmás, Antonio. *Este otro Rubén Darío*. Barcelona: Aedos, 1960.

Palenque, Marta. *El poeta y el burgués. Poesía y público 1850-1900*. Sevilla: Alfar, 1990a.

Palenque, Marta. *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español:* "*La Ilustración Española y Americana*"*, 1850-1900)*. Sevilla: Alfar, 1990b.

Palenque, Marta. "Leer la poesía". En Víctor Infantes, François López y Jean François Botrel, (dirs.). *Historia de la edición y la lectura en España (1472-1914)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, 682-692.

Palenque, Marta. "El autógrafo de la carta de Gustavo Adolfo Bécquer a Juan José Bueno y otras epístolas relativas a su familia". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 84 (2008), 239-261.

Palenque, Marta. "*El tren expreso* en cromos y postales o la gloria de Ramón de Campoamor". En Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander: ICEL19/ Universidad de Cantabria, 2011a, 543-583.

Palenque, Marta. "*Ephemera* o la sutil permanencia de la literatura. *El estudiante de Salamanca* en tarjetas postales", *Ínsula* 722 (abril 2011b), 23-27.

Palenque, Marta. "Poesía, fotografía y tarjetas postales: Campoamor, *Kaulak* y Lázaro en la serie M de la Colección Cánovas". En *Correspondencia sin privacidad: billetes, tarjetas postales y epístolas literarias en la Colección Lázaro* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2013, 75-93.

Palenque, Marta. "*No me mandes más vistas*: los poetas decimonónicos en las series de tarjetas postales de Hauser y Menet (1901-1906)". En Álvaro Ceballos Viro (ed.), *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*. Madrid: Visor, 2014, 271-302.

Palenque, Marta. "*Un diluvio de almanaques*. Los almanaques de la prensa ilustrada: *Blanco y Negro* (1896-1900) ". *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante), 26 (2014), 327-362. Serie Monográfica, núm. 16: *Revistas Literarias Españolas e Hispanoamericanas (1869-1914).*

Rico Cerezo, Ángela. *Realidad, ficción y literatura en la época modernista. El escritor sevillano Joaquín Alcaide de Zafra (1871-1946)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2015.

Rivas Bravo, Noel. "Rubén Darío y el Conde de las Navas (Correspondencia)". *Philologia Hispalensis*, 13 (1999), 255-259.

Román Gutiérrez, Isabel & Palenque, Marta. *Pintura, literatura y sociedad en la Sevilla del siglo XIX: el álbum de Antonia Díaz*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2008.

Rubén Darío. Las huellas del poeta. Juana Martínez Gómez y Rocío Oviedo (eds.). Madrid: Ollero Ramos/ Universidad Complutense, 2008.

Sánchez, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.

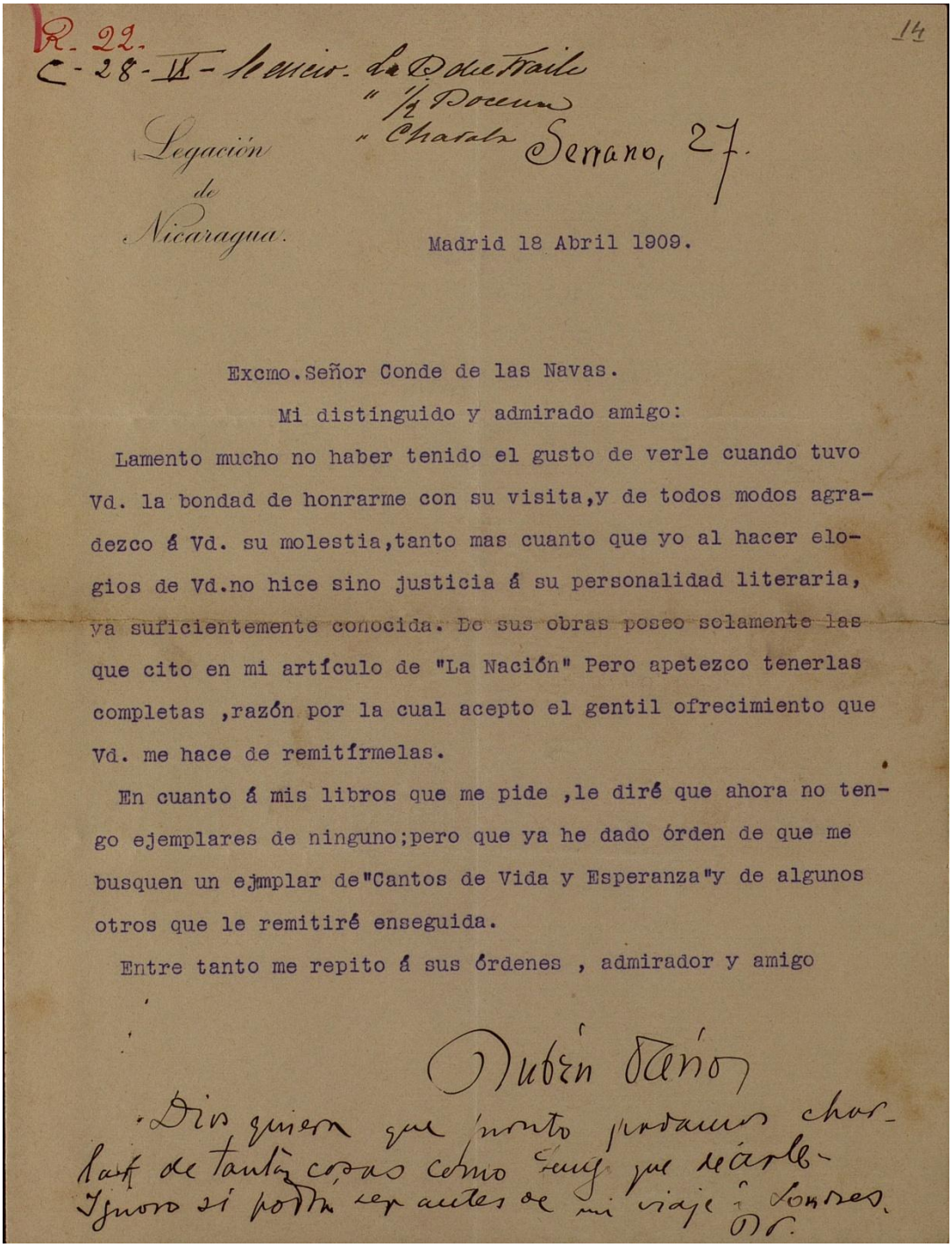
Sánchez Mariana, Manuel. "López-Valdemoro y de Quesada". En *Diccionario Biográfico Español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2012, 834-835.

Torres, Edelberto. "Más versos de Rubén surgen de las hemerotecas y álbumes". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1 (1972), 457-467. Accesible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/view/ALHI727211/showToc>, fecha de consulta: 3/09/2015.

Valis, Noël. *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham & London: Duke University Press, 2002. (Traducción española: *La cultura de la cursilería: mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Boadilla del Monte, Madrid: A. Machado Libros, 2010.)

Valis, Noël. "El coleccionismo: el rescate de las cosas y lo humano". *Letras de hoje* (Porto Alegre), 46-4 (out.-dez. 2013), 559-568.

Vincent, Leon H. *El bibliótafo. Un coleccionista de libros*. Barcelona: Periférica, 2015. (Traducción parcial del original en inglés: *The bibliotaph, and other people*. Boston/ New York: Houghton, Mifflin, 1898.)



R. 22.
C-28-IX-le encio- La B. del Fraile
" ½ Docena
" Charata

14

Legación de Nicaragua.

Serrano, 27.

Madrid 18 Abril 1909.

Excmo. Señor Conde de las Navas.

Mi distinguido y admirado amigo:

Lamento mucho no haber tenido el gusto de verle cuando tuvo Vd. la bondad de honrarme con su visita, y de todos modos agradezco á Vd. su molestia, tanto mas cuanto que yo al hacer elogios de Vd. no hice sino justicia á su personalidad literaria, ya suficientemente conocida. De sus obras poseo solamente las que cito en mi artículo de "La Nación" Pero apetezco tenerlas completas, razón por la cual acepto el gentil ofrecimiento que Vd. me hace de remitírmelas.

En cuanto á mis libros que me pide, le diré que ahora no tengo ejemplares de ninguno; pero que ya he dado órden de que me busquen un ejmplar de "Cantos de Vida y Esperanza" y de algunos otros que le remitiré enseguida.

Entre tanto me repito á sus órdenes, admirador y amigo

Rubén Darío

Dios quiera que pronto podamos charlar de tantas cosas como tengo que decirle. Ignoro si podrá ser antes de mi viaje á Londres.
D.

Carta de Rubén Darío al Conde las Navas (18 de abril de 1909)

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

DEL CAMPO A LA CIUDAD: NATURALEZA Y ARTIFICIO EN JOSÉ MARTÍ Y JULIÁN DEL CASAL

Luis Alberto Salas Klocker
Universidad de Buenos Aires

Abstract: Transition from 19th to 20th century represented for Latin America the arrival of bourgeois' ideals of modernization. Due to capitalist's economic transformations, cities were put in the center of a new social order that was in conflict with the former one. That crisis represented the origin for the new aesthetical proposals of Latin-American modernism. In that period the opposition nature/culture was rewritten in terms of country/city, or interior/exterior. These new ways of experience are expressed in these two canonical modernism's poems: "Amor de ciudad grande" by José Martí and "En el campo" by Julián del Casal. This article seeks to study how modern city is translated into poetry consolidating modernism's best chronotope.

Resumen: La transición del siglo XIX al XX representó el desembarco de los ideales burgueses de modernización en Latinoamérica. Las transformaciones económicas que impuso el capitalismo posicionaron a las ciudades como puntos neurálgicos de un nuevo orden social que era incompatible con el anterior. La crisis resultante fue la fuente de la que surgieron las nuevas propuestas estéticas del modernismo latinoamericano. Este periodo reformuló la oposición naturaleza/cultura en términos de campo/ciudad, o de exterior/interior. Dando cuenta de estas nuevas formas de la experiencia se encuentran dos poemas canónicos del modernismo: "Amor de ciudad grande" de José Martí y "En el campo" de Julián del Casal. El presente artículo apunta a estudiar cómo la ciudad moderna se traduce en poesía convirtiéndose en el cronotopo por excelencia del modernismo.

The experience of each new age requires a new confession, and the world seems always waiting for its poet.

Ralph Waldo Emerson

1

Tal vez nos sirva pensar el modernismo como la sublimación, por medio del arte, de la *modernidad* – la modernidad de cuando este término se volvió ineludible, allá por fines del siglo XIX. "A cada estado del alma, un metro nuevo" (84) decía José Martí en un borrador de su prólogo a *Versos libres.* El alma del mundo en aquella época era el alma consumada de la burguesía, hija de la expansión del capitalismo. El metro nuevo era el verso modernista, que debía batirse con un rival que lo desbordaba: la ciudad moderna.

En *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Julio Ramos define la ciudad moderna como una fuerza iconoclasta que, en la transición entre los siglos XIX y XX, produjo el colapso de los sistemas tradicionales de representación (226). La consolidación de la segunda revolución industrial condujo a un extraordinario crecimiento económico en los centros de poder. Los polos urbanos europeos –algunos de ellos todavía capitales de vastos imperios – crecieron de tal forma que se volvieron insostenibles. En su existencia parasitaria consumían más de lo que producían. Suplir este déficit representó una oportunidad para las economías productoras de bienes primarios, como es el caso de los países latinoamericanos. A diferencia de su contraparte europea –la burguesía industrial-, la naciente burguesía latinoamericana aprovechó esta coyuntura volcándose al comercio. Lógicamente, las ciudades que mejor se prestaban para esta actividad fueron las ciudades puerto –Buenos Aires, Río de Janeiro, La Habana, Valparaíso – y fueron justamente éstas las que más rápido crecimiento tuvieron.

En sí, esto no representaba una diferencia cualitativa en la división mundial del trabajo, ya que se mantenía el flujo de bienes primarios desde la periferia hacia los centros de poder. Sin embargo, lo que sí resultó novedoso fue la magnitud de este flujo. Las insaciables necesidades de la industria moderna obligaron a mucha gente a migrar, no sólo del campo a la ciudad –que prometía empleo, oportunidades y progreso – sino también de los polos industriales a los centros de producción de materia prima. Las economías tradicionales que, en el caso de Latinoamérica, estaban emparejadas con sistemas sociales tradicionales fueron incapaces de absorber estas oleadas migratorias. Como bien marca José Luis Romero en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, estos migrantes no llegaron con la intención de terminar con un ordenamiento social perverso que los condenaba a la sumisión. Fueron sus ganas por incorporarse a él, de ascender en la escala social aprovechando las oportunidades económicas de la modernidad lo que terminó volviendo inviable el antiguo orden (260). Una sociedad de clases se volvió posible por primera vez en Latinoamérica, intentando dejar atrás el patriciado y su sociedad de castas.

Este reordenamiento del poder significó un desplazamiento de cada una de las esferas de la sociedad. La relación –carnal, en el siglo XIX latinoamericano – entre política y literatura tuvo que ajustarse a nuevas condiciones de producción y de recepción. La figura del letrado, que Ramos recupera de Ángel Rama, es la de ese tándem entre política y literatura con la cual el siglo XX terminaría. De nuevo con Ramos, lo letrado estaría en conflicto con lo literario, que era lo que pugnaba por desenmarcarse de la Academia y del poder (58). Sin idealizar su potencial subversivo, desde lo literario se anhelaba construir un espacio autónomo para la literatura. La contradicción –y la aporía – en esta búsqueda reside en ese vaivén ante el poder. El escritor –ahora profesionalizado en la prensa – reniega del orden patricio, reniega del letrado, pero no logra escapar del naciente orden burgués: cobra un salario. Habría que pensar la relación dialéctica entre el escritor modernista y su trabajo en la prensa. Los modernistas, ¿eran tales antes de trabajar en la prensa, y buscaban este espacio por ser el más conveniente para su escritura? O, ¿era el trabajar en la prensa lo que los convertía en modernistas? La primera de estas fórmulas implica la elección de una opción estética. En la segunda veríamos cómo una nueva forma de la experiencia se traduce en un "metro nuevo", en palabras de Martí. Cualquiera sea la respuesta para esta interrogante ayudará a desentrañar la relación entre modernidad y literatura del fin de siglo latinoamericano.

Por lo pronto, se puede decir que el primer producto de este entrecruzamiento entre modernidad y literatura fue el género de la crónica, aquel que cultivaron muchos modernistas. La crónica, en palabras de Ramos, es un género menor, y como tal, apto para procesar zonas de la experiencia que con otros códigos serían inaprehensibles (29). Es reflejo fiel de la incertidumbre y la fragmentación modernas: fluctúa entre la realidad y la ficción, entre lo artístico y lo comercial – suponiendo que fueran éstas categorías contrapuestas. La crónica es una forma de lectura de la ciudad que bien podría asimilarse al gesto del *flâneur*. Es el exacerbamiento del *yo*: un *yo* que recorre la ciudad, la relata y la vive como espectáculo. El surgimiento de la *flânerie* como "institución cultural" (Ramos: 233) es también consecuencia directa del explosivo crecimiento de la ciudad. Para el *flâneur* la ciudad es su escenario, de forma que ésta tiene que estar configurada como tal. Las reformas urbanísticas que llevaron adelante las más pudientes ciudades latinoamericanas a finales del siglo XIX tuvieron este efecto. Obviamente, el modelo fue París. Se abrieron boulevares, avenidas, plazas, ramblas, parques… Pasajes del laberinto que el *flâneur* de Benjamin tiene como único horizonte.

Esta intervención sobre el espacio se traduciría en una reformulación de lo que Romero llama "la función de la ciudad" (257). La nueva burguesía dejó su huella en la ciudad moderna no sólo por los espacios públicos que abrió –un concepto que antes era impensable, siendo la dicotomía entre lo público y lo privado herencia del capitalismo – sino también por las zonas residenciales que se dedicó. La ciudad moderna, a la vez que se abría en frenéticas calles, avenidas, barrios y plazas, se replegaba hacia dentro, creando privilegiados espacios interiores que funcionaban como refugio ante lo que pasaba afuera. La esmerada construcción de un espacio interior tomaba sentido como distintivo de clase. De acuerdo con Susan Buck-Morss, el *flâneur* acudía al espectáculo de la ciudad mientras que el *rentier* la

traía hacia sí (242). Es por ese tener o no tener un espacio propio como se diferencian los sujetos de la nueva ciudad burguesa. El *otro* se constituye como tal por su condición de desposeído. La experiencia urbana privatizada es lo que le permite al burgués consolidar su individualidad. En el aislamiento de su habitación –ese espacio a su imagen y semejanza – estaría a salvo del ruido de la historia. El interior, como espacio originario del burgués, se construye como una segunda naturaleza, en el sentido que le diera Theodor Adorno.

La expansión de las fronteras urbanas alejaba de igual forma a la naturaleza como categoría autotélica de la literatura. Cada vez más lejos del escritor, ¿qué influencia podría ejercer? ¿Qué acercamiento podía intentarse? Este cuestionamiento a la naturaleza hace que el escritor se preocupe por "(…) la 'impresión antiestética' que [ésta] pueda producir" (Montero: 167). Esta suerte de deficiencia de la naturaleza habilita al interior como una segunda naturaleza. La dialéctica negativa adorniana considera la historia y la naturaleza como polos dialécticos autodeterminantes. La realidad material (la naturaleza) estaría mitificada por su supuesta permanencia estática, su inmutabilidad en el tiempo y su apariencia de realidad esencial. Ante esto, lo que propone Adorno es desmitificar la naturaleza estudiándola en su devenir histórico. La artificiosidad del espacio interior burgués –y la reconstrucción discursiva que de éste hace el modernismo – es la respuesta a una época que se rendía ante el utilitarismo y el culto a la practicidad.

En el medio de esta encrucijada de la modernidad, están José Martí y Julián del Casal, poetas y cronistas cubanos que dan cuenta del paso de la experiencia urbana a la literatura. En dos de sus poemas –"Amor de ciudad grande"[199] de Martí y "En el campo"[200] de Casal – las referencias explícitas al campo y la ciudad, al espacio exterior y al interior, generan un terreno fértil para el análisis del tratamiento que hace el modernismo del espacio en las nuevas ciudades modernas, y de su fosilización en forma de segunda naturaleza. De la relación entre el título y el primer verso de cada poema saltan líneas que delimitan el lugar de la enunciación. "Tengo el impuro amor de las ciudades" y "De gorja son y rapidez los tiempos" son versos casi programáticos de lo que serán los poemas. La paradoja que surge de cruzar el título del poema de Casal y su primer verso se resuelve si se acompaña con la lectura de Martí. Por su parte, la clave de la experiencia martiana de la modernidad en este poema se esclarece en su primera línea. En uno el espacio, en otro el tiempo: en ambos el desplazamiento de la experiencia hacia la zona del artificio.

2

Dadme lo sumo y lo perfecto: dadme
Un dibujo de Angelo: una espada
Con puño de Cellini, más hermosa
Que las techumbres de marfil calado
Que se place en labrar Naturaleza.

José Martí

De acuerdo con Roberto González Echeverría, la poesía moderna es tanto un "deseo inarticulado" como "un lenguaje heterogéneo y diverso" (161): en el medio hay una brecha que el poeta moderno lucha por salvar. Para lograrlo es indispensable definir la posición y el tipo de sujeto que asume la reconstrucción de su entorno tras el shock de la modernidad. Para el modernismo la posibilidad de la mímesis realista queda descartada desde que, en palabras de Martí, "Circo la tierra es, como el Romano" (91). "De gorja son y rapidez los tiempos" (154) reza el primer verso de "Amor de ciudad grande": ese tiempo moderno,

[199] Fechado en Nueva York en abril de 1882, se publicó compendiado en el libro *Versos libres* que aparecería póstumamente y de cuyos poemas no existe una versión fijada por el autor.
[200] Se publicó en la revista *La Habana Elegante* y posteriormente en el libro *Rimas*, siempre en 1893, año de la muerte de Casal.

fugaz, refiere por oposición a un tiempo perdido que Martí rescata del torbellino de la modernidad. La ciudad moderna –ese cronotopo por excelencia – se ubica al final del recorrido temporal que ensaya Martí. Hay en "Amor de ciudad grande" un regresar en la historia en búsqueda de la "naturaleza prehistórica" de lo "históricamente moderno" (Buck-Morss: 85). La angustia que genera en Martí esta experiencia se debe a lo irreversible del paso del tiempo. La función de la ciudad moderna sería, justamente, la de mostrar ese estado del que no se puede volver más.

La violencia de la experiencia temporal en la ciudad moderna se traduce en sintagmas que desbordan los versos endecasílabos. Estas construcciones adquieren un valor específico dentro del poema de acuerdo a su longitud. Aquellos sintagmas más cortos – casi digresiones truncas – contienen la lectura acelerada a la que obliga la abundancia de encabalgamientos ("El goce de temer" (154), "el inefable placer de merecer" (ibíd.)). Lo digresivo de estos versos los hace funcionar como evocaciones que suspenden –por innecesaria – la búsqueda de sentido. Mientras que aquellos sintagmas más largos –los encontramos hasta de 27 sílabas – se insertan como historias dentro del poema ("Aquella virgen / Trémula que antes a la muerte daba / La mano pura que a ignorado mozo" (ibíd.)). En este caso el artificio métrico – hipérbaton, doble encabalgamiento – prolonga la lectura y demora el sentido. Ese gesto del narrador – pensándolo en términos de Benjamin – que recupera el sentido y lo pone a salvo del frenesí de la historia le devuelve a la experiencia ese valor que la haría digna de ser transmitida. Estos versos son espacios suspendidos de interiorización y contemplación: justamente eso que la modernidad pretende desaparecer.

La perspectiva histórica de esta nueva naturaleza excluye toda posible lamentación o nostalgia. Martí, aislado de sus contemporáneos por su verdad y su arte, como dijera Emerson acerca de los poetas, configura su *yo* como refugio ante la modernidad: "Tomad! Yo soy honrado, y tengo miedo!" (156). El poema se vuelve un campo de lucha entre la ciudad moderna que lejos de ser "representada" en términos figurativos, es metaforizada en el deseo, y un yo poético que elude el mundo pasional y su descontrol, oponiendo a ese universo libidinal, la contención y la honra. Por eso, si el sujeto confiesa algún deseo, seguidamente anula su potencial saciedad: "Tengo sed mas de un vino que en la tierra no se sabe beber" (Colombi: 105). La saciedad del deseo se torna algo violento que se realiza *sin compasión y sin temor*. La crítica ha leído en el término *gorja* una de las claves del poema de Martí. No sólo como sonido prelingüístico en el que significante y significado van disociados, como lo leyó González Echeverría; sino también como espacio de "conmutación de pulsión en acto" (105), de nuevo con Colombi. La garganta es justamente el lugar de la sed que causa el deseo. Sed para ser saciada ("Tengo sed, - mas de un vino que en la tierra / No se sabe beber! (155)), sed por hartazgo: la resaca ("¡La edad es esta de los labios secos! (ibíd.)).

La configuración del *yo* como refugio coincide con el gesto del narrador que revaloriza la experiencia y la codifica en la poesía. La evocación de un tiempo pasado y ausente –expresada en los verbos en infinitivo de aquellos sintagmas más cortos, ya citados – implica la moderna sobreabundancia de estímulos. "Qué es lo que falta / Que la ventura falta?" (ibíd.) se pregunta Martí, en un tiempo en que no falta nada, excepto la ventura. La ubicuidad del deseo moderno desconcierta a Martí. En un pasaje particularmente ambiguo el poema dice lo siguiente:

> (…) Como liebre
> Azorada, el espíritu se esconde,
> Trémula huyendo al cazador que ríe,
> Cual en soto selvoso, en nuestro pecho;
> Y el Deseo, de brazo de la Fiebre,
> Cual rico cazador recorre el soto (Ibíd.)

El recurso de la segmentación del sintagma por medio de comas – muy común en la prosa martiana – produce una ambigüedad por la que resulta difícil determinar si es la presa o el cazador quien reside *en nuestro pecho*.

Como marcara Beatriz Colombi, *cazador* y *catador* se organizan como agentes de este deseo por su semejanza fonemática.

> Luego, la copa turbia al polvo rueda,
> Y el hábil catador, -manchado el pecho
> De una sangre invisible, -sigue alegre
> Coronado de mirtos, su camino! (155)

Estos agentes "van organizando espacios deseantes en el poema: la paloma, la copa o la fruta, figuraciones femeninas, victimizadas, escanciadas o golpeadas" (Colombi: 107). Encarnados en su femineidad, estos *espacios deseantes* se transforman en el poema en agentes de deseo. La mujer, *aquella virgen trémula*, entrega su mano al *ignorado mozo*, lo mismo que el confinamiento *del hogar de la amada* es reemplazado por el espacio de la *casa de magnate* de la *dama gentil*. Es el paso de la mujer doméstica a la mujer pública. El escenario para la publicidad de esta nueva mujer es el interior burgués, espacio paradójico que reformula en términos modernos la diada interior/exterior. Como nexo entre ambos polos Martí se vale del *polvo*: "entre el polvo / De los salones y las plazas" (154). El polvo de la plaza es la polvareda que levanta la multitud de la ciudad, pero puesto en un salón bien podría tratarse del polvo del maquillaje femenino. Tal acepción ya aparece en otro poema de Martí, "Mi poesía": "Luego, con paso de ala, envuelta en polvo / De oro, baja hasta mí, resplandeciente" (227).

Ya en 1837, en su ensayo *The american scholar*, Emerson hablaba del hombre vuelto mera muchedumbre, mero rebaño. El *yo* martiano se ubica en las antípodas de esta condición erigiéndose como el sujeto ético que escapa de esta degradación: "No he padecido / Bastante aún" (155-156). La de Martí es la crónica de una resistencia que le corresponde a él, como Poeta, como representante del *man thinking* más que como *mere thinker*, siempre en los términos de Emerson[201]. A él no lo han podido quebrar, él no ha cedido; sin embargo, reconoce el poder del adversario, y tiene miedo. El adversario no es ni más –ni menos – que la misma historia. Los desarreglos métricos –volvemos sobre esto por ser un recurso de lo más productivo para la crítica – posibilitan lecturas sobre otras zonas de la experiencia aprehendidas por el poema. Ante el avance de la democracia capitalista y la consecuente reestructuración de la sociedad, Martí escribe: "¿Quién tiene / Tiempo de ser hidalgo?" (154-155). Una primera lectura recae sobre la ya mentada fugacidad del tiempo moderno. Una segunda lectura cuestiona la propia pertinencia del ser noble, ¿acaso es tiempo de ser hidalgo? El anonimato al que obliga la ciudad está reñido con la posibilidad de ostentar apellidos y títulos. La nobleza es desplazada por la burguesía, el hidalgo por el *ignorado mozo* y la pureza de la sangre por el capital.

3

> "Hace unos días que llegué del campo y no había querido escribirle porque traje de allí muy malas impresiones. Se necesita ser muy feliz, tener el espíritu muy lleno de satisfacciones para no sentir el hastío más insoportable a la vista de un cielo siempre azul, encima de un campo siempre verde; la unión eterna de estos dos colores produce la impresión más antiestética que se puede sentir. Nada le digo de la monotonía de nuestros paisajes, incluso las montañas. Lo único bello que presencié fue una puesta de sol, pero ésas se ven en la Habana todas las tardes."
>
> Carta de Casal a Esteban Borrero Echeverría

La construcción de una segunda naturaleza requiere que esta encierre algo que la afirme frente a su antecesora. Necesita ser concebida como una realidad tan – o tan poco – esencial como aquella que

[201] Sobre la relación entre los pensamientos de Martí y de Emerson puede revisarse el trabajo de Pampín, María Fernanda. "La idea de naturaleza y el discurso trascendentalista en *Ismaelillo* y en *La edad de oro* de José Martí." *Lecturas de travesía. Literatura latinoamericana* por Colombi, Beatriz. Buenos Aires: NJ Editor, 2012.

busca reemplazar. Ya en el siglo XIX, el interior de los ambientes burgueses se mostraba como «una especie de estuche» en la que el individuo burgués como «coleccionista» de objetos se encerraba «con todas sus pertenencias», y conservaba sus huellas como la naturaleza conserva la fauna muerta fundida en el granito. (Buck-Morss: 83). De la misma forma que el decadentismo había resignificado la enfermedad, convirtiéndola en la metáfora del aislamiento del poeta, Casal cifra la experiencia de la modernidad en su entorno artificial[202]. El poema está plagado de diadas que se pueden alinear con el paradigma naturaleza/cultura (selvas tropicales/vetustas capitales, voz del pájaro/música de una rima, pastora/pecadora, etc.) en las cuales la función de aquellos elementos "culturales" es la de dar cuenta de esa plena experiencia urbana. La contraposición de la luz natural del sol y la luz artificial del gas que se da en el primer terceto del poema ("Tengo el impuro amor de las ciudades, / y a este sol que ilumina las edades / prefiero yo del gas las claridades" (304)) inaugura la lógica adversativa que regirá para todo el texto, en la que los objetos manufacturados servirán como significantes de esa suerte de naturaleza urbana que se pretende fundar[203].

El proceso que subyace a esta lógica adversativa es el de la domesticación. En las oposiciones de Casal hay algo de lo natural que subsiste en lo artificial. La díada bosque/alcoba del segundo terceto ("A mis sentidos lánguidos arroba, / más que el olor de un bosque de caoba, / el ambiente enfermizo de una alcoba." (304)) evidencia el proceso de intervención sobre el espacio propio de la modernidad. Ambos términos son ambientales, pero se prefiere la alcoba por la posibilidad que tiene ésta de acusar la huella de la manufactura. Con lógica similar, el cuarto terceto ("A la flor que se abre en el sendero, / como si fuese terrenal lucero, / olvido por la flor de invernadero." (ibíd.)) se inclina por la artificiosidad del invernadero, tecnología que le permite al humano alterar los ritmos de la naturaleza. Nuevamente: la renuncia a la posibilidad de la mímesis realista. El eje del rechazo no pasa por la naturaleza sino por la naturaleza virgen, por esa representación que intenta invisibilizar el artificio. La valoración del paradigma artificial por sobre el natural es la constante del poema. Se prefiere lo artificioso porque es lo que comparte ambiente con el poeta: ambos son productos del confinamiento urbano.

Esta estética de lo artificial, según afirma Oscar Montero, apunta, más que a una inversión de los valores, al cuestionamiento del valor mismo (167): lo humano, lo artificial, lo producido pasa a ser el parámetro para aquello natural y original. El recurso por el cual el poema concilia ambos polos es la rima, por demás previsible y machacona. Los versos de "En el campo" son endecasílabos acentuados en la sexta y la décima sílabas, lo que se llama endecasílabos heroicos. La regularidad de la rima, de los acentos y de las estrofas traza el camino por el que los extremos se fusionan en el imaginario casaliano. El tercer terceto:

> Mucho más que las selvas tropicales,
> plácenme los sombríos arrabales
> que encierran las vetustas capitales. (304)

Como en este terceto, en todos los demás la rima y los acentos –siempre en sexta y décima – recaen sobre aquellos términos que Casal juega a oponer. Así, la rima va marcando una de las claves de sentido del poema.

La cristalización de lo artificial como una segunda naturaleza supone la creación de un nuevo paradigma para la poética modernista. "Y el fulgor de los astros rutilantes / no trueco por los vívidos cambiantes /

[202] Esto para extender la definición de Priscilla Pearsall del interior burgués como mero refugio ante la degradación de la vida en la ciudad moderna. "In Casal's writings, everything would be consumed by the interiorizing, narcissistic aim of his art, by his obsession with making poetry into a mirror of the self. Nowhere is this phenomenon more evident tan in his transformation of the art objects of the urban interior into metaphors which reveal interior emotional states. In his definition modern art exists on two levels: first, on an esthetic plane, as a *bruñido espejo*; and then at a psychological level, as a reflection of a modern *maniére de sentir*." (Pearsall).

[203] Para un estudio de la importancia del ritmo como recurso poético que fusiona ambos polos ver Caresani, Rodrigo. "Naturaleza y cultura en la poesía del modernismo latinoamericano". *Viajes, desplazamientos e interacciones culturales en la literatura latinoamericana*. Comp. Beatriz Colombi. Buenos Aires: Biblos. En prensa.

del ópalo, la perla o los diamantes" (Casal: 305): mediando este intercambio comercial al que Casal se niega está el valor de cambio de las piedras preciosas que los astros no pueden cubrir. La ciudad –la modernidad – le impone sus condiciones a la naturaleza y la vence en la poesía: "Más que al raudal que baja de la cumbre / quiero oír a la humana muchedumbre / gimiendo en su perpetua servidumbre" (ibíd.). El canto de *la humana muchedumbre*, esclavos de un salario, trabajadores de la ciudad capitalista, es convertido por Casal en el único material susceptible de ser tratado poéticamente. Nuevamente, es el triunfo de la ciudad sobre el campo, que cotiza monetaria y simbólicamente desde las piedras preciosas hasta la propia idea de libertad. Casal da cuenta de esta riqueza y, de acorde a la modernidad, actualiza su valoración en la poesía. El lujo burgués adquiere no solo un valor monetario sino también estético.

El sexto terceto ("Nunca a mi corazón tanto enamora / el rostro virginal de una pastora, / como un rostro de regia pecadora." (305)) acusa la misma operación de actualización de los valores estéticos. En la confrontación de estos dos tipos de mujer entran en juego dos poéticas que pugnan por diferenciarse. Por un lado la pastora, que remite a una tradición pastoral que se intenta superar, y por otro la regia pecadora, la musa del modernismo. "Al oro de las mieses en primavera / yo siempre en mi capricho prefiriera / el oro de teñida cabellera" (305): los mismos polvos con los que Martí hiciera resplandecer a la mujer son los que colorean la *teñida cabellera* de la musa casaliana que brilla cual oro en el espacio artificial del salón. Es además la imagen de la sofisticación citadina, refinamiento de lo natural, con mujeres de pedrería y telas finas. La mujer, como "agente privilegiado de la naturaleza, lo natural y lo fértil" (Montero: 174), es sometida a este proceso de reificación desde la poesía, y es en este tornarse artificial que se cuela una mirada crítica hacia la nueva moral burguesa.

4

El modernismo latinoamericano reformuló la dicotomía naturaleza/cultura en términos de campo/ciudad, condensando en esta nueva diada las mismas contradicciones y ambigüedades que acusó el proceso de desarrollo urbano del continente. La tensión entre "la ciudad estética y la ciudad real" (258) de la que habla Enrique Foffani se desarrolla por dos caminos distintos en "Amor de ciudad grande" y "En el campo". A diferencia de Martí, que recorre el tiempo, Casal se desplaza por el espacio; dimensión, esta sí, reversible. El campo y la ciudad no se cancelan el uno al otro: conviven en espacios sucesivos que se pueden recorrer. Se elige la ciudad para configurarla como la experiencia pura de la modernidad.

El metro nuevo que promete Martí en el prólogo de *Versos libres* es el metro que traducirá lo frenético de la temporalidad moderna. Los significados que escapan a los significantes –la gorja, como lo definiera González Echeverría – dificultan la articulación del lenguaje poético y la generación de sentido. El encorsetamiento del endecasílabo –del que se valen tanto Martí como Casal – es el esfuerzo del autor por darle sentido a una experiencia salvaje. Racionalizando lo irracional, el endecasílabo en Martí procura ordenar el caos para que la experiencia pueda ser representada en el discurso. En Casal, el endecasílabo sirve como traducción métrica de la lógica adversativa que opera en todo el poema. La rima asimila conceptos que en Martí se disociaban por el hipérbaton y el encabalgamiento. Así, Casal contrapone el espacio urbano al natural, sin que esto signifique una anulación de ninguno de ellos. El efecto de la rima en Casal es fuertemente positivo.

La pregunta sería cuál es el lugar de la naturaleza en la modernidad. La imagen de la fruta que no maduró atraviesa todo el poema de Martí. Se contraponen la contemplación pasiva del fuego, aquella luz natural, con lo fugaz de la electricidad. El fuego permite que la naturaleza complete un proceso que la ciudad apuraría con la violencia de la fruta madurada a golpes ("Y aquel mirar de nuestro amor al fuego, / Irse tiñendo de color las rosas" (154)). En Casal, la luz artificial es la condición de posibilidad para el mundo nocturno de alcobas, sombras y arrabales del poema: es la condición para la poesía misma. "La metáfora del interior […] fue la forma que tomó el repliegue finisecular de la institución de la literatura sobre sí misma" (González: 109). Este repliegue de la literatura sobre sí misma le permitiría articular los

dos polos dialécticos del par campo/ciudad. La analogía entre los sintagmas "fruta de plaza" y "flor de invernadero; y la valoración que recibe cada uno de ellos en su contexto, esclarece el significado que cada uno de los autores le asigna a la ciudad moderna: estadio final en Martí, lugar originario en Casal.

OBRAS CITADAS

Buck-Morss, S. *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor, 1989.

del Casal, J. *Poesías completas*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1945.

Colombi, Beatriz. "José Martí: amor/temor de ciudad", en Jitrik, Noé, *Las maravillas de lo real*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

Foffani, E. "La ciudad secular en la lírica modernista de José Martí y Julián del Casal. Apuntes sobre la imaginación poética urbana", en *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Buenos Aires: Katatay, 2010.

González, A. *La crónica modernista Hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.

González Echevarría, R. "Martí y su Amor de ciudad grande" en *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 1987.

Martí, J. *Obras completas. Tomo 14*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2007.

Montero, O. *Erotismo y representación en Julián del Casal.* Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1993.

Pearsall, P. "Julián del Casal: Modernity and the Art of the Urban Interior" en *An Art Alienated from Itself: Studies in Spanish American Modernism.* University of Mississippi: Romance Monographs, Inc., 1984.

Ramos, J. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El perro y la rana, [1989] 2009.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

RUBÉN DARÍO EN EL IMAGINARIO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

María A. Salgado
The University of North Carolina at Chapel Hill

Abstract: At two different moments in his life, Juan Ramón wrote two distinct literary portrait of his maestro Rubén Darío. This essays explores the different styles and perspectives he uses in each portrait in order to achieve the particular image of the man and the poet he imagines.

Resumen: En dos momentos de su vida, Juan Ramón escribió dos retratos distintamente diferentes de su maestro Rubén Darío. Este ensayo explora las diferencias de estilo y perspectiva que emplea en cada retrato para obtener la particular imagen del hombre y del poeta que imagina.

Examinar en este primer centenario de la muerte de Rubén Darío la imagen, o más bien las imágenes, del gran poeta nicaragüense que Juan Ramón Jiménez dejó escritas en sus retratos literarios pudiera parecer una perogrullada.[204] La crítica no solo ha subrayado con acuidad las varias semblanzas y comentarios en los que Juan Ramón dejó constancia de su devoción hacia Rubén y de su admiración por su obra, sino que, además, Ángel Crespo y Antonio Sánchez Romeralo han dedicado meticulosas páginas al tema.[205] Y sin embargo, ningún crítico ha examinado lo que elucido en este ensayo: la evolución de la imagen de un Darío humano a un Darío poéticamente inmarcesible que Juan Ramón plasmó en los dos retratos literarios que escribió en momentos clave de su vida.

El retrato literario es un género de antiguo abolengo que, en lengua española y en su versión modernista, fue reinventado y divulgado precisamente por Rubén Darío.[206] Su libro *Los raros* (1896) sentó las normas, al popularizar una modalidad de retrato concebida dentro del axioma que vinculaba al escritor y su obra: "el estilo es el hombre,"[207] un precepto modernista fundamental, que Juan Ramón, buen discípulo, supo asimilar. La manera en que Juan Ramón entendía el arte del retrato literario, o por lo menos la manera en que lo entendía cuando en 1940 escribió el prólogo para la colección de caricaturas líricas que tituló *Españoles de tres mundos*, ofrece varias pistas para leer sus retratos de Darío.

[204] Mi ensayo se limita a estudiar los retratos literarios propiamente dichos, por lo que dejo fuera otros varios escritos que Juan Ramón escribió sobre Darío y en los que a veces incluyó semblanzas del poeta.

[205] El primero, "Los Rubén Daríos de Juan Ramón Jiménez," fue escrito por Ángel Crespo y publicado en 1981 en ocasión del primer centenario del nacimiento del Poeta Andaluz. Crespo examina los textos con el propósito explícito de asociar los cambios de perspectiva en la representación del nicaragüense a la evolución del concepto de Modernismo en el pensamiento de Juan Ramón (47). El segundo, publicado en 1990 y titulado *Mi Rubén Darío*, es una reconstrucción llevada a cabo por Antonio Sánchez Romeralo del libro del mismo título que Juan Ramón pensó publicar sin nunca hacerlo. El proyecto quedó demarcado en las varias listas, notas y textos de Jiménez que se conservan en los archivos que guardan sus manuscritos y que Sánchez Romeralo rescata y publica en esta edición, junto a los textos originales sobre Darío. Su reconstrucción incluye también notas críticas y un estudio preliminar en que contextualiza los escritos sobre Darío y explica los varios planes de Juan Ramón sobre su futuro libro.

[206] Por retrato y autorretrato modernistas entiendo un texto en prosa o en verso de relativa brevedad en que el autor o autora plasma su visión subjetiva, momentánea y unilateral, aunque no necesariamente visual, de la esencia (genio y figura) ajena o propia. Para facilitar una lectura biográfica o autobiográfica es preciso, además, que el autor(a) identifique al personaje que retrata o se identifique a sí mismo(a) de manera explícita.

[207] George-Louis LeClerc, Conde de Buffon (1707-1788) acuñó esta frase en su *Discurso sobre el estilo*, pronunciado al ingresar a la Academia Francesa de la Lengua. La importancia de la asociación estilo-hombre en la estética del siglo XIX en la que bebieron los modernistas la ha estudiado en detalle Morse Peckham (234 y siguientes). Mis ideas sobre la evolución del pensamiento filosófico y artístico a lo largo del siglo XIX se asientan en las investigaciones de Peckham, George H. Mead y Frederick Garber, entre otros.

La visión subjetivamente parcial e imprevista desde la que el Poeta Andaluz imagina a sus modelos queda implícita al nombrarlas "caricaturas líricas."[208] En el prólogo, Jiménez elabora la definición sugiriendo que escribir desde el ángulo reduccionista de la caricatura es precisamente lo que le permite agruparlas bajo ese denominador común: "Al principio pensé separar las siluetas en retratos y caricaturas, retratos de los entes más formales y caricaturas de los más pintorescos, pero pronto comprendí que la división era innecesaria y que todos los retratos podían ser caricaturas" (*Españoles* 81-82).[209] Juan Ramón también defiende la parcialidad de su estilo y la validez histórica tanto de su visión de artista como de la circunstancia del modelo en el momento de la escritura. Sobre su estilo, admite que destaca lo barroco, pero asegura que no es él quien lo impone, sino que le es impuesto por el modelo: "Las caricaturas están trazadas de diverso modo, sencillo, barroco, realista, alto, oblicuo, ladeado, caído, según el modelo. . . . Pienso que en la caricatura (lo pensó Quevedo) es donde entra mejor el barroquismo, y soy barroco en muchas de ellas, repito, pero con el complemento constante del derecho lírico; la 'caricatura lírica' fue mi ilusión. . ." (*Españoles* 83-84). De la validez histórica de sus retratos afirma que responden a su visión del modelo en un momento dado, por lo que el retrato sigue siendo válido aun cuando el modelo o la visión cambien, añadiendo que si no se está ya de acuerdo, se escribe otro retrato:[210]

> A muchas caricaturas la realidad venida les ha dado una verdad o una mentira que me ha sorprendido de varias maneras. No son muchos los modelos que han seguido fieles a su trasunto mío. O el retrato no fue verdadero o ellos eran mentirosos. . . . Si hemos tenido una determinada estimación por una persona que luego la ha remerecido o desmerecido, el retrato, la caricatura no deben desaparecer ni ser menguados ni aumentados por la pasión afirmativa o negativa. En todo caso, se hace otro retrato, yo los he hecho. (*Españoles* 85-86)

La importancia que Jiménez concede a las circunstancias históricas del artista así como del modelo en el momento de la escritura, es fundamental para entender sus retratos de Darío, pero también lo son otros dos aspectos, uno que calla y otro que subraya. El que calla, tal vez porque no fue consciente de ello--a pesar de que el título "'Mis' Rubén Darío" sugiere su lúcida usurpación de la imagen del poeta--es fundamental para entender el enfoque de cualquier representación personal modernista: el hecho de que todo retrato es en parte un autorretrato del autor. La subjetividad innata del género determina que, al apresar la estampa del modelo, el autor quede preso también dentro del marco que encuadra la figura que traza, revelando su presencia en los detalles de su propia idiosincrasia que proyecta sobre el retratado. El otro aspecto que Juan Ramón sí subraya es su familiaridad con todos los modelos que

[208] El término caricatura se puede prestar a malentendidos ya que por lo normal se concibe de acuerdo a las definiciones del *Diccionario de la Real Academia*: "1. Dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguien; 2. Obra de arte que ridiculiza o toma en broma el modelo que tiene por objeto; y 3. despectivo. Obra que no alcanza a ser aquello que pretende." No obstante, de las caricaturas juanramonianas se desprende que él las concebía en los términos que las describe uno de sus prestigiosos contemporáneos, el filósofo francés Henri Bergson (1859-1941): "Sans doute c'est un art qui exagère est pourtant on le définit très mal quand on lui assigne pour but une exagèration, car il y a des caricatures plus ressemblantes que des portraites, des caricatures où l'exagèration est à peine sensible, et inversement on peut exagèrer à outrance sans obtener un veritable effet de caricature. Pour que l'exagèration soit comique, il faut qu'elle n'apparaisse pas comme le but, mais comme un simple moyen dont le dessinateur se sert pour render manifestes à nos yeux les contorsions qu'il voit se préparer dans la nature. C'est cette contorsion qui importe, c'est telle qui interesse" (399).

[209] Cito los textos de Juan Ramón manteniendo las peculiaridades gramaticales de su escritura. En el caso de *Españoles*, empleo la edición de 1960.

[210] Lo que Juan Ramón admite--y en esto es del todo consistente con su preocupación por rescribir o revivir su obra--es el derecho a corregir la parte estética de los retratos: "Y si se corrije algo en el hecho ya, debe ser de lo que no esté en relación con ese cambio sino con la forma accesoria estética; un toque que, sin alterar la fisonomía del ente en lo que pueda relacionarlo con nosotros, conmigo, mejore la calidad de percepción o escritura; la corrección de estilo, como la de un poema u otro escrito cualquiera, no la he evitado. . . . No se trata aquí de la invención poética que crea un ser a gusto y deseo nuestro, sino de la imitación literaria (prosa, literatura) de un ser distinto, que no es ni podemos ni queremos hacerlo nuestro" (*Españoles* 86-87).

pinta, asegurando que, aunque sus "españoles de tres mundos" pertenecen a distintos tiempos y a tres espacios distintos, España, América y la muerte, y que fueron retratados en diferentes momentos de su vida o de su muerte, él los ha conocido a todos:

> De los vivos solo he copiado los que conozco de trato o vista; de los muertos, los que creo que conozco de vista o trato, en el pensamiento o el sueño, como vivos. . . . Las fechas puestas bajo de los nombres indican: en los modelos que no he conocido en persona, los muertos transparentes, la de su muerte o aparición, porque entonces ha sido el momento de la transparencia; en los que conocí o conozco, la de mi visión unas veces, otras la de mi escritura. (*Españoles* 84-85)

En el caso de Darío, no hay duda que Juan Ramón le conoció y fue su amigo en poesía. Sus retratos son resultado de los dos tipos de percepción que señala: su presencia viva y su transparencia en la muerte. No obstante, ninguno de ellos fue escrito durante la vida del poeta. Todos están mediatizados por el recuerdo. Y no debe resultar sorprendente que dada la subjetividad de un retrato literario, los recuerdos de Darío estén íntimamente ligados a momentos decisivos de su propia vida-obra. Tal ocurre, por ejemplo, con el primer texto en que Juan Ramón evoca a Darío, y, aunque no retrata su figura, plasma su esencia en la postura de un inefable Poeta-Máximo, descorporeizado pero vulnerablemente humano. El texto fue escrito precisamente en el momento en que Darío alcanzó su transparencia, es decir, en su muerte, que por casualidad coincidió con el momento en que Juan Ramón cambió el rumbo de su vida-obra al viajar a Nueva York para casarse con Zenobia. Fue entonces que le esbozó en los versos del soberbio poema-elegía que le arrancó la noticia, y que en 1917 publicó en *Diario de un poeta recién casado*, el libro que inicia su segunda época. La metáfora central fue escrita esa misma noche a bordo del barco en que viajaba ("'Mis' Rubén Darío" 52); el poema en sí lo terminó veinte días después.[211] La estampa subraya lo que considera el logro central del nicaragüense, o lo que es lo mismo, del Modernismo: el uso de la poesía como método de trascendencia. Logro al que Juan Ramón remite en los dos versos de Darío que escoge como epígrafe: "Peregrinó mi corazón y trajo / de la sagrada selva la armonía."[212] El poema en sí le representa perpetuado en su obra a través de la muerte. Sus flaquezas y angustias se han disuelto tras esa "negra puerta / de par en par" que Darío tanto temió en vida,[213] y su persona vive ya para siempre en su poesía: "¡Ahora sí que va a ser la primavera / humana en su divina flor!":

> "Rubén Darío"
> 8 de febrero de 1916
> *Peregrinó mi corazón y trajo*
> *de la sagrada selva la armonía*.
> R.D.
> No hay que decirlo más. Todos lo saben
> sin decirlo más ya.
> ¡Silencio!

[211] La metáfora del ruiseñor fue escrita la noche del 8 de febrero; el poema está fechado en Nueva York el 1 de marzo de 1916.

[212] Ángel Rama ha señalado la centralidad de la búsqueda de unidad en el imaginario de Darío: "La búsqueda de la unidad alimenta todo su razonamiento y nace de un esfuerzo tenaz por vencer la alienación procedente de la fragmentación que invadía a la nueva sociedad" (*Rubén Darío* xxxi). Unidad que Darío representa en el símbolo de la selva sagrada: "Progresivamente Darío irá construyendo su 'selva sagrada' mediante una articulación de símbolos, de modo que ella sea lo que no es la sociedad: una ardiente unidad en que todos los opuestos puedan coexistir sin negarse ni dañarse mutuamente, dentro de un clima de vitalidad y de verdad, de luz espiritual" (*Rubén Darío* xxxii).

[213] El miedo de Darío a la muerte y a la incógnita del más allá es señalado por sus críticos y biógrafos. El comentario de Nidia Palacios Vivas es representativo: "Su angustia existencial, su horror a lo desconocido, y su insoportable duda ante el más allá, lo atormentan" (*Rubén Darío* xi).

-Es un crepúsculo
de ruinas, deshabitado, frío
(que parece inventado
por él, mientras temblaba),
con una negra puerta
de par en par.

Sí. Se le ha entrado
a América su ruiseñor errante
en el corazón plácido. ¡Silencio!
Sí. Se le ha entrado
a América en el pecho
su propio corazón. Ahora lo tiene,
parado en firme, para siempre,
en el definitivo
cariño de la muerte.

II

Lo que él, frenético, cantara,
está, cual todo el cielo,
en todas partes. Todo lo hizo
fronda bella su lira. Por doquiera
que entraba, verdecía
la maravilla eterna
de todas las edades.

III

La muerte, con su manto
inmenso, abierto todo
para tanta armonía reentrada,
nos lo quitó.
Está ¡rey siempre!,
dentro, honrando el sepulcro,
coronado de toda la memoria.

y IV

¡Ahora sí, musas tristes,
que va a cantar la muerte!
¡Ahora sí que va a ser la primavera
humana en su divina flor!¡Ahora
sí que sé dónde muere el ruiseñor!
¡No hay que decirlo más!
¡Silencio al mirto!

(*Diario* 187,189)

A esta estampa del Darío transparente que Juan Ramón esbozó en 1916 la seguiría, entre dos y cuatro años más tarde, un retrato literario que escribe la estampa del poeta en su vivencia histórica en cuatro tiempos y espacios distintos y que titula "'Mis' Rubén Darío." Un texto que Jiménez nunca publicó en

vida.[214] Ángel Crespo indica que todas son parte de una misma persona: "cuatro Rubén Daríos, que, desde el punto de vista de nuestra indagación, no son sino cuatro aspectos de uno solo" (55). Mi lectura difiere algo de la suya. Es cierto que las cuatro fueron escritas a un mismo tiempo y que describen a una misma persona, pero también lo es que reflejan cuatro aspectos muy diferentes. Las tres iniciales emplean los breves trazos de la brocha caricaturesca para captar su naturaleza polarizada,[215] es decir, la mezcla de flaquezas humanas y grandeza poética que fue la desquiciada vida del poeta en los primeros cinco años del siglo XX; la cuarta, la más breve, superpone la transparencia que le confiere la muerte sobre el físico acabado del poeta.

El primer Darío que Jiménez recuerda y retrata casi veinte años más tarde data del 1900, un momento decisivo en su propia vida, cuando viajó a Madrid a conocerle a petición de Francisco Villaespesa y del mismo Darío. Le capta en su mejor y más esperanzado momento español, bosquejándole en menos de una página por medio de tres breves y dinámicas instantáneas, cinematográficas casi, que reproduzco debajo en su totalidad. La primera le esboza en el refinado entorno del madrileño bar Pidoux, trajeado elegantemente y rodeado de exquisitos licores y de rendidos admiradores. La segunda en su hogar, con los amigos y la figura regordeta y apacible de Paca, su pareja, donde de pronto llega el telegrama del periódico *La Nación* con la orden de marchar a Francia. La tercera en la Estación del Norte, en su arrebatada partida hacia el ansiado París, con la expectación en los ojos y Paca a rastras:

> Madrid. Rubén Darío, de copa alta y levita, en casa de Pidoux. Villaespesa, Valle Inclán, Ricardo Baroja, ¡yo!... Valle leía *Cosas del Cid*, que ya yo conocía. Alrededor de Rubén--licores selectos--se reunían, grupo tras grupo, estraños entes españoles, hispanoamericanos, franceses, despatriados. Benavente, príncipe entonces de aquel renacimiento, lo admiraba, franco. Ramón del Valle-Inclán lo leía, lo releía, lo citaba y lo copiaría luego. Los demás, con los pintores de la hora, lo rodeaban, lo mimaban, lo querían, lo trataban como a un niño grande y estraño. Los más jóvenes, lo buscaban. Villaespesa le servía de paje y yo lo adoraba desde lejos.
>
> Calle del Marqués de Santa Ana. Piso bajo. Aldeana convertida en princesa, gruesa, blanca, elástica. El cartero entrega un paquete a Rubén--¿un libro de Amado Nervo?--que coje y abre Villaespesa. Un día telegrama de La Nación. El poeta tiene que marcharse a Francia.
>
> Estación del Norte. Frío. Rubén, loco, deja todo aquel Madrid ya tan suyo: Paca, con niño dentro; libros que pasaron a poder de Villaespesa. Víctor Hugo entre otros; en la edición popular del centenario. La despedida en la Estación, que yo recuerde, Ramiro de Maeztu, Francisco Grandmontagne, Valle-Inclán, Antonio Palomero, Villaespesa y yo. No olvidaré nunca la mirada de Rubén Darío a los álamos blancos del norte crepuscular y fresco de la primavera, por la boca de la estación. Ya el tren saliendo, cojida al furgón de cola, Paca con mantón de cuadro y niño secreto. ("'Mis' Rubén Darío" 48-49)

La imagen resulta íntima y entrañable no solo porque ofrece la estampa de un Darío bienquisto sino porque evoca la camaradería y entusiasmo con que los escritores del fin de siglo español hicieron del poeta modernista el centro de su atención, admirando y emulando su obra. Mostrar el entusiasmo de los escritores españoles de distintas generaciones por su obra refleja la importancia de Darío, pero también

[214] Este texto fue publicado por primera vez en 1961 en *La corriente infinita* por Francisco Garfias, quien especula que haya sido escrito entre 1918 y 1920.
[215] Polarización que el propio Darío retrató en "Yo soy aquel…," el autobiográfico poema prefacio de *Cantos*: "y así juntaba a la pasión divina / una sensual hiperestesia humana" (*OPC* 837).

desmiente sin decirlo la contenciosa separación entre Modernismo y Noventa y Ocho que a Juan Ramón le interesaba refutar.[216]

Las instantáneas del segundo Darío tienen dos marcos, la casa del Dr. Simarro, en la que Juan Ramón vivió a partir de 1903 y una pensión madrileña. El tiempo, tal vez sea tres o cuatro años después de que lo retrató en el ambiente familiar de la casa Pidoux, pero la figura que esboza ha sufrido un cambio radical. Los tintes entrañables, íntimos, han desaparecido. Su nuevo retrato se perfila más distante, al reflejar un porte distinto, foráneo, que sugiere la extraña mezcla de afectación por un lado y deterioro personal por el otro que su persona ha sufrido en París en estos breves años:

> Venía vestido de kaki, con sombrero blanco de paja, un panamá, botas amarillas, estrechas, la parte alta sin abrochar, botas que le hacían daño. Oscuro, muy indio y mogol de facciones. Me pareció más pequeño, más insignificante. ("'Mis' Rubén Darío" 49)

La estampa de un Darío desarreglado, aindiado y consumido, resulta inquietante, y la sensación de malestar se agudiza cuando el retratista coloca su alcoholismo en el centro de la imagen. En el primer Darío, el alcohol estaba presente, pero Jiménez lo había suavizado, dejándolo implícito en los "excelentes licores" que lo acompañaban en la casa Pidoux. En este segundo Darío, por el contrario, el alcohol es parte de sí mismo. Se ha convertido en la piedra angular de su persona. El nicaragüense viene a verle desde París, dice Juan Ramón, de paso hacia Málaga, donde va "a curarse una bronquitis alcohólica en el clima inocente" ("'Mis' Rubén Darío" 49). El deterioro de su persona física es evidente, pero Juan Ramón aclara que su capacidad poética sigue intacta, tácita en que desde Málaga le envía, para que lo publique en *Helios*, uno de sus más célebres poemas, la "Oda a Roosevelt." La ambivalencia de la imagen, el contraste entre el deterioro físico y la excelencia poética, refleja no solo la realidad histórica de Darío sino, además, el desconcierto ambivalente de Juan Ramón quien, por un lado, rechaza la debilidad de carácter de su maestro y, por el otro, no puede evitar su admiración sin límites hacia su capacidad lírica. Su entusiasmo por la obra es sincero e indeleble, pero igualmente firme es su aversión al artificio y desarreglo de la vida de Darío. Jiménez lo hace patente en la instantánea con que pone punto final a este segundo bosquejo, en la que subraya el empaque afrancesado que también se ha extendido a la apariencia de su ahora desconocida compañera Paca:

> A la vuelta lo encontré disminuido, vacilante. Se tomaba constantemente el pulso. Le vi en la fonda "Los leones de oro". Junto a él, una mujer blanca, delgada, que hablaba bien francés y que Rubén presenta:
> --¡Mi compañera!
> Aquella era la princesa Paca. Increíble. Ahora le guarda los libros, le cierra las maletas. Traje blanco y azul, gorra de visera. Desconocida. ("'Mis' Rubén Darío" 49-50)

El tercer Darío data de 1905 y se despliega en cuatro instantáneas que vuelven a subrayar su dualidad. Por un lado, la presunción, el alcoholismo y la vida desarreglada del nicaragüense, por el otro, el alto valor de su incomparable creación poética. Y entre líneas se adivina el papel fundamental de Juan Ramón en la producción de *Cantos de vida y esperanza*, el libro que Darío ideaba en esos momentos y que Jiménez editaba. El tono ha cambiado de nuevo. La turbación que producía el enfoque distanciado del segundo Darío es aminorada en este por unos tintes más humanos que traicionan el cariño y respeto entre maestro y discípulo que, a pesar de las diferencias de carácter, marcó las relaciones entre ellos. Las

[216] La fascinación por la obra de Darío de los escritores y artistas españoles que retrata Juan Ramón refleja la inquebrantable defensa juanramoniana del Modernismo como el movimiento totalizador que inició la renovación de las letras en España, cuestionado por los partidarios del Noventayocho. Tal vez el libro que más polémicas ha suscitado al respecto sea el de Guillermo Díaz Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho* (1951). El estudio de Alejandro Mejías López, *The Inverted Conquest: the Myth of Modernity and the Transatlantic onset of Modernism* (2009), detalla la historia y avala la historicidad del retrato de Juan Ramón.

instantáneas enmarcan a Rubén en cuatro espacios distintos: su llegada a la Estación del Norte, su arribo al hotel, su estancia en el piso donde se instala y el éxito de sus versos en los salones del Ateneo. El tiempo, la fecha de publicación de *Cantos de vida y esperanza*, marca el de la cumbre literaria de Darío y el de su más intensa colaboración con Juan Ramón.

La primera instantánea se inicia en la Estación del Norte donde las expectativas de Juan Ramón en torno a su recibimiento de Darío se ven malogradas al descubrir que también lo espera otro personaje que le produce una impresión de desagrado, y que resulta ser José María Vargas Vila.[217] Su desagrado se traduce en un burlesco bosquejo del porte rebuscado del colombiano, que le sirve además para contrastarlo con la también artificiosa pero bonachona naturalidad de Darío. De hecho, este tercer Darío refleja no solo la devoción de Jiménez hacia el nicaragüense sino, además, su irritación hacia la persona y la obra del colombiano:

> Un telegrama de París: "Llego mañana en el rápido." Las dos de la tarde. ¿Abril? Soledad hueca en la estación del Norte. De pronto, paseándose como un maniquí, un tipo gabán gris entallado, zapatos apuntados de charol, tacón alto, bigote borgoñés, violetas en la solapa, hongo claro, todo llevado en falso. Alguien sin duda que venía a esperar al poeta.
> Para el tren. Seis, siete viajeros. Al fin, Rubén que parece otra vez más alto y más grueso, más Rubén Darío que la segunda vez.
> Me presenta al tipo del gabán gris:
> --El gran poeta Vargas Vila…
> Voz asquerosa, de un gangueo enjuagado:
> --Sí señor: yo soy el sol de Colombia, como Rubén es el sol de Nicaragua. Nosotros somos los soles de América.
> Rubén ríe, todo él, inclinándose. Viene otra vez de sombrero de copa, alto, ancho, y siempre con botas de pie chiquito, apretadas, incómodas. ("'Mis' Rubén Darío" 50)

La instantánea que sigue se desarrolla en el hotel y subraya la doble naturaleza del poeta y la insignificancia de Vargas Vila. Llegan al hotel acompañados todavía del colombiano, pero este desaparece tan pronto Darío comienza a sacar de las maletas poemas en proceso de escritura para leérselos a su extasiado joven amigo. Veladamente, y dado que los títulos de los poemas se cuentan entre los sobresalientes logros de Darío, la escena indica sin decirlo el orgullo de Juan Ramón por su participación en la edición de *Cantos*. La magia del momento poético dura poco, y pronto salen a la calle, con el Darío humano dispuesto para una noche de juerga y el puritano Jiménez dispuesto a evitarlo:

> Hotel inglés. Cuarto oscuro, hastiante, como todos los de Rubén. De pie los tres, abre un saco de mano y saca un montón de borradores. Vargas Vila desaparece. Rubén me lee *Buey que vi*, *Lo fatal*, *Otoño en primavera*… Me dice que viene con carta abierta a tratar una cuestión de límites con Vargas Vila, que tiene dinero y quiere hacer una edición monumental de *Los Cisnes*.
> Salimos, Carrera de San Jerónimo, Cibeles. Se toma el pulso.
> --¿Y de … mujeres?
> Le digo que yo no entiendo de prostitutas, que nunca he buscado el amor en esas casas. Comprendo que le fastidio. No le gustan ni Retiro ni la Castellana. Quiere beber. ("'Mis' Rubén Darío" 50-51)

[217] El escritor colombiano era Cónsul de Nicaragua en España. Darío vino a Madrid en 1905 para representar junto a Vargas Vila los intereses de su patria en una disputa de fronteras entre Nicaragua y Honduras que había sido sometida al arbitraje del Rey de España.

La tercera instantánea tiene lugar en el piso que Darío ha alquilado, "un entresuelo agobiante, en donde parece inmenso," en el que dicta a un amanuense "la *Salutación del Optimista*, a dos exámetros por día," y en el que recibe a Juan Ramón y a otros admiradores. La imagen pinta un cuadro inquietante pero conmovedor, frecuentemente citado por los críticos. Por un lado, Darío totalmente dominado por su alcoholismo, pero decidido a mantener su decoro ante su disciplinado discípulo, y por el otro, Juan Ramón que le observa a través del cristal:

> Siesta. Yo le suplico que no beba más whisky. Como me quiere mucho, para no disgustarme instala su bodega--whisky, soda, martel, mariscos--en el dormitorio. Con la luz encendida, lo veo beber por el cristal pintado y rayado; beber, comer, enjuagarse la boca, volver serio al despacho. ("'Mis' Rubén Darío" 51)

Las imágenes de la última instantánea reiteran, celebrándola de nuevo, la poesía de Darío, que contrasta con la de Vargas Vila, y las opiniones encontradas de los críticos. Como al desgaire, antes de acabar, coloca en primer plano el aprecio que Darío le tiene al señalar la dedicatoria de "Los cisnes":

> Fiesta Iberoamericana en el Ateneo. Rubén Darío lee la *Salutación del Optimista*. Vargas Vila, unos salmos que provocan durante dos horas tormentas de chuflas. Lamentable hora. Se publica la *Salutación* en *El Heraldo*. Yo me lo aprendo de memoria. La jente se burla. Empieza el tijereteo de aquí y de allá. Rubén me dedica *Los Cisnes*. ("'Mis' Rubén Darío" 51)

La cuarta y última semblanza del retrato, titulada "Mi último Rubén Darío," se reduce a dos breves párrafos en los que Juan Ramón ofrece una visión a larga distancia, que conjetura sin verle su estampa física y señala su transparencia en la muerte. Lo imagina, dice, a través de cartas y periódicos y recurriendo a un poema y a una foto--aunque no de estos últimos años sino de 1904--cuando el propio Darío se describió "viejo, feo, gordo y triste" en el "Autorretrato a su hermana Lola" que hizo público en la prensa:

> Este viajero que ves,
> es tu hermano errante. Pues
> aún suspira y aún existe,
> no como lo conociste,
> sino como ahora es:
> viejo, feo, gordo y triste.
> (*OPC* 1222)

El autorretrato que Rubén trazó de sí mismo es esquemático, sin ningún elemento que lo individualice, tal vez porque va acompañado de una foto. En 1904 tan solo tenía treinta y siete años, pero se representa viejo y acabado. Quince años más tarde, Juan Ramón hace suyas sus palabras, y las repite sin aclarar su empréstito, pero lo hace para superponerle la más familiar imagen del más joven Rubén que él recuerda con afecto y que había retratado en su primero y tercer Daríos:

> Madrid. Carta de París. Periódicos de Madrid. Un retrato de Rubén Darío no como yo lo conocía, sino como ahora es: viejo, feo, gordo y triste. Le pienso altivo, joven, indio y mogol, con botas que le aprietan. No puedo pensar en Rubén Darío sin sentir malestar en los pies. ("'Mis' Rubén Darío" 51)

La estampa del Darío consumido del "Autorretrato" así como la del Darío joven y apasionante, que Juan Ramón recuerda, se esfuman en la siguiente instantánea de este breve último Darío cuando Jiménez los envuelve en la transparencia intangible que le confiere la muerte:

> Mi vuelta a Madrid. Viaje a New York. Radio en el mar: Rubén Darío ha muerto. Aquella noche, en el camarote, escribí unos versos:
>
> Sí, se le ha entrado
> a América en el pecho
> su propio corazón…
> ("'Mis' Rubén Darío" 52)

Leídos en conjunto, aunque los cuatro Daríos que conforman este retrato plasman en detalle su físico y la excelencia de su obra, lo que resalta son las más dramáticas debilidades humanas del poeta, notorias entre los que frecuentaban su trato. Ningún lector de su época hubiera tenido la menor dificultad en reconocer la figura del Darío humano y excelso poeta que vivió su azarosa existencia y celebró sus triunfos en el abigarrado contexto cotidiano y literario del mundo español de principios del siglo XX. La fidelidad al modelo de la representación de "'Mis' Rubén Darío" responde en parte a que Juan Ramón se atuvo a los parámetros del retrato literario que el mismo establecería años más tarde en su prólogo a *Españoles*. El retrato concuerda con la realidad histórica del retratado y del retratista. Refleja, por un lado, cuatro visiones de la persona-obra del nicaragüense anclado, parcial e irrevocablemente, en tiempos/espacios históricos específicos y, por el otro, cuatro eventos decisivos en la historia de la persona-obra del retratista. El doble ángulo subraya la primacía que ocupa la historia del propio Juan Ramón cuando evoca la figura y la significación de Darío casi veinte años después de que ocurrieran los hechos que retrata. La subjetiva pero exacta precisión de estas semblanzas, imaginadas desde el espacio madrileño en que Juan Ramón era hacia 1920 la figura señera de la poesía española, sugiere la validez de investigar cuáles pudieron haber sido las nuevas circunstancias y cuál pudo ser la nueva visión que otros veinte años más tarde le llevaron a retratarle desde el espacio del angustioso exilio físico y poético que entonces vivía en tierras de América.

Juan Ramón comenzó a escribir sus retratos literarios en 1914, y a publicarlos en la prensa española a partir de los años veinte. Al producirse su exilio en 1936 siguieron publicándose en periódicos y revistas hispanoamericanos. Para 1940 dice haber escrito unos 150, de los cuales, y debido a circunstancias ajenas a su voluntad, solo sesenta y uno fueron incluidos en la edición de *Españoles* de 1942.[218] Si se examinan las fechas de composición de estos retratos, teniendo en cuenta que según Juan Ramón un retrato responde a la percepción del retratista en un momento dado, y que si se tiene una nueva percepción hay que escribir otro, se descubre que todos ellos, excepto el de Darío, reproducen textos escritos en el pasado.[219] Solo en el caso de Darío optó por escribir una visión alternativa, sugiriendo que los veinte años transcurridos desde que plasmó "'Mis' Rubén Darío" habían cambiado tan drásticamente su opinión sobre la significación de la persona-obra del poeta nicaragüense que precisaba escribir una nueva visión.

La novedad de la visión del retrato o caricatura de *Españoles* es evidente desde el momento que se observa la distribución del texto sobre la página. El de "'Mis' Rubén Darío" se estructuraba en cuatro segmentos encabezados por el número y el nombre del Rubén Darío que se representaba, sugiriendo que se iban a leer cuatro semblanzas concretas y distintivas. El de la caricatura, titulada simplemente "Rubén Darío," seguido de la fecha 1940, también se estructura en fragmentos, seis en este caso, pero en vez de números y títulos la separación se establece por medio de versos de Darío, sugiriendo que hay que leerla teniendo en mente la homogeneidad y fluidez de un poema en prosa. Al comenzar a leer se descubre que no empieza delineando a Rubén, como sería de esperar, sino proporcionando los datos que

[218] En el prólogo aclara que los retratos que faltan se quedaron en su piso de Madrid. El no tener los originales le impide incluirlos, y reescribirlos supondría hacer un retrato distinto. En su edición de 1969, Gullón incluyó 130.

[219] Una segunda excepción, pero de distinta índole, la constituye el retrato de Serafina Núñez (1913-), una joven poeta cubana cuya semblanza traza por primera vez en 1941.

contextualizan las circunstancias históricas desde las que escribe. Especifica su relación con la vida-obra del poeta, aclara cuál es la estampa física que inspira este nuevo retrato y se ubica en La Florida, el lugar desde el que escribe. Sus palabras subrayan tanto su todavía dolorido sentir hacia la muerte de su maestro como la sostenida presencia de Darío y sus versos en su propia vida-obra: "5º, 7º, 13º, 17º Rubén Darío mío. ¡Tanto Rubén Darío en mí; tan vivo siempre, tan igual y tan distinto; siempre tan nuevo!" (*Españoles* 121). Puntualiza después que el Darío que retrata no es ninguno de los que ha escrito antes, a pesar de que el dolor de escribirlo de nuevo es tan vivo como cuando en 1916 oyó la noticia de su muerte y buscó revivirlo en el paisaje marino y en los rincones de Nueva York que Darío recorrió en los últimos meses de su vida:

> Y la silueta posible de su muerte me dolía, al querer escribirla, como cuando, yendo yo de España a New York, 1916, febrero crudísimo, me dolió el radio con la noticia lamentable, frente a Terranova ciego de ciclón blanco en la tarde; en un vano de la ruta que él, un poco vivo aún en sí, había ocupado antes. (Todavía pude tocar en New York ¡con qué emoción! su mano penúltima, aquí y allá, en una mesa de la Hispanic Society, sobre todo, donde él dejó su fotografía final con firma aún segura y redonda.) (*Españoles* 121-22)

Para 1940, todo ha cambiado, Darío yace deshecho en su tumba de Nicaragua y Juan Ramón vive exiliado en La Florida. No obstante, ambos están situados en las nuevas tierras de América, un espacio diferente del que frecuentaron en el Viejo Mundo, y desde el que es posible imaginarle en el contexto irreal pero exacto de su obra, escribiéndole a partir del axioma "el estilo es el hombre" en un retrato/caricatura que celebre su ya transparente persona-obra:

> Hoy, más cerca de su León y su cuerpo deshecho, el capricho de la onda incesante de las figuraciones trae a mi imaginación un Rubén Darío marino, salido quizás de la fotografía que me dio en Madrid, hace años, el bueno y fiel Alfonso Reyes, amigo siempre mejor de Rubén Darío, y contra estos inmensos horizontes lluviosos de la Florida llana y costera, que corre, sudeste abajo, hasta Nicaragua. Un Rubén Darío en uniforme blanco veraniego de ¿capitán de navío? (*Españoles* 122)

Y es precisamente la imagen marina, producto de la onda incesante de sus figuraciones, la que Juan Ramón extrae de la poesía dariana para fusionar a Darío y su obra en el marco totalizador del mar. Alberto Acereda ha comentado el acierto con que Juan Ramón plasma a un Darío marino en este retrato de *Españoles*: "Jiménez saw in Darío an intimate communication between existential meditation within marine space. This willingness that finds in the sea a space for reflection about existence is evident in Darío from very early on. . ." (296). La imagen del mar se introduce a través de un verso de "Sinfonía en gris mayor" (*OPC* 781), de *Prosas profanas*, que separa este primer fragmento de los cinco que retratan al poeta. A la manera de un título, el verso establece los parámetros visuales y poéticos del retrato en términos del discurso marítimo del propio Darío: "… a donde una tarde caliente y dorada… ." Leerlo es evocar el decorado marino en que se mueve el lobo de mar del poema de Darío, entorno y figura que Juan Ramón reescribe para convertirlos en el trasfondo sobre el que retrata al Darío monstruo marino que vive en su poesía:

> ¡Cuánto he pensado que Rubén Darío era, no un lobo de mar, un raro monstruo humano marino, bárbaro y esquisito a la vez! Siempre fue para mí mucho más ente de mar que de tierra. Al paisaje polvoriento poco lo sorprendí entregado; creo que no sentía bastante lo pedrero; la arena ya le encontraba la planta. En España, lo sentí vivir más por Málaga, por Mallorca. Desde ellas me envió ramos de versos. Madrid lo cerraba y lo enroscaba hipnotizado como una serpiente marina. El posible mar madrileño le abría las narices; sintiéndolo o presintiéndolo olía y gustaba por todos sus poros y todos los puntos de la rosa de los vientos el efluvio de Venus. Lo vi mucho tomando, con su "whisky,"

> mariscos. Él mismo tenía algo de gran marisco náufrago. Y, sin duda, su instrumento sonoro favorito era el caracol. Su poesía ¿no es una cantata de caracol y lira? (*Españoles* 122-23)

Al asociar la música del caracol a la lira de la poesía, la pregunta retórica redondea esta primera semblanza, y funde al poeta en su obra. Pero la imagen del caracol también se extiende al verso que sigue, encabezando e introduciendo simultáneamente las imágenes de la segunda estampa. Leído como remate del párrafo anterior, contesta afirmativamente la pregunta retórica al glosar un verso de "Caracol," de *Cantos de vida y esperanza*: (*OPC* 908): "Y oigo un rumor de olas y un incógnito acento… ." Leído como parte de la visión siguiente, el verso evoca las imágenes que Juan Ramón necesita para retratar al poeta enredado en su poesía y en las búsquedas de respuestas implícitas en el "incógnito acento":

> Mucho mar hay en Rubén Darío, mar pagano. No mar metafísico, ni mar, en él, psicolójico. Mar elemental, mar de permanentes horizontes históricos, mar de ilustres islas. Su misma técnica era marina. Modelaba el verso con plástica de ola: hombro, pecho, cadera de ola; muslo, vientre de ola; le daba empuje, plenitud pleamarinos, altos, llenos de hervoroso espumeo lento de carne contra agua. Sus iris, sus arpas, sus estrellas eran marinos. Todos sus mares, Atlánticos, Pacíficos, Mediterráneos, eran uno: mar de Citeres: (*Españoles* 123)

Los dos puntos con que Juan Ramón deja inacabada esta segunda semblanza crean una imagen abierta, que indica su continuación en el verso que sigue: "… y los faros celestes prendían sus farolas…" (*OPC* 822). El nuevo verso remite a "Marina," poema de "Las ánforas de Epicuro" de *Prosas Profanas*, en el que Darío elabora el tema de Citeres, la isla de Venus, el país de ensueño al que quiere partir. Las imágenes que evoca el poema dariano redondean la estampa de un Darío inmerso en su mundo poético. Simultáneamente, y puesto que este mismo verso inicia la tercera semblanza, la imagen remite también a la negatividad de la vida cotidiana que el nicaragüense ansiaba escapar, y cuyos crueles detalles Juan Ramón poetiza. Poetizar el artificio y las flaquezas de su vida bohemia en el discurso mítico marino del propio Darío, difumina con la magia de su poesía la realidad descarnada que el poeta andaluz pintó con frecuencia en "'Mis' Rubén Darío":

> Rubén Darío andaba siempre mareado de la ola, de la Venus, de la sal, del tónico. No sabía nunca que hacer, así, con su levita, sus guantes, su sombrero de copa, y menos con su disfraz diplomático. No eran estos sus trajes ni como favorito plenipotenciario de su reina oriental, ni como almirante de su dios Neptuno. El tenía colgado en la percha de su pensión su desnudo mayor. Por eso lo encontraron a veces caído en la acera; se enredaba en el uniforme. Su mole redonda y grasa de pie pequeño, como de tiburón en pie, digo, en cola, no podía con el chaleco. A veces me lo figuro como un sultán delfín fáunico de los corales, entre las sirenas de su harén acuático. No, no, señores; su vaivén rítmico de siempre no era tanto de mareos de Noé como de alzada, batida de océano. Cuando sacaba su reloj anacrónico, yo comprendía, por los golpecitos que le daba y por su mirar perdido a los cuatro vientos, bocacalles de lo salado imposible, que lo que lo orientaba era una brújula: (*Españoles* 123-24)

La imaginativa y poética representación de un chocante y disoluto Darío, dominado por los excesos libertinos de su vida bohemia, que Juan Ramón plasma en esta tercera semblanza no concluye cuando se llega al fin del párrafo, sino que de nuevo se completa y redondea al leer el próximo verso de Darío: "… cual si fuera el rudo son…," de "Tarde del trópico." El cuadro que pinta este poema de *Cantos de vida y esperanza* permite interpretarlo como un paisaje interior, sugiriendo que el espectáculo sombrío de la tarde gris y mortecina sobre la que se cierne la violencia de una tormenta, se puede entender como el

furor y la angustia del sufrimiento que ruge en el interior del poeta, impulsándole a acallarlo en los excesos de su vida tristemente artificiosa y promiscua. La estampa de la tortura que fue su vida interior disculpa la gravedad de los excesos de su controvertida vida, impregnando su persona de compasión.

La trágica figura que presenta esta tercera semblanza es la más extensa e individualizada del Darío humano que Juan Ramón traza en este retrato. La cuarta y la quinta representan no a la persona que fue sino al poeta que vive en su poesía. La cuarta regresa al mundo de las islas de ensueño para reafirmar el lugar privilegiado que en la vida-obra de Darío ocupa la diosa Venus, símbolo del amor erótico y de su búsqueda de conocimiento.[220] Amor y búsquedas cuyo eventual fracaso subraya en el verso premonitor de Darío con que Juan Ramón completa la imagen:

> Su patria verdadera fue la isla, la de los Argonautas, de Citeres, de Colón. Su palabra favorita "archipiélago". Cuando se la decía hacia adentro, parecía que se la estaba engullendo como una docena de ostras, con gula de gigante marino enamorado. Las tierras continentales no tenían otra razón de vida para él que ser paraíso accidental de las especies divinas y humanas descendientes de Venus. Siempre Venus, vijilándole, desde la juventud, mujer isla del espacio verde:
>
> … Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar.
> (*Españoles* 124)

El poema del que cita Juan Ramón, titulado precisamente "Venus," es un soneto de *Azul*. La fecha del libro, 1888, establece los tempranos años desde los que Darío inició sus búsquedas y lo pronto que parece haber intuido la dificultad de una tarea que habría de atormentarle durante toda su vida. En el poema, el lenguaje en que el hablante se dirige a la diosa deja claro el carácter trascendente de la unión que ansía, apuntando indirectamente al acierto con que Juan Ramón escogió un verso que resumiera tanto el vivir de Darío en su poesía como la tragedia que el fracaso de su busca de trascendencia representó en su vida histórica:

> "¡Oh, reina rubia!--díjele, --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 atmosfera cálida.
> Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar. (*OPC* 700)

Si esta cuarta semblanza retrata a un Darío vivo inmerso en su poesía, la quinta y última le plasma en la transparencia del otro mundo, donde sigue viviendo su entorno poético. En la muerte, especula Juan Ramón, sus dioses amigos, con el beneplácito de Cristo, le han destinado a un cielo pagano. Allí ha llegado con su poesía para por fin reinar en la isla verde rodeada de mar y cielo que tanto cantó:

> En su segura transfiguración, Rubén Darío habrá sido destinado por sus divinidades paganas (entre las que asomó Cristo como un curioso de su alma, tierna visita que el agradeció tanto) a una isla esmeralda. Isla verde transparente, ovalada en el poniente del mar cerúleo, gran joya primera y última, perene apoteosis tranquila de la esperanza cuajada. Que él vio la eternidad también como isla sinfónica final del poniente cotidiano,

[220] El uso simbólico del erotismo en la obra de Darío fue señalado hace años por Pedro Salinas en el estudio fundacional que dedicó a su obra en 1948. Al examinar el tema en el contexto de las religiones esotéricas, Raymond Skyrme concluye que el amor en Darío es vía de conocimiento, y que sus imágenes eróticas son metáforas del discernimiento místico (27).

> y lo inmortal lo esperó como espera al nostáljico navegante. Lo he soñado mucho, capitán de piratas del tesoro marino total, diosas, nubes, corales, constelaciones, sirenas, soles, perlas, vientos. Atesorador de su designio, libre ya de aquel "destierro" de periodista del mar, que era su melancolía, botines de gloria, sin otra utilidad que su belleza parnasiana, serán lujo de su casa flotante entre dos espacios, aire y agua. ¡El azul, el doble azul! Rubén Darío, ministro tú, mejor que otro, de los capitanes del viento,
>
> que ensangrientan la seda azul del firmamento
> con el rojo pendón de los reyes del mar. (*Españoles* 125)

Los versos del soneto "Los piratas," de *El canto errante*, redondean el retrato y dejan al lector con la imagen de un triunfante Darío "capitán del viento," que envuelto en su poesía boga imparable hacia el futuro.

El lirismo que irradia de este retrato explica sin decirlo por qué Juan Ramón calificó de "líricas" las caricaturas de *Españoles*, y tal vez aclara, indirectamente también, por qué escribió esta visión de Darío como una alternativa a la que esbozó alrededor de 1918-1920. Comparar los textos de ambos retratos hace resaltar las diferencias. La más obvia tiene que ver con el estilo en que están escritos. "'Mis' Rubén Darío" es un retrato en el sentido más literal e histórico del término. Las instantáneas que lo esbozan describen visualmente y en una prosa realista, caricaturesca las más veces, su figura, al tiempo que exaltan la importancia de su obra. "Rubén Darío," por el contrario, es una caricatura lírica que emplea el lenguaje metafórico de la poesía para mitificar su persona y fundirla en su obra. "'Mis' Rubén Darío" nunca se publicó, pero es evidente que está escrito para ser descifrado por cualquier lector. En el momento de la escritura, entre dos y cuatro años después de su muerte, la persona y la obra de Darío estaban frescos todavía en la memoria popular. No hacía falta conocer ni al poeta ni a su obra para apreciar los detalles que pudiéramos considerar más sensacionalistas de su vida, así como entender su fama y el valor que Juan Ramón le concede a su poesía. El texto hubiera cabido muy bien entre los retratos que Jiménez iría publicando en periódicos y revistas españoles por los años veinte. En contraste, "Rubén Darío" fue escrito veinte años más tarde, cuando Darío era ya un mito literario y Juan Ramón había perdido su destacado puesto en el panorama literario español. Fue escrito además para ser publicado, como de hecho lo fue, no solo en *Españoles*, sino que Juan Ramón lo dio a conocer por anticipado en revistas hispanoamericanas en el mismo año que lo escribió.[221] Y tampoco fue escrito para un lector masa, sino para un lector informado. Apreciar esta caricatura lírica precisa conocer a fondo no solo la vida, sino muy especialmente la poesía de Darío. Evaluados los retratos desde esta perspectiva, la persona-obra que se aprecia en "'Mis' Rubén Darío" es históricamente válida, pero de algún modo, el énfasis en las flaquezas humanas desvía la atención de su importante aportación poética. Y es tal vez por esta razón que Juan Ramón nunca lo publicó. La persona-obra que se refleja en "Rubén Darío," por el contrario, minimiza con la magia de la poesía la figura del hombre, haciéndole revivir en el mítico mundo poético de su obra, colocando así en primer plano el valor imperecedero de su aportación al gran río de la poesía en lengua española, dentro del que continúa viviendo y evolucionando.

OBRAS CITADAS

Acereda, Alberto, and Rigoberto Guevara. *Modermism, Rubén Darío, and the Poetics of Despair*. Lanham, MD: UP of America, 2004.

Bergson, Henri. *Oeuvres*. Textes annotés par André Robinet. Introduction par Henri Gouhier. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

[221] En las notas a su edición de *Mi Rubén Darío*, Sánchez Romeralo indica que la caricatura fue publicada en *Letras de México* el 15 de abril de 1940, y reproducida en el *Repertorio Americano* de San José de Costa Rica el 22 de febrero de 1941 (221).

Crespo, Ángel. "Los Rubén Daríos de Juan Ramón Jiménez." En *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez: editados en conmemoración del primer centenario de su nacimiento*. [Mayagüez, PR]: Recinto Universitario de Mayagüez, 1981. 47-87.

Darío, Rubén. *Obras poéticas completas*. Ordenación y prólogo de Alberto Ghiraldo. Madrid: Aguilar, 1932.

---. *Rubén Darío. Poesía*. Prólogo Ángel Rama. Edición Ernesto Mejía Sánchez. Cronología Julio Valle-Castillo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

--- *Rubén Darío. Poesía*. Introducción de Nidia Palacios. Prólogo de Edgardo Buitrago. Bogotá: Hispamer, 2007.

Díaz Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho; una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe, 1951.

Garber, Frederick. *The Autonomy of the Self from Richardson to Huysman*. Princeton: Princeton UP, 1982.

Jiménez, Juan Ramón. *Diario de un poeta recién casado. Diary of a Newlywed Poet*. A Bilingual Edition of *Diario de un poeta recién casado*. With an introduction by Michael P. Predmore; translation by Hugh A. Harter. Selinsgrove, [PA]: Susquehanna UP, 2004. 186-89.

---. *Españoles de tres mundos. Viejo Mundo, Nuevo Mundo, Otro Mundo*. *(Caricatura lírica)(1914-1940)*. (Con un apéndice de retratos inéditos) [Introducción, notas y edición de Ricardo Gullón]. Madrid: Afrodisio Aguado, 1960.

---. *Españoles de tres mundos. Viejo Mundo, Nuevo Mundo, Otro Mundo.* Caricatura Lírica. 1914-1940. Con tres apéndices de retratos inéditos. Edición y estudio preliminar de Ricardo Gullón. Madrid: Aguilar, 1969.

---. "'Mis' Rubén Darío." *La corriente infinita. Crítica y evocación*. Recopilación, selección y prólogo de Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1961. 45-52.

--. *Mi Rubén Darío. (1900-1956)*. Reconstrucción, estudio, notas críticas de Antonio Sánchez Romeralo. Huelva: Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990.

Mead, George H. *Movements of Thought in the Nineteenth Century*. Chicago, Ill: University of Chicago P, [1962].

Mejías López, Alejandro. *The Inverted Conquest: the Myth of Modernity and the Transatlantic onset of Modernism*. Nashville: Vanderbilt UP, 2009.

Oliver Belmás, Antonio. *Este otro Rubén Darío*. Barcelona: Editorial Aedos, 1960.

Palacios, Nidia. "Introducción" en *Rubén Darío. Poesía*. (2007). vii-xii.
Peckham, Morse. *Beyond the Tragic Vision. The Quest for Identity in the Nineteenth Century.* New York: George Braziller, 1962.

Predmore, Michael P. *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos, 1966.

Rama, Ángel. "Prólogo" en *Rubén Darío. Poesía.* (1977). IX-LII.

Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1948.

Skyrme, Raymond. *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*. Gainsville: UP of Florida, 1975.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

VISIONES MÍTICAS DE SALOMÉ EN LA OBRA DE RUBÉN DARÍO: UN DIÁLOGO CON HUYSMANS Y EL DECADENTISMO

Andrés Sánchez
Universidad de Granada

Abstract: This article will focus on the analysis of the Salome's myth and the development of the character in Rubén Darío's works. To do this, I will use the comparison with J.-K. Huysmans' *Á Rebours*, where the Hebrew princess goes through a huge transformation. This results in wide influence in the later culture of *fin de siècle*. Darío's prose and poetry begin in *decadence* precepts (both aesthetically and ideologically) in order to create a female archetype dangerous and perverse, that his personal literary style over time converts into the realm of the metaphysical. The literary communication between both writers offer us the complex situation in *fin de siècle* and Latin American modernism, an age in which the individual suffers in the presence of a deep emptiness, only surpassed by the art and the character of Salome.

Resumen: Este artículo se centrará en analizar el mito de Salomé y su evolución en los textos de Rubén Darío. Para ello, se establecerá como método de estudio la comparación con *À Rebours* de J.-K. Huysmans, donde la princesa hebrea experimenta una gran transformación literaria, influyendo de gran manera en la cultura finisecular posterior. La prosa y la poesía de Darío partirán de los presupuestos decadentistas (estética e ideológicamente) a la hora de crear un arquetipo femenino peligroso y perverso, que su poética personal superará más tarde en un terreno metafísico. La comunicación entre ambos autores ofrecerá la compleja visión del fin de siglo y del modernismo, una época en la que el sujeto experimenta un profundo vacío existencial del que sólo el arte y Salomé podrán sacarlo.

> No hay belleza exquisita
> sin algo de *extraño* en las proporciones
> (*Ligeia*, E.A.Poe)

Rubén Darío, uno de los escritores más cosmopolitas del modernismo hispánico, no pudo escapar de la mirada tentadora de Salomé. Desbordante es la bibliografía sobre el contacto del nicaragüense con la literatura francesa, y sus adopciones temáticas y métricas. Sin entrar en la interminable polémica sobre la originalidad del modernismo, es innegable el diálogo de Darío con otras literaturas a través de sus viajes y sus lecturas de las que no escaparon los textos dedicados a uno de los mitos[222] favoritos de fin de siglo. A lo largo de su poesía, la figura de Salomé va haciendo una serie de apariciones importantes, tanto para la evolución del mito en ámbito hispánico como para el desarrollo interno de su poética en la tan discutida filiación al decadentismo. Al mismo tiempo, y también a través de esta figura, el trasvase de motivos procedentes de otros autores europeos es constante, haciendo Darío al mismo tiempo, su propia lectura de los mismos. Por ocasión del aniversario de su muerte y consecuente (y siempre oportuna) revisión de su obra, en esta ocasión se llevará a cabo un análisis comparativo de uno de sus personajes más perversos. Ello intentará dar una visión más completa de su obra resaltando una de sus múltiples y complejas aristas ideológicas y estéticas en unos textos cuyo apretado simbolismo posibilita inagotables lecturas.

[222] Utilizo el concepto de "mito literario" (Sellier) por ofrecer una perspectiva más amplia de estudio que el de "tema literario" (Trousson). No hay espacio aquí para entrar en tal disquisición teórica, pero la figura de Salomé en la historia de la literatura universal puede dar razones para inscribirla tanto en uno como en otro concepto.

1. Una panorámica por el mito de Salomé, el paso al siglo XIX y a la literatura hispánica modernista

La primera y tímida aparición de Salomé se produce, como se señala habitualmente, en los Evangelios de San Mateo (14, 6-12) y San Marcos (6, 21-29), y será "bautizada" en las *Antigüedades judías* del historiador Flavio Josefo, cuya versión de los hechos y del personaje histórico (Rodríguez Fonseca 44-47) poco atraerá aparentemente a la literatura. Así, son los Evangelios el punto de partida del mito, el "hipotexto primero" donde se reúnen o se insinúan ya la práctica totalidad de los motivos que componen la historia:

> […] la figura de Juan el profeta, el visionario ascético atrapado en la corrupción de la corte de Herodes; la ambivalencia de Herodes frente a Juan, que oscila entre el temor supersticioso y el político; la relación incestuosa entre Herodes y Herodías; el motivo de la danza, el del juramento de Herodes, la petición de Salomé y la subsecuente decapitación del Bautista (Pimentel 38).

La extraordinaria productividad del mito ha hecho que a través de diferentes soportes artísticos (literatura, escultura, pintura, música, ballet o cine[223]), Salomé haya sido tratada una y otra vez, ya sea tomándola a ella como protagonista o resaltando motivos concretos de la leyenda. De esta forma, serán recurrentes desde época antigua el motivo de la danza (Kultermann), de la cabeza del Bautista (Pérez Priego) o la figura de Herodías (Kloss), que desde el *Atta Troll* (1841) de Heinrich Heine será identificada con la propia Salomé[224]. Pero más allá de la representación bíblica, compete a este estudio hablar de una serie de imágenes finiseculares de las que alguna manera beberá Darío.

Será el siglo XIX, sobre todo a partir de la segunda mitad y en sus últimos años, la época de gran resurgimiento del mito literario. Siguiendo el gusto por la imagen de la mujer fatal casi demoníaca que tanto explotó la literatura gótica del XVIII[225], los autores individualizarán en la figura de Salomé todas sus fantasías y terrores: en una sociedad patriarcal, la literatura hablaba de una mujer con una sexualidad dominante que agredía al hombre. La amenaza de Salomé recorre Europa, obviamente con diferentes resultados, dependiendo del autor que se acerque al tema. En los años 60, Stéphane Mallarmé trabajó en su *Hérodiade* (que no llegaría a terminar); en 1877, Gustave Flaubert publicaba en los *Trois Contes* su *Hérodias*; en 1884 Joris-Karl Huysmans hacía su maléfico retrato en *Á Rebours* y Jules Laforgue introducía el elemento irónico-paródico en las *Moralités Legendaires* (1886). Después llegaría la *Salome* (1893) de Oscar Wilde para terminar de consolidar el tratamiento perverso del personaje. Al mismo tiempo, con la obra wildeana, Salomé quedaba ya configurada como arquetipo literario que otras literaturas como la latinoamericana y la española explotarían hasta la saciedad. Otros muchos autores de la época se ocuparon del mito, entre ellos Albert Samain, el portugués Eugenio de Castro[226] (su *Salome*

[223] Entre los tempranos ejemplos de la imaginería religiosa medieval dedicada a Salomé destaca una representación prerrománica de la danza en la columna de Bernward de Hildesheim (siglo XI) o las esculturas del tímpano de la catedral de Rouen, ambos ejemplos de carácter narrativo (Kultermann 188-189). Salomé pasará además por la pintura, desde Rogier van der Weiden a Edvard Munch; y también por la ilustración gráfica con los subversivos ejemplos de Aubrey Beardsley. La música no escapó de la influencia de la princesa hebrea, en las óperas de Jules Massenet o Richard Strauss, ni tampoco los ballets rusos o el cine, con las actuaciones de Theda Bara y Alla Nazimova (VV.AA, *Salomé: un mito contemporáneo*).

[224] Esta confusión, muy frecuente en la literatura francesa, también pasa a Darío. La vacilación aparece ya en los Evangelios Apócrifos, como informa Mauro Armiño (Wilde 135). Bernheimer da más datos sobre la confusión, que llega a documentar también en Orígenes (Bernheimer 208).

[225] No obstante, y como muy bien señala la monumental obra de Praz (348 y ss.), las mujeres fatales aparecen desde los poemas homéricos y la Antigüedad Clásica. No obstante, se habla en este trabajo de una particular visión negativa de la mujer, producida ya en un mundo moderno, en la sociedad industrial y positivista.

[226] Este olvidado poeta portugués fue muy leído en el modernismo hispánico, y ello lo prueba la cantidad de traducciones que existen del poema que dedica a Salomé, como la de Ricardo Baeza en la revista *Prometeo* (n.19, 1910) o la de Riaza Mateo en *Por esos mundos* (n.204, 1912). La de Villaespesa se publica en 1914 en Madrid, en la editorial Sucesores de Hernando, con un prólogo de Rubén Darío, el mismo texto que había incluido en la edición de 1896 de *Los raros* (Darío 204-223).

de 1896 influiría a Francisco Villaespesa, uno de sus traductores en España) y antes que todos, el ya mencionado poema de Heine.

En ámbito hispánico, la figura de Salomé desató una verdadera locura entre la intelectualidad de fin de siglo. Es posible encontrar su huella en todos los géneros literarios en ambos lados del Atlántico, incluso en los ensayos de Ortega y Gasset (*El Espectador*, IV, 1921) o Cansinos Assens[227], que dedicaría un estudio al mito en la obra de varios autores europeos. La poesía latinoamericana trajo uno de los primeros testimonios de la Salomé finisecular hispánica: en *Nieve* (1892), un año antes de Wilde, Julián del Casal dedicaba dos poemas de su "Museo Ideal" a las pinturas de Gustave Moreau en las que la princesa hebrea era protagonista (*Salomé danzando ante Herodes* y *La aparición*, 1876). Sin embargo, y por respeto a la cronología, hay que decir que no fue el primero: un año antes, el 27 de septiembre de 1891, Rubén Darío publicaba en *La Prensa Libre* de San José de Costa Rica "La muerte de Salomé" (Darío, *Cuentos completos* 151), un interesante texto sobre el que más tarde volveremos. Unos años después, un amigo de Oscar Wilde, Enrique Gómez Carrillo, a su vez publicaría "El Triunfo de Salomé" (1898[228]) (VVAA, *Cuentos modernistas* 103). La prosa modernista seguirá fijándose en la danzarina, en el cuento "Salomé" que Froilán Turcios recoge en *Hojas de Otoño* (1904), y en la novela *Salomé. Novela-Poema* (1918) del provocador y hoy injustamente olvidado Vargas Vila.

En la rica prosa latinoamericana de la época hubo también espacio para la desmitificación y la parodia, en la línea de Laforgue, como es el caso del breve cuento de Ricardo Güiraldes, recogido en *El cencerro de cristal* (1915). En cuanto a los poetas, después de Casal, vinieron a fijarse en Salomé entre otros, Guillermo Valencia en *Ritos* (1899); Rubén Darío en los poemas que se verán más adelante; Delmira Agustini[229] o Alfonsina Storni en su poema "Indolencia", incluido en *Ocre* (1925). A través de esta nómina de autores (amplia pero no exhaustiva) se puede apreciar fácilmente hasta qué punto este personaje femenino se tornó obsesivo para los autores finiseculares de la América hispana, y ello tiene su explicación. Ricardo Gullón analizó certeramente las causas que motivaron el retorno al mito en la literatura finisecular: "En él encontraban articuladas verdades entrañables de validez universal. Los dioses y héroes negados por el positivismo y maltratados por el neoclasicismo […] volvieron a ser expresión de visiones colectivas, de oscuros sentimientos y presentimientos" (78). Así, se vuelve a Salomé como paradigma de una "estética del mal" (Baudelaire había sido uno de los inauguradores con sus *Fleurs du mal* (1857), y Huysmans en *Á Rebours* se declararía máximo defensor), de las fantasías y del erotismo finisecular; pero además era espejo de una concepción muy negativa de la mujer.

Esta vertiente estética en contacto con el simbolismo y el decadentismo quería renegar de la mímesis y así lo había declarado repetidas veces Baudelaire en sus escritos (*Curiosités esthétiques* 489-494), Huysmans en su defensa del artificio en *À Rebours* (143-144) u Oscar Wilde en *The Decay of Lying* (1889). Se proclamaba heredera de Gautier y de *l'art pour l'art* (recuérdese la dedicatoria de Baudelaire en sus *Flores*, y la defensa de un arte al margen de toda moral[230]) y creaba paraísos artificiales cargados de exotismo orientalista para "refugiarse del incesante diluvio de la estupidez humana" (Huysmans 125). Pero como también deja claro Gullón, y se ha mencionado en muchas ocasiones, esto normalmente no significa una actitud escapista. "El exotismo modernista no es pretexto para negarse a la realidad, sino medio para rectificarla. […] sienten la realidad […] [y] quisieran hacerla otra" (82). Esta es una de las claves para entender el mito de Salomé en el modernismo hispánico: una creación fruto de una nueva

[227] *Salomé en la literatura: Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*. Madrid: Editorial América, 1919.
[228] Esta fecha de publicación en el volumen *Del amor, del dolor y del vicio* en la edición parisina de la Editorial La Campaña es defendida por Enrique Marini-Palmieri (VVAA, *Cuentos modernistas hispanoamericanos* 101). José Ismael Gutiérrez (411) la pone en duda, aunque por falta de datos diferentes a los que aporta Marini-Palmieri, termina coincidiendo con él.
[229] Agustini no llega a mencionar directamente a Salome. Sin embargo, en su tratamiento muy recurrente del motivo de la cabeza cortada, se puede ver en muchas ocasiones alusiones claras al mito (Peluffo).
[230] En una dedicatoria que Baudelaire acortó en gran medida en la edición definitiva de *Las flores del mal*, afirmaba lo siguiente: "A mi queridísimo y veneradísimo maestro y amigo Théophile Gautier. […] Ya sé que en las etéreas regiones de la verdadera poesía no existe el mal ni tampoco el bien, como sé que no es imposible que este mísero diccionario de melancolía y del crimen justifique las reacciones de la moral, del mismo modo que el blasfemo viene a reafirmar la religión" (73).

estética y una ideología especial. Como se ha insistido hasta la saciedad, el fin de siglo suponía el fin de una forma de hacer arte, pero también el inicio de una nueva, que exagerando la herencia romántica, declaraba la superioridad del arte ante la realidad, ante la sociedad positivista, corrupta y utilitaria, que había desterrado al poeta, como denunciaba Baudelaire y el propio Darío[231]. En esa sociedad en la que vivía el escritor, la mujer estaba alcanzando demasiado poder, y así lo manifestaban los textos dedicados a Salomé. "¡Sé encantadora y calla!" (277) clamaba Baudelaire, y contra esto se revolverá la protagonista, castigada por sus "crímenes", siendo incluso decapitada[232], defendiéndose y reafirmándose: "Yo soy la que incompleta vive su vida" (Storni 247).

2. Presencia y funcionamiento de Salomé en la obra de Rubén Darío

La figura de Salomé en la obra de Darío se muestra de forma fragmentaria, supeditada la mayoría de las veces a un tema que en el poema funciona como núcleo y que supera a la propia presencia de la princesa. No obstante, ella está ahí y sea de forma primaria o secundaria, funciona y se relaciona con el sujeto poético. Al margen de todas las "mujeres fatales" que pasean por sus obras (Rodríguez Fonseca 125), la presencia explícita de Salomé se da en tres poemas y un cuento. Es este texto en prosa, como ya se ha adelantado, el primero que el poeta dedica a la danzarina, aparecido por primera vez en 1891 y titulado "La muerte de Salomé" (Darío, *Cuentos completos*, 151), situándose el centro alrededor del motivo de la muerte y el castigo. Por otro lado, los poemas se concentrarán en *Cantos de vida y esperanza* (1905); primero, la archiconocida "Canción de otoño en primavera", con el tema de la perdición del hombre y el sufrimiento que infringe la mujer fatal destructora. Luego, en la sección "Otros poemas", el poema X incide de forma más explícita sobre la naturaleza de la relación amorosa con Salomé y el XXIII desarrolla el motivo de la decapitación de Juan el Bautista.

La poesía de Darío termina aquí con las referencias directas a Salomé. Sin embargo, dedica otros poemas al motivo de la danza, verdadera obsesión modernista (Toledano Molina 120-121), como en "La bailarina de los pies desnudos" (Darío, *Poesías completas* 734), que incluirá en *El canto errante* (1907) o en "Sarah", dedicado a la actriz Sarah Bernhardt, que a su vez era la destinataria del texto francés de Oscar Wilde en la primera edición de *Salome* (1893). Aunque estos poemas no mencionen a la mujer fatal por su nombre, sí tocan de alguna manera el mito: el sujeto femenino que danza es descrito de forma análoga a la Salomé de Huysmans y de Wilde. Pero son importantes por algo más: en ellos, por una serie de rasgos presentes en la descripción de ambas bailarinas, Darío está ofreciendo algunas características de su estética al abordar el mito de forma más directa y menos oscura que los textos de *Cantos de vida y esperanza* (donde, por otro lado, la voz personal de Darío está más evolucionada). Me refiero a la comunicación entre la poética de Darío y la de Huysmans, junto a su postura ante el decadentismo.

La crítica tradicional, constructora del *mito dariano*, suele estar polarizada entre la defensa absoluta de la autonomía del poeta y las críticas como mero imitador de modelos franceses (Schulman). En ambos casos, se defendía su papel de introductor del modernismo tanto en Latinoamérica como en España; aunque haya que reconocer que a ello contribuyó él mismo, a través de repetir en textos como el

[231] En *Las flores del mal* son destacables, entre otros, "El Albatros": "Se parece el Poeta al señor de las nubes/ que ríe del arquero y habita en la tormenta;/ exiliado en el suelo, en medio de abucheos,/ caminar no le dejan sus alas de gigante" (91) o "El cisne" (341-345), donde la sensible ave camina perdida sobre el asfalto de la ciudad. También exclamará Darío con gran violencia: "¡Torres de Dios! ¡Poetas!/ […] La mágica esperanza anuncia un día/ en que sobre la roca de armonía/ expiará la pérfida sirena./ ¡Esperad, esperemos todavía!" (*Cantos*, 205).

[232] Como ya se ha anunciado, uno de los motivos del mito es la decapitación del Bautista. Pero curiosamente, también hay ejemplos en literatura de la decapitación de Salomé. Como es sabido, la *Salome* de Wilde termina sepultada por los escudos de los soldados, castigada por sus crímenes; no obstante, la idea inicial era otra muy diferente: moría decapitada (Ellmann 325-326). No encontramos este final en los Evangelios, pero sí aparece en los Evangelios Apócrifos, como apunta Mauro Armiño (Wilde 135). En la literatura española, Carrere dedica todo un poema a la muerte de Salomé en su *Dietario Sentimental* (1916), que se produce en circunstancias muy parecidas a las de los Evangelios Apócrifos, en un paraje helado. Por su parte, Darío hace lo propio en su cuento.

"Prefacio" a *Cantos de vida y esperanza* (Darío, *Cantos* 185), las "Dilucidaciones" (Darío, *Páginas escogidas* 132) o en *Historia de mis libros* que *Azul…* (1888) había iniciado un "movimiento mental" (199). Se ha demostrado ya la inexactitud de tales afirmaciones, al haber gérmenes de una nueva sensibilidad en América y en España anteriores a 1888 (Schulman 67-69; Correa Ramón, *Poetas andaluces* 14). Merece la pena volver ahora a esa actitud tan moderna de Darío, a su cosmopolitismo: "y muy siglo diez y ocho y muy antiguo/ y muy moderno; audaz, cosmopolita;/con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,/ y una sed de ilusiones infinita" (187). En ese manifiesto poético que es el primer poema de los *Cantos*[233], deja clara su actitud aperturista hacia otras literaturas, que luego se concretará en una praxis poética renovadora, tanto en lo temático como en los aspectos formales y léxicos. Así, si en alguna ocasión quiso valerse de una pose "españolista" o más distanciada del decadentismo, debe entenderse como una defensa a las críticas de afrancesado, o a los insultos de "decadente" o incluso de "enfermo", por parte de Nordau entre otros[234].

La presencia de Huysmans en los textos de Darío es perceptible, ya sea en modo de influencias directas o indirectas. Notar esto será imprescindible para analizar con profundidad el funcionamiento del mito de Salomé en el nicaragüense y sus aportaciones personales. No se podría hacer de otra forma; puesto que en la construcción de un mito literario son necesarios varios textos, sería contraproducente un análisis que eliminara alguna de las partes. Darío menciona en numerosas ocasiones a Huysmans en su obra, y lo hace en términos admirativos, hasta el punto de firmar con el pseudónimo de Des Esseintes en *La Tribuna* de Buenos Aires (Paz 36-37; Phillips 238). Si esto ocurría entre los años 1893 y 1894, de 1896 será la primera edición de *Los raros*, donde salva al autor de *À Rebours* (1884) de los ataques de Max Nordau en su *Entartung* (1892). Entre los "condenados":

> Villiers de l'Isle Adam, el hermano menor de Poe, por el católico Barbey d'Aurevilly, por el turanio Richepin, por Huysmans, en fin, lleno de músculos y de fuerzas de estilo, que personificara en Des Esseintes el tipo finisecular del cerebral y del quintaesenciado, del manojo de vivos nervios que vive enfermo por obra de la prosa de su tiempo. Si sois partidarios de Ibsen, sabed que el autor de *Heda Gabler* está declarado imbécil (Darío, *Los raros* 178).

De esta forma defendía Darío la literatura del autor francés y de su personaje, el dandi por excelencia, cuya actitud ante la vida se conjugaba con una visión muy personal del mundo. En *Historia de mis libros*, de vuelve a hacer hincapié sobre el cosmopolitismo:

> […] yo había explorado no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también […] la poesía española […]. A todo esto agregad un espíritu de modernidad con el cual me compenetraba en mis incursiones poliglóticas y cosmopolitas. […] el culto del entusiasmo y la sinceridad contra las añagazas y traiciones del mundo, del demonio y de la carne; […] la simiente del catolicismo, contrapuesta a un tempestuoso instinto pagano, complicado con la necesidad psicofisiológica de estimulantes modificadores del pensamiento, peligrosos combustibles, suprimidores de perspectivas afligentes, pero que ponen en riesgo la máquina cerebral y la vibrante túnica de los nervios. Mi optimismo se sobrepuso (Darío, *Páginas escogidas* 218).

Pero lo que es más importante, aparece aquí la descripción de una crisis espiritual y nerviosa semejante a las del hiperestésico Des Esseintes. Además, se asiste a una reunión de las preocupaciones del dandi

[233] Las citas de *Cantos de vida y esperanza*, provienen en todos los casos de la edición recogida en la bibliografía en la que también se incluye *Azul…*, preparada por Álvaro Salvador.

[234] En la polémica sobre la adscripción de Darío al decadentismo, el nicaragüense fue criticado violentamente, entre otros por Max Nodau (Phillips 243), Paul Groussac y Leopoldo Alas Clarín, en un tono bastante hiriente (239). Pocos años antes, en *El caso Wagner* (1888), un exaltado Nietzsche también había elaborado su teoría de la *décadence* como enfermedad artística, renegando de la música de Wagner, a quien tanto había admirado.

francés: el rechazo del mundo, la exploración sexual, el catolicismo, la necesidad de la estimulación de los sentidos y la hipersensibilidad nerviosa. No obstante, también se aprecian diferencias: el paganismo de Darío, o la mirada positiva final.

Des Esseintes arroja luz sobre la actitud del artista finisecular, personificada por él mismo y que luego heredará en parte el Dorian Gray de Wilde. En su necesidad de huir de una sociedad en la que no se reconoce, se refugia en su fortaleza de Fontenay-aux-Roses y se dedicará durante toda la novela a "embellecer" su vida y a experimentar el máximo goce sensorial posible. Para este fin construye y decora su palacio, adquiere pinturas y piedras preciosas; crea un invernadero con las flores más extrañas, consume drogas, lee la literatura y escucha la música que más comulga con su carácter elevado. Entre los escritores modernos, Edgar Allan Poe, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, Verlaine o Baudelaire: todos admirados por Darío, todos defendidos en *Los raros*. Entre los músicos, Wagner por encima de todos, y la misma opinión parece tener Darío, que acude al compositor alemán en repetidas ocasiones, ya sea a modo de cita o incluso imitando procedimientos musicales como el *leitmotiv* (Darío, *Páginas escogidas* 204 y 213-214). Muchos son los pintores que transitan por las páginas de *À Rebours*, algunos de los cuales serán elegidos para decorar su vivienda, pero sólo uno llegará a entusiasmarle hasta el punto de llegar al éxtasis con la contemplación de sus pinturas, no es otro que Gustave Moreau.

El capítulo V de *À Rebours* se convierte así en una sugerente *écfrasis*[235] de las pinturas de Moreau elegidas por Des Esseintes, *Salomé danzando ante Herodes* y *La Aparición*, ambas exhibidas por primera vez en 1876. Aquí se produce la lectura moderna del mito de Salomé que luego heredará y modificará Darío. La princesa bíblica que ha pedido la cabeza del Bautista por mandato de su madre Herodías (su odio al profeta es infinito debido a las acusaciones de pecadora que continuamente le arroja) ha desaparecido en Huysmans. Aquí se erige como protagonista que goza de su trofeo (suyo y no de su madre, como más tarde recalcará Wilde[236]). Después de la descripción de la atmósfera exotista, comienza el motivo de la danza:

> Con la expresión concentrada, solemne y casi augusta, empieza la lúbrica danza que ha de despertar los sentidos aletargados del viejo Herodes; ondulan los senos de Salomé y, al contacto con los collares que se agitan frenéticamente, sus pezones se enderezan; sobre su piel sudorosa centellean los diamantes; sus pulseras, sus cinturones, sus sortijas, escupen chispazos; la coraza de orfebrería, cada una de cuyas mallas es una piedra preciosa, se pone a llamear sobre su túnica triunfal, bordada de perlas, rameada de plata, laminada en oro, dibuja culebrinas de fuego, bulle y se agita sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, como si contuviera espléndidos insectos de alas deslumbrantes, jaspeados de carmín, moteados de amarillo alba, esmaltados de azul acero, adornados con rayas verdes del color del pavo real (Huysmans 177-178).

Si se contempla la *Salomé danzante* de Moreau y se lee acto seguido este fragmento se verá que no hay aquí una mera trasposición, sino que a través de un material precedente se produce una imagen nueva. Se describe de forma asombrosa la seducción de la bailarina, al tiempo que se excita sexualmente; brilla su piel al contacto de la luz sobre las joyas que cubren su cuerpo y se consiguen efectos cromáticos que Huysmans se deleita describiendo a pinceladas sueltas, como si de un pintor impresionista se tratase. De

[235] Esta técnica de describir en literatura una obra pictórica fue muy usual durante el modernismo. En el caso de Salomé, Julián del Casal vuelve a hacer una écfrasis de las pinturas de Moreau en los textos que dedica en *Nieve* a la danzarina, teniendo en cuenta también a Huysmans, aunque el resultado sea eminentemente parnasiano.
[236] "No escucho a mi madre. Pido la cabeza de Yokanaán en bandeja de plata por mi propio placer" (Wilde 119).

esta forma, mediante la sucesión violenta de colores y las comparaciones con el fuego, las alas de un insecto, o el símbolo del pavo real[237], se recrea el movimiento de la lúbrica danza.

La danza así recreada, procedente del texto pictórico y continuada después en el literario, tiene una fuerte semejanza con la que realiza "La bailarina de los pies desnudos". Tal es así, que se podría afirmar que hay aquí, sin ser nombrada directamente, otra aparición de Salomé. Aunque Darío ofrece imágenes nuevas, late en el fondo el texto de Huysmans: "Bajaban mil deleites de los senos/ hacia la perla hundida del ombligo,/ e iniciaban propósitos obscenos/ azúcares de fresa y miel de higo. // A un lado de la silla gestatoria/ estaban mis bufones y mis mudos…/ ¡Y era toda Selene y Anactoria/ la bailarina de los pies desnudos!" (*Poesía completa* 734). La escritura sincrética de Darío permite reconocer el fetichismo del pie desnudo presente en Wilde[238], en su Salomé de "pies de plata", como "pequeñas palomas blancas" (Wilde 55), y la identificación con la luna (Selene), uno de los puntos centrales de la tragedia wildeana. Pero al mismo tiempo, al igual que Huysmans, se fija en los senos, en la provocación al moverse junto a la perla incrustada en su piel. Todo ello se dirige al que está en el trono ("silla gestatoria"), que no puede ser otro que el Herodes de la pintura, a cuyos pies se entrevén otros personajes ("mis bufones y mis mudos"). Fijándose en el escritor francés, Darío también optará por el cromatismo: "azúcares de fresa y miel de higo" (v.12); si aquel utilizaba la plata, el oro, el fuego, el "rosa té", el carmín, el "amarillo alba", el "azul acero" y el verde del pavo real, este utilizará menos tonalidades, el rosa (v.5), la fresa (rojo), la miel, y el higo (verde). No obstante, da un paso más: si Huysmans se deleitaba sólo con la vista, cuando Darío utiliza el término "azúcares" introduce un nuevo sentido, el gusto. De esta forma, el goce será más sensorial aún, más completo y perfecto.

El ansia de sensorialidad también se percibe en "Sarah". Si antes se utilizaba la vista y el gusto para percibir el poema, ahora la figura de la danzarina también llega por el oído e incluso por el tacto: "una voz de tono blando,/ un cuerpo de sensitiva;/ algo como un arpa viva/ que da el sonido temblando" (867). La seducción de la bailarina es total, mediante una lograda sinestesia, habla con "una voz de tono blando", mientras su cuerpo tiembla (sensitivo), como un arpa. Prosiguen después unas imágenes que prueban la filiación total al decadentismo en la estética de algunos textos darianos: "la pálida faz de muerta/ por donde el lloro resbala,/ y el suspiro que se exhala/ por una boca entreabierta" (868). De nuevo, un recuerdo a las comparaciones wildeanas de Salomé con una muerta[239] (Wilde 53). Pero también se esboza ya la tan tratada unión de Eros y Thanatos, uno de los rasgos más característicos de la turbia sexualidad finisecular que se manifiesta a través de Salomé y que los artistas finiseculares denunciarán como perversión, ya sea de forma más o menos directa.

La figura de Salomé experimenta una gran transformación en el texto francés. Según declara Des Esseintes, en la pintura de Moreau ve algo muy diferente a la muchacha tímida de los Evangelios, que Huysmans llega a citar en su texto. "Ni en San Mateo, ni San Marcos, ni San Lucas, ni ningún otro evangelista, se habían detenido en la narración de los fascinantes y enloquecedores encantos de la bailarina, ni hacían alusión a su poder de depravación" (178-179). La Salomé de Moreau vista por Des

[237] El símbolo del pavo real será asociado a Salomé en repetidas ocasiones. Así lo hace Wilde, recuérdese que Herodes ofrece a la princesa los maravillosos pavos reales de su jardín, únicos en belleza, para que Salomé cambie su petición y renuncie a la cabeza del Bautista. En la edición inglesa de 1894, en sus ilustraciones, Beardsley adorna a su Salomé con este motivo; ejemplo paradigmático de ello es *The Peacock Skirt* (Wilde 54). La simbología es variada: el sol, la belleza, la vanidad, la inmortalidad (Revilla 463).

[238] En *Los raros*, Rubén Darío menciona a Wilde y a Dorian Gray (177), mostrando su admiración por el autor irlandés, de cuya tragedia bebe en sus poemas de Salomé (Rodríguez Fonseca 125-132), tanto estética como ideológicamente. Hay testimonios de que los dos autores se conocieron en París hacia 1900, introducidos por un gran amigo de ambos: Enrique Gómez Carrillo (Gutiérrez 412).

[239] Sin embargo podría haber aquí un problema cronológico: la primera edición de la *Salome* de Wilde es de 1893, y para el poema "Sarah" de Darío se da la fecha de 1886 (Darío, *Poesías completas* 868). Desconozco hasta qué punto esta fecha está documentada por Méndez Plancarte o por Oliver Belmás, que tuvo acceso a varios archivos y se encargó de añadir algunos poemas dispersos a la edición de de las poesías completas editada por la editorial Aguilar en 1967, recogida en la bibliografía.

Esseintes era nueva. Sólo "accesible para las mentes desquiciadas y afinadas que adquieren un poder visionario por medio de la neurosis" (179). O lo que es lo mismo, la nueva Salomé era poetizada por el poeta moderno, el neurótico nervioso, perdido en una ciudad industrial cualquiera, en una sociedad en la que no se reconoce. Este nuevo artista, no plasmaba otra cosa que una "asesina":

> […] se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que la mira, todo lo que ella toca (179).

Caracterizada así, Salomé se convierte en la favorita de todas las mujeres fatales de la época. Frente a la burguesía y sus relaciones sociales y sexuales codificadas (Bornay 53) y meramente reproductivas, Salomé imponía el caos desde su mundo orientalista. Frente al prototipo de mujer débil, subordinada a un marido, en literatura, la bestia sexual: "amor hondo y subitáneo,/ odio profundo y deshecho,/ las tempestades del pecho,/ con las tormentas del cráneo" (Darío, *Poesías completas* 867). El sujeto femenino de la "Canción de otoño en primavera" proviene de esta lectura del mito. La sexualidad exaltada de la mujer, une amor y odio al hombre para después destruirlo. El amplísimo volumen de crítica que se ha ocupado de este poema de los *Cantos de vida y* esperanza da cuenta de la calidad de esta composición. Bajo esa musicalidad agradable y la estructura casi de cancioncilla popular, con la repetición del estribillo, se oculta una oscura historia. Pese a ser "plural" la historia del protagonista, que aparentemente nos ofrece experiencias con tres amadas, todas ellas no son más que máscaras de una sola. Una de las caras de lo erótico femenino que Pedro Salinas comenzaba a analizar desde la Venus de *Azul…*, y que en este caso, adquiere significaciones diferentes. Como no puede ser de otra forma, el sujeto femenino es caracterizado como la más cruel de las criaturas: "Otra juzgó que era mi boca/ el estuche de su pasión; y que me roería, loca,/ con sus dientes el corazón" (Darío, *Cantos* 227). Pero para que Salomé pueda desplegar mejor su poder de seducción es necesaria también la predisposición del sujeto masculino. En el fin de siglo suele aparecer casi siempre un sujeto poético débil, en el que la mujer fatal descarga su violencia. Ello es herencia del decadentismo, de personajes enfermos ("enferma" estaba la cultura finisecular para Max Nordau) como Des Esseintes o Andrea Sperelli[240], y antes que ellos, el Severin de la *Venus im Peltz* (1870), que había sufrido extáticamente los maltratos de Wanda.

En "La canción de Otoño en Primavera" se describe a la perfección a este sujeto. Ya desde el estribillo, se informa de su naturaleza inestable, que Des Esseintes describirá como neurosis: "Cuando quiero llorar, no lloro…/ ya a veces lloro sin querer" (226). Después se hace hincapié en esa debilidad: "Yo era tímido como un niño./ Ella, naturalmente, fue,/ para mi amor hecho de armiño,/ Herodías y Salomé…[…] En sus brazos tomó mi ensueño y lo arrulló como a un bebé…/ y le mató, triste y pequeño,/ falto de luz, de fe…" (226-227). Aparece así un sujeto poético aniñado, débil, sin voluntad, que es desgarrado por la "mujer fuerte". Ciertamente, se han invertido los papeles de la ideología patriarcal decimonónica de forma que el poder lo tenga la mujer y que el elemento subordinado sea el hombre. Como afirma Ana Peluffo, "el efecto de la *femme fatale* en la construcción de la identidad masculina era el de un debilitamiento o emasculación del yo" (299). Por tanto, en el surgimiento del "erotismo violento" que se está tratando y que asumirá la Salomé de Darío previamente existirá esa relación "contra natura"[241] entre una mujer "masculinizada" y un "hombre feminizado". Lo cual, por antinatural es, sin duda, *perverso*, desviación de las prácticas amatorias aceptadas socialmente.

[240] El protagonista de *Il Piacere*, primera novela de Gabriele D'Annunzio, también gustaba de la filosofía de Schopenhauer, como queda reflejado en la segunda parte, durante la convalecencia en Schiafanoia. La edición de Rosario Scrimieri en la editorial Cátedra da cuenta de las influencias de esta obra sobre las letras hispánicas de fin de siglo.

[241] En muchos de sus escritos Darío renegaba de la "feminización" de la cultura de su época, del (a su juicio) excesivo protagonismo que empezaba a tener la mujer en la esfera intelectual y literaria. En su artículo sobre Rubén Darío, Ana Peluffo revisa estas cuestiones, aportando interesantes documentos y analizando estos componentes misóginos en algunos de los poemas dedicados a Salomé (300).

Salomé personificará todos los miedos (y curiosidades) de los intelectuales de fin de siglo. Así, el sujeto poético de la "Canción de otoño en primavera" es consciente de su sufrimiento, pero por el goce que al mismo tiempo le produce, no quiere dejarlo atrás: "Juventud divino tesoro,/ ¡ya te vas para no volver!". Como se ve, Salomé encarna a la "la mujer fuerte", opuesta al ideal social de la "mujer débil" y dependiente del hombre, al "ángel del hogar" (Correa Ramón, *Hacia la re-escritura* 221). Este es el papel que la sociedad patriarcal del siglo XIX impone, como garante de la institución familiar. Así, lo sexual se "racionaliza" discursivamente, se subordina a la "utilidad social", de mantener el sistema capitalista burgués (Foucault 23-25). Cuando se opone el otro tipo de mujer, se producirá en literatura un fuerte maniqueísmo:

> […] la mujer fatal y la mujer espiritual. La belleza tentadora y perversa frente a la suave hermosura del sublimado tipo angélico. La mujer *natural*, esto es, esposa y madre, frente a la mujer *artificial*, que se considera, por contraposición, amante y estéril. De este modo, la mujer puede resultar poseedora de las más armoniosas virtudes o de los defectos más deplorables, puede ser santa o una pecadora (Correa Ramón, *Hacia la re-escritura* 204).

En este trabajo compete hablar del segundo tipo, de la *mujer artificial*, que tanto poetizaría Baudelaire (101 y 157) y cuyos rasgos muchos autores concretarán en Salomé, la antítesis del ideal social, de la feminidad retraída para la que el sexo es un tabú. La princesa hebrea se opondrá a los esquemas establecidos, mediante la oposición a lo masculino y la exaltación activa (*perversa*) de la sexualidad mediante su "desvelamiento" en la danza (Showalter 148-149). Por otro lado, ello representa la "*histerización del cuerpo de la mujer*" (Foucault 110), la construcción discursiva de un arquetipo por parte del poder para después rechazarlo.

La "Canción de otoño en primavera" no manifiesta todavía el rechazo a Salomé. Pese a su violencia, el sujeto poético se aferra a ella, es la tabla de salvación ante un doble abismo que se abre ante él: en primer lugar, su vida actual y en segundo lugar, la constatación del paso del tiempo y la llegada de la muerte. ¿Cómo es la vida del sujeto dariano? Ya se leía en una cita anterior, estaba "falto de luz, de fe…". Una vez más, la influencia de Huysmans en el ambiente modernista es determinante: Des Esseintes se siente solo en el mundo, agotado, vacío, sin saber en qué creer ni para que vivir. Buscando algo en lo que apoyarse busca la religión, pero no le sirve. Después, comienza a leer a Schopenhauer:

> También predicaba Schopenhauer el vacío de la existencia, las ventajas de la soledad, y advertía a la humanidad que, hiciese lo que hiciese, y fuera cual fuese el camino que pudiera tomar, siempre continuaría siendo desgraciada: el pobre, por causa de los sufrimientos que surgen en el hecho de vivir con muchas privaciones, el rico, por causa del tedio insoportable que engendra la abundancia. […] Schopenhauer no pretendía curar nada, no ofrecía ninguna compensación, ninguna esperanza, a los enfermos; pero su teoría del pesimismo era, en suma, la gran consoladora de los espíritus selectos, de las almas elevadas. Esta teoría revelaba la sociedad tal como es, insistía sobre la innata estupidez de las mujeres, […] salvaba de las desilusiones advirtiendo a cada cual que restringiese lo más posible sus esperanzas […] contentándose con considerarse feliz si, en momentos imprevisibles, no le caen a uno sobre la cabeza enormes y peligrosas tejas (209-211).

Sólo desde espacio de *spleen* y vacío existencial se explica la presencia de la Salomé moderna. Se rechaza continuamente a la mujer, pero la figura de la danzarina es diferente: se intenta estetizar, situar fuera de la rechazada realidad circundante. La princesa hebrea es la tabla de salvación para el sujeto. Des Esseintes se aferra a ella, a través del cuadro de Moreau sale de su realidad hacia el éxtasis orientalista. Como veremos, algo parecido ocurre en Darío.

Los *Cantos de vida y esperanza* prosiguen ahondando en la naturaleza de la relación entre el sujeto poético y la mujer fatal. Al mismo tiempo, se anuncia una opción para salir de la situación de vacío. Esta

vía de escape no es otra que "sentir", y Salomé se presta a ayudarlo en este punto de la forma más perfecta posible. Ya se advertía desde el principio del poemario: "En mi jardín se vio una estatua bella;/ se juzgó mármol y era carne viva;/ un alma joven habitaba en ella,/ sentimental, sensible, sensitiva" (188). Anunciaba así el poeta su deseo de dar vida, de volver carne al objeto femenino poetizado. Hacerla "sensitiva", como también ocurría en "Sarah": "una voz de tono blando,/ un cuerpo de sensitiva" (*Poesías completas* 867), y en la "Canción de otoño": "Y más consoladora y más/ halagadora y expresiva/ la otra fue más sensitiva/ cual no pensé encontrar jamás" (*Cantos* 226). Pero llega en el poema X a la apoteosis de ese deseo de sentir, a su realización.

> Amor y dolor. Halagos y enojos
> Herodías ríe en los labios rojos.
> Dos verdugos hay que están en los ojos.
>
> ¡Oh, saber amar es saber sufrir,
> amar y sufrir, sufrir y sentir,
> y el hacha besar que nos ha de herir…
>
> ¡Rosa de dolor, gracia femenina;
> inocencia y luz, corola divina!
> y aroma fatal y cruel espina… […] (233)

Aparece así toda una demostración sobre lo que el médico británico Havelock Ellis llamaría *algolagnia*[242]. Primero, la definición: "Amor y dolor. Halagos y enojos". Después, la declaración del yo poético, que adquiere la voz del Bautista introduciendo una variante en el mito: por un momento, no rechaza a Herodías-Salomé como en la tragedia de Wilde; aquí la mujer fatal ha vencido y el profeta cae en sus redes declarando su goce ante el sufrimiento: "saber amar es saber sufrir,/ […] y el hacha besar que nos ha de herir". Salomé es en este poema una sádica que tortura metafóricamente ("dos verdugos hay en sus ojos") al dominar con la mirada, pero también literalmente ya que lo decapitará más tarde.

Esta salida a través del "sentir" con Salomé será problemática y a la larga tendrá que finalizar. Aunque se sitúe en un escenario oriental, sus perversiones son intolerables, por lo que habrá que acabar con ella. Darío se resiste a perderla en la "Canción de otoño en primavera": "Poniendo en un amor de exceso/ la mira de su voluntad,/ mientras eran abrazo y beso/ síntesis de la eternidad;// y de nuestra carne ligera/ imaginar siempre un Edén,/ sin pensar que la Primavera/ y la carne acaban también…" (*Cantos* 227) Queriendo eternizar el goce carnal, el sujeto poético choca de frente con el tiempo. Así, en la lectura que Darío hace del mito introduce une a la dicotomía Eros/Thanatos recreada en el poema XXIII, una nueva, la oposición de Eros y Chronos:

> Está destronando a la carne de aquel imperio indisputado, de aquella consideración de lo carnal como valor absoluto en sí, y descendiéndola al valor de lo relativo temporal, de la primavera, de lo que pasa. La está colocando, a ella, antigua soberana sin rival, a los pies de Chronos, emperador del tiempo. […] Lo erótico entra, 'también', en la danza general de la muerte (Salinas 151).

Ante esta derrota del tiempo y la desaparición de la carne, el sujeto poético no puede menos que lamentarse amargamente. "En vano busqué a la princesa/ que estaba triste de esperar./ La vida es dura. Amarga y pesa./ ¡Ya no hay princesa que cantar!// Mas a pesar del tiempo, terco,/ mi sed de amor no tiene fin;/ con el cabello gris, me acerco/ a los rosales del jardín…" (*Cantos* 228). He aquí más muestras

[242] Del griego *algo*, "dolor", y *lainos*, "excitación sexual" (Correa Ramón, *Isaac Muñoz* 57). El término será recogido después por Freud en los *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905).

de la inestabilidad del yo; pero el abatimiento y tedio vital a la manera de Huysmans contrasta con la alegre invitación de gozar, aunque sea en la vejez. No obstante, el final de Salomé está próximo.

La poesía de Darío disfruta de Salomé, como se ha visto. Alaba a la carne y accede a las perversiones de la mujer. Pero a continuación se arrepiente. Después del goce máximo en el poema X, reniega de ello. "Líbranos, Señor, de Abril y la flor,/ y del cielo azul, y del ruiseñor,/ de dolor y amor, líbranos, Señor" (233). El mismo camino había realizado Huysmans. Describe a su Salomé con complacencia, deleitándose en su carácter maligno, sobrenatural y superior a la fea cotidianeidad:

> Aquí, ella era verdaderamente hembra; obedecía a su temperamento de mujer ardiente y cruel; su figura era más refinada y más salvaje, más execrable y más exquisita; despertaba con más energía los sentidos aletargados del hombre; embrujaba y dominaba con más seguridad su voluntad, y con su encanto de gran flor venérea, nacida en lechos sacrílegos, cultivada en invernaderos impíos (Huysmans 182).

Al tiempo que bestia, Salomé es mujer (aunque sea una "mujer fuerte", "masculinizada"), y el carácter misógino no se puede olvidar si queremos entrar en el mito con todas sus consecuencias. Aparece así la apuesta estética del decadentismo a través de Salomé, la atracción por el mal y por lo enfermo. De hecho, es esta una de las imágenes que Huysmans utiliza para expresar su rechazo a la mujer:

> […] tenía un aspecto verdoso, y la mirada de sus ojos, de un azul claro y frío, era terrible bajo sus párpados amoratados; su boca estaba rodeada de granos; sus brazos secos y esqueléticos, desnudos hasta los codos, temblaban de fiebre, saliendo de unas mangas andrajosas; y sus muslos descarnados tiritaban bajo unas botas de montar demasiado amplias (224)

Esta visión de la Gran Sífilis, descrita en términos que pueden recordar al Naturalismo del que el autor había renegado en el prólogo de *À Rebours*, es identificada en ocasiones con una mujer. Ciertamente, ello tendría base documental. Como muestra Bornay (64), el aumento de la prostitución y la proliferación de la sífilis de finales del XIX, daba pie a los artistas (apoyados por los juicios médicos de la época) a identificar de forma más o menos velada a la mujer con esta enfermedad.

Salomé, la introductora de la perversión, poetizada por Darío pero también rechazada, debe ser castigada. Ha maltratado al hombre, privándolo de su poder mediante la decapitación-castración e introduciendo el caos social. Así leemos en su cuento "La muerte de Salomé": "Entonces fue cuando el monarca, en premio de su triunfo y a su ruego, concedió la cabeza de Juan el Bautista. Y Jehová soltó un relámpago de su cólera divina" (Darío, *Cuentos completos* 152). Así se queja Dios del sacrilegio, de la muerte del profeta; pero además, protesta el dios masculino ante el cuestionamiento de su poder. Si en la *Salome* de Wilde Herodes ordena a sus soldados que la aplasten, castigando su blasfemia, Darío también ejecuta a su personaje. Después de renegar del episodio en el hielo de los Evangelios Apócrifos, se pasa a narrar la nueva muerte y otra modificación de un motivo mítico.

> Llevaba al cuello a guisa de collar, una serpiente de oro, símbolo del tiempo, y cuyos ojos eran dos rubíes sangrientos y brillantes. […] Al querérsela arrancar, experimentó Salomé un súbito terror: la víbora se agitaba como si estuviera viva, sobre su piel, y a cada instante apretaba más y más, su fino anillo constrictor, de escamas de metal. […] Repentinamente, […] la cabeza trágica de Salomé, la regia danzarina, rodó del lecho hasta los pies del trípode, adonde estaba, triste y lívida, la del precursor de Jesús; y al lado del cuerpo desnudo, en el lecho de púrpura, quedó enroscada la serpiente de oro (152).

De esta forma había empezado Darío en 1891 a ocuparse del mito de Salomé, comenzando por el final, por su muerte. Su prosa había introducido además la innovación mítica en ámbito hispánico de la

decapitación de la princesa como castigo, el estrangulamiento por parte de la serpiente, animal habitualmente asociado a la mujer fatal y a lo femenino desde tiempos antiguos (Bornay 299), mostrando así su connivencia con la tentación y con el mal. En tanto la serpiente forma parte de la propia Salomé, casi se podría entender esta muerte como una suerte de "autodecapitación".

Este temprano texto enseña ya muchas de las obsesiones de Darío que se han ido recogiendo. Entre ellas, la amenaza del tiempo, simbolizado en este caso por la serpiente, que acaba venciendo, o el deseo de "animar" y dar vida a la materia, anunciado después en el primer poema de *Cantos de vida y esperanza*. Sin embargo, es importante incidir sobre el tema del tiempo: para rodear el cuello de su danzarina, Darío le había colocado un uróboros, un conocido emblema ocultista que solía simbolizar el eterno retorno (Revilla 610-611). Con ello, el poeta daba ya una pista de que no pensaba renunciar del todo a Salomé.

> En el país de las Alegorías
> Salomé siempre danza,
> ante el tiarado Herodes,
> eternamente.
> Y la cabeza de Juan el Bautista,
> ante quien también los leones,
> cae al hachazo. Sangre llueve.
> Pues la rosa sexual
> al entreabrirse
> conmueve todo lo que existe,
> con su efluvio carnal
> y con su enigma espiritual.

De esta forma, en el poema XXIII de los *Cantos de vida y esperanza*, al poetizar a la mujer fatal dará cuenta de una evolución de su erotismo: a partir de ahora, exigirá algo más que la carne ("la Primavera/ y la carne acaban también…"). Se muestra así su idea de *eterno femenino*, simbolizado en este caso por Salomé, que danzará eternamente. El despertar de la sexualidad con la sangre de la decapitación (Toledano Molina 119) ("la rosa sexual/ al entreabrirse") no se produce ya en la tierra ni en lo físico, sino en "el país de las Alegorías", un mundo ideal donde la carne no se toca, que "conmueve todo lo que existe" simpáticamente, transmutada en "enigma espiritual". Queda así conformado lo femenino como entidad metafísica y eterna.

El ensayo que Pedro Salinas dedicó a Rubén Darío, mencionado ya en varias ocasiones, utilizó a lo largo de todo su estudio unos versos procedentes del poema "Eco y yo", presente en *El canto errante* (1907), casi a modo de mantra. Con ellos, se advertía sobre el carácter multiforme del erotismo dariano: "Guióme por varios senderos/ Eros". Esta divisa se podría añadir a sus prólogos y a todos sus textos metapoéticos. Primero rinde culto a la mujer fatal "sensitiva", como se vio en los primeros poemas analizados, la eleva a un altar donde alaba la carne (en la "Canción de otoño en primavera"), la desea para después gozar al máximo, excitar al máximo sus sentidos a la manera de Des Esseintes cuando persigue los orgasmos olfativos o con prácticas sexuales extrañas. El único fin para el sujeto poético finisecular de la "Canción" y del poema X es, como en el caso del dandi, la estimulación de los sentidos:

> Al igual que esas muchachas que, bajo el efecto de la pubertad, sienten hambre de manjares adulterados o abyectos, le dio por soñar y por practicar experiencias amorosas anormales y placeres pervertidos. Entonces todo acabó; sus sentidos, hartos de excesos, extenuados de cansancio, se aletargaron; estaba ya muy cerca de la impotencia (Huysmans 126).

A este punto llega el dandi, a la insensibilidad absoluta. El sujeto poético de Darío, con la apariencia del Bautista, está en el estado previo: en sentir, y para ello quiere sufrir. Darío finaliza el mito de dos formas, de la forma tradicional, ejecutando a la mujer, y de una forma nueva: espiritualizando la materia. Llega así al ideal femenino, donde la carne ya no es física:

> ¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla
> -dijo Hugo-, ambrosía más bien, ¡oh maravilla!,
> […]
>
> En ella está la lira,
> en ella está la rosa,
> en ella está la ciencia armoniosa,
> en ella se respira
> el perfume vital de toda cosa.
>
> Eva y Cipris concentran el misterio
> del corazón del mundo.
> […]
> Pues en ti existe Primavera para el triste,
> labor gozosa para el fuerte,
> néctar, Ánfora, dulzura amable.
> ¡Porque en ti existe
> el placer de vivir hasta la muerte
> ante la eternidad de lo probable!... (Darío, *Cantos* 239-240)

Rechaza así el amor carnal y el sentimiento, ya no quiere sentir: "Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,/ y más la piedra dura porque esa ya no siente" (263). Ha encontrado la mujer ideal, perfecta e inmortal y sólo con ella, en un reino (de las alegorías) donde ya no exista el dolor (la modificación social del modernista) quiere vivir el sujeto poético.

La figura de Salomé a lo largo de los textos darianos ha permitido el viaje por varias calas. Primero, dos poemas que, sin nombrarla directamente, la señalaban mediante el motivo del baile. Con ellos se entraba en la asunción del pensamiento y estética decadentista, que pasaba a su cuento y a los *Cantos de vida y esperanza* para ser superada en el poema XXIII, con la construcción de su ideal femenino, una de las salidas al arquetipo literario de Salomé. El erotismo sensitivo se ha tornado erotismo panteísta:

> El cuerpo de la mujer es el cuerpo del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado. Pan sacramental, hostia terrestre: comer ese pan es apropiarse de la sustancia vital. Arcilla y ambrosía, la carne de la mujer, no su alma, es 'celeste'. Esta palabra no designa a la esfera espiritual sino a la energía vital, al soplo divino que anima la creación. […] Amar es ensanchar el ser. […] En ella confluyen todos los opuestos: la tierra y el agua, el mundo animal y el humano, la sexualidad y la música. Es la forma más completa de la mitad femenina del cosmos y en su canto salvación y perdición son una misma cosa. […] Sus atributos son dobles: es agua pero también es sangre. Eva y Salomé (Paz 57 y 59).

Hasta este punto de idealización llega la Salomé de Darío. Ella es una representante de su construcción del eterno femenino, que incluye complejas y ricas implicaciones primordiales, según destaca la lectura de Octavio Paz. El final de *À Rebours* puede leerse como una claudicación. Salomé permanece inmortal en el cuadro de Moreau que cuelga en una de las estancias de Des Esseintes, pero el dandi es engullido finalmente por esa sociedad financiera que él rechaza, contra la que no puede escapar, ni por el arte, la filosofía o la religión. Por su parte, Darío sí triunfará a la hora de producir un mundo alternativo a su

sociedad. El poeta no huye de la realidad, no le da la espalda pues no le queda otro remedio que vivir en ella. Sin embargo, crea su alternativa propia: la superación de la mujer fatal perversa ("mujer nueva", que rompe con el poder masculino) en la espiritualización de la carne y la creación de un ideal femenino.

3. Conclusión

La estética finisecular no puede ser otra que la de la fragmentación, la de la inseguridad ante un mundo hostil con el que el artista no se reconoce. Por ello, no hay que esperar un desarrollo psicológico lineal y claro de un personaje en términos realistas, sino pinceladas, símbolos, motivos sueltos. De esta forma construye Rubén Darío su visión del mito de Salomé, a través de una serie de motivos más o menos ocultos y evolucionados a través de toda su trayectoria literaria. Se vislumbra la seducción de la mujer fatal por medio del motivo del baile, para desembocar en la segunda fase, en el maltrato y posterior dominio del sujeto masculino, que goza con ello como parte del erotismo diferente y deseado. Posteriormente, el gran éxtasis final desemboca en la unión de Eros y Thanatos y la castración del hombre. Después de la presentación por parte de Huysmans de la figura de Salomé, renovada en perversión gracias a todas estas fases de dominación, Darío introducirá novedades. Confluye con Huysmans y el decadentismo no sólo en los signos más exteriores (afición lo morboso, lo maldito, la enfermedad, la muerte o el simbolismo como modo de expresión), sino también en su concepción del arte como alternativa a una sociedad con la que se disiente. Para reformularla, Darío creará un nuevo mundo donde Salomé pasará de la estilización decadentista y la necesidad de experimentar al máximo por vía sensorial a un mundo más allá de la materia. En ese espacio "otro", Salomé será más que la "nueva mujer" amenazante y castradora, será el ideal metafísico, que sólo el arte puede alcanzar.

BIBLIOGRAFÍA

Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques. L'art romantique*. Paris : Garnier, 1986.

Baudelaire,, Charles. *Las flores del mal*. Ed. de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Trad. de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2011.

Bernheimer, Charles. *Decadent Subjects. The idea of decadence in art, literature, philosophy and culture of fin de siècle in Europe*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 2001.

Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

Correa Ramón, Amelina. *Poetas andaluces en la órbita del modernismo*. Sevilla: Alfar, 2001.

Correa Ramón, Amelina. *Hacia la re-escritura del canon finisecular*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

Correa Ramón, Amelina. "Isaac Muñoz (1881-1925) o un catálogo de la disidencia para los estetas del decadentismo", *Revista Internacional d'Humanitats*, 26, (2012), pp.37-64. Disponible en http://www.hottopos.com/rih26/37-64Amelina.pdf (Consultado 30/03/2015)

Darío, Rubén. *Cuentos completos*. Ed. de Ernesto Mejía Sánchez. México: FCE, 1950.

Darío, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1953.

Darío, Rubén. *Poesías completas*. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1967.

Darío, Rubén. *Páginas escogidas*. Ed. de Ricardo Gullón. Madrid: Cátedra, 2009.

Darío, Rubén. *Azul…Cantos de vida y esperanza*. Ed. de Álvaro Salvador. Madrid: Espasa Calpe, 2012.

Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. London: Hamish Hamilton, 1987.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*, vol. I: *La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Gutiérrez, José Ismael. "Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo: la *Salomé* de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo", *Hispanic Review*, vol. 63, n.3, (1995), pp. 411-431.

Huysmans, Joris-Karl. *A contrapelo*. Ed. y trad. de Juan Herrero. Madrid: Cátedra, 2012.

Kloss, Waldemar. "Herodias the Wild Huntress in the Legend of the Middle Ages", *Modern Language Notes*, vol. 23, n.3, (1908), pp. 82-85.

Kultermann, Udo. "The Dance of the Seven Veils. Salome and Erotic Culture around 1900", *Artibus et Historiae*, vol. 27, n. 53, (2006), pp. 187-215.

Paz, Octavio. "El caracol y la sirena", *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1969, pp.11-65.

Peluffo, Ana. "Alegorías de la Bella Bestia: Salomé en Rubén Darío", *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol.4, (2006), pp.293-308.

Peluffo, Ana. "'De todas las cabezas quiero tu cabeza': Figuraciones de la femme fatale en Delmira Agustini", *Chasqui*, 34, 2, (2005), pp. 131-143.

Pérez Priego, Miguel Ángel. "La cabeza del Bautista, una tradición teatral", *Anuario de estudios filológicos*, III, n.4, (1981), pp.183-195.

Phillips, Allen W. "A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. I, n.3, (1977), pp. 229-254.

Pimentel, Luz Aurora. "Los avatares de Salomé", *Anuario de Letras Modernas*, vol. 6, 1993-1994, Universidad Nacional Autónoma de México, (1996), pp. 37-67.

Paz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado, 1999.

Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2007.

Rodríguez Fonseca, Delfina P. *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*. Oviedo: KRK, 1997.

Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Schulman, Iván A. "Reflexiones en torno a la definición del Modernismo", en Litvak, L. (ed.), *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1975, pp.65-95.

Sellier, Philippe. "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?", *Littérature*, 55, 3, (1984), pp. 112-126.

Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago Press, 2010.

Storni, Alfonsina. *Poesías completas*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 1968.

Toledano Molina, Juana. "Un mito fin de siglo en Rubén Darío: Salomé", *Angélica. Revista de Literatura*, 3, (1992), pp.113-121.

Trousson, Raymond. *Thèmes et mythes : questions de méthode*. Bruxelles : Université de Bruxelles, 1981.

VV.AA. *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Edición de Enrique Marini-Palmieri. Madrid: Castalia

VV.AA. *Salomé: un mito contemporáneo: 1875-1925*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1995.

Wilde, Oscar. *Salomé*. Ed. y trad. de Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

ALEJANDRO SAWA, RUBÉN DARÍO Y PRUDENCIO IGLESIAS: UN ACREEDOR SOBERBIO, UN AMIGO DEUDOR Y UN CRONISTA EXAGERADO

Rocío Santiago Nogales
U.N.E.D.

Abstract: Ruben Dario and Alejandro Sawa maintained a great friendship, but it finished poorly. This deterioration is shown by the correspondence (1905-1908). Sawa had written eight articles that appeared in *La Nación* signed by Dario, but the bohemian wasn´t given a fair payment. It´s interesting to pay attention to Prudencio Iglesias Hermida who bears witness to the facts. Because of the debt was never paid, Sawa didn´t publish *Iluminaciones en la sombra*. A year later, this book came to light through the efforts of family and friends. Paradoxically, Ruben Dario wrote an emotional prologue about their common life in Paris.

Resumen: Rubén Darío y Alejandro Sawa mantuvieron una gran amistad que se tornó tormentosa, como muestra la correspondencia que intercambiaron ente 1905 y 1908. El desenlace es la reclamación de una deuda: Sawa había escrito hasta ocho crónicas que aparecieron firmadas por Darío en *La Nación* de Buenos Aires, por las que no había obtenido pago alguno. Tras el pertinente análisis de este epistolario, es interesante prestar atención a Prudencio Iglesias Hermida, quien da testimonio de los hechos, pues los presenció como parte activa de los mismos. La deuda nunca fue abonada y Sawa nunca vio publicado *Iluminaciones en la sombra*. Un año después, este libro salió a la luz gracias al esfuerzo de familiares y amigos. Paradójicamente, fue Rubén Darío el autor de un emotivo prólogo en el que recordaba cariñosamente los años que vivió junto al bohemio en la capital francesa.

Por todos es conocida la famosa anécdota de la deuda dariana, sin embargo, los hechos son mucho más complejos de lo que se puede pensar. No se trata, simplemente, de unos artículos escritos por Alejandro Sawa (1862-1909) y publicados en *La Nación* de Buenos Aires con la firma de Rubén Darío (1867-1916). Es un cúmulo de circunstancias, hechos y escritos que desembocaron en una terrible carta, quizás la más conocida, pero no por ello la más importante, pues, de no ser por sus antecedentes, tal misiva no se hubiese redactado con semejante brusquedad en los términos. Es más, contemplo la posibilidad de que a aquellas palabras les precedían otras más suaves de las que no hay constancia alguna, pero sí los suficientes indicios y testimonios para engranar este episodio.

Antes de entrar a analizar el supuesto caso de los artículos escritos por Sawa para Darío, es interesante apreciar que el nicaragüense no se olvidó de su viejo amigo en sus memorias, a las que tituló *Autobiografía* (1913). Y no solo eso, sino que reconoce que fue gracias a él que conoció a Paul Verlaine (1844-1896) y se integró en los círculos literarios parisinos (cuando todavía, el autor de *Azul,* estaba en los albores de su trayectoria y, ni siquiera, se había hecho un hueco entre los escritores renombrados de las letras hispanas):

> Era mi pobre amigo, muerto no hace mucho tiempo, Alejandro Sawa. Algunas veces me acompañaba también Carrillo, y con uno y otro conocí a poetas y escritores de París, a quienes había amado desde lejos. Uno de mis grandes deseos era poder hablar con Verlaine. Cierta noche, en el café D' Harcourt, encontramos al Fauno, rodeado de equívocos acólitos. Estaba igual al simulacro en que ha perpetuado su figura el arte maravilloso de Garriere. Se conocía que había bebido harto. Respondía de cuando en cuando, a las preguntas que le hacían sus acompañantes, golpeando intermitentemente el mármol de la mesa. Nos acercamos con Sawa, me presentó: «Poeta americano,

> admirador, etc.» Yo murmuré en mal francés toda la devoción que me fue posible y concluí con la palabra gloria... [...]
> Una mañana, después de pasar la noche en vela, llevó Alejandro Sawa a mi hotel a Charles Morice, que era entonces el crítico de los simbolistas. Hacía poco que había publicado su famoso libro *La litterature de tout ál'heure*. Encontró sobre mi mesa unos cuantos libros, entre ellos un Walt Whitman, que no conocía. Se puso a hojear una edición guatemalteca de mi *Azul* [...] (Darío, 1913, pp. 113 y ss.)

Al tratar su regreso a la capital española, vuelve a mencionar a Sawa, refiriéndose a las andanzas que juntos compartieron en Madrid:

> Me juntaba siempre con antiguos camaradas como Alejandro Sawa, y con otros nuevos, como el charmeur Jacinto Benavente, el robusto vasco Baroja, otro vasco fuerte, Ramiro de Maeztu [...] (Darío, 1913, p.169)

Interesantes son las dos referencias anteriores por dos motivos: el primero de ellos es porque Darío, como se acaba de leer, publica *Autobiografía* cuatro años después del fallecimiento de Alejandro Sawa (el 3 de marzo de 1909), cuando, lo cierto es que sus últimos intercambios de información (no digo encuentros) fueron de lo menos amistosos. El otro motivo de su interés está íntimamente relacionado con los momentos más duros de la vida del sevillano. Sawa, como se verá a continuación, no en pocas ocasiones le reclama auxilio a su amigo. Darío, tras conseguir su pedestal literario, parece olvidarse los favores que Sawa le había hecho tiempo atrás. Paradójicamente, años después, sí los recuerda en *Autobiografía*…

1. La deuda dariana: análisis a través de los epistolarios

La relación epistolar entre Rubén Darío y Alejandro Sawa se concentra entre los años 1905 y 1908. Ambas fechas son clave porque, durante ese período, el sevillano experimenta su fatídica caída hacia el abismo: su padre muere, él cae enfermo, se queda ciego progresivamente y, cada vez más, la miseria se apodera de su familia.

Dictino Álvarez recupera este sustancioso epistolario y aprovecha para comentarlo (Álvarez, 1963). Sin embargo, aquí, he optado por recurrir directamente a las cartas originales, donde se pueden observar detalles que, de otro modo, se pasarían por alto. Asimismo, merece la pena consultar la reconstrucción de Allen Phillips (Phillips, 1976), que arroja bastante claridad sobre un par de contestaciones del nicaragüense. En definitiva, se trata de una relación epistolar llena de luces y sombras (y poco recíproca), que desemboca en un final que ya anunciaban las misivas precedentes. En todas las cartas se percibe angustia y necesidad de auxilio, que no llega.

Como se puede comprobar en las cartas conservadas en el Archivo Rubén Darío[243], la caligrafía de las misivas enviadas por Sawa a su amigo varía en un momento determinado. Esto se debe a que el escritor se quedó ciego, y era su mujer quien debía escribir lo que aquel le dictaba. Algunos estudiosos especularon con la persona a quien pertenecía la caligrafía de las cartas finales (se llegó a pensar que la mano la prestaba el dibujante José María Gascón, un hombre tartamudo que muchas veces le hacía a Sawa de secretario). Sin ninguna duda, son del puño y letra de Juana Poirier. Puedo hacer esta afirmación con rotundidad basándome en que la letra es idéntica a la de las cartas que la viuda enviaba a Rubén Darío cuando preparaban la publicación de *Iluminaciones en la sombra* (1910), para la que el nicaragüense redactó un emotivo prólogo. Es más, un poco más abajo voy a poner de manifiesto un testimonio que relata cómo Sawa le dictaba a Juana mientras esta copiaba. El error, para caer en la no atribución del final del epistolario a la mujer de Sawa, se debe a la interpretación. El sevillano decía de

[243] El Archivo Rubén Darío de la Universidad Complutense de Madrid se encuentra digitalizado: <http://biblioteca.ucm.es/atencion/17651.php>

ella algo parecido a: "una santa del Cielo, que escribe el español con una ortografía del Infierno" (Valle-Inclán, 1924, p.131). Tal frase queda recogida por Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) en *Luces de Bohemia* (1924). No es de extrañar, pues era de origen francés y no dominaba la ortografía castellana. El hecho de que su marido tuviese que dictarle, prácticamente letra por letra, hizo que toda la producción en época ya de ceguera se ralentizase. Pues bien, mala ortografía, no significa, ni mucho menos, mala caligrafía. El hecho de cometer errores no lleva aparejada la fealdad en la letra. Si bien las averiguaciones de Phillips son de suma importancia para este estudio, yerra al decir: "[...] aunque tal vez no escritas directamente por ella, puesto que no dominaba el español y tenía mala ortografía." (Phillips, 1976, p. 110)

A raíz de lo expuesto anteriormente, se pueden extraer varias conjeturas si se recurre a la carta más determinante en el desarrollo de esta historia. También es la última de la correspondencia, pues ocho meses después Sawa moría. He considerado pertinente citar en primer lugar dicha carta porque, conociendo el final, al leer cronológicamente el resto de la correspondencia, resulta más fácil hacer las deducciones oportunas. Indistintamente, los estudiosos citan dicha carta, pero lo cierto es que hay dos cartas con el mismo texto: una en el Archivo de los Sawa[244] y la otra en el de Rubén Darío. ¿Cómo es posible? Pues por la sencilla razón de que, a la fuerza, una ha de ser el borrador, el primer intento que no quedó según lo esperado y nunca fue enviada (tampoco hay que olvidar que, en aquellos tiempos, era bastante corriente quedarse con una copia de la correspondencia que se enviaba). Esa última es la que se conserva en el Archivo de los Sawa y la que se publicó en el reportaje que sobre Sawa hizo *La Esfera* en 1930. Dicha carta comienza del siguiente modo: "¿Me impulsas ha la violencia…?". Efectivamente, pone "ha" y no "a". He ahí la prueba de que Juana era una "santa del cielo con una ortografía del infierno". La otra carta, en la que ya se lee "¿Me impulsas a la violencia…?", se encuentra en la colección del Archivo de Rubén Darío, y en ella aparece escrito "Con-verbal", apuntado por Darío sobre la misiva; por lo tanto, es esta la que se envió, de otro modo, no estaría en propiedad del destinatario. Ambas cartas presentan igual caligrafía, pero el fallo reside en la ortografía. Sin perder de vista que el borrador, que nunca salió de casa de los Sawa y está lleno de yerros y correcciones, tiene la fecha tachada y escrita de nuevo debajo, además, está firmada con la letra de la mujer en nombre de Alejandro Sawa. En cambio, la que recibió Rubén Darío está firmada por el propio escritor, ya ciego, en otro color y de igual modo que las misivas precedentes: con trazos irregulares y tamaño desproporcionado al cuerpo del texto. Evidencia de su ceguera es tal firma a tientas.

Ahora, es el momento de plasmar qué devastadoras palabras se incluían en la carta para que se dirigiese "Al señor don Rubén Darío", en vez de a "Mi querido Rubén" y se firmase como "Alejandro Sawa", en vez de como "Alex":

> Hoy, 14 de julio de 1908.
> Al señor don Rubén Darío:
> ¿Me impulsas a la violencia? Pues sea. Yo no soy ya el amigo herido por la desgracia que pide ayuda al que consideraba como un gran amigo suyo: soy un acreedor que presenta la cuenta de su trabajo.
> Desde el mes de abril hasta el mes de agosto de 1905, yo he escrito por encargo tuyo hasta ocho cartas (de las cuáles conservo en mi poder seis) que han aparecido con tu firma en el periódico de Buenos Aires La Nación, en las fechas y con los títulos siguientes:
> Abril, "Semana Santa en Madrid".
> 21 mayo, "La cuna del Manco".
> 3 junio, "Alfonso XIII".
> 13 junio, "En la Academia Española el inmortal señor Ferrari".

[244] El Archivo de los Sawa se encuentra actualmente en la Residencia de Estudiantes. Fue donado por doña Carmen Calleja Roveta, fallecida en mayo de 2015, viuda el único nieto de Alejandro Sawa y depositaria del legado hasta que procedió a su donación. Con su fallecimiento ha desparecido el último eslabón de conexión con el bohemio.

> 24 julio, "La anarquía española".
> 28 julio, "La anarquía española".
> No me has pagado por esos trabajos, como recordarás, sino setenta y cinco pesetas en dos veces. Esos artículos, por su extensión, por ser yo el autor de ellos y por la importancia del periódico donde se publicaron, valen cien pesetas cada uno, aplicándoles una evaluación modesta. Descontadas, pues, las setenta y cinco pesetas recibidas, quedan a mi favor 525, que yo te invito a pagarme en seguida, puesto que no tengo consideración ninguna que guardarte y que las necesito. No te extrañe que en caso de insolvencia por tu parte lleve el asunto a los Tribunales y de cuenta a La Nación y a tu Gobierno de lo que me pasa. Yo lo haré todo y lo intentaré todo por rectificar esas anomalías de tu conducta. En cambio, puedes contar con mi más absoluto silencio a tu satisfacción, sin escándalo a mis reclamaciones. Serás en lo porvenir, como un muerto, o mejor, como si no hubieras existido jamás.
> Alejandro Sawa
> Calle del Conde Duque, 3, principal.[245]

Grave acusación es la que Sawa hace al que era su amigo hasta unos días atrás. Se atribuye a sí mismo la autoría de los mencionados artículos que se publicaron en *La Nación* de Buenos Aires, firmados por el nicaragüense. La crítica considera suficientemente probado este hecho, por lo que no me corresponde a mí debatirlo, si bien algo podré añadir en su momento. Sí me pregunto ahora mismo: ¿por qué reclama Sawa una deuda años después? El hecho de que los escriba uno y los firme el otro no ha de causar sorpresa, es una práctica habitual entre los escritores de esta época. Todo apunta a que Darío no disponía de suficiente tiempo (por aquel entonces le nombraron embajador de Nicaragua en España[246] y debía cumplir con los compromisos políticos) y aprovechó para hacerle un favor a un amigo que se hallaba pasando penurias. El problema es que, si no se pagan esos trabajos, poco favor se hace.

Otro enigma de la carta es el de su contestación. No se sabe en qué términos respondió Darío al reclamo porque lo hizo verbalmente. Como se puede ver en la carta original, en el margen izquierdo está apuntado "Con-verbal" (¿Contestación verbal?). Darío tenía por costumbre apuntar la fecha en la que respondía las cartas o se limitaba a poner una "C" o "Conforme", de modo que, tal apunte indica que fue una contestación de palabra. Como es habitual en este tipo de investigaciones, una pregunta sale de la contestación a otra pregunta: ¿cómo le contestó verbalmente si se sabe que no se vieron? A lo largo de la relación epistolar que sigue a continuación, se perciben las llamadas de Sawa hacia Darío para que vaya a visitarle durante su enfermedad. El nicaragüense nunca acudió y tras la carta que he citado (sin olvidar que es la última del epistolario), no vuelven a tener contacto. La siguiente relación de Darío con Sawa es cuando el último ya ha fallecido, para escribirle el prólogo de su obra inédita hasta ese momento y, por lo tanto, póstuma: *Iluminaciones en la sombra*. Puedo afirmar, casi con toda seguridad, que existió un emisario de por medio. Ninguna de las misivas va sellada, además de que muchas aparecen seguidas en cuanto a la fecha. Es imposible que, haciendo uso del correo ordinario, carta y contestación se lleven menos de veinticuatro horas. Es más, esta práctica es habitual en Alejandro Sawa, quien ya estaba resignado a su enfermedad y, consciente de que no podía ir en persona, en otra carta anterior, le pide a su amigo que dé una respuesta a través de la misma persona (que según dice, era de su confianza) que le entregó en mano el texto.

La pregunta que hay que hacerse ahora es: ¿cómo desembocó una amistad fraguada en París tantos años atrás en sumo despego, desaire y reclamo?

[245] Puede consultarse la carta original en el Archivo Rubén Darío, doc. 2016. También está recogida en Álvarez, 1963, pp. 68 y 69. Ver Apéndice de ilustraciones.
[246] Así lo atestiguan los periódicos. *El Siglo Futuro.* 3 jun. 1908, p. 2.: "Anoche se verificó en Palacio, con el ceremonial de costumbre, el acto de presentar a D. Alfonso sus cartas credenciales al nuevo ministro de la República de Nicaragua, acreditado en Madrid, D. Rubén Darío." Se encuentra digitalizado en Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional. <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm> Ver Apéndice de ilustraciones.

La primera carta de la que se tiene constancia no tiene fecha, tan solo pone "Hoy domingo". Pero Dictino Álvarez[247] deduce que ha de ser la que encabeza la lista, y no escrita más allá de la primera quincena de junio de 1905, porque aún nada se comenta sobre la muerte del padre de Alejando Sawa:

> Hoy domingo.
> Mi gran Rubén: estoy malo, malo no de enfermedad, sino de "lo otro". Eso me obliga a quedarme en cama todo el día de hoy. ¿Te da lo mismo que en vez de mañana te entregue el trabajo el martes a primera hora?
> Un gran saludo de admiración y un gran abrazo de amistad,
> Alex
> Conde-Duque, 3, pral. Izq.[248]

La primera epístola ya anuncia algo de la última: en una carta de 1905, ya Alejandro Sawa le habla a Rubén Darío de un trabajo que le tiene que entregar… ¿Sería alguno de esos artículos que Darío publicó en *La Nación* como suyos? Si se recuerda el texto de la última carta, la del 14 de julio de 1908, todos los artículos que cita Sawa como suyos, se publicaron durante la primavera y el verano de 1905.

En la siguiente misiva, el sevillano comienza a mostrar sus problemas de dinero, y pide ayuda al nicaragüense. No es descabellado pensar que recurre a él porque es el más indicado ya que debe "unos trabajos". Es a esta carta a la que me refería anteriormente cuando sostenía que la respuesta se daba a través de un mensajero:

> Querido Rubén: Mi padre está expirando. Figúrate mi situación, agravada por indecibles dificultades económicas. Ven en mi ayuda.
> El portador de estas líneas, que es persona de toda mi confianza, tiene el encargo de trasmitirme tu respuesta.
> Un abrazo al amigo y al maestro,
> Alex[249]

Se puede comprobar la admiración que Sawa tenía hacia Rubén. Siempre habla de él como si fuese un maestro o un dios. Si bien en su juventud parisina fue Sawa la personalidad importante que introdujo a Darío en los círculos literarios cuando aún no era tan famoso en tierras españolas, no hay duda de que, ahora, es Darío el rey de las letras.

La misiva precedente no tiene fecha, pero Dictino Álvarez la sitúa en torno al quince de junio de ese miso año, por la sencilla razón de que Sawa menta la agonía de su padre, cuya fecha de muerte se sabe con seguridad por dos documentos. El primero, la siguiente carta:

> Conde-Duque, 3, pral. Izq.
> Hoy 16.
> Mi querido Rubén: En este momento (11 ¼ de la mañana) mi padre acaba de morir.
> Alex[250]

Y se sabe que es 16 de junio porque *Iluminaciones en la sombra* no deja de ser una especie de diario, donde Sawa refleja sus pensamientos, sus reflexiones, pero también los acontecimientos de su vida: "Mi

[247]. Dictino Álvarez dice: "la cronología no es del todo cierta pero sí bastante probable." (Álvarez, 1963, p. 60). A lo largo de las sucesivas páginas construye un recopilatorio ordenado acorde con la lógica. Tal orden es el que aquí se ha seguido.
[248] Puede consultarse la carta original en el Archivo Rubén Darío, doc. 2007. También está recogida en Álvarez, 1963, p. 62. Ver Apéndice de ilustraciones.
[249] Puede consultarse la carta original en el Archivo Rubén Darío, doc. 2008. También está recogida en Álvarez, 1963, p. 62.
[250] Puede consultarse la carta original en el Archivo Rubén Darío, doc. 2009. También está recogida en Álvarez, 1963, p. 62.

padre acaba de morir, hoy 16 de junio de 1905, a las once y diez minutos de la mañana: son las once y media." (Sawa, 1977, p. 190)

Si se ordenan los acontecimientos, se deduce que su padre muere a las once y diez del dieciséis de junio de 1905; a los cinco minutos, reclama a Darío su presencia para que lo acompañe en ese momento de dolor; y a las once y media se pone a escribir el capítulo precedente de su libro, que es toda una reflexión sobre la muerte. Sawa trata esta como algo natural, que golpea brutalmente al ser humano y que le va a hacer llorar como al resto de los hombres, como algo instintivo. En un primer momento, antes de la trascendencia que en la vida personal puede tener la pérdida de un ser querido, se refiere a ella como un simple vocablo. La percepción de la muerte es importante para hilvanar muchos de los acontecimientos que más tarde se desarrollarían. En concreto, la contraposición entre la concepción de Sawa y el pavor que Darío sentía hacia ella, van a determinar el trágico episodio de la muerte del primero, a cuyo entierro no asistió Rubén Darío, y algunas escenas de *Luces de Bohemia*.

Tal temor hace que Darío no se presente en el sepelio del padre y, por lo tanto, no acompañe a su amigo en ese instante. Sawa, hábil, como siempre, le remite sus quejas, precedidas de irónicas palabras en las que atribuye la ausencia a que la misiva de la noticia no hubiese llegado a manos de Darío. Afirmo que esto es así porque Sawa no vuelve a repetirle que su padre ha muerto, solo se refiere a sus penosas circunstancias. De ser cierto su temor a que la carta anterior se hubiera perdido, debería repetir el texto para informar a Rubén Darío. No lo hace. Es solo un reproche por su ausencia, incluso por no darle siquiera el pésame:

> Calle del Conde Duque.
> Hoy jueves.
> Mi querido Rubén: temo que no hayan llegado a tus manos mis dolorosas líneas de ayer, puesto que no has venido a verme ni me has hecho conocer la valía de tus sentimientos en las penosísimas circunstancias por que atravieso.
> Ven, ven en seguida. Te aguardo con impaciencia.
> Mis dos manos,
> Alex[251]

A partir de ahora, cambia la letra de las misivas porque Sawa ya está ciego y enfermo. Todo lo que sigue a continuación se desarrolla durante el primer semestre del año 1908 y desemboca en la carta con la que comencé este epígrafe. Al parecer, llegan noticias a Sawa sobre la también delicada salud de Darío y, pese a la no correspondencia de este a los reclamos de años anteriores y a su enfermedad, que casi no le permite moverse, se siente en deber de visitar a su amigo: "Ciego y casi atáxico, yo me haré llevar donde tu me digas." La ataxia es una patología que se caracteriza por la descoordinación del cuerpo y la dificultad en los movimientos. Esto indica que, además de la ceguera, tiene dificultades de movilidad:

> Hoy martes.
> Mi gran Rubén: sé por el testimonio de amigos que nos son comunes -¡y tan comunes!- que tu salud no es, malaventuradamente, tan fuerte como tu talento.
> Yo vivo peor que Job. Job vivía en su tierra de Oriente, tan propicia al quietismo y a los piojos, y yo, expatriado y extemporáneo, vivo prendado de todos los puntos luminosos que forman las constelaciones de arriba: un mal azar me hizo nacer aquí y en esta época fea. Tú sabes mucho de mis gacetillas tremendas, que siempre serán inéditas. Pero ahora, hijo de griego y descendiente de griegos mi vida no sería inferior, como tema si a de un Sófocles que la narrara en forma teatral, porque yo soy un Edipo abandonado en la mitad de un camino cualquiera que no conduce a ninguna parte. Luego estoy muy enfermo de todo.

[251] Puede consultarse la carta original en el Archivo Rubén Darío, doc. 2010. También está recogida en Álvarez, 1963, p. 63.

> Sin embargo, como sé positivamente, sé el noble cariño que me tienes yo no me sentiré humillado en ir a verte a la hora y en el día que me indiques. Ciego y casi atáxico, yo me haré llevar donde tu me digas.
> Fraternalmente tuyo,
> Alex.[252]

No se conoce qué tipo de respuesta dio Darío, pero sí se deduce que le prometió dinero en algún momento:

> Hoy martes 7
> Mi querido Rubén:
> Bueno, pues mándame urgentemente la cantidad que quieras.
> Tu affmo. amigo,
> Alejandro Sawa[253]

Ninguno de los dos fue a visitar al otro. Tan solo mediaron promesas. Lo que interesa observar es que, a partir de este momento, Alex empieza a firmar como Alejandro Sawa, siendo mucho menos personal, menos cariñoso y más formal. Se puede intuir que Darío le envió veinticinco pesetas (según datos que más abajo se cotejarán), pero no existe ninguna seguridad, ni hay pruebas evidentes de ello.

Tan solo en la siguiente carta vuelve a poner Alex en tono fraternal pero, en lo sucesivo, ya firmará siempre como Alejandro Sawa:

> Hoy 20 mayo 1908.
> Mi gran Rubén: mis manos, que te son siempre fraternales, van hacia las tuyas con el pensamiento: mi corazón también.
> Trazan de consuno estas líneas, que son como un absoluto gesto de amistad, porque enfermo y ciego, va ya para dos años que vivo enclaustrado en mi casa, incomunicado de la gente, como un muerto.
> ¿Si quisieras venir a verme?
> Espiritualmente, yo no me he sentido separado de ti jamás.
> Tuyo con fervor,
> Alex[254].

Dicha carta sí obtiene contestación, aunque Darío se excusa sirviéndose de las propias palabras de Sawa. Si este se sentía unido espiritualmente, aquel aprovecha para justificar que lo ha acompañado mentalmente:

> Hoy miércoles:
> Mi querido Alejandro,
> Sabía de tus penas y te he acompañado siempre mentalmente.
> Procuraré ir a tu casa en cuanto me sea posible.
> Quedo tu buen amigo siempre,
> R. Darío[255]

[252] Puede consultarse la carta original en el Archivo Rubén Darío, doc. 2011. También está recogida en Álvarez, 1963, p. 64.
[253] Puede consultarse la carta original en el Archivo Rubén Darío, doc. 2012. También está recogida en Álvarez, 1963, pp. 64 y 65.
[254] Puede consultarse la carta original en el Archivo Rubén Darío, doc. 2013. También está recogida en Álvarez, 1963, p. 65.
[255] Esta carta no figura en el Archivo Rubén Darío. Está recogida en Phillips, 1976, p. 109.

Como se puede deducir fácilmente, tal promesa de visita tampoco se realiza, puesto que ya apuntaba que la siguiente toma de contacto personal de Darío con los Sawa se realiza para escribir un prólogo póstumo a *Iluminaciones en la sombra*. Sin embargo, a partir de este momento surgen muchos interrogantes. En primer lugar, Phillips reproduce esta contestación de Darío que, hasta el momento, había permanecido inédita, y afirma que lleva membrete del Hotel Grand París de Madrid. Dicho hotel se encontraba en la Puerta del Sol. Es cierto que Darío tenía residencia en Madrid (en la calle Serrano, número 27 y Claudio Coello, 60, más tarde[256]). Dicho hotel estaba más cerca que su propia casa del domicilio de los Sawa. Es decir, en el momento que se acerca a la zona del centro (vivía en el Barrio de Salamanca, que en esos tiempos era el ensanche), ¿por qué nunca va a visitar a su amigo ciego y enfermo? Es decir, a pesar de los viajes del nicaragüense, en aquel momento residía en Madrid; por el simple hecho de estar en la misma ciudad ya es extraño que no visitase a su amigo, y más aún, después de conocer que Darío se acerca hasta el mismo centro de la ciudad.

Sin embargo, Sawa vuelve a insistir. Esta vez lo hace con una carta muy extensa y bastante dura en lo que a su contenido se refiere. Desde el principio no se llama a engaño: en vista de la ausencia de contestación (o de respuestas dilatorias), apunta que no tiene ninguna esperanza en que surta efecto su llamada, recalca que se siente abandonado de sus amigos, es consciente de que su muerte se aproxima, sabe de su valía como literato, pero también que los periódicos y las editoriales le han dado la espalda. Pero, lo más destacable de la carta que sigue es el reproche. El sevillano se ve en la obligación de hacerle un pequeño recordatorio al nicaragüense, y lo hace a modo de metáfora: si bien Darío era en ese momento un dios en las letras, Sawa había sido su profeta. Claramente, es una reminiscencia de los años en París, cuando Sawa introdujo a Darío en los círculos literarios parisinos, cuando convivieron en el Barrio Latino, cuando le presentó a Verlaine, etc. Parecería razonable que, si en algún momento se ha hecho un favor, en los tiempos difíciles, deba ser devuelto:

> Madrid, mayo 31 de 1908.
> Mi gran Rubén: Hubiera dado una pinta de sangre porque vinieras. Siempre en desacuerdo mi voluntad y mi destino, no has venido aún. Y casi desesperado ya, acudo a escribirte, aunque con la vacilación de un hombre que no está muy seguro, de su lenguaje porque teme que los signos de su escritura no tengan mayor eficacia que las gesticulaciones de una conversación por señas.
> Pero, en fin, esto es hecho, y allí voy idealmente hacia ti con los hombros derrengados por el madero y mi boca llena de confesiones.
> Tú no sabes de esta postrera estación de mi vida mortal, sino que me he quedado ciego. Parece que esto es ya bastante pero no lo es, porque además de ciego, estoy, va ya para dos años, tan enfermo, que la frase trapense de nuestro gran Villiers, "mi cuerpo está maduro ya para la tumba", es una de las más frecuentes letanías en que se diluye mi alma.
> Pues bien: tal como estoy, tal como soy, vivo en pleno Madrid más desamparado aún, menos socorrido que si yo hubiera plantado mi tienda en mitad de los matorrales sin flor y sin fruto, a gran distancia de toda carretera. Creyendo en mi prestigio literario he llamado a las puertas de los periódicos y de las cavernas editoriales y no me han respondido; crédulo de mis condiciones sociales – yo no soy un ogro ni una fiera de los bosques- he llamado a la amistad insistentemente y esta no me ha respondido tampoco. ¿Es que un hombre como yo puede morir así, sombríamente, un poco más asesinado por todo el mundo y sin que su muerte como su vida hayan tenido mayor trascendencia que la de una mera anécdota de soledad y rebeldía en la sociedad de su tiempo?

[256] El hecho de que Alejandro Sawa siempre escriba a Rubén Darío a su domicilio de la Calle Serrano y, sin embargo, Valle-Inclán vaya a buscarlo a Claudio Coello cuando Sawa ha fallecido, se debe al traslado que tuvo que hacer Darío debido al impago de los alquileres en el domicilio anterior. El nuevo contrato se puso a nombre de Francisca Sánchez. "Semblanza de don Alfonso XIII", *ABC*, 15 ene. 1967, p. 22. Se encuentra digitalizado en ABC Hemeroteca: <http://www.abc.es/archivo/archivo.asp>

> Ven tú y levántame, tú que vales más que todos. Yo soy algo tuyo también, yo estoy formado, quizá de la misma carne espiritual tuya, y no olvides que si en las letras españolas tú eres como un dios, yo he tenido la suerte de ser tu victorioso profeta.
> Un fraternal abrazo,
> Alejandro Sawa[257]

Como se ha visto, la epístola data de finales de mayo, siendo que durante la primera quincena de junio ocurre un acontecimiento de suma importancia: Darío presenta sus credenciales ante el rey, Alfonso XIII, pues ha sido nombrado ministro de Nicaragua en la Corte en Madrid (como ya se apuntaba antes). Parece ser que el trabajo lo desborda y dedicar tiempo a la política y a los asuntos diplomáticos lo distraen de otras tareas.

Ahora bien, dice Dictino Álvarez: "Pero es explicable también la impaciencia de un hombre cuyas calamidades no admitían ni espera ni demora. Por eso, Sawa, veintiséis días después repite su angustiosa llamada." (Álvarez, 1963, p. 66) Vuelve a recurrir a un texto bastante largo. Esta vez le comenta sus propósitos, dado que tenía pensado hacerlo en persona, pero puesto que no se produce el encuentro, decide explicárselo por carta: ha concluido sus *Iluminaciones en la sombra*, una especie de diario de pensamientos, vivencias y críticas, pero no dispone de suficiente capital para poder publicarlo. Necesita "la cooperación de algunos amigos." A pesar de que en la carta solo aparece "Hoy 26", se sabe que es de junio, por aquello que ya se dijo sobre la costumbre dariana de apuntar la fecha de contestación: "C-29-6-908":

> Hoy 26
> Mi querido Rubén: yo deseaba ardientemente tu visita, para darte un abrazo, en primer término y para hablar después largamente contigo de muchas cosas nobles y de otras referentes a la realidad inmediata: no ha podido ser y he de resignarme a escribirte apuntando uno de los más apremiantes temas de nuestra fracasada conferencia. Yo tengo concluido y en disposición de mandarlo a la imprenta un libro de crítica y de intimidades con el título de "Iluminaciones en la sombra": me he dirigido para su publicación a las principales casas editoriales de Madrid y Barcelona con resultado si no negativo, dudoso a lo sumo. Eso me ha determinado a publicar el libro por mi cuenta, ayudado con la cooperación de algunos amigos. Sin esa ayuda material yo no podría hacer nada. ¿He sido un loco pensando en ti, mí fraternal Rubén, para salir de este estrecho y volver de nuevo y ya para siempre al ancho mar sin limites ni horizontes?
> Tuyo con efusión
> Alejandro Sawa H/C Conde Duque 3 prin[258]

La respuesta es positiva, pero en ella no se halla la intención de una acción inminente:

> Serrano, 27.
> Madrid, 29 de Junio 1908.
> Particular.
> Sr. Don Alejandro Sawa
> Mi querido Alejandro:
> Como supongo que tu libro se publicará en el otoño, cuando yo vuelva a Madrid entonces, tendré mucho gusto en contribuir, junto con los demás amigos, a la edición de tu libro.
> Te saluda afectuosamente
> Rubén Darío[259]

[257] Esta carta no figura en el Archivo Rubén Darío. Está recogida en Álvarez, 1963, pp. 65 y 66.
[258] Puede consultarse la carta original en el Archivo Rubén Darío, doc. 2014. También está recogida en Álvarez, 1963, p. 67.

Como se aprecia, coincide la fecha que Darío puso en la misiva de Sawa en lo referente a su contestación y la fecha de esta carta. Se trata de una carta muy impersonal porque está mecanografiada en vez de escrita a mano (si bien la firma sí es del puño y letra de Darío). Sin embargo, todo eso sería aceptable para Sawa, de no ser por su evasión: a pesar del hincapié que hace el sevillano sobre la conclusión de su libro, que ya estaba en disposición de mandarse a la imprenta, el nicaragüense promete su contribución, que nunca llegó, para el otoño. Ante tal respuesta, Sawa no queda satisfecho. Contesta al día siguiente (prueba de que mediaba un mensajero, de lo contrario sería imposible esta premura):

> Hoy, 30 de Junio.
> Mi querido Rubén: En mi carta te decía que tengo el libro en disposición de mandarlo inmediatamente a la imprenta; tengo ansia de verlo publicado y además yo no creo en la absurda especie de que en verano se lea menos que en las demás estaciones del año; creo por el contrario que se lee más. "Iluminaciones en la sombra" se hará casi con seguridad en la imprenta de los hijos de Márquez, calle de la Madera. Constituirá un grueso volumen de más de 300 páginas y un presupuesto, para una edición de 2000 ejemplares, es de unas mil pesetas aproximadamente. Puedo contar con 600: ¿quieres tú darme las 400 que me restan para completar el total? Esa buena obra tuya valdría más que la mía y eso que en ella tengo fundadas tantas esperanzas.
> Te saluda afectuosamente,
> Alejandro Sawa
> Conde Duque 3 prin.[260]

Esta misiva tiene una importancia crucial. Si uno se fija en los detalles, se aprecian muchos matices que justifican lo contrariado que Sawa estaba y, prácticamente, anuncian qué va a suceder en adelante. En primer lugar, hace referencia a la carta anterior: "En mi carta te decía que tengo el libro en disposición de mandarlo inmediatamente a la imprenta", de modo que esto ya demuestra que no acepta la contribución en otoño (pero eso ya era de suponer en el momento que le comentó que estaba terminado). Por otro lado, ya se anticipa a una posible justificación de Darío: que lo deje para el otoño porque en verano se lee menos. Esa puerta se la cierra. Pero lo más notorio es que da datos hasta ahora desconocidos: le comenta en qué editorial se va a hacer y, por primera vez, habla de dinero. Le pide cuatrocientas pesetas. Exclusivamente lo que le falta para sacar dos mil ejemplares. Alejandro Sawa tiene una ilusión enorme por ver su libro en el mercado, es lo único que le daría algo de luz al calvario por el que atraviesa. Llega hasta tal punto su grito de auxilio que le dice a Darío: "Esa buena obra tuya valdría más que la mía y eso que en ella tengo fundadas tantas esperanzas." Es decir, cuatrocientas pesetas, en ese momento, le valen más que un trabajo de más de trescientas páginas, pues sin el dinero, éstas no pueden tener futuro.

La crítica ha sostenido que es en este momento cuando Sawa, ante la desesperación y la falta de respuesta, pierde el tono cordial y envía la carta con la que comenzaba este apartado. Pues bien, yo difiero en cierto modo. Es cierto que la siguiente carta que se conserva en el epistolario, y de la que se tiene constancia, es la del 14 de julio de 1908, en la que Sawa reclamaba el pago de una deuda de tres años atrás. Tan solo recurre a esta medida como última opción: pidió a Darío que fuese a visitarlo, le pidió que le ayudase, le solicitó tan solo el dinero que precisaba para una publicación… Todas las respuestas son negativas, dilatorias o inexistentes. Entonces, el bohemio se retrotrae a una deuda del pasado. E incluso es posible que no la hubiese reclamado si Darío le hubiese ayudado a publicar *Iluminaciones en la sombra.* Nunca le mencionó que le debía el pago; sin embargo, sí hablaron de trabajos en la primavera de 1905: "¿Te da lo mismo que en vez de mañana te entregue el trabajo el

[259] Puede consultarse la carta original en el Archivo Rubén Darío, doc. 153. También está recogida en Álvarez, 1963, p. 67. Ver Apéndice de ilustraciones.
[260] Puede consultarse la carta original en el Archivo Rubén Darío, doc. 2015. También está recogida en Álvarez, 1963, p. 68.

martes a primera hora?" Reclamar la deuda a estas alturas es un arrebato de desesperación, la única posibilidad que le queda. Primero, optó por una especie de favor recíproco, esperando que Darío acudiese en su llamada puesto que él había hecho un favor a Darío. Aun así, el cambio de registro es muy brusco y la última carta contiene demasiados detalles: los artículos aparecen con fecha, le amenaza con llevarlo ante los tribunales, le advierte de que en el porvenir será como si no hubiese existido… Y lo más llamativo de todo: comienza la carta con un interrogante: "¿Me impulsas a la violencia?" Todo parece apuntar que Darío ha actuado de algún modo entremedias; algo debe haber dicho, o hecho, que a Sawa le hace enfurecer y pensar que se está riendo de él. Dos semanas son las que pasan desde la petición cordial de las cuatrocientas pesetas hasta este cambio de "amigo herido" a "acreedor que presenta la cuenta de su trabajo". Además, hasta ahora, no se habían mencionado los artículos de *La Nación*. Quizás, hubiese sido lógico que Sawa se lo recordase a Darío en primer lugar y, después, en caso de que tampoco accediese a darle el dinero como deudor y no como amigo, haber adoptado el tono violento y distante. Efectivamente, pretendo demostrar que falta una carta. Carta que, seguramente, fue destruida, olvidada o perdida en algún lugar, pero, sin duda, fue leída y desencadenó una respuesta que se materializó en un hecho que llevó a Sawa a desesperar y a redactar la misiva del 14 de julio. Sin perder de vista que se trata tan solo de una hipótesis, ya que no existe el documento propiamente dicho para comprobarlo.

2. Testimonio de Prudencio Iglesias Hermida

Para analizar lo que pudo ocurrir durante esas dos semanas, me he de remitir a un artículo periodístico en vez de a una carta. Se trata de un testimonio muy valioso y que aporta muchos datos susceptibles de ser cotejados con los dados por Sawa en la epístola. Prudencio Iglesias Hermida (1884-1919), quien fue periodista, novelista y un poco cronista también, visitó, no en pocas ocasiones, a Sawa durante su enfermedad. Les unía una gran amistad (que a veces va a jugar en su contra, pues le lleva a redactar en un tono tremendamente subjetivo) y a él se deben muchos datos sobre la etapa final del bohemio. Sin embargo, esta historia que aparece a continuación decide sacarla a la luz tres años después del fallecimiento de Alejandro, a sabiendas de que Darío es ya lo suficientemente conocido y goza de un estatus que, pese a tamaña fechoría, no le repercutirá, a la vez que se hace algo de justicia con Sawa. *La Palabra Libre* publicaba el 10 de marzo de 1912 un largo artículo en portada firmado por Prudencio Iglesias, que ocupaba la primera página y parte de la siguiente. Se dividía en dos apartados: uno se lo dedicaba a Rubén Darío en sí mismo y, en el otro, sacaba a la luz lo que sigue:

> No puedo resistir a la tentación. Os voy a contar un cuento, una anécdota contra Rubén Darío. No haría esto si se tratara de un desgraciado a quien el cuento pudiera perjudicar. Pero se trata de Rubén, cuyo talento, o cuyo genio mejor dicho, admiro, y a quien considero que la anécdota no alcanza a dañar.
> Este es el caso. En uno de los días últimos más tristes y más negros de Alejandro Sawa, llegué yo a casa del bohemio genial. D. Alejandro gritaba destempladamente contra un dibujante, tartamudo y medio imbécil, que lo servía de secretario. La esposa del gran artista asistía a la «rociada» sonriendo con su rostro bello de Santa Genoveva.
> —¡Hombre Iglesias!; me alego que llegue usted, Juana, verás cómo Iglesias lo encuentra.
> —Sí señor; yo encontraré lo que usted mande. ¿De qué se trata, D. Alejandro?
> —De saber dónde veranea Rubén Darío. Este hombre tartamudo no es capaz de averiguarlo.
> Calle Serrano, en el número 47, me parece, estaba la Embajada de Guatemala. Rubén era ministro de esa República en Madrid.
> —Portero, ¿dónde veranea el Sr. Rubén Darío?
> —En Asturias. San Esteban de Arenas— esto o cosa muy parecida contestó el portero. Y lo contestó con rapidez; lo cual demuestra que el "secretario-tartaja" era un estúpido.
> Volví a la casa de Sawa. Aquel hombre, ciego y terrible, estaba acabando de dictar a su mujer una carta tremenda contra el gran poeta americano.

> —Mándame cincuenta duros. Estoy hambriento—terminaba la carta—. Las numerosas correspondencias que yo escribí y tú firmaste para "La Nación", de Buenos Aires, te valieron a ti más de cinco mil pesetas. Y todavía no he recibido de ti, por aquel trabajo, más que cinco duros. Eres un miserable.
> Aquel párrafo me dejó espantado. Sawa comprendiéndolo así, me dijo:
> —No le asombre a usted. Ese hombre admirable, que es autor de "La marcha triunfal", le ha robado a Mallarmé su célebre poesía "La princesa está triste". La mitad de su libro "Los raros" es de Bloy y de Le Cardonel, actual obispo de Auctum. Las correspondencias que mandaba como corresponsal a "La Nación", de Buenos Aires, son mías, como se puede ver. Juana, dáselas a Iglesias que las lea.
> Juana no me las dio y yo no las leí.
> Pero, ¡en fin! No me negarán ustedes que la anécdota tiene mucha gracia… para Rubén.[261]

Prudencio Iglesias da demasiados datos en este testimonio. Además, la mayoría de ellos hacen referencia a cantidades de las que no hay constancia, ni nada parecido, en la carta del 14 de julio. Es más, ya se vio que de dicha carta existían dos ejemplares con idéntico texto (una en el Archivo Darío y otra en el Sawa, con faltas de ortografía), y en ningún caso se le recuerda a Darío lo que había cobrado por esos artículos. Iglesias especifica que cinco mil pesetas: un dineral en aquella época. Es más, apunta que Sawa pide al hispanoamericano cincuenta duros porque está hambriento, siendo que en la otra carta le pide lo que le corresponde por cada uno de los artículos que le escribió: un total de seiscientas pesetas, que se quedan en quinientas veinticinco porque ya le ha dado setenta y cinco. Y aquí está la prueba más contundente: en el testimonio de Iglesias se apunta que Sawa dijo: "Y todavía no he recibido de ti, por aquel trabajo, más que cinco duros". Eso hacen veinticinco pesetas. En la carta del 14 de julio está escrito: "No me has pagado por esos trabajos, como recordarás, sino setenta y cinco pesetas en dos veces". En dos veces. Parece que, primero, le había pedido cincuenta duros y se había limitado a llamarle miserable, sin ningún tipo de amenaza, enfadado pero manteniendo la disputa en la intimidad. Si hasta el momento Darío solo le había pagado veinticinco pesetas y después se confirma un pago de setenta y cinco en dos veces, es evidente que Darío le mandó cincuenta pesetas al recibir esa supuesta carta en la que le decía Sawa el dinero que había ganado y le reclamaba cincuenta duros. Entre doscientas cincuenta pesetas (cincuenta duros) y cincuenta hay una diferencia abismal; no es de extrañar que Sawa enfureciese aún más, pensando que se estaba burlando de él. Es entonces cuando detalla artículo por artículo con sus fechas de publicación, cuando entra a valorar el pago que merece por cada uno y cuando descuenta esas "setenta y cinco pesetas en dos veces" (las veinticinco que había cobrado más las cincuenta que le pudo mandar Darío tras el posible reclamo). Tras sentirse burlado, llega la amenaza de llevar el asunto ante los tribunales y es cuando le dice que será como si no hubiese existido para él y cosas semejantes. Es mucho más lógico ahora porque, en primer lugar, los datos encajan en cuanto a cantidades (sería mucha casualidad que Prudencio Iglesias se hubiese inventando tales datos y estos dotasen de sentido a la reconstrucción); y por otro lado, es más comprensible la actitud de Sawa, que va endureciéndose progresivamente. Sin embargo, he de dejarlo aquí de momento, como una mera suposición, bastante lógica, pero de tintes difusos que se deben matizar más.

De igual modo, a pesar de ser la anterior la principal deducción que puedo hacer acerca del testimonio de Prudencio Iglesias, hay muchos otros datos y acontecimientos que analizar para engranar bien la historia.

El hecho de que Iglesias describa que Sawa estaba dictando a su mujer, es un testimonio que viene a demostrar que la caligrafía es la de Juana en las cartas enviadas por Sawa en la etapa de ceguera. También hace referencia a un dibujante tartamudo: se trata de José María Gascón, quien le hacía a Sawa

[261] Este artículo puede consultarse en Iglesias Hermida, Prudencio, "Rubén Darío: una lección práctica", *La Palabra Libre*, 10 mar. 1912, pp. 1 y 2. Se encuentra digitalizado en Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

las veces de secretario y, podría ser que fuese la persona de confianza que lleva las misivas de un domicilio a otro, a quien tiene que dar respuestas verbales Darío cuando Sawa le dice que le haga llegar la repuesta a través de la persona de confianza que envía, y el responsable de que no medie el correo ordinario y que, a veces, tan solo pasen horas entre carta y contestación.

No se pueden obviar un par de errores que Iglesias comete en su "cuento". El primero de ellos es que Rubén era ministro de la embajada de Nicaragua (de donde era originario), no de la de Guatemala, a pesar de que residió en dicho país por un tiempo. El otro es que no veraneaba en San Esteban de Arenas. Al menos, ese no es el nombre exacto. Ahora bien, a sabiendas de que no estaba seguro apunta: "esto o cosa muy parecida contestó el portero". El nombre real del pueblo es San Esteban de Pravia y, concretamente, se alojaba en una zona conocida como La Arena. Se trata de una localidad asturiana donde el nicaragüense pasaba largas temporadas. Julián Herrojo dio una conferencia sobre los veraneos de Rubén Darío entre 1905 y 1909 en Asturias. El que aquí interesa es el de 1908:

> Durante este período de embajador en España, entre 1907 y 1909, tuvieron lugar precisamente sus otros veraneos en Asturias. El de 1908 dividió la estancia entre Gijón y La Arena [...] Por una carta sabemos que estaba aún en Madrid el 20 de junio, dudando entre Asturias o Galicia para su veraneo, pero el 18 de julio está ya en Gijón, donde pasó tal vez una semana, y desde aquí escribe al ministro de Estado Manuel Allendesalazar el día 21. [...] El 25 de julio está en La Arena, donde permaneció hasta el 4 ó 5 de agosto, pues el 6 escribe desde Riberas de Pravia. [...] Una «hipótesis razonable» es que «estuvo en Gijón del 18 al 24 de julio de 1908».[262]

Es comprensible que a principios de julio Alejandro Sawa estuviese interesado en dónde iba a pasar el verano Darío, puesto que sabía que se ausentaba durante más de un mes de Madrid y él quería mandar a la editorial *Iluminaciones en la sombra* antes del verano, y no después como sugirió el hispanoamericano cuando le dijo: "Como supongo que tu libro se publicará en el otoño, cuando yo vuelva a Madrid entonces, tendré mucho gusto en contribuir [...]" La carta en la que le reclama la deuda, pormenorizando los artículos y tasándolos, es del 14 de julio, de modo que Darío se encontraba aún en Madrid, lo que demuestra que, perfectamente, la contestación verbal se pudo dar al secretario de Sawa. Ahora bien, estas hipótesis sobre las fechas entre las que Darío estuvo de veraneo admiten crítica, y no solo por lo que a la labor del investigador se refiere, sino también porque el propio escritor es incongruente en sus misivas de ese período. Si se consultan otras cartas enviadas por Darío, que no son las mismas que ha consultado Julián Herrojo pero sí de los mismos días, se observa que hay varias que datan de días de julio posteriores al 18: en unas pone "Madrid, Serrano 27" y en otras "San Esteban de Pravia, La Arena". El ejemplo más claro es el 21 de julio, pues en ese día hay cartas desde Madrid y desde Gijón.[263] No se puede concluir nada, pero cabe pensar que el papel ya lo tenía preparado y en él siempre tenía puesto de antemano su domicilio madrileño (de hecho, en una de las misivas lo tacha para escribir la localidad asturiana a mano). Otra hipótesis se deriva de un detalle cuestionable: si el tono de la carta es cordial y se destina a una persona de confianza (a quien suele tratar de "amigo"), el escritor no oculta que está de veraneo; por el contrario, cuando debe escribir a alguien en tono más distante, serio o por motivos laborales, mantiene la dirección madrileña. Esto lleva a pensar que no quería que se supiese que se había ido de vacaciones. Sin embargo, como apunto, son simples deducciones a las que se puede llegar ante la incongruencia de las cartas.

[262] Fragmento de la Conferencia de Herrojo, Julián: *Las estancias veraniegas de Rubén Darío en Asturias fueron una cura de soledad y de reposo, de los que estaba tan necesitado.* Pronunciada en *El Ateneo*, 17 feb, 2012. Se encuentra recogida por escrito en: <http://www.elateneo.es/eventos/show/p-imagefetcheropts-null-julian-herrojo-las-estancias-veraniegas-de-ruben-dario-en-asturias-fueron-una-cura-de-soledad-y-de-reposo-de-los-que-estaba-tan-necesitado-p-p-imagefetcheropts-null-haga-clic-en-el-titular-para-con>

[263] Todas las misivas que datan de esas fechas se encuentran el Archivo Rubén Darío. Puede observarse que las mismas fechas se corresponden con diferentes lugares de emisión.

De lo que sí se puede estar seguro es de que Prudencio no miente al decir que el portero de la embajada le informó de la localidad asturiana en la que veranearía Darío ese año, y que la carta de Sawa llegó en mano porque el 14 de julio sí estaba Darío en Madrid.

Volviendo al testimonio de Prudencio Iglesias, como ya decía, no se puede tomar dándole un valor de absoluta verdad, y no solo por los errores que ya se han apuntado. Si bien es esclarecedor para ordenar cronológicamente los hechos o para hacerse una idea de los últimos días del bohemio, no es objetivo. Siempre inclina la balanza a favor de Alejandro Sawa, debido a la amistad que le unía a él. Tan impregnados están sus textos de admiración hacia el sevillano, que exagera (y a veces distorsiona) aquello que Sawa pudo comentar, hacer o afirmar en algún momento.

El ejemplo más próximo a ese artículo de *La Palabra Libre* del 10 de marzo de 1912, es otro, de *El Duende,* publicado el 14 de diciembre de 1913. Se trata de otro artículo en el que ataca a Rubén Darío y vuelve a repetir, a grande rasgos, el asunto de los artículos escritos por Sawa y publicados en *La Nación,* o que le había robado a Mallarmé "La princesa está triste":

> Rubén es un genio, no cabe duda. El hombre que ha cincelado «La marcha triunfal», los «Cisnes», «Sonatina»... es un poeta inmortal y no es menester insistir en ello. Rubén quedará para siempre como Homero y el Dante.
> Pero esto tampoco tiene importancia. Lo pintoresco de este hombre es la poca aprensión que tiene para robarle a Jesús la túnica, por ejemplo.
> Lleva a la cintura ciento sesenta y dos ganzúas, y, según la hora del día en que se halla, tira del lado izquierdo donde se hallan las ganzúas para la prosa, o echa mano del lado derecho de donde cuelgan las llaves para forzar el verso ajeno.
> Usa también unos abre-latas especiales, que le sirven para hacer una razzia de ideas por terrenos que no son suyos.
> Coge a Mallarmé por el pescuezo y lo hace arena: le quita «Sonatina»; es un ejemplo. Se ciega un día y empieza a dar tajos a diestro y siniestro, y produce ese libro extraordinario y casi único que se llama «Los raros».
> Cuando Rubén tuvo la corresponsalía de La Nación, de Buenos Aires, Alejandro Sawa le escribía todas las crónicas. Por todo ello, Rubén le dio un día a Alejandro cinco duros de un golpe.
> Los hay que se ciegan repartiendo dinero.[264]

Esto es completamente desmesurado: "Alejandro Sawa le escribía todas las crónicas". Con tal afirmación, cualquiera que leyese este artículo en 1913, a más de ocho años de las famosas crónicas de *La Nación* (verano de 1905) y a cinco años de la disputa epistolar sobre el reclamo, se echaría las manos a la cabeza al pensar que todos los artículos, y no los ocho que especifica Sawa, no son obra del nicaragüense. No se puede anular con tan sentenciosa frase el gran compendio de crónicas que Darío escribió para dicho diario entre 1889 y 1913. Si la misma tarea que encomendó a Sawa se la pidió a otros prometiendo dinero, no se puede saber, ni es el cometido ahora. Asimismo, la afirmación que hace sobre el plagio a Mallarmé también procede del testimonio que Sawa le había dado y ya recogió en el artículo anterior.

Ahora bien, Iglesias repite con exactitud la cifra de "cinco duros" en ambos artículos, añadiendo en el segundo que se pagaron "de un golpe". Evidentemente, nada sabría de la carta del 14 de julio, ni Sawa le habría contado que, al final, fueron setenta y cinco pesetas de dos veces.

La continuación del segundo artículo de Prudencio Iglesias sobre la figura de Darío coincide casi en su totalidad con el retrato que le hace en su libro *De mi museo*[265] (1909). Iglesias da a todos los hombres

[264] Este artículo puede consultarse en Iglesias Hermida, Prudencio, "Rubén Darío", *El Duende,* 14 dic. 1913, p. 11. Se encuentra digitalizado en Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

ilustres tratados en dicha obra una de cal y otra de arena: tan pronto alaba su ingenio, como predica de ellos defectos (físicos o psíquicos). Es más, a veces ni si quiera deja lugar para el halago, llegando a ser insultante. Aquí se expone qué opinión le merecen los autores protagonistas de este estudio:

> Sobre Rubén Darío:
>
> El cerebro de Darío solamente acusa, con sus flojedades, su origen americano. Yo atribuyo únicamente a fatiga cerebral esos descendimientos terribles del poeta y del crítico. [...] El gran poeta americano es en la calidad de sus producciones exagerado como un loco. Sube hasta el genio o desciende hasta parecer un idiota. Estos saltos prodigiosos de Rubén (no lo llamo así por familiaridad, sino por eufonía), tienen su origen en razones etnológicas. La raza americana es una raza infantil. (Iglesias, 1909, pp. 109 y ss.)
>
> Rubén tiene una cara de bruto que no se la merece. Fue una propina que le legaron al nacer. Y tiene que resignarse a pasear sobre los hombros una cabeza que parece un puchero de arrope.[266]

Y sobre Alejandro Sawa:

> Sawa reúne en sí todas las cualidades necesarias para vencer en las luchas de los hombres. Pero este sublevado genial, este gran rebelde, que no plegó jamás su voluntad a leyes ni costumbres, sintió un día que un rayo de lo alto, enviado por un Dios implacable, le hirió en los ojos.
> Y como Alejandro Sawa, ciego, no inspira temor como antes, los que eran sus amigos le olvidan, y sus enemigos, ya que no pueden negarle, pretenden cobardemente borrar su nombre de la historia de la literatura española contemporánea.
> Alejandro Sawa, acosado por la vida, halla fuerza en el odio de sus enemigos para resistir. Es fuerte y orgulloso como un rey; Alejandro Sawa, no solamente es capaz de soportar su orgullo, frente a frente, aun ahora, en las más tremendas circunstancias de su lucha con la enfermedad y con la vida, sino que es también capaz de ser modesto.
> Y aprended aquí vosotros, los que por mandato de vuestra religión debierais ser humildes habitualmente: Alejandro Sawa, que no es santo ni cristiano, sabe ser modesto cuando habla con cualquier pobre vencido de la suerte, y sabe ser soberbio, más soberbio que un rey bárbaro, cuando ve alzada ante sí la figura de cualquier poderoso de la tierra.
> Yo quisiera que este deleznable libro mío no muriese nunca, para dejar grabada en él la cifra de mi admiración y mi cariño hacia Alejandro Sawa.
> Yo no olvidaré nunca, por muchos que sean los años de mi vida, las escenas de dolor que presencié en esta tragedia de la vida actual de Alejandro Sawa.
> Alejandro Sawa era un genio truncado, un genio al que le faltaba algo. Este algo era indudablemente, equilibrio. En el cerebro de Sawa riñeron hasta última hora batallas sin cuartel el Entendimiento y la Imaginación. ¿Y quién venció de las dos? Ninguna. En los campos de batalla, sobre los cadáveres de los hombres revolotean los cuervos. Así hoy en el cerebro de Sawa reina la Locura.
> Para esto riñeron en aquel cerebro tan terribles batallas aquellos poderosos enemigos, para que se alzase con el botín esa maldita madre de los desgraciados. (Iglesias, 1909, pp. 87 y ss.)

---

[265] Ver portada en Apéndice de ilustraciones.

[266] Además de repetir casi idéntico texto, este fragmento lo incluye en el artículo Iglesias Hermida, Prudencio, "Rubén Darío", *El Duende*, 14 dic. 1913, p. 11. Se encuentra digitalizado en Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

En Rubén Darío los defectos ganan, si bien con Alejandro Sawa ocurre al revés: tan solo le critica su forma de ser: era muy exaltado, a veces soberbio y le faltaba equilibrio. Sin embargo, todo lo demás son halagos, y no oculta que le une el cariño y la admiración. Con tan solo leer los fragmentos precedentes, ya se hace evidente la falta de objetividad. Es más, en tal libro, *De mi museo*, tan solo hay una fotografía: un retrato de Alejandro.

3. Prólogo de *Iluminaciones en la sombra*: ¿lavatorio de conciencia?

El tres de marzo de 1909, a la una menos cuarto de la madrugada, Alejandro Sawa fallecía en lamentables circunstancias. Entre los asistentes a su sepelio no figura Rubén Darío, pero sí Valle-Inclán. La situación es aún más drástica cuando se tiene conocimiento de que Darío vivía en Madrid por aquel entonces. Valle-Inclán, sabiendo de ello y comprobando su ausencia, le escribe a su casa, calle Claudio Coello número 60[267], después de haberse personado en ella para anunciarle la muerte de Sawa, sin obtener respuesta:

> Querido Darío:
> Vengo a verle después de haber estado en casa de nuestro pobre Alejandro Sawa. He llorado delante del muerto, por él, por mí y por todos los pobres poetas. Yo no puedo hacer nada; usted tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos algo podríamos hacer. Alejandro deja un libro inédito. Lo mejor que ha escrito. Un diario de esperanzas y tribulaciones.
> El fracaso de todos sus intentos para publicarlo y una carta donde le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía en El Liberal, le volvieron loco en los últimos días. Una locura desesperada. Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso.[268]

La doctora Amelina Correa Ramón cuenta que Rubén Darío "sentía hacia la muerte un terror casi patológico" (Correa Ramón, 2008, p. 232), de ahí que, llegado el momento, tras ignorar el reclamo de Valle-Inclán, envió a la viuda una nota excusándose en su pavor a la muerte: "No voy a su casa, porque no quiero ir donde está Ella." (Correa Ramón, 2008, p. 259)

No se vuelve a saber nada de Rubén Darío hasta que escribe el famoso prólogo de *Iluminaciones en la sombra*.[269] Si además se sabe que el principal motivo del reclamo del dinero era para hacer efectiva la publicación de la obra, queda en duda la naturaleza de esas palabras elegíacas. Ahora bien, existen dos aportaciones de este testimonio que me parecen de suma importancia. La primera de ellas tiene que ver con la necesidad económica, que Darío menciona tantas veces en un prólogo de poco más de tres páginas. Dice que Sawa se encontró sin dinero y abandonado de todos. Prácticamente le está reprochando que no se preocupó de hacer dinero para tener asegurado el futuro. No voy a negar la apreciación del nicaragüense, pero también es cierto que, si se toma en cuenta el epistolario ya analizado, no en pocas ocasiones el sevillano le pidió dinero y le suplicó que le visitase. ¿Está Darío incluyéndose a sí mismo cuando dice "abandonado de todos" (Darío, 1977, p. 73)? Recuérdese que Darío cobró cinco mil pesetas por aquellas crónicas y Sawa tan solo le reclama seiscientas, cien por cada artículo. Esto lleva a enlazar directamente con la otra aportación que hace este prólogo. Darío, en relación con los periódicos madrileños que dieron la espalda a Sawa, dice textualmente: "Sawa tenía que escribir artículos para un lejano país de América." (Darío, 1977, p. 72) Esta afirmación tiene una naturaleza bastante incierta porque se refiere a un país concreto, de lo contrario, Darío hubiese hecho referencia a "diversos países", por ejemplo. En el recopilatorio de artículos que hace la profesora

[267] Recuérdese que Darío se había mudado de domicilio, de Serrano 27 a Claudio Coello 60 por impago del alquiler.
[268] Puede consultarse la carta original en el Archivo Rubén Darío, doc. 2036. También está recogida en Álvarez, 1963, pp. 70 y 71.
[269] Ver portada en Apéndice de ilustraciones.

Amelina Correa aparecen las siguientes crónicas que podrían encajar en tal afirmación: en 1903 Sawa publicó dos artículos en *El Cojo Ilustrado de Caracas*, en 1904 escribió un artículo para *El Heraldo del Istmo de Panamá* y en 1908 otro para la *Revista Moderna de México*.[270] Como se puede apreciar, el repertorio es escaso en lo que a los países americanos se refiere. Eso, si no se tienen en cuenta los ocho artículos de la famosa deuda dariana que Sawa le reclamó por ser él mismo el autor. Esas ocho crónicas son del mismo año (1905) y todas para *La Nación* de Buenos Aires. ¿Se estará refiriendo Darío a Argentina al hablar de ese "lejano país de América"? ¿Se trata de una confesión enmascarada?

Al margen de las posibles dudas y teorías que se puedan elaborar a partir de las palabras de Darío, es necesario mencionar que fue la propia Juana Poirier, viuda de Alejandro Sawa, quien le pidió al nicaragüense que fuese el autor del prólogo de *Iluminaciones en la sombra*. Además, no fue fácil para ella la larga espera, puesto que la publicación de *Iluminaciones en la sombra* se hacía de rogar. Es curioso que recurriese a Darío para pedirle algo de dinero como ayuda (hasta que comenzase a ver los beneficios de la venta del ansiado libro). Teniendo en cuenta la experiencia precedente, choca bastante que Juana vuelva a probar suerte llamando a la misma puerta que, en vano, tanta veces tocó su marido. Cierto es que el emotivo prólogo se ha considerado muchas veces como un saldo de la deuda, incluso con creces; sin embargo, se estaría hablando de un valor inmaterial, que no saca a nadie de la penuria. O, tal vez, fue un simple lavatorio de conciencia…

Iluminaciones en la sombra se anunció en los periódicos con el reclamo de que había sido el nicaragüense el autor del prólogo:

> Con prólogo de Rubén Darío, en breve saldrá a la luz pública el libro póstumo del cincelador de las letras españolas, Alejandro Sawa, cuyo título es el de "Iluminaciones en la sombra". Dada la autoridad que en el mundo literario gozaba el autor de "La mujer de todo el mundo" y "Crimen legal", desde luego auguramos un éxito a la publicación del nuevo libro.[271]

Aquí se acaba la relación real entre Rubén Darío y Alejandro Sawa, aunque no ha de perderse de vista que mantendrán sustanciosas conversaciones en 1924 (ó 1920, si se tiene en cuenta la primera edición de *Luces de Bohemia*, publicada por entregas en la revista *España*), cuando Valle-Inclán los transfiguró en Max Estrella y Rubén. Lamentablemente, ninguno de los dos llegaría a conocer a estos personajes, con los que no sabemos si se habrían sentido identificados.

OBRAS CITADAS

Bibliografía primaria

Darío, Rubén. "Alejandro Sawa" (Prólogo), en Sawa, Alejandro. *Iluminaciones en la sombra*. (1910). Ed. de Zavala, Iris. Madrid: Alhambra, 1977.

---. *Autobiografía.* Vol. XV. Primera edición. Madrid: Mundo Latino, 1913.

Iglesias Hermida, Prudencio. *De mi museo*. Primera edición. Madrid: Imprenta Ibérica, 1909.

Sawa, Alejandro. *Iluminaciones en la sombra* (1910). Ed. Iris Zavala. Madrid: Alhambra, 1977.

Valle-Inclán, Ramón del. *Luces de bohemia* (1924). Madrid: Espasa Calpe, 1987.

[270] La recopilación de sus colaboraciones en prensa está en Correa Ramón, 2008, pp. 281 y ss.
[271] Esta reseña puede consultarse en *El Imparcial*, 28 ene. 1910. p. 4. Ver Apéndice de ilustraciones. Se encuentra digitalizada en Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

Bibliografía secundaria

Álvarez, Dictino. *Cartas de Rubén Darío.* Madrid: Taurus, 1963.

Correa Ramón, Amelina. *Alejandro Sawa, luces de bohemia.* Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2008.

Herrojo, Julián. Conferencia: *Las estancias veraniegas de Rubén Darío en Asturias fueron una cura de soledad y de reposo, de los que estaba tan necesitado*. Pronunciada en *El Ateneo,* 14 feb. 2012. 18 may. 2015: <http://www.elateneo.es/eventos/show/p-imagefetcheropts-null-julian-herrojo-las-estancias-veraniegas-de-ruben-dario-en-asturias-fueron-una-cura-de-soledad-y-de-reposo-de-los-que-estaba-tan-necesitado-p-p-imagefetcheropts-null-haga-clic-en-el-titular-para-con>

Phillips, Allen. *Alejandro Sawa. Mito y realidad*. Madrid: Turner, 1976.

Prensa

Iglesias Hermida, Prudencio. "Rubén Darío: una lección práctica". *La Palabra Libre*, 10 mar. 1912, pp. 1 y 2.

---. "Rubén Darío", *El Duende*, 14 dic. 1913, p. 11.

El Imparcial, 28 ene. 1910. p. 4.

"Semblanza de don Alfonso XIII", *ABC*, 15 ene. 1967, p. 22.

El Siglo Futuro. 3 jun. 1908, p. 2.

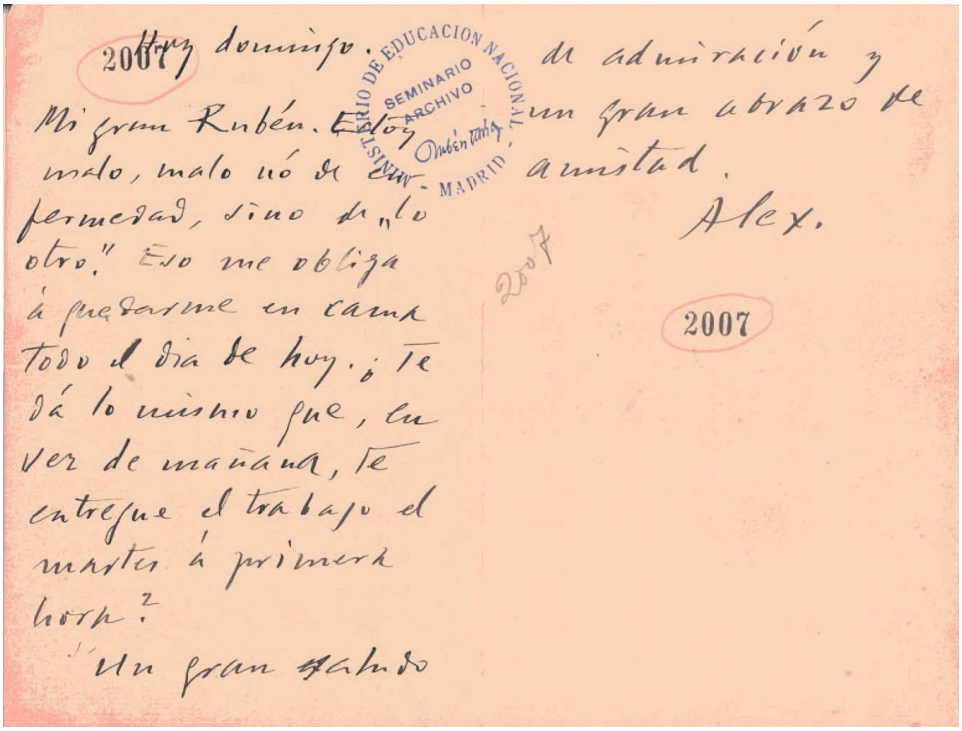
Archivos hemero-digitales

Archivo Rubén Darío. Universidad Complutense de Madrid. 18 may. 2015: <http://biblioteca.ucm.es/atencion/17651.php>

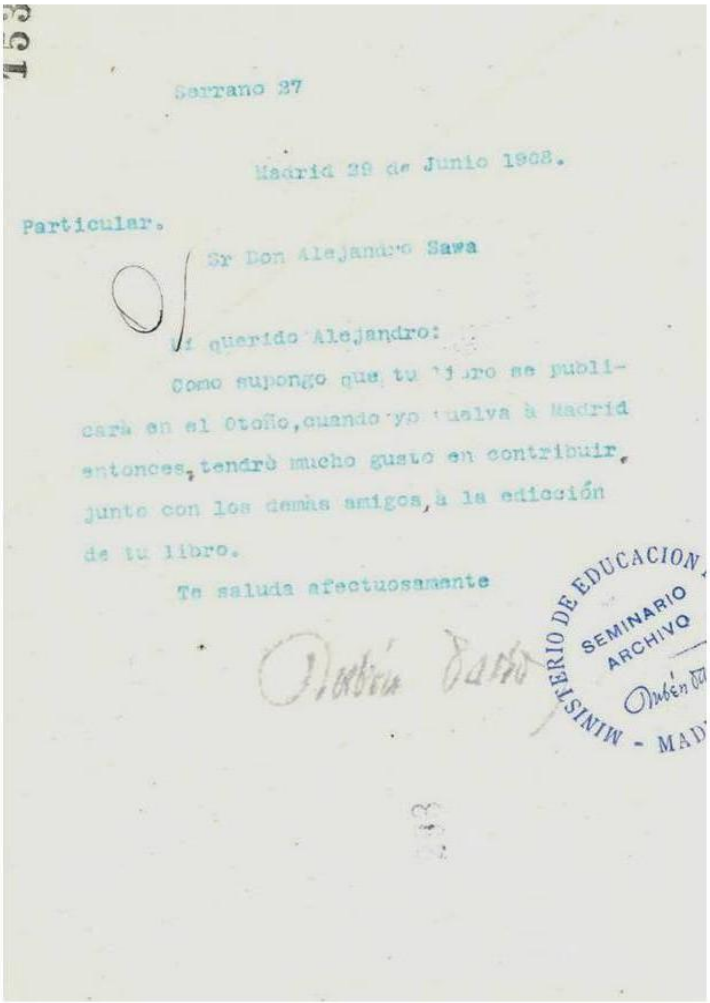
Hemeroteca Digital ABC. 18 may. 2015: <http://hemeroteca.abc.es/>

Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional. 18 may. 2015: <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

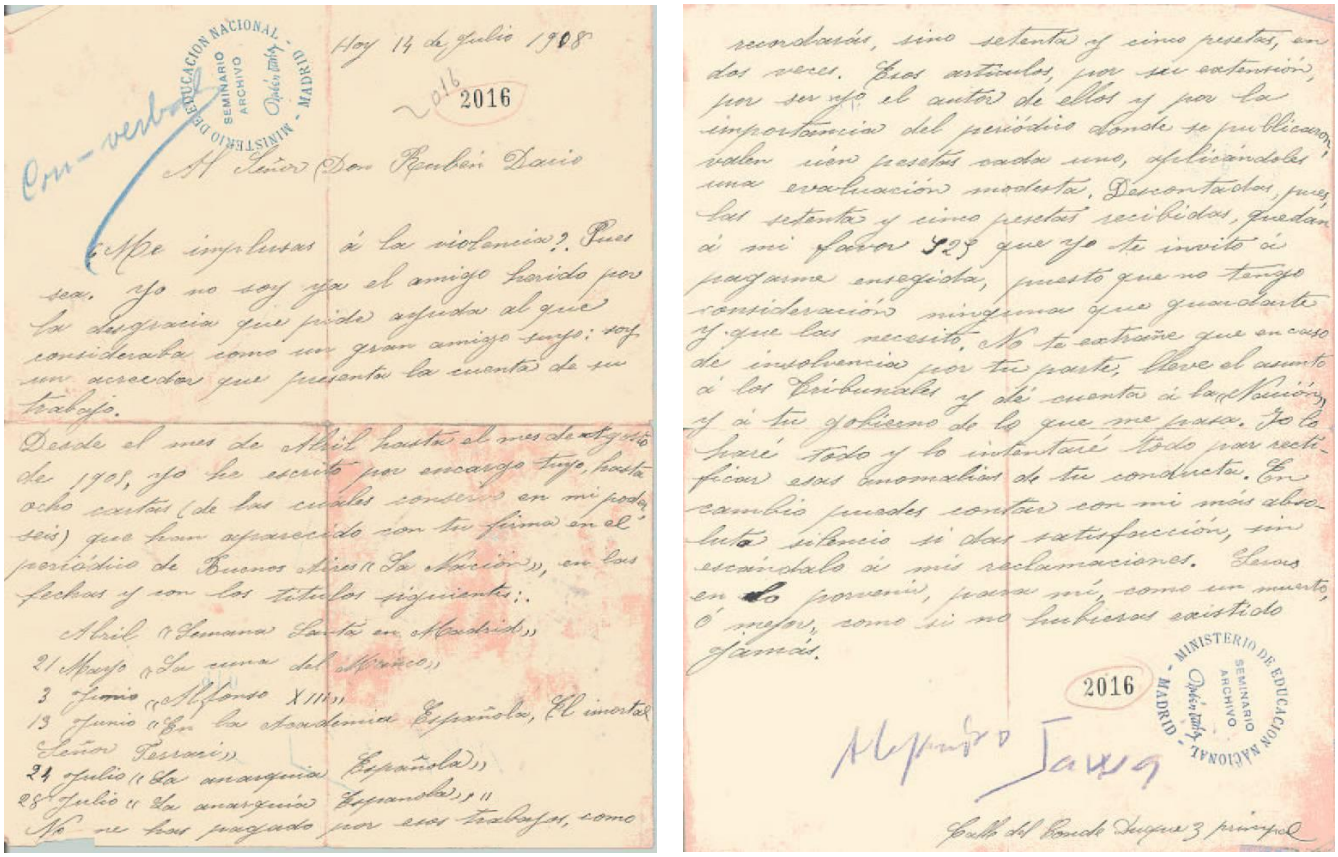
APÉNDICE DE ILUSTRACIONES



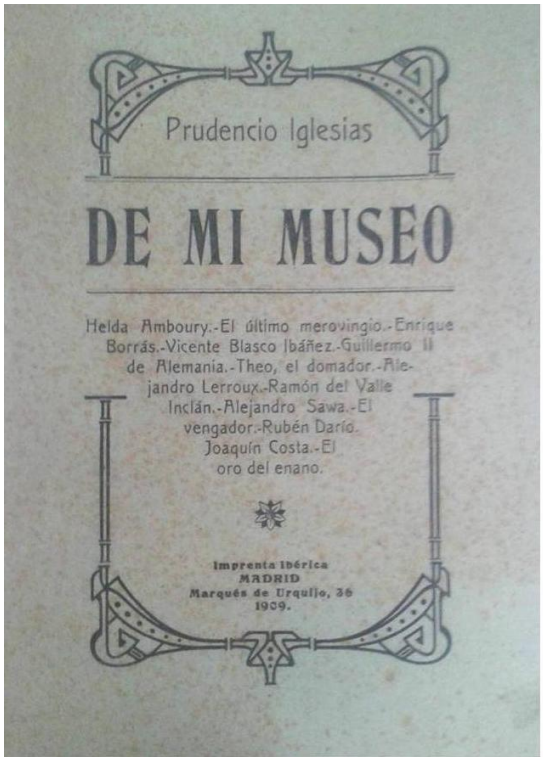
Carta manuscrita de Alejandro Sawa a Rubén Darío, posiblemente de junio de 1905. En ella le habla del trabajo que le debe entregar, que puede tratarse de alguna de aquellas crónicas que escribió para *La Nación*. Doc. 2007 del Archivo Rubén Darío, UCM.



Carta mecanografiada y firmada a mano por Rubén Darío. Enviada a Alejandro Sawa, retrasando al otoño la contribución para la publicación de *Iluminaciones en la sombra*. Doc. 153 del Archivo Rubén Darío, UCM.



Carta manuscrita por Juana Poirier en nombre de Alejandro Sawa, debido a la ceguera de este, quien solo la firmó a tientas. Enviada a Rubén Darío el 14 de julio de 1908, en la que pierde el tono cordial y le reclama los artículos que le escribió y se publicaron en *La Nación* con la firma de Rubén Darío. Arriba a la izquierda, se aprecia el apunte "Con-verbal" hecho por el nicaragüense. Doc. 2016 del Archivo Rubén Darío, UCM.



Portada del libro *De mi museo*, de Prudencio Iglesias Hermida, 1909. Aparecen los nombres de todos los hombres ilustres a los que dedica unas páginas, entre ellos figuran Alejandro Sawa y Rubén Darío, aunque solo aporta fotografía del primero (p. 89). Archivo propio.

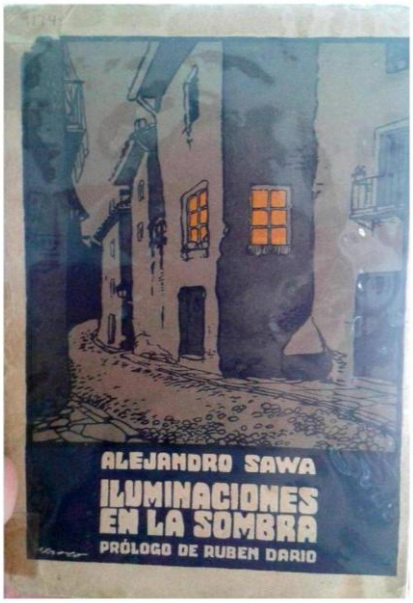
Anoche se verificó en Palacio, con el ceremonial de costumbre, el acto de presentar á D. Alfonso sus cartas credenciales el nuevo ministro de la República de Nicaragua, acreditado en Madrid, D. Rubén Darío.

El Siglo Futuro, 3 de junio de 1908. p. 2. Noticia que confirma el nombramiento de Rubén Darío como ministro de Nicaragua en Madrid, coincidiendo con el período en el que comienzan las tensiones con Alejandro Sawa. Se encuentra digitalizado en la Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

Con prólogo de Rubén Darío, en breve saldrá á la luz pública el libro póstumo del cincelador de las letras españolas, Alejandro Sawa, cuyo título es el de «Iluminaciones en las sombras».

Dada la autoridad que en el mundo literario gozaba el autor de «La mujer de todo el mundo» y «Crimen legal», desde luego auguramos un éxito á la publicación del nuevo libro.

El Imparcial, 28 de enero de 1910, p. 4. Reseña que anuncia la publicación de *Iluminaciones en la sombra*, con el reclamo de que es Rubén Darío el autor del prólogo. Sin embargo, la obra no vio la luz hasta el verano de ese mismo año. Se encuentra digitalizado en la Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.



Portada de *Iluminaciones en la sombra*, de Alejandro Sawa, 1910. En la propia cubierta se anuncia que el prólogo es de Rubén Darío. Archivo propio.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

"BÚFALOS DE DIENTES DE PLATA" EN LOS TEXTOS DE RUBÉN DARÍO ANTE EL 98

Francisco Solares-Larrave
Northern Illinois University

Abstract: Rubén Darío sustained an agenda of cultural response throughout his literary production, and he did not exclude from it his essays and newspaper columns. His discoursive strategy, evident in the his deliberate allusions to elements from the European cultural tradition, interspersed with references to aspects of Native American cultures or mentions of Spanish American cultural traits, elicits a literary discourse that vindicates Spanish America and presents it as a cultural fusion and an alternate cultural center. This strategy appears in the articles he devoted to the conflict between Spain and the United States, in which it appears as an apotheosis of Latino cultures, and a demonization of Anglo-saxon cultures. By resorting to criteria such as language and production, Darío also resorts to descriptive strategies used earlier by the authors of texts about the Spanish conquest of the Americas. This way, not only does Darío demonize the opponents of Latino culture, but also continues with his agenda of creation of a cultural ethos for Spanish America.

Resumen: La agenda de respuesta cultural que mantuvo Rubén Darío a lo largo de su producción artística no excluyó su producción de ensayos y artículos. Su estrategia discursiva, manifiesta en la alternancia de menciones de elementos de la tradición cultural europea y alusiones a las culturas indígenas americanas o bien a lo hispanoamericano, produce un discurso literario de reivindicación a través del cual Darío presenta el arte hispanoamericano como una fusión cultural. Su estrategia aparece en los artículos que dedicó al conflicto entre España y Estados Unidos, en los que se nota como una apoteosis de las culturas latinas, y una demonización de las anglosajonas, valiéndose de criterios como lengua y producción. Además de lo anterior, en su proceso de demonización o calibanización, Darío aprovecha estrategias descriptivas usadas en los textos sobre la conquista de Hispanoamérica para demonizar al oponente y convertirlo en objeto que merece menosprecio. El resultado le sirve a Darío en la continuación de su proceso de forja de un ethos cultural hispanoamericano.

A lo largo de su producción literaria, Rubén Darío mantuvo una agenda contestataria, o de respuesta cultural, que explica la frecuente aparición de elementos de la tradición cultural europea, como figuras mitológicas, nombres de autores, o de obras artísticas diversas, en alternancia con alusiones a las culturas indígenas americanas o bien a lo hispanoamericano. El resultado de su estrategia es un discurso literario de reivindicación y respuesta cultural a través del cual Darío presenta los productos artísticos hispanoamericanos como resultado de una fusión cultural, y como canon artístico alterno. Su estrategia de respuesta es notable también en sus artículos en torno al conflicto entre España y Estados Unidos. En estos textos se valió de la solidaridad de América Latina con España para darle forma final a sus ideas con respecto a la identidad latinoamericana. En el contexto de esta coyuntura histórico-cultural, Darío formula una conciencia y solidaridad en la que juega un papel importante la latinidad, definida en sus ensayos en términos de lengua y producción. Así pues, para Darío la lengua latina crea comunidades, mientras que la sajona ejerce dominación. Además, si bien la producción material de Estados Unidos es sobrecogedora, Darío la contrasta y enfrenta con la capacidad de producción intelectual individual y colectiva prevalente en la cultura latina. Añadamos a la situación el hecho de que en su proceso de demonización o calibanización, Darío se vale de estrategias descriptivas usadas en la conquista de Hispanoamérica, pero aplicadas para demonizar al oponente y convertirlo en objeto comprensible que puede y debe ser menospreciado. El resultado, que forma parte de su respuesta discursiva al centro, le sirve a Darío como vehículo y medio en la continuación de su proceso de forja de un ethos cultural hispanoamericano.

Las prácticas de Darío en sus ensayos han sido antes estudiadas y definidas, como lo hiciera ya José María Martínez en su artículo sobre el tema, en el que clasifica los recursos de caracterización de los que se vale Darío en sus ensayos (198-99). Además de las estrategias descritas por Martínez, podemos ver que otro motivo persistente en estos ensayos es la antinomia de civilización y barbarie. Este contraste se suma a la situación casi apocalíptica del fin de la cultura latina a manos de un país de "bárbaros," declarada de manera tal que recuerda la caída del imperio romano, y que le sirve a Darío para presentar la latinidad como una víctima de sacrificio que alimenta los intereses del otro (cultural), y cuya tragedia contribuye para reforzar la solidaridad con la naciente conciencia latinoamericana.

Darío piensa en términos culturales que involucran la unidad lingüística y la capacidad de producción material en su estrategia de respuesta que los Estados Unidos. Antes de el conflicto hispano-norteamericano, Darío había presentado una situación contestataria entre América y Europa en la que sugería un paralelo entre la situación cultural de los Estados Unidos y la de América Latina como respondentes al centro hegemónico. Por esta razón, y llevado por su entusiasmo continental, Darío se apropió de Whitman en un artículo previo sobre la poética del continente y escribió: "Whitman, *nuestro* Whitman, rompió con todo y se remontó al versículo hebreo." A continuación añade:

> Estamos [...] los poetas jóvenes de la América de lengua castellana, preparando el camino, porque ha de venir nuestro Whitman, nuestro Walt Whitman indígena, lleno de mundo, saturado de universo como el del norte, cantado tan bellamente por "nuestro" Martí (*EI* 123, énfasis original).

Con todo, al llegar a este momento histórico en el que el continente americano se parte en dos, la América del norte y la América del sur, la diferencia entre lenguas es el elemento divisor más notorio. Observa Darío que, mientras la "férrea raza anglo-sajona [...] habla una lengua férrea también, ruda, erizada, rápida y casi eléctrica" (*OD* 158), los latinos gozan del vínculo proveniente de que sus idiomas estén "por decirlo así, construidos del mismo material" (*EI* 121). El encuentro con una lengua diferente, sea la inglesa o cualquiera de las lenguas "latinas," da origen a un proceso de surgimiento de conciencia de la unidad. Esta conciencia se manifiesta de igual forma en los grupos enfrentados, enfatizando el valor intrínseco y las virtudes que conlleva la lengua propia, así como su importancia como vínculo cultural y político. Estas ideas forman parte clave de las estrategias que Darío usa para responder al centro en *Los raros* y en otros ensayos que propugnan la latinidad, y asocian su importancia con la productividad. La agresión de los Estados Unidos traiciona este vínculo entre la cultura latina y la nueva nación anglosajona, y lleva a Darío a enfatizar las diferencias entre ambas. Por esta razón no debe extrañar que Darío critique la actitud de los norteamericanos con respecto al inglés, pues en lugar de representar un vínculo lingüístico y cultural, como el español con Latinoamérica, más bien sirve como barrera y exclusión. Así se comprende que señale Darío que los norteamericanos "[m]iman al inglés—*but English, you know?*— como el *parvenu* al caballero de distinción gentilicia" (160, énfasis original). Darío, como individuo consciente de su pertenencia a un grupo particular (de cuya identidad él es parcialmente responsable), conoce demasiado bien las estrategias de respuesta por haberlas ejercido él mismo ante el imperio: énfasis en la lengua, orgullo en la producción material. Mientras la lengua establece nexos políticos, la producción en general crea poder material. Así es como, de la misma forma que observa el orgullo lingüístico, reconoce en su descripción del nuevo Calibán el poder y valor de la producción en las siguientes palabras:

> "Tenemos, dicen, todas las cosas más grandes del mundo!" En efecto, estamos allí en el país de Brobdingnag: tienen el Niágara, el puente de Brooklyn, la estatua de la Libertad, los cubos de veinte pisos, el cañón de dinamita, Vanderbilt, Gould, sus diarios y sus patas. Nos miran desde la torre de sus hombros, a los que no nos ingurgitamos de bifes y no decimos *all right*, como a seres inferiores [...] (160, énfasis original).

Esta invectiva dariana, que se vale de imágenes de grandeza como el puente de Brooklyn, las cataratas del Niágara y la estatua de la libertad, entre otros, señala logros puramente materiales. La raza latina, en contraste con la productividad de la anglosajona, aparece en la obra de Darío como una promesa en proceso de realización, una respuesta constante que, a diferencia de su contraparte, no necesita forjarse un pasado pues ha heredado una tradición. En contraste con el "pueblo joven que gusta de ensanchar sus músculos, negociar y hacer agradables las horas de la digestión, en medio del mayor orgullo nacional que haya habido sobre la superficie de la tierra" (98), la raza latina tiene un destino de impacto universal, según afirma cuando dice:

> [S]omos la raza sentimental, pero hemos sido también dueños de la fuerza: el sol no nos ha abandonado y el renacimiento es propio de nuestro árbol secular.
>
> Desde México hasta la Tierra del Fuego hay un inmenso continente en donde la antigua semilla se fecunda, y se prepara en la savia vital, la futura grandeza de nuestra raza: de Europa, del universo, nos llega un vasto soplo cosmopolita que ayudará a vigorizar la selva propia (162).

Al centrarse en la producción y la comunidad lingüística, el discurso dariano hace eco (o más bien apropiación) de estrategias discursivas previas, señaladas por Todorov (130-131) y Adorno (151-153), y utilizadas por los cronistas españoles para describir a los indígenas americanos. Estas estrategias consisten en la adopción de imágenes textuales o ficticias, y la imposición de estas imágenes sobre el sujeto colonial a fin de re-crear su figura y justificar actitudes culturales. Así pues, los conquistadores, como señala Todorov, entienden la existencia del sujeto colonial como productor y no como individuo (129-130). Por otra parte, según Adorno, los cronistas construyen la imagen del amerindio aprovechando una similitud: los indígenas comparten con las mujeres de occidente el mismo grado de diferencia con respecto a los hombres, por reaccionar de forma similar y actuar igual que los personajes "débiles" en las novelas de caballería (159). Darío, por su parte, si bien ha adoptado estas estrategias demonizadoras del centro hegemónico, también proyecta una respuesta directa al utilizarlo en su descripción del oponente cultural, mediante un discuro que "calibaniza" a los "búfalos de dientes de plata" así como a todo lo relacionado con el nuevo centro y que por esa razón no participa de la latinidad. Si bien el discurso imperialista señalado por Todorov y Adorno objetiviza a los indígenas americanos al identificarlos con objetos y producción, Darío recurre a una lógica similar para identificar los demonios invasores con sus peores rasgos (según los estereotipos de la época). Su solidaridad con lo latino se percibe en esta caracterización:

> [L]os pueblos, sobre las políticas y los intereses de otra especie, sienten, llegado el instante preciso, la oleada de la sangre y la oleada del común espíritu. ¿No veis cómo el inglés se regocija con el triunfo del norteamericano, guardando en la caja del Banco de Inglaterra, los antiguos rencores, el recuerdo de las bregas pasadas? ¿No veis cómo el yankee, demócrata y plebeyo, lanza sus tres hurras y canta el *God save the Queen*, cuando pasa cercano un barco que lleve al viento la bandera del inglés? Y piensan juntos: 'El día llegará en que, EE. UU. e Inglaterra sean dueños del mundo' (162).

Notemos que, mediante una serie de énfasis en los contrastes entre lo latino y lo anglosajón, Darío reafirma la identidad cultural latinoamericana. Al mismo tiempo, la producción cultural sajona queda también reducida a bienes y objetos, no ideas. Con todo, llama la atención que Darío establezca un paralelo entre la cultura latina (en solidaridad con España) y la sajona (Inglaterra en solidaridad con Estados Unidos), a fin de reforzar la importancia de la cultura sobre las naciones. Esta asociación de culturas crea un nuevo medio de consolidación de lo latino, pues ya no alude a los Estados Unidos como un país que aspira a la dominación de un país, sino de una cultura. Roberto Fernández Retamar señala la razón de esta actitud dariana cuando explica:

> [D]esde la [Guerra de] Secesión y la brutal invasión del Oeste, se ha desprendido libremente el espíritu *yankee* del cuerpo informe y 'calibanesco', y el viejo mundo ha contemplado con inquietud y terror a la novísima civilización que pretende suplantar a la nuestra declarada caduca (Fernández Retamar 24).

De esta noción acerca de la cultura sajona (asociada con fuerza y no como energía) provienen los epítetos que Darío utiliza para referirse al agresor. Se trata de un "coloso" cuyos "tentáculos de ferrocarriles, brazos de hierro [y] bocas absorbentes" se proyectan sobre el continente americano (*EI* 162), es un "mamut" cuya capacidad de producción es superior, pero cuyo nivel de civilización es inferior que el de sus víctimas. De hecho, y como contraste con los Estados Unidos, los valores que Darío defiende junto con la comunidad "latina," son los mismos que forman un pasado utilizable, la materia prima de la que provienen todos los medios de identificación cultural:

> [L]a España que yo defiendo se llama Hidalguía, Ideal, Nobleza; se llama Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Velázquez; se llama el Cid, Loyola, Isabel; se llama la Hija de Roma, la Hermana de Francia, la Madre de América (162).

A diferencia de los norteamericanos, los "latinos" proyectan su sentido de identidad hacia Europa, como una especie de subproducto cultural que, pese a compartir elementos, mantiene rasgos distintivos. Estos rasgos, determinantes de una identidad particular, se filtran por los intersticios que se dan siempre que se hace una comparación o contraste entre dos culturas. Como resultado, los rasgos que emergen representan la formulación de una conciencia nacional (Bhabha 2).[272] La producción contestataria define la identidad cultural y combina la tradición (heredada o no) con un ánimo constante de renovación. Como afirma Bhabha:

> The borderline work of culture demands an encounter with 'newness' that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation. Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent 'in-between' space, that innovates and interrupts the performance of the present. The 'past-present' becomes part of the necessity, not the nostalgia, of living (7).

El discurso dariano se destaca siempre por un sistemático matiz subvertor. Como se observa en "El triunfo de Calibán," Darío recurre a una serie de imágenes mediante las cuales ataca y demoniza la imagen del agresor, los Estados Unidos, a fin de declarar su pertenencia y fidelidad a una causa que integra a los países de la América Hispana con la misma España que los conquistó. El haber criticado acerbamente al centro hegemónico, como él mismo lo admite, y ahora asumir su causa como propia, lo coloca, observa Iris Zavala, en una situación precaria, como protagonista de una paradoja: Darío, luchador por la libertad y la independencia cultural, se pone del lado del mismo centro que antes le privara de su libertad (104). En otras palabras, su apoyo a España y su rechazo a los Estados Unidos puede leerse como una oposición a la libertad de Cuba y una inesperada afiliación con el centro que viene a contradecir sus obras y declaraciones anteriores. Sin embargo, Darío explica su posición en los siguientes términos:

> Y yo que he sido partidario de Cuba libre, siquiera fuese por acompañar en su sueño a tanto soñador y en su heroísmo a tanto mártir, soy amigo de España en el instante en que la miro agredida por un enemigo brutal, que lleva como enseña la violencia, la fuerza y la injusticia (*EI* 162).

[272] "It is in the emergence of the interstices—the overlap and displacement of domains of difference—that the intersubjective and collective experiences of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated" (Bhabha 2).

La demonización de lo sajón continúa al añadir la violencia y uso de la fuerza a los atributos del enemigo. En contraste con lo sajón, la cultura latina es constructora de ideas y pasiones, y por esta razón rescata Darío su admiración por Martí, al presentarlo como un visionario:

> Sólo una alma ha sido tan previsora sobre este concepto [de la amenaza norteamericana], [...] y esa fue, curiosa ironía del tiempo!, la del padre de Cuba libre, la de José Martí [...] [que] no cesó nunca de predicar a las naciones de su sangre que tuviesen cuidado con aquellos hombres de rapiña, que no mirasen en esos acercamientos y cosas panamericanas, sino la uñagaza y la trampa de los comerciantes de la yankería. Qué diría hoy el cubano al ver que so calor de ayuda para la ansiada Perla, el monstruo se la traga con ostra y todo? (161)

Desde su situación como vigilante de la cultura, Darío adoptó una posición que le permitió establecer postulados vitales para la construcción de lo que tenía más importancia en aquel momento: mantener lo que llamaba la "Unión Latina" a fin de que "no siga siendo una fatamorgana en el reino de Utopía" (161). La filiación a esta Unión, tan irrealizable como la Unión Centroamericana que Darío también apoyó, crea un espacio textual nuevo, una oportunidad para realizar, en forma casi nominalista, el acto de "escribir el mundo" y la nación, y significa el encuentro con la historia (Bhabha 12). Una unión, un espacio nuevo en cuya creación se encuentran historia y arte, representa la oportunidad de forjar una tradición, aprovechando el pasado utilizable y recurriendo a todos los recursos discursivos posibles. Es dentro del contexto de esta unión, y aún cuando aboga por la expresión literaria propia de Latinoamérica, que Darío apoya a España como elemento necesario para sus propósitos. La subversividad de su discurso no desaparece, pues la España defendida es todavía un punto de encuentro cultural. Al conciliar, sin embargo, su ánimo subversivo con la solidaridad a la que se siente llamado, Darío muestra, como afirma Angel Rama, el elemento conciliatorio de su modernismo, abierto frente a la multiplicidad de manifestaciones que puede adoptar la modernidad (63-64). Por ello, aunque no demonize a España, no puede evitar "carnivalizar" su situación, añadiendo que su defensa se basa en el hecho de que "España no es el fanático curial, ni el pedantón, ni el dómine infeliz, desdeñoso de la América que no conoce [...]" (*EI* 162).

Además de la oportunidad para forjar una identidad cultural latinoamericana como resultado del conflicto de 1898, Darío encuentra que la situación es coyuntural para resaltar lo que siempre ha proclamado: la creación individual. Como anotara frecuentemente, Darío alentaba la producción para llegar al logro de la expresión personal propia. El principio estético "mi poesía es mía en mí" de sus "Palabras liminares" aparece repetido en sus ensayos programáticos, siempre alentando la expresión personal e individual. Así, mientras en un texto apunta "Poeta, cultívate a ti mismo!" (*EI* 82), en otro añade: "es preciso dar nuevas formas a la manifestación del pensamiento, forma vibrante, pintoresca y, sobre todo, llena de novedad y libre y franca" (*OD* 208). De este modo, lo que al inicio era una declaración artística o un manifiesto, adquiere posteriormente dimensiones políticas que se traducen en la responsabilidad de la producción. El énfasis se sitúa claramente en el individuo productor, el autor mismo, rechazando así cualquier cambio impuesto, sin importar su naturaleza. De acuerdo con esta lógica que apoya la autonomía, Darío, pese a su manifiesto apoyo a España y a la Unión Latina, se opone a que los cambios, que serían en este caso la independencia cubana, provengan de un factor externo, como la invasión de Estados Unidos, y no de los esfuerzos propios de una nación.

El conferir valor a la producción como medio de identidad cuando es resultado de la iniciativa individual implica consecuencias subversivas. De acuerdo con esta premisa, todo el que sea capaz de producir por esfuerzo propio, adquiere una identidad propia. El mejor ejemplo, como anota el mismo Darío, viene a ser el de los Estados Unidos, cuya identidad como materialistas y "[e]nemigos de toda idealidad" se confirma cuando señala que:

> [c]omen, comen calculan, beben whisky y hacen millones. Cantan *Home, sweet home*! y su hogar es una cuenta corriente, un *banjo*, un negro y una pipa [...]. En el arte, en la ciencia, todo lo imitan y lo contrahacen, los estupendos gorilas colorados. Mas todas las rachas de los siglos no pudrían pulir la enorme Bestia (*EI* 160, 161).

La producción ligada a la identidad le sirve a Darío para caracterizar la cultura anglosajona como materialista y carente de sofisticación. De hecho, el rasgo que distingue esta producción de la latina reside en su orientación pragmática, reflejada en la imagen de "hacer millones". Al observar estos aspectos, Darío revela su familiaridad con los recursos retóricos a los que se refieren Adorno y Todorov, descritos anteriormente, con el añadido de que Darío los reaplica en dirección inversa. De este modo se comprende que al demonizar al agresor Darío muestre la misma "comprensión fatal" [*understanding-that-kills*] de la que habla Todorov (127) con respecto a la actitud de los españoles ante los aztecas. Por esta razón, y posiblemente llevado por el mismo espíritu, traza un cuadro paralelo a las descripciones que los españoles han hecho de los indígenas cuando describe a los norteamericanos como "cíclopes, comedores de carne cruda, herreros bestiales, habitadores de casas de mastodontes. Colorados, pesados, groseros, van por sus calles empujándose y rozándose animalmente, a la caza del dollar [sic]" (*EI* 160). Igual que los autores estudiados por Todorov, Darío no ve individuos en los Estados Unidos, sino productores; es más, el nivel de producción produce una fascinación comparable con la que ejercieron los indígenas americanos sobre los españoles, abrumados por la abundancia que encontraban a su paso. En una vena similar escribe Darío sobre los norteamericanos: "Tienen templos para todos los dioses y no creen en ninguno; sus grandes hombres como no ser Edison, se llaman Lynch, Monroe, y ese Grant cuya figura podéis confrontar en Hugo, en el *año terrible*" (160-161, subrayado original).

La respuesta dariana, por lo tanto, va más allá de la parodia crítica por reflejar en su discurso las mismas estrategias de acercamiento de las que se vale el centro en su acercamiento al margen, aunque subvirtiendo su función imperialista. Sin embargo, como anotan Ashcroft y Griffith (34), la teoría y cultura misma del centro, al llegar a este punto, han sufrido una transfiguración como resultado de haber sido apropiadas por el margen. Esta misma apropiación proviene de la naturaleza subversiva del discurso que se puede denominar postcolonial, que altera la historia a manera de respuesta. Empero, la respuesta contrahegemónica, por muy iconoclasta y renovadora que pueda ser, se ve restringida por circunstancias que van más allá de su control, como lo son los orígenes mismos del discurso de respuesta. Consecuentemente, como parte del proceso de forja de un yo-cultural, Darío, el respondente, mantiene un equilibrio delicado entre centro y margen, manifiesto en su manejo del propio discurso colonial. La respuesta dariana, consciente de las diferencias y similitudes entre centro y margen, evita la fijeza aludida por Homi Bhabha, como rasgo particular:

> An important feature of colonial discourse is its dependence on the concept of 'fixity' in the ideological construction of otherness. Fixity, as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and an unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition. Likewise the stereotype, which is its major discursive strategy, is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always 'in place', already known, and something that must be anxiously repeated... (66).

Consciente de estos rasgos, y en particular del valor que tienen las diferencias entre el centro y el margen, Darío, en su demonización, incluye a España. Pese a su apoyo a la Unidad Latina, la idea de lo latinoamericano, así como el rasgo subversivo inherente del discurso postcolonial, impulsan a Darío para estimular la expresión de un continente unido por una lengua común. Su objetivo principal es "dar nuevas formas a la manifestación del pensamiento" (*OD* 208), no sólo en sus propios textos sino a todo trabajo escrito por un latinoamericano, y continuar libre de todo compromiso a fin de exhortar a los hispanoamericanos para trabajar en la "manifestación verdadera de un pueblo" (212). Con este llamado a la producción, a una producción distintiva, Darío crea, a la vez, una conciencia sobre la necesidad de

una identidad latinoamericana, que se basará, en última instancia, en la lengua y la producción. La lengua influye por cuanto el margen, según Darío, debe superar el nivel de competencia del centro; la producción, por la cantidad que el margen presenta ante el centro. Esta producción, preciso es recordar, incorpora como rasgo primordial la subversividad, que se manifiesta a través de la carnavalización y la presentación del otro, que sirve como contraste en la construcción de un yo-cultural, una entidad colectiva en la que participen los latinoamericanos.

Así, la identidad cultural latinoamericana se manifiesta no sólo en la apropiación de las mismas estrategias que determinan y definen al sujeto colonial, sino en su capacidad de duplicar su productividad a través de textos que constituyen un sistema propio, así como alterno respecto al centro. Darío, como uno de los impulsores del "movimiento de liberación" fue más allá de convertirse en el impulsor de un estilo particular, pues con su "manifiesto" de las "Palabras liminares" estimuló la capacidad de producción del sujeto colonial, valiéndose de alegorías sobre el arte que representan, en realidad, la situación del sujeto colonial ante el centro. Si bien Darío no soluciona la sumisión planteada por Fernández Retamar (10-11), sí da un paso significativo al enfrentar los dos términos en oposición dentro de una arena como el arte. Además, contribuyó de manera sustancial en la formulación de una identidad al mostrar su conciencia del otro para construir un yo-cultural, subversivo, carnavalizador, irrespetuoso e inestable, que combina los elementos apropiados del centro con su propia concepción de sí mismo, que da lugar a la alternancia de identidades que vemos en los juegos de alusiones a lo europeo y lo latino. Por estas razones, por su capacidad de síntesis y la destreza con la que maneja los problemas de la modernidad y la emergente "individualidad" cultural de América Latina afirma Iris Zavala:

> Darío's originality consists in projecting and monitoring the modern subjectivity as a self-consciousness always haunted by otherness. Lyrical poetry reproduces the double truth of humankind and society through a triumph of form. His is a modern understanding of the self. The subjective world [...] is decisive, since it accurately registers the internal struggle, the substitutions, the disputing elements, and the desire for harmony (68).

Aunque Darío no resolvió los inminentes problemas culturales de la América Hispana, sí los señaló, e incluso encontró una fórmula retórica que fomentó la conciencia de la necesidad de una identidad propia. A través de una conciliación, indudablemente inspirada por el espíritu democrático que rodeaba a la modernidad, y que según Rama diluye la presencia de la cultura hispanoamericana (45-46), Darío infundió valor a América Latina para adaptarse a la modernidad. Con la tradición y el pasado heredado de su parte, que posteriormente transformaría y apropiaría, Darío preparó el terreno para futuros escritores, que recorrerían años después la misma senda a la rebeldía. Casi proféticamente escribió:

> Los que vienen, los que hoy son esperanza de España, deben asentarse sobre las viejas piedras del edificio caído, y sobre él comenzar la reconstrucción, poniendo la idea nacional en contacto con el soplo universal; manteniendo el espíritu español, pero creciendo en la luz del mundo (*EI* 163).

OBRAS CITADAS

Adorno, Rolena. "The Colonial Subject and the Cultural Construction of the Other." Revista de Estudios Hispánicos (Río Piedras, Puerto Rico) v. 17-18 (1990-1991): 149-165.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London: Routledge, New Accents, 1989.

Bhabha, Homi K. The Location of Culture. London: Routledge, 1994.

Darío, Rubén. Escritos inéditos de Rubén Darío. (EI) Ed. E. K. Mapes. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.

---. Obras desconocidas de Rubén Darío. (OD) Ed. Raúl Silva Castro. Santiago de Chile: Prensas de la Universidad de Chile, 1934.

Martínez, José María. "La intervención de Estados Unidos en la guerra de Cuba: la lectura panlatinista de Rubén Darío" en Los últimos días del comienzo: ensayos sobre la guerra hispano-cubana-estadounidense. Santiago de Chile: RiL Editores (2000): 193-206.

Rama, Angel. Las máscaras democráticas del modernismo. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985.

Todorov, Tzvetan. The Conquest of America: the Question of the Other. [1982] Trad. Richard Howard. New York: HarperPerennial, 1992.

Zavala, Iris. Colonialism and Culture: Hispanic Modernisms and the Social Imaginary. Bloomington, Indiana: Indiana UP, 1992.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

EL MOTIVO DE LA ERRANCIA EN LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO

Azusa Tanase
Universidad Complutense de Madrid

Abstract: This article examines the meanings of the motif of wandering repeatedly presented in the poetry of Rubén Darío. The motif not only has a relation with the author's life, but also is reiterated as a metaphor that embraces more connotations: the wandering symbolizes the figure of the "poet" linked to the Nicaraguan's poetic ideas. The article first offers his biographical information as related to the idea of wandering, and later on studies other connotations of the motif. Lastly, it analyzes the "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" ("Epistle to Mrs. Leopoldo Lugones"), a late autobiographical poem, to show the contribution of the motif, which functions as a double reference that gives profundity in the poem's symbology, that is, the reference to the Nicaraguan's biographical facts, as well as to the figure of the "poet" symbolized by the motif.

Resumen: Este artículo examina los significados del motivo de la errancia que se presenta recurrentemente en la poesía de Rubén Darío. El motivo no solo guarda relación con la vida del autor, sino que se reitera como una metáfora que abarca más connotaciones: la errancia simboliza la figura del "poeta", vinculada al pensamiento poético del nicaragüense. Primero resume sus datos biográficos que atañen a la errancia, y después estudia otras connotaciones del motivo. Por último, hace un análisis de la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" (1907), poema autobiográfico en su madurez, para mostrar la aportación del motivo, que funciona como una doble referencia que da profundidad en la simbología del poema, es decir, la referencia tanto a los hechos biográficos del nicaragüense, como a la figura del "poeta" simbolizada por el motivo.

El motivo de la errancia —alejarse de la tierra patria y recorrer por distintos lugares— se presenta recurrente en la obra de Rubén Darío. Aparece en su poesía desde la juventud hasta la madurez, y se refleja también en los títulos de sus libros, tales como *El canto errante* (1907) y *Peregrinaciones* (1901). No cabe duda de que el motivo guarda estrecha relación con la vida de Darío. Sin embargo, el motivo se reitera en su poesía como una metáfora que abarca más connotaciones: la errancia simboliza una figura del "poeta" vinculada al pensamiento poético del nicaragüense.

I. La errancia como el hecho biográfico

Darío fue un errante. Nació en Nicaragua en 1867, y en 1882, cuando tenía 15 años, salió de su país por primera vez para pasar un año en El Salvador. Se trasladó a Chile en 1886, y tras un mes de estancia en Nicaragua a mediados del 1889, continuó viajando de un lugar a otro por Centroamérica durante tres años. Fue a España en 1892 para la ceremonia del cuarto centenario del "descubrimiento" de América, y regresó a Nicaragua en enero de 1893; en abril del mismo año se mudó a Buenos Aires vía Nueva York y París. A partir de ese momento, el tiempo que pasó en su país fue solamente desde noviembre de 1907 hasta abril del año siguiente, y unos pocos meses en vísperas de su muerte. A principios del 1899, se trasladó a Madrid y luego a París en 1900; estas dos ciudades fueron la base de su actividad hasta 1914. Durante esa época no solo viajó por Europa, sino también visitó numerosos lugares más como Rio de Janeiro, Buenos Aires y Mallorca en 1906, México en 1910, y el ciclo de conferencias en América del Sur en 1912. Se mudó a Nueva York a finales del 1914, a Guatemala en 1915, hasta que finalmente falleció en Nicaragua en 1916.

La razón por la que el nicaragüense cambió de residencia tantas veces, fue en primer lugar, para ganarse la vida (González 16). En Hispanoamérica los grandes periódicos aparecieron a medida que se desarrollaron las urbes a finales del siglo XIX, y casi todos los poetas trabajaron como periodistas en

algún momento en su carrera. Darío no fue la excepción; a partir del período en Chile, no dejó de colaborar en diarios y revistas de diversos lugares, y fue la retribución de esas colaboraciones lo que le permitió dedicarse a la poesía (González 8; Schmigalle 7). Las principales causas de su traslado fueron las obligaciones de la tarea periodística y los puestos diplomáticos obtenidos esporádicamente, como cuando se trasladó a Buenos Aires para el puesto de cónsul general de Colombia, y cuando se instaló en Madrid y París como corresponsal de *La Nación*.

Se deduce, no obstante, que en la mayoría de los casos sus mudanzas coincidieron con su propio deseo. Según la autobiografía (1912), él soñaba con Buenos Aires desde que estuvo en Chile (*Obras* I 108); y las circunstancias que propiciaron su traslado a España fue la siguiente:

> Conversando, Julio Piquet me informó de que *La Nación* deseaba enviar un redactor a España para que escribiese sobre la situación en que había quedado la madre patria. "Estamos pensando en quién puede ir", me dijo. Le contesté inmediatamente: "¡Yo!" […] Se arregló todo en seguida. "¿Cuándo quiere usted partir?"—me dijo el administrador.— "¿Cuándo sale el primer vapor?" "Pasado mañana." "¡Pues me embarcaré pasado mañana!" (*Obras* I 139-140)

Aníbal González considera que, además de las causas económicas, su afán por promover las nuevas ideas estéticas impulsó la mudanza (16). Ésta observación será acertada, porque fueron sus actividades en la soñada capital argentina lo que creó su fama —la publicación de *Los raros* (1896) y *Prosas profanas* (1896)—, y porque su llegada a Europa en 1899 alentó la propagación del Modernismo en España. Sin embargo, estos hechos pueden ser los efectos secundarios de la mudanza más que las causas, puesto que Darío escribía con frecuencia sobre su anhelo por lugares lejanos aún no visitadas, tales como París y el Oriente exótico (*Obras* II 163), y este tipo de sensaciones parece haberle estimulado a desplazarse.

Mediante su escritura, Darío dio a sus viajes el significado simbólico relacionado con dicha querencia. En la crónica "Turín" (*La Nación*, 15-X-1900), recopilada en *Peregrinaciones*, expone el anhelo que desde siempre tenía por Italia, y alaba su fecundidad para los que se dedican a la creación poética; y tras enumerar tanto a los poetas romanos e italianos, como a Lamartine y Byron, escribe: "Bien vinieron siempre aquí los peregrinos de la belleza de los cuatro puntos cardinales" (*Obras* III 505). Darío así compara su trayecto a la "peregrinación" del poeta que aspira a la belleza. Asimismo, en "Por el Rhin" (*La Nación*, 18-VI-1904), Darío se define como "peregrino de arte" (*Obras III* 990).

Esta simbolización en la que conviven la descripción del traslado físico y la sugerencia de la búsqueda de la belleza como acto mental, está realizada en la poesía dariana de diversas formas.

II. Los significados del motivo de la errancia

1. Las transiciones de las formas de la errancia

El motivo de la errancia se introdujo en la poesía de Darío antes de que él abandonara Nicaragua por primera vez. En "El poeta", (*El Ensayo*, 18-VII-1880), aparece un poeta errante:

> el mundo a carcajadas se burla del poeta
> le apellida loco, demente soñador,
> por el mundo vaga cantando solitario,
> Sin sueños en la mente, sin goces en el alma,
> Llorando entre el recuerdo de su perdido amor! (Sequeira 25)

El poeta vaga por el mundo a pesar de que el poema precede a los sucesivos traslados del autor. De esto se desprende que los significados del motivo no se limitan a la sugerencia de los hechos verídicos.

Guillermo Guitarte señaló la persistente utilización de la metáfora del "camino de la vida" que considera la vida humana como un trayecto en la poesía dariana (295), y hizo un análisis exhaustivo de su desarrollo en el tratado "¡Y no saber adónde vamos ni de dónde venimos…!" (1986). Ya que éste puede leerse como un estudio sobre las transiciones de las formas del motivo de la errancia, vale la pena resumir su argumentación. El "camino de la vida" en los primeros poemas refleja el concepto tradicional cristiano de que la vida es un peregrinaje que conduce al cielo (295-296); luego con dicho camino se confluye el "camino del poeta", en el que el caminante no puede lograr la simpatía de la gente y el lugar para vivir, como se ve en "El poeta" arriba citado (298-299); y este camino se va desarrollando hasta el período chileno como el "camino de la gloria", cuyo destino es la fama (299-303). En la época de *Azul…* (1888) y *Prosas profanas*, la fama, que antes era el destino, se convierte en una mera ayuda para recorrer el trayecto, y en cambio surge el "camino de peregrinación" en el que se persigue la "ciudad sagrada" y la "princesa triste" (309-311). A partir de *Cantos de vida y esperanza* (1905), se manifiestan el desencanto ante la fama y la fatiga de vivir, y desaparece el "camino de la gloria" (322-324); asimismo, el "camino de peregrinación" también se desvanece por la desaparición del destino, como se expresa en el verso "¡Ya no hay princesa que cantar!" (*Obras* V 903) en "Canción de otoño en primavera" (1905) (322-325). Por consiguiente, el recorrido del poeta en los poemas de los últimos años se va transformando en un mero caminar sin objetivos (326-329). Lo dicho hasta aquí es el argumento de Guitarte.

¿Por qué el motivo de la errancia se reiteró siempre en la poesía dariana? Sería, primero, porque éste concordaba con su vida real y su anhelo; pero además, fijémonos en que el motivo siguió siendo un planteamiento de la figura del "poeta". Una de las características persistentes de su poesía es la abundancia de los poemas sobre el poeta —¿qué es el poeta, y cómo debe ser?—[273], y el motivo aparece recurrentemente vinculado a este tema.

2. Tres significados del motivo de la errancia

(1) Seguir caminando: proceso de la especulación y la elaboración del poeta

El motivo de la errancia funciona como la alegoría del proceso de la creación del poeta, tales como especulación, elaboración y entrenamiento. En los primeros poemas, la fama fue el destino del poeta, cuya típica figura es el que camina en busca del "lauro", como en "El poeta a las Musas" (1894):

> Yo ansío la corona que la Fama
> brinda a los sacerdotes de lo bello,
> y corro en busca del divino lauro,
> verde siempre al fulgor apolineo. (*Obras* V 399-400)

En el período de *Azul…* y *Prosas profanas*, cuando el destino del poeta llega a ser algo más metafísico, lo que se podría llamar la belleza ideal, se introducen varios símbolos que representan este destino, y la alegoría que define la persecución del ideal del poeta empieza a tomar formas más variadas[274]. La imagen del héroe navegante mitológico es utilizada en muchas obras, y en especial la referencia al argonauta es frecuente (Guitarte 311-322). En "Palabras de la Satiresa" (1899), la Satiresa orienta al poeta la creación poética refiriéndose al argonauta:

> "Tú que fuiste—me dijo—un antiguo argonauta,

[273] En *Epístolas y poemas* (1885), el tema del "poeta" y de la "poesía" es tan recurrente que "casi se convierte en *leitmotiv*" (Ruiz Barrionuevo, *Rubén Darío* 40). Aníbal González señala que la abundancia de los poemas que son *ars poetica* es un importante hilo unificador de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza* (119). Pedro Salinas plantea "el arte, la poesía y el poeta" como uno de los subtemas de la poesía de Darío (223-246).

[274] Por ejemplo, "Yo persigo una forma…" (1901) es un poema sobre la persecución de lo ideal del poeta, aunque no se vale del motivo de la errancia.

> alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,
> sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta
> en unir carne y alma a la esfera que gira,
> y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta,
> ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira." (*Obras* V 849)

La razón por la que la imagen del argonauta se solapa con la del poeta, sería porque el argonauta, que va a la búsqueda del toisón de oro, simboliza la forma en que el poeta persigue el ideal. De igual modo, se entiende que la frase "En la isla en que detiene su esquite el argonauta / del inmortal Ensueño" (*Obras* V 794) en el principio de "Coloquio de los centauros" (1896), también recuerda al poeta en búsqueda del ideal.

La imagen de la "princesa" también se utiliza junto con el motivo de la errancia. Como señala Anderson Imbert, el caballero que llega en "Sonatina" (1895) puede interpretarse como el símbolo del poeta, y la profecía del "hada madrina" la insinuación del encuentro del poeta con la belleza ideal, puesto que el nicaragüense escribe "Y así voy en el mundo, por un camino de peregrinación, viendo siempre mi miraje, en busca de mi ciudad sagrada, donde está la princesa triste, en su torre de marfil…" (*Obras* II 244) en *A. de Gilbert* (1889) y aquí es el mismo poeta Darío quien peregrina en busca de la princesa (86). El "lauro", símbolo del destino en los años iniciales, fue uno más bien común y corriente. Pero el desenlace de "Sonatina" está dotado de una riqueza que produce varias evocaciones, como la leyenda de Jaufré Rudel (Marasso 52-54) y la llegada del mesías (Anderson Imbert 86).

A partir de *Cantos de vida y esperanza*, mientras hay poemas que representan al poeta valiente y orgulloso, como "Pegaso" (1905), también empieza a representarse el mundo interior del poeta que sufre la desilusión, la vacilación o la angustia que provienen de la creación poética, mediante la figura del poeta que camina sin destino, como en "Melancolía" (1905).

(2) Ser forastero: la singularidad y el bohemianismo

El errar fuera de su tierra significa ser siempre forastero. Se supone también que el motivo de la errancia se reitera por la creencia de Darío de que el poeta es un ser singular entre la gente, que es el bohemianismo oponente a la muchedumbre y la burguesía, habitual en el Modernismo. Esta forma de ser del poeta es ambivalente: el poeta se decide por ella voluntariamente, pero a la vez la gente de su alrededor lo aísla. Según el juicio de Darío, la muchedumbre no tiene ninguna comprensión exquisita del arte:

> La muchedumbre gusta de los grandes conceptos claros, de la retórica y de la oratoria. […] Así, la belleza de cierta parte de los trabajos rodinianos es para iniciados. A primera impresión, un visitante que no tenga prejuicio artístico y que se detenga delante de algunas estatuas, no verá nada. La muchedumbre, por su parte, no comprendería en absoluto. (*Obras* III 443) ("Rodin", *La Nación,* 16-VIII-1900)

Con lo cual, el poeta evita el contacto con la gente, de igual modo que las famosas palabras de Darío en el prólogo a *Cantos de vida y esperanza*: "Yo no soy un poeta para las muchedumbres" (*Obras* V 860).

Por otra parte, la gente lo desdeña y maltrata. En "Ingratitud" (1882), su padecimiento se representa mediante la figura del poeta que, humillado precisamente por la genialidad, se aleja de otros y "Allá va" (Sequeira 71). En el período de *Azul…* en el que Darío empezó a trabajar como escritor profesional, aparece en diversas obras el poeta que sufre por no poder ganarse la vida, y el enemigo del poeta se concreta en la sociedad capitalista[275]; en "La canción de oro" (1888), un poeta canta frente a la corte

[275] Además de las obras mencionadas en el texto, "El rey burgués", "El velo de la reina Mab", "El pájaro azul", "El sátiro sordo".

suntuosa que simboliza a la burguesía, pero nadie le presta la atención y él se marcha (Salomon 19-22). El tema de la penuria del poeta en la sociedad capitalista sigue apareciendo en los siguientes períodos, y se ve también en la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" que analizaré más adelante; el padecimiento del poeta llega a ser representado en formas más abstractas, tales como "¡Torres de Dios! ¡Poetas! / ¡Pararrayos celestes / que resistís las duras tempestades, / como crestas escuetas, / como picos agrestes, / rompeolas de las eternidades!" (*Obras* V 880) en el canto IX (1903) de *Cantos de vida y esperanza*, y "Para ti, pensador meditabundo, / pálido de sentirse tan divino, / es más hostil la parte agria del mundo" (*Obras* V 882) en el XI del mismo poemario. En ellos, lo que tortura al poeta no se limitaría a la sociedad capitalista como lo fue en el período chileno, sino que podría extenderse al reproche de otros escritores con quien no comparte las ideas[276]. Ahí parece quedar clara la aflicción que se distingue al típico bohemianismo, propia de quien encabeza la literatura de su época.

(3) Ser cosmopolita: la poética a fin de ser "moderno"

Si el errar es visitar todos los lugares del mundo, el motivo se vincula a la poética de Darío. "Divagación" (1894), que representa una errancia imaginaria por el mundo, podría definirse como un poema sobre la potencia de la palabra, porque el poeta conduce a su amada y los lectores al viaje, solo por la capacidad sugerente de las palabras que invocan las imágenes de los lugares —la mayoría de esas imágenes tienen fuentes literarias (Marasso 43-52; Salinas 108-109)—. Merece la pena llamar la atención sobre la penúltima estrofa: "Ámame así, fatal cosmopolita, / universal, inmensa, única, sola / y todas; misteriosa y erudita: / ámame mar y nube, espuma y ola" (*Obras* V 773); "cosmopolita", uno de los calificativos asignados a la amada, ya transformada en un ser sobrehumano (Jrade 105-106; Marasso 52; Salinas 112-113), es la palabra clave que utilizó Darío al expresar su pensamiento poético.

Su poética fundamental se basa en la rebeldía contra las normas establecidas, y en la búsqueda de una belleza única del autor entre la posibilidad infinita, como se expresa en los prólogos de sus poemarios, en el concepto de *Los raros*, y en "Los colores del estandarte" (*La Nación*, 27-XI-1896), una réplica a Paul Groussac que le atacó por dicho libro. Y los artículos escritos en Buenos Aires, como "Un poeta socialista: Leopoldo Lugones" (*El Tiempo*, 12-V-1896) y "María Guerrero" (*La Nación*, 12-VI-1897), presentan el "cosmopolitismo" como un liberador que emancipa a los hispanoamericanos de costumbres convencionales, y del yugo de un pensamiento español que está perdiendo su riqueza[277]; el poeta "cosmopolita" puede adquirir un nuevo lenguaje poético, libre del dogmatismo de reglas y costumbres literarias. Por consiguiente, para Darío, el cosmopolitismo no significa mera adopción de las corrientes extranjeras: es una parte de su poética a fin de ser "moderno"[278].

[276] En el prólogo a *El canto errante*, Darío escribe sobre los reproches que le dirigen: "Tanto en Europa como en América se me ha atacado con singular y hermoso encarnizamiento. Con el montón de piedras que me han arrojado pudiera bien construirme un rompeolas que retardase en lo posible la inevitable creciente del olvido…" (*Obras* V 952).

[277] "Los poetas nuevos americanos de idioma castellano, hemos tenido que pasar rápidamente de la independencia mental de España y los antiguos españoles antes nuestros, a un Parnaso apenas iniciado y cuyo principal representante ha sido Gutiérrez Nájera; y luego a la corriente cerebral que hoy une en todo el mundo a señalados grupos que forman el culto y la vida de un arte cosmopolita y universal. Lugones pertenece a ese cuerpo cuyos miembros se reconocen y se ligan al través de las distancias y de las lenguas; y cuya principal gloria es el ser abominados, desconocidos, temidos o desdeñados por la crítica normal e invariable de los tullidos estelicistas [sic] y pedagogos de casilla" (Darío, *Estudios inéditos* 104-105) ("Un poeta socialista: Leopoldo Lugones"). "[L]a actual generación intelectual, los pensadores y artistas que hoy representan el alma americana, tienen más relación con cualquiera de las naciones de Europa, que con España. [...] Al mismo tiempo en el Río de la Plata se realizaba el fenómeno sociológico del nacimiento de ciudades únicas, cosmopolitas y políglotas, como este gran Buenos Aires, flor enorme de una raza futura. Y tuvimos que ser entonces políglotos y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo" (Darío, *Obras* IV 887) ("María Guerrero").

[278] Darío denominó Modernismo al nuevo movimiento literario por los poetas hispanoamericanos que encarnan su poética (*Obras* II 19).

Darío es el poeta que utilizó el repertorio métrico más rico y variado en la lengua española (Navarro Tomás, "Ritmo y armonía" 201). Hay notable variedad en sus inspiraciones: la poesía francesa del siglo XIX, la clásica española, la de sus contemporáneos como D'Annunzio y Eugenio de Castro, y la grecolatina. Con esto puede decirse que Darío ponía en práctica la manera de ser del poeta "cosmopolita" propuesta por sí mismo, en cuanto a la diversidad métrica.

Él habla de este proceso para romper las convenciones en su autobiografía:

Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, el anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudo-clásico, a lo pseudo-romántico, a lo pseudo-realista y naturalista, y ponía a mis "raros" de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aun de Holanda y de Portugal sobre mi cabeza. (*Obras* I 128)

Este modo dariano de la creación poética resuena con la figura del poeta errante en el primer poema de *El canto errante*:

> El cantor va por todo el mundo
> sonrïente o meditabundo. […]
>
> Sobre el lomo del elefante
> por la enorme India alucinante.
>
> En palanquín y en seda fina
> por el corazón de la China;
>
> en automóvil en Lutecia;
> en negra góndola en Venecia; […]. (*Obras* V 961)

De todo lo anterior se desprende que, el motivo del poeta que siempre se mueve recorriendo por el mundo refleja la poética dariana: el poeta debe rebelarse contra la ley literaria para encontrar la belleza desconocida, o nuevas formas del lenguaje poético, sin temor a renovar su propia versificación. Como he comentado antes, uno de las causas de los desplazamientos de Darío fue de anhelo por lugares hermosos e ignotos; en la poesía, el motivo sugiere la búsqueda de la belleza a un nivel más simbólico.

Hasta aquí he planteado tres significados del motivo de la errancia en la poesía dariana: 1) el proceso de la creación del poeta, 2) la singularidad del poeta y el bohemianismo, y 3) la poética dariana que reclama una búsqueda de nuevas posibilidades en el lenguaje poético. En el próximo capítulo analizaré la errancia en la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones", que sugiere tanto los hechos biográficos de Darío, como la figura del poeta a la que alude el motivo analizada en este capítulo, contribuyendo todo a dotar de un especial simbolismo al poema.

III. Superposición de los significados del motivo de la errancia: la autobiografía, la simbolización y la búsqueda del lenguaje poético

1. El motivo de la errancia en la "Epístola a la señora de Lugones"

La "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" (Darío, *Poesía selecta* 213-220)[279] incluido en *El canto errante*, toma la forma de la carta dirigida a Juana, esposa del argentino que era amigo de Darío. Es una obra evidentemente autobiográfica, compuesta por 214 alejandrinos paleados. En 1906, Darío estuvo en

[279] La primera publicación fue en *Los Lunes del Imparcial* del 4 de enero de 1907. Como en la versión en las *Obras completas* falta un verso por una errata, utilicé la versión de la *Poesía selecta*, edición de Alberto Acereda.

Rio de Janeiro desde julio hasta agosto como miembro de la delegación nicaragüense invitada a la tercera edición del Congreso Panamericano, y luego pasó por Buenos Aires para volver en octubre a París; fue a Mallorca en noviembre con su concubina Francisca, y estuvo ahí hasta marzo de 1907. El poeta-narrador de la "Epístola" traza el mismo rumbo de este viaje verídico. Sigue cambiando de escenario y escribe en todos ellos: Rio de Janeiro en la primera (vv. 1-22) y segunda parte (vv. 23-51), Buenos Aires y París la tercera (vv. 52-98), y Mallorca la cuarta (vv. 99-112), la quinta (vv. 113-152), la sexta (vv. 153-209) y la séptima (vv. 209-214).

El poeta escribe solamente sobre su ubicación y estado en el momento, y nunca aclara ni el objetivo del viaje ni el futuro destino, lo que no es natural en una carta sobre un viaje concreto (Zanetti, "Rubén Darío, cosmopolitismo y errancia" 139; "Elegía a la ilusión cosmopolita" 64). Esta rareza produce la impresión de que el poeta está condenado a seguir cambiando de lugar, y llama la atención al motivo mismo de la errancia. Así la errancia basada en un viaje verídico, que guarda una forma realista, obtiene la función del símbolo poético al representar la figura del "poeta", que he comentado en el capítulo anterior.

Desde la primera parte hasta la tercera, el poeta escribe sobre su propia neurastenia e ineptitud práctica, y reclama el dolor causado por ellas, con ironía y humor autocrítico:

> Me recetan que no haga nada ni piense nada,
> que me retire al campo a ver la madrugada
> con las alondras y con Garcilaso, y con
> el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?
> ¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal? (vv. 41-45)

También narra la humillación de la gente, como "A mi rincón me llegan a buscar las intrigas, / las pequeñas miserias, las traiciones amigas, / y las ingratitudes. […] / […] / Soy así. Se me puede burlar con calma. Es justo" (vv. 71-78). En estos pasajes podría verse la figura del poeta que sufre debido a su singularidad, como he comentado en la segunda sección del capítulo anterior.

En la cuarta y quinta parte siguen los versos en los que el poeta, que consiguió la paz de espíritu en Mallorca, exalta esa tierra mediante la descripción de paisajes, y el motivo de la errancia se oculta una vez. Pero en la sexta parte, se produce una tensión entre la errancia como hecho biográfico y la misma como símbolo poético que representa la figura del "poeta", con lo cual la "Epístola" llega a un clímax. Primero, el poeta hace una introspección hacia el pasado —"¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas / costas antes de que las prematuras canas / de alma y cabeza hicieran de mí la mezcolanza / formada de tristeza, de vida y esperanza?" (vv. 181-184)—, que resalta el motivo de la errancia de nuevo. A continuación, invoca la imagen del héroe navegante mitológico[280]:

> Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día
> después de que le dejaron loco de melodía
> las sirenas rosadas que atrajeron su barca. (vv. 189-191)

La función de la imagen del héroe navegante ya se ha comprobado en la primera sección del capítulo anterior: en este pasaje el poeta-narrador trata de presentar su errancia, ante todo, como el símbolo del "poeta" que persigue el ideal. Sin embargo, tras la interrogación de "Mas ¿dónde está aquel templo de mármol, y la gruta / donde mordí aquel seno dulce como una fruta?" (vv. 197-198), él descarta sus propias palabras anteriores rechazándolas como una fantasía sentimental:

> Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora.

[280] Hay episodio de las sirenas que seducen a los héroes navegantes en el canto IV de las *Argonáuticas* y el XII de la *Odisea*.

> Ahora hay comerciantes muy modernos. Ahora
> mandan barcos prosaicos la dorada Valencia,
> Marsella, Barcelona y Génova. […] (vv. 201-204)

En la séptima parte compuesta por 6 versos, el poeta concluye su carta como si tuviera prisa, expresando la única pretensión de "guárdame lo que tú puedas del olvido" (v. 214). Aunque el pasaje "Ah, señora, si fuese posible a algunos el / dejar su Babilonia, su Tiro, su Babel, para poder venir a hacer su vida entera / en esta luminosa y espléndida ribera!" insinúa que el poeta se marchará de Mallorca tarde o temprano, él nunca escribe sobre su próximo destino. Este desenlace, que da la impresión de que el poeta vaya a seguir eterno viaje sin saber su destino, recuerda la errancia sin rumbo que aparece a partir de *Cantos de vida y esperanza*.

En la "Epístola", los diversos significados que representa el motivo de la errancia están entretejidos en el rumbo del poeta basado en hechos verídicos, y empeñan una función relevante en el desarrollo del poema. Y el significado se amplía aún más, si se tiene en cuenta la novedad del lenguaje poético del mismo.

2. El nuevo lenguaje poético de la "Epístola a la señora de Lugones"

Fijémonos en la métrica. La característica principal de la "Epístola" es la abundancia en la disposición de acentos y sílabas que van mas allá del alejandrino tradicional[281].

Primero, cabe señalar los frecuentes encabalgamientos entre versos y hemistiquios; sobre todo, las tres formas siguientes son insólitas teniendo en cuenta la versificación tradicional:

i) Verso en que una palabra está colocada sobre la cesura tradicional, y la sílaba originariamente átona está asignada a la sexta sílaba del primer hemistiquio. Se puede considerar compuesto por dos hemistiquios desiguales en la extensión[282]. "Mi ditirambo *bra*sileño es - ditirambo" (v. 21) (la sexta sílaba está en cursiva y la cesura está marcada con el guión), "quiero decir que *me en*fermé. - La neurastenia" (v. 31), y los versos 98, 101.

ii) Verso en que la partícula átona monosílaba está colocada sobre la sexta sílaba del verso, y se puede considerar como la última sílaba del primer hemistiquio, y por consiguiente, acentuada (Bassagoda 97). "y la esmeralda *de* - esos pájaros-moscas" (v. 7), "en la tierra de *los* - diamantes y la dicha" (v. 13), y los versos 22, 43, 53, 57, 64, 88, 104, 110, 169, 179, 182, 193, 214.

iii) Encabalgamiento entre versos en que la partícula átona está colocada sobre la última sílaba del verso (Martínez Fernández 300; Zanetti, "Rubén Darío, cosmopolitismo y errancia" 143; Zanetti, "Elegía a la ilusión cosmopolita" 68)[283]. "a pesar de Nabuco, embajador, y *de* / los delegados panamericanos que" (vv. 27-28), "con las alondras y con Garcilaso, y *con* / el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?" (vv. 43-44), y los versos 155-156, 159-160.

Además del encabalgamiento, cabe señalar la forma siguiente:

[281] El alejandrino tradicional se compone de dos hemistiquios de siete sílabas y una cesura entre ellos; se pone el acento sobre la sexta sílaba de cada hemistiquio, y la sintaxis del poema se desarrolla conforme a ellos. Fue adoptado en la poesía española a finales del siglo XII; aunque estuvo olvidado durante dos siglos desde finales del siglo XIV, resurgió en la época del Renacimiento y fue utilizado por los poetas románticos con frecuencia.

[282] El verso compuesto por hemistiquios desiguales es una forma diseñada a imitación del alejandrino francés del siglo XIX (Mapes 129-132).

[283] En este caso, la precariedad fónica de las partículas átonas que riman con otros versos disminuye la perceptibilidad de la rima, y por consiguiente, aminora la percepción del verso como unidad sintáctico-semántica acústicamente delimitada (Martínez Fernández 300).

iv) El punto final de la oración está colocado en un lugar distinto a la cesura tradicional, con lo cual se produce una pausa. "Ya no existe allá fiebre amarilla. ¡Me alegro! / *Et pour cause*. Yo pan-americanicé" (vv. 10-11), "tropical. Me encantó ver la vera marchicha," (v. 14), y los versos 20, 22, 31, 38, 44, 55, 76, 78, 79, 80, 81, 93, 137, 145, 153, 155, 171, 179, 201, 202, 204, 209.

Mediante estas maneras innovadoras, Darío produce diversos efectos acústicos no habituales en el alejandrino convencional, a pesar de la conformidad con la tradición de igualar el número de sílabas de cada verso. Si se presta atención a la relación entre el contenido del poema y la métrica, se nota la tendencia de que las partes en las que la emoción del poeta-narrador es más intensa contienen más versos irregulares[284]. Ésta es una aproximación al verso libre, como señala Mapes (135), en el sentido de que es la incorporación de la sonoridad flexible no sujeta a la regularidad métrica en el lenguaje poético[285]. Hay que fijarse, no obstante, en los hechos siguientes: hay antecedentes de las cuatro formas en los poemas darianos que se anticipan a la "Epístola"[286]; y aunque sea una aproximación al verso libre, este poema se halla en el ámbito de la versificación tradicional.

Una vez consideradas las características métricas, ahora evaluaré la novedad del lenguaje poético en el poema. Es poco común en la poesía dariana el tono de la "Epístola" que representa el estado cotidiano del poeta de un modo realista, y pone énfasis en lo miserable que se siente. El contenido confesional se vale de la circunstancia propia del género de la epístola, la de que el poeta-narrador comunica asuntos privados a un íntimo[287], pero hay versos en la "Epístola" en los que el estilo resulta más oral que escrito, tales como "¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?" (v. 44) y "Por eso los astutos, los listos, dicen que / no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!" (vv. 77-78).

Estos aspectos de la "Epístola" llamaron la atención a los poetas de la segunda mitad del siglo XX. La "Epístola" se consideró como una precursora de la introducción del lenguaje coloquial en la poesía en lengua española, como afirma Octavio Paz en "El caracol y la sirena", enumerando los logros de Darío desde *Cantos de vida y esperanza* en adelante:

> y sobre todo: comunicación entre el idioma escrito y el hablado, como en la *Epístola* a la señora de Lugones, indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea: la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad. (45)

En particular, los poetas de la "poesía coloquial"[288] mostraron un gran interés por ella. Mario Benedetti la estima en su ensayo sobre Darío (1967): "es tan inobjetablemente actual que puede leerse como si

[284] Como señala Zanetti ("Rubén Darío, cosmopolitismo y errancia" 147-148; "Elegía a la ilusión cosmopolita" 72), en las partes en las que el poeta disfruta de la estancia serena en Mallorca, disminuyen las disposiciones irregulares de los acentos y las cesuras, y domina el tono regular. Por otra parte, cuando el poeta sube el tono con ironía o autocrítica, tales como en los versos 41-45 y en los versos 76-80, se combinan más de dos de cuatro formas irregulares mencionadas en el texto.

[285] Las tentativas de la versificación con rasgos del verso libre en la poesía en español fueron desarrolladas a partir de los 1890 por varios poetas. El propio Darío realizó diversos métodos distintos a los que he señalado en este artículo; Ricardo Jaimes Freyre y José Asunción Silva se anticiparon a Darío en escribir obras con rasgos del verso libre (Paraíso 71-140).

[286] Señalan Mapes (132), acerca de i), y Bassagoda (97), acerca de ii), que hay semejantes alejandrinos en *Cantos de vida y esperanza*. En cuanto a iii), hay un verso semejante en "Loor" (1899) de la segunda edición de *Prosas profanas*, aunque no es el alejandrino: "cuerda haré cantar por la / luz que está" (*Obras* V 844). En cuanto a iv), en el "Coloquio de los Centauros", hay varios versos de esta forma, como "Son los Centauros. Cubren la llanura. Les siente / la montaña. De lejos, forman son de torrente" (*Obras* V 794).

[287] En la tradición del género de la epístola desde Horacio, el tema principal ha sido la amistad entre el poeta y el destinatario, y se han tratado los asuntos privados y literarios. La epístola de Garcilaso de la Vega a Boscán (1534), primera epístola en español, fue un poema endecasílabo no rimado, pero en las epístolas posteriores a ella, el terceto de ABA:BCB:CDC es dominante (Navarro Tomás, *Métrica española* 208-209; Ruiz Barrionuevo, "La epístola y Rubén Darío" 106; Ruiz Barrionuevo, *Rubén Darío* 134). Respecto a la razón por la que la "Epístola" está destinada no a Lugones sino a su mujer, Ruiz Barrionuevo opina que eso facilita que el poeta desahogue su corazón, y permite que omita las referencias retóricas a la literatura para hablar más de su propia vida ("La epístola y Rubén Darío" 110; *Rubén Darío* 135).

[288] La poesía coloquial es una corriente poética de la segunda mitad del siglo XX, encabezada por los poetas mencionados en el texto y otros como Jaime Sabines, Roque Dalton y Juan Gelman.

hubiera sido escrita la semana pasada" (167); Ernesto Cardenal, en una entrevista realizada por Alemany Bay, dice que es el primer antecedente en lengua española de esa corriente (Alemany Bay 197-198).

A la luz de las características generales de la poesía coloquial propuestas por Alemany Bay en la *Poética coloquial hispanoamericana*, es cierto que la "Epístola" contiene los elementos comunes a la "poesía coloquial": la desmitificación del poeta (80-85), el abundante uso de nombres propios como de personas, lugares y periódicos (137-138), la inserción de idioma extranjero, como francés, acento mallorquín, inglés y latín (138-140), y el humor y la ironía (141-150). Por otra parte, si se considera en el contexto temporal de la obra, la "Epístola" puede ubicarse en la tendencia posmodernista de revisar el gusto por la belleza esplendorosa e imaginaria, conservando la base de la métrica tradicional[289].

Los poetas de la segunda mitad del siglo XX, que escriben después del desarrollo del verso libre, ya tienen la premisa de incorporar toda clase de palabras en su poesía sin estar sujetos a la restricción métrica; no cabe duda de que, para imitar los efectos acústicos del lenguaje coloquial y cotidiano, tienen recursos mucho más amplios que los modernistas. La razón por la que los del XX consideraron la "Epístola" como el antecedente de su poesía coloquial, sería precisamente porque en ella, Darío, a pesar de una base métrica tradicional, produce efectos acústicos cuya variedad puede compararse con el verso libre mediante el pleno uso de las técnicas innovadoras arriba mencionadas, y los fusiona a la representación realista poco común en su poesía, sublimándolos en las palabras tan naturales que suenan como si el poeta hablara sobre sí mismo en una conversación ordinaria y cotidiana.

Así como José Luis Martínez escribe que "El lenguaje poético debe ser una creación única y sorprendente, y una continua sucesión de hallazgos" (83-84) e indica la "Epístola" como el más representativo, Darío realizó una creación única, y ese hecho coincide exactamente con su poética. Aunque el final de la "Epístola" evoca una errancia miserable sin destino a un nivel literal, en la errancia de otro nivel —la búsqueda del lenguaje poético—, le llevó a esa región desconocida adonde él siempre se dirigía.

Conclusión

He analizado los significados del motivo de la errancia en la poesía de Rubén Darío, en relación tanto con el trayecto del propio Darío en su vida, como con lo sugerido simbólicamente por el motivo. El nicaragüense siguió viajando por causas económicas y el anhelo por lugares desconocidos; la primera razón para esta reiteración es lo errante del autor. Por otro lado, el motivo se repite asociado con el tema de la "poesía" y el "poeta", esencial en su poesía. La errancia del "poeta" funciona como la alegoría del proceso creativo, alude a la singularidad del "poeta", y más aún, se enlaza con la poética dariana que exige perseguir nuevas posibilidades en el lenguaje poético.

Darío continuó buscando un nuevo lenguaje en su creación hasta su madurez, y produjo frutos únicos como la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones", dotada de una sonoridad tan flexible como en el verso libre, y de las imágenes frescas, distintas de las que aparecen en sus poemas habituales. La errancia en este poema remite tanto al viaje verídico del propio Darío, como la figura del "poeta", simbolizada por el motivo a la vez, lo que profundiza la simbología de la obra. "Esto es mucha poesía" (v. 201) es la frase para suavizar el excesivo sentimentalismo con humor, pero al mismo tiempo, delata el doble carácter del motivo: la referencia autobiográfica y el símbolo poético; y aún más, insinúa la mirada objetivada que ha conseguido el poeta-narrador sobre la forma de su propia poesía, para dirigirse a explotar la nueva forma del lenguaje poético.

[289] Es interesante en este contexto la opinión de Roberto Fernández Retamar sobre el trasfondo de la aparición de la poesía coloquial en la segunda mitad del siglo XX: dice que después de un movimiento literario con una gran influencia siempre se produce una aspiración hacia lo prosaico y lo coloquial como una reacción (164, 168), y señala la similitud de la relación entre el modernismo y el posmodernismo, y la misma entre la vanguardia y la poesía coloquial (173).

Darío, que siempre quiso ser moderno, tuvo que continuar renovándose a sí mismo para poder escribir lo distinto a lo escrito ayer. El intento de tal poeta no tiene un destino final. El poeta sigue caminando, partiendo de nuevo hacia otro lugar, sin permanecer en su paradisiaca Mallorca, aunque parezca trágico. La errancia fue, tanto en su vida real como en su creación poética, el motivo que simbolizaba la figura de Darío.

OBRAS CITADAS

Alemany Bay, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana.* Alicante: Universidad de Alicante, 1997. Print.

Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967. Print.

Bassagoda, Roger D. "Del alejandrino al verso libre". *Boletín de Academia Argentina de Letras* XVI (1947): 65-113. Print.

Benedetti, Mario. "Rubén Darío, Señor de los tristes". *El ejercicio del criterio*. 1967. Madrid: Alfaguara, 1995. 160-169.

Darío, Rubén. *Estudios inéditos de Rubén Darío*. Ed. Erwin K. Mapes. New York: Instituto de las Españas, 1938. Print.

---. *Obras completas*. 5 tomos. Ed. M. Sanmiguel Raimúndez. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-1955. Print.

---. *Poesía selecta*. Ed. Alberto Acereda. Madrid: Visor, 1996. Print.

Fernández Retamar, Roberto. "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica". *Para una teoría de la literatura hispanoamericana.* 1969. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995. 160-176. Print.

González, Aníbal. *A companion to Spanish American modernismo.* Wood-bridge: Tamesis, 2007. Print.

Guitarte, Guillermo L. "¡Y no saber adónde vamos, ni de dónde venimos…!". *Anuario de Letras* 24 (1986): 281-357. Print.

Jrade, Cathy L. *Rubén Darío and the romantic search for unity*. Austin: University of Texas Press, 1983. Print.

Mapes, Erwin K. *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*. 1925. Genève: Slatkine, 1977. Print.

Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. 1934. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1973. Print.

Martínez, José Luis. "Unidad y diversidad". *América Latina en su literatura.* Ed. César Fernández Moreno. 1972. México: Siglo XXI, 2000. 73-92. Print.

Martínez Fernández, José Enrique. "Final de verso en partícula átona". *Signa* 10 (2001): 295-311. Print.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española.* 1956. Madrid: Guadarrama, 1974. Print.

---. "Ritmo y armonía en los versos de Darío". *Los poetas en sus versos.* Barcelona: Ariel, 1982. 199-231. Print.

Paraíso, Isabel. *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos, 1985. Print.

Paz, Octavio. "El caracol y la sirena". *Cuadrivio*. 1965. México: Joaquín Mortiz, 1980. 9-65. Print.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. "La epístola y Rubén Darío". *América* 18.1 (1997): 105-113. Print.

---. *Rubén Darío.* Madrid: Síntesis, 2002. Print.

Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. 1948. Barcelona: Península, 2005. Print.

Salomon, Noël. "América Latina y el cosmopolitismo en algunos cuentos de Azul". *Actas de Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Ed. Mátyás Horányi. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978. 13-37. Print.

Schmigalle, Günther. Introducción. *¿Va a arder París…?* Por Rubén Darío. Madrid: Veintisiete Letras, 2008. 7-20. Print.

Sequeira, Diego M. *Rubén Darío criollo*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1945. Print.

Zanetti, Susana. "Rubén Darío, cosmopolitismo y errancia: "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones"". *CeLeHis* 19 (2008): 131-158. Print.

---. "Elegía a la ilusión cosmopolita en un singular poema dariano de sus últimos años". *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*. Eds. Jeffrey Browitt y Werner Mackenbach. Managua: IHNCA-UCA, 2010. 56-81. Print.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

LA POÉTICA MODERNISTA DE MARÍA ENRIQUETA CAMARILLO EN *LA REVISTA AZUL*: POESÍAS INÉDITAS DE 1895

Susana Villanueva Eguía Lis
Texas Tech University

Abstract: This article proposes to identify Mexican poet María Enriqueta Camarillo y Roa as the first major woman poet of the Spanish Modernism in Latin America at the end of the 19th century. The article argues that the type of language effects that she uses in her poetry (rhythm, tone, metaphors, images, colors, symbols, melody) is part of the modernism movement led by Rubén Darío. These findings, based on newly recovered historical documents from 1895, contradict the commonly believed idea that there was no major modernist woman poet contemporary to Rubén Darío at the end of the 19th century. I also argue that, through hidden metaphors and symbols, Camarillo is creating poetry to challenge patriarchal beliefs that marginalize women's freedoms and aspirations.

Resumen: Este artículo propone identificar a la poeta mexicana María Enriqueta Camarillo y Roa como la primera mujer poeta modernista de Latinoamérica a finales del siglo XIX. Se argumenta que el tipo de efectos del lenguaje (ritmo, tono, metáforas, imágenes, colores, símbolos y melodía) que usa es parte del movimiento modernista liderado por Rubén Darío. Las conclusiones, basadas en nuevos documentos históricos de 1895, contradicen la idea de que no existió una mujer poeta importante contemporánea a Rubén Darío a finales del siglo XIX. También el artículo argumenta que, a través de metáforas y símbolos, Camarillo crea una poesía que reta las ideas patriarcales que marginan la libertad y las aspiraciones de la mujer.

> *"Cada hoja de cada árbol canta un propio cantar*
> *y hay un alma en cada una de las gotas del mar."*
> Rubén Darío, *Prosas Profanas*, 1896.

La señora doña Dolores Roa Bárcena y su esposo el señor don Alejo Camarillo debieron sentirse muy orgullosos al abrir el periódico aquel domingo por la mañana. En una nota titulada "En el centro de San Pedro," elogiaban a su hija de 23 años con motivo de su último concierto de piano. Es el 3 de febrero de 1895 y en *El Nacional* de la Ciudad de México la felicitan así:

> La noche del miércoles último se verificó un concierto que estuvo a cargo de la Srita. María Enriqueta Camarillo, la cual ejecutó al piano: un *impromptu* de Chopin, una sonata de Weber y una gavota de Leopoldo Palacios[...]La ejecutante es una verdadera artista y obtuvo con razón fervorosos y espontáneos aplausos. La Srita. Camarillo sobresale así mismo como poetisa y escritora. Hemos leído con gran agrado en *La Revista Azul* producciones suyas. Hay pues, en esa joven, algo que esplende y encanta, a más del atractivo femenil. Felicitámosle.[290] (2)

Este recorte de periódico, que encontré hace unos años durante un viaje de investigación en archivos de México, es una de las evidencias que prueba que María Enriqueta Camarillo y Roa («1872-1968», nacida en Coatepec, Veracruz, México) es la primera mujer poeta modernista de Hispanoamérica. En 1895, ella está publicando en *La Revista Azul*, vehículo oficial del modernismo México. ¿Por qué esto es importante hoy? Porque parece que el nombre de María Enriqueta Camarillo fue omitido de los libros de historia literaria y porque sin duda ella entabla un diálogo con otros modernistas contemporáneos

[290] Este artículo de *El Nacional* fue hallado en la Hemeroteca Nacional Digital de México en el verano de 2013.

incluyendo a Rubén Darío. Mientras averiguamos más de porqué y cómo ocurrió el olvido de esta autora así como qué tipo de poesía escribía, regresemos en el tiempo para ver qué pasaba un año antes.

En 1894, aparentemente había aparecido un nuevo poeta modernista llamado Iván Moszkowski. Éste tenía el mismo apellido del famoso compositor y concertista de piano alemán de finales de siglo XIX, Moritz Moszkowski (1854-1925) de quien se había dicho que era, después de Chopin, el que mejor comprendía cómo componer para el piano (Hinson 3).[291] El domingo 22 de julio, en *El Universal* de la ciudad de México, en su sección literaria, Moszkowski publicó el poema "Hastío" (Camarillo *Del tapiz* 228).[292] Los redactores del periódico y sus lectores lo alabaron. Sin embargo, éste desapareció sin dejar rastro. Un año después en 1895, nuestra concertista de piano María Enriqueta Camarillo publicaría el mismo poema "Hastío" en *La Revista Azul*, pero ahora bajo el pseudónimo de "María Enriqueta" que utilizaría por el resto de su vida. Moszkowski no había sido sino la misma pianista María Enriqueta Camarillo y Roa, usando un alias masculino para abrirse camino como poeta modernista en México.

Con los años María Enriqueta Camarillo y Roa publicará poemas en *El Mundo Ilustrado, La Revista Moderna de México, Arte y Letras* y *Nosotros* de 1896 a 1913. Sus poemarios *Rumores de mi huerto, Rumores-Rincones* y *Álbum Sentimental* serán publicados de 1908 a 1926. Recibirá muchísimos reconocimientos, entre ellos la íntima amistad y admiración de Gabriela Mistral, también poeta modernista y premio nobel de literatura 1945, e incluso algunas líneas de Rubén Darío en donde él dijo que Camarillo "…es un caso excepcional, y que reconoce en ella una poetisa de verdad…" (Camarillo *Rumores-Rincones* (7). Sin embargo, a más un siglo, su nombre ha desaparecido de los anales de la historia literaria del modernismo hispanoamericano. ¿Por qué sucedió esto? ¿Habrá sido por condición de mujer o por alguna afiliación política? ¿La borraron intencionalmente de los libros de historia? Contestar a éstas y otras preguntas fue la pasión que me llevó a investigar, re-descubrir sus poemas en *La Revista Azul* y a escribir este artículo crítico.

Ha habido una confusión histórica sobre la cronología de la obra de María Enriqueta, pues se creía un modernismo tardío. Sin embargo, la mayor parte de la obra poética de María Enriqueta Camarillo fue publicada en México antes de su auto-exilio en 1911 en revistas literarias modernistas (Ponce 124). Su obra estaba perdida antes de mi re-descubierto de sus poesías de 1895 a 1900 en varías revistas modernistas.[293] Es una importante pieza faltante en la historia literaria del modernismo. Camarillo ha sido olvidada pero es "materia memorable" de la historia (Narváez-Luna 88).

En este artículo analizo los rasgos modernistas presentes en los primeros poemas de María Enriqueta Camarillo así como las características principales de *La Revista Azul*. Sus publicaciones en *La Revista Azul* no habían sido recopiladas ni analizadas críticamente antes por otro investigador. Este trabajo no se ha hecho anteriormente y pretende llenar parte de un vacío de la historia del modernismo hispanoamericano haciendo una recuperación histórico-literaria.

La perspectiva crítica que utilizo para leer y analizar las poesías de Camarillo en *La Revista Azul* es la propuesta por el crítico Dr. Alberto Julián Pérez en su libro *La poética de Rubén Darío: crisis postromántica y modelos literarios modernistas*, herramienta principal de mi trabajo. Debido a que la

[291] La traducción es mía. Hinson menciona que esta cita es atribuida a Paderewski. Ver Hinson Maurice en el libro *Moszkowski 20 short studies Op. 91* en obras citadas.

[292] María Enriqueta Camarillo cita en su libro *El tapiz de mi vida* que ese primer poema "Hastío" (bajo el pseudónimo de "Ivan Moszkowski" salió publicado el domingo 22 de Julio de 1894 en la "sección literaria" del periódico *El Universal* de la ciudad de México.

[293] Las primeras publicaciones de María Enriqueta Camarillo y Roa en *La Revista Azul* datan de 1895 aunque su verdadera primera publicación fue, como vimos antes, "Hastío" en 1894 bajo el pseudónimo masculino de Iván Moszkowski. Camarillo en su libro *Del tapiz de mi vida* explica que utilizó este pseudónimo porque quería saber si sus poesías realmente eran buenas o no. Después de que las poesías de Iván Moszkowski fueron bien recibidas, ella se convenció de que su talento poético. Entonces decidió dedicarse profesionalmente a la escritura por el resto de su vida.

autora es mujer y en ocasiones trata temas relacionados con la consciencia y experiencia femenina desde el punto de vista de la mujer como escritora también utilizo la perspectiva crítica de John Wilcox en su introducción a *Women Poets of Spain 1860-1990: Towards a Gynocentric Vision* para esclarecer los rasgos ginopoéticos de Camarillo.[294] Estos rasgos típicamente están presentes en las obras de las escritoras mujeres pero no en las de los escritores hombres.

Rasgos estéticos e históricos de *La Revista Azul* de México y su relación con Camarillo

La Revista Azul pertenece a la primera etapa del modernismo. Julián Pérez nos explica que esta primera etapa modernista-parnasiana va de 1882 cuando se publica *Ismaelillo* de José Martí hasta el año de 1896 cuando se publican *Prosas Profanas* de Rubén Darío (21, 28). Dentro de este primer periodo modernista el libro de mayor influencia había sido *Azul* de Rubén Darío publicado en 1888 (Pérez 27).

Las características de *La Revista Azul* la alinean con la estética literaria parnasiana-francesa que corresponde al estilo predilecto de la primera etapa del modernismo. Según los críticos Díaz-Alejo y Prado-Velázquez *La Revista Azul* tiene varias características literarias entre las que se pueden mencionar la tolerancia estética, el afrancesamiento, el espíritu decadente así como el carácter cosmopolita y renovador que abría las puertas a todo lo bello sin que importara el desvío de los cánones establecidos (26). Alberto Julián Pérez nos explica que la poesía modernista de la primera etapa antes de la publicación de *Cantos de Vida y Esperanza* (1905) tiene un acercamiento a la estética parnasiana francesa con mayor importancia de la forma, lo artificial y el arte donde la imagen es impresionista con contrastes lumínicos o policromos, el autor se hace invisible dando preferencia a resaltar al arte, la cultura, los adornos sin utilidad como flores o cisnes, los seres fantásticos o mitológicos, se prefiere la representación de formas onduladas con líneas curvas y continuas (1-60).

La *Revista Azul* fue un medio de difusión literaria donde publicaron todas las estrellas del modernismo de México, Hispanoamérica y el mundo durante la primera etapa del modernismo. En su disertación *La poesía de la Revista Azul (1894-1896)*, Ernesto Prado Velázquez identifica a los poetas por nacionalidad de la siguiente forma: 53 mexicanos, 19 españoles, 16 franceses, 14 cubanos, 10 venezolanos, 9 colombianos, 6 argentinos, 5 italianos, 5 peruanos, 3 panameños, 3 ecuatorianos, 3 ingleses, 2 latinos, 2 alemanes, 2 norteamericanos. También hubo un único poeta representante de los siguientes países: Nicaragua, Costa Rica, Chile, Rusia, Honduras, Salvador y Polonia. Se publicaron poesías en español, pero también en Francés e Italiano así como traducciones de poemas de reconocidos extranjeros como Charles Budelaire o Théophile Gautier.

Entre los más famosos poetas modernistas de la época, quienes también publicaron en *La Revista Azul* están Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Martí. Por el número de publicaciones Prado-Velázquez también identifica que el primer lugar correspondió a Salvador Rueda quien publicó la mayor cantidad, 30 poemas.[295] Seguidamente tenemos en segundo lugar a Rubén Darío con 25 poemas. En tercer lugar estuvo Balbino Dávalos, 20 poemas.[296] Empatado en tercer lugar está Rafael Martínez

[294] Esto no significa que se afirme que la autora estudiada fuera una feminista o que su obra tuviera mensajes feministas, ni que se esté haciendo un análisis de su obra con una perspectiva feminista únicamente. Esto tampoco excluye que la autora pudiera hacer críticas a su sociedad desde su perspectiva de mujer.

[295] Salvador Rueda (1857-1933) fue un poeta español originario de Málaga quién adquirió la estética modernista de Rubén Darío. Fue también autor de novelas y cuentos.

[296] Balbino Dávalos Balkin (1866-1951) también conocido como Balvino Dávalos y Ponce fue un poeta, diplomático, jurista, académico y humanista mexicano originario de Colima, México. Le dedicó un poema a María Enriqueta Camarillo titulado "Eran versos de María Enriqueta" publicado en periódico *El Mundo Ilustrado* del 29 de marzo de 1908 que presentaré en el capitulo siguiente. Balbino Dávalos fue también uno de los fundadores de *La Revista Moderna* que luego se conoció como *Revista Moderna de México* (donde también publicó María Enriqueta Camarillo). Ésta fue una publicación modernista heredera de *La Revista Azul.*

Rubio con 20 poemas también.[297] Otros famosos poetas modernistas publicaron las siguientes cantidades de poemas en *La Revista Azul*: José Santos Chocano (19), Julián del Casal (17), Manuel Gutiérrez Nájera (15), José Martí (12) y Amado Nervo (10). Muchísimos otros poetas famosos publicaron que no menciono aquí por razones de espacio.

Entre éstos también publicó la poeta a quien dedicamos este ensayo: María Enriqueta Camarillo y Roa quien hizo diez publicaciones en *La Revista Azul:* nueve (9) poemas y un (1) cuento-crónica todos bajo el pseudónimo de "María Enriqueta." Estas contribuciones serán analizadas dentro del contexto histórico-estético modernista de sus contemporáneos. Esta es la primera vez que se hace un análisis crítico de sus poemas publicados en la *Revista Azul*. El hallazgo de estos confirma que ella sí perteneció al movimiento modernista pues su obra fue prolífica y también fue publicada en renombrada revista del movimiento estético a que me refiero.

En México, el máximo exponente, líder y difusor del modernismo fue Manuel Gutiérrez Nájera quien publicara la famosa revista modernista *La Revista Azul* de 1894-1896. La presencia de varias obras poéticas de María Enriqueta Camarillo y Roa en esta revista, al lado de modernistas reconocidos como el mismo Rubén Darío es una evidencia fuerte que sugiere que él y otros modernistas consideraban la obra de Camarillo no sólo como modernista, sino como muy valiosa para publicarla en más de diez ocasiones dentro de *La Revista Azul* entre 1895-1896.

Dan fe de la importancia que tuvo entre sus contemporáneos, los varios poemas dedicados a María Enriqueta Camarillo en reconocidas revistas modernistas. Se le dedicó "Otoñal" en *La Revista Azul* con fecha el 10 de abril de 1896 (página 357) con estas palabras: "A la distinguida poetisa María Enriqueta Camarillo y Roa" a la que se refieren como "la pálida niña," "la enferma de amor" y la que "siente la ausencia del amante" quien es un "gentil poeta."[298]

Posteriormente cuando ella publica su segundo poemario *Rumores de mi huerto*, otro poema titulado "Eran versos de María Enriqueta" se le dedica a la ilustre poeta y aparece en *El Mundo Ilustrado* con fecha 29 de marzo de 1908 por Balvino Dávalos, tercer poeta con el mayor número de contribuciones a *La Revista Azul* que mencionamos antes y quien describe los versos de Camarillo como "Un concierto de sonidos."[299] Años después, el poeta yucateco José Peón Contreras le dedicará otro poema titulado "A María Enriqueta" publicado en la revista literaria *Arte y Letras* en 1905 donde la llama "Musa de mi Patria" que "sube en las alas del genio,/ y en las alas del Parnaso/ toca y entra y toma asiento!"[300]

El fin de *La Revista Azul* coincide con el fin de la primera etapa modernista y con la temprana trágica muerte de varios de sus máximos exponentes. Para el año de 1896 cuando se deja de imprimir *La Revista Azul*, ya habían fallecido los primeros modernistas como los cubanos Julián del Casal (1863-

[297] Rafael Martínez Rubio fue un poeta mexicano que colaboró en *La Revista Azul, El Universal, El Mundo Ilustrado, El nacional* y *El país.* Usaba también el pseudónimo de "El Duque Juan." Era uno de los poetas y literatos jóvenes modernistas que se reunían en un restaurante llamado "Restaurante del Bazar" ubicado en la calle del Espíritu Santo Número 8 cuyos propietarios eran franceses y donde se servían comidas económicas para gente de clase media. Era joven, pero no era bien aceptado por otros intelectuales, se enfermó de nervios y falleció en juventud (Ceballos 133-134). Ver Ceballos, Cirio.

[298] Ver, *Revista Azul*, poema "Otoñal" de Miguel E. Pereyra fechado el 10 de abril de 1896, p. 357. Obtenido a través de la Hemeroteca Nacional de México. Es posible que éste fuera el sobrino de quien sería su futuro esposo: El historiador Carlos Pereyra Gómez con se casaría en 1898. Este sobrino es citado como uno de los familiares que acompañó al matrimonio Pereyra-Camarillo a Europa para refugiarse de la inestabilidad política en México que inició con la revolución mexicana en 1910. El otro familiar fue la madre de María Enriqueta quien también era poeta: Doña Dolores Roa Bárcena.

[299] Ver poema "Eran versos de María Enriqueta" por Balbino Dávalos fechado Londres, Diciembre de 1907, publicado en periódico *El Mundo Ilustrado* del 29 de marzo de 1908. Documento obtenido a través de la Hemeroteca Nacional de México. Balbino Dávalos Balkin también conocido como Balvino Dávalos y Ponce nació en Colima México el 31 de marzo de 1866 y falleció en la ciudad de México el 2 de octubre de 1951. Fue un poeta, diplomático, jurista, académico y humanista mexicano. Este poema lo analizo en capitulo 3 sobre *Rumores de mi huerto.*

[300] Este poema lo presento completo en el último capítulo sobre *Álbum sentimental* de 1926. Salió en la revista *Artes y Letras* en 1905.

1893), José Martí (1853-1895), el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y el colombiano José Asunción Silva (1865-1896). Todos estos primeros modernistas dejaron su obra sin madurar puesto que murieron muy jóvenes. Es entonces cuando Rubén Darío asume la jefatura única del movimiento modernista como el máximo poeta modernista (Díaz et al 27).

Poemas de María Enriqueta Camarillo en *La Revista Azul* de México en 1895

La poesía de María Enriqueta Camarillo en *La Revista Azul* pertenece cronológica e históricamente a la primera etapa del modernismo lo que la convierte en la primera mujer modernista de Hispanoamérica. Ella es antecesora de poetas como Agustini, Mistral y Storni. Mi re-descubrimiento de su obra publicada en la *Revista Azul* despeja toda duda que es la primera mujer modernista de la historia hispanoamericana. Arqueles Vela no titubea en decir que "Camarillo es la primera en expresar el sentimiento desilusionado y la pasión femenina dentro del movimiento modernista que compartirían poetas femeninas posteriores como Agustini, Storni, Sansores e Ibarborou en otros países" (190-193).[301] De hecho, María Enriqueta Camarillo publicó sus primeros poemas modernistas en *La Revista Azul* (1895) exactamente diez años antes que la publicación de Delmira Agustini con *El Libro Blanco* (1905) quien hasta hoy, había sido considerada la primera mujer modernista de Hispanoamérica.[302]

El modernismo de María Enriqueta Camarillo ya había sido identificados antes por algunos de los críticos más importantes de la historia del modernismo: José Emilio Pacheco en su *Antología del Modernismo (1884-1921)* y también por Arqueles Vela en su *Teoría Literaria del modernismo: su filosofía, su estética, su técnica* quienes la mencionan en sus antologías del modernismo. Sin embargo, esta es la primera vez que se hace un análisis crítico de su obra modernista publicada en *La Revista Azul.*

Los poemas publicados por María Enriqueta Camarillo en *La Revista Azul* llevaron los siguientes títulos: "Danza," "Hastío," "Alborada," "Hojas," y "Lied," "Mi carta," "Invernal," "Sin Alas" y "A unos ojos." El cuento-crónica lleva por título "El maestro Floriani." Todos los anteriores fueron publicados entre los años 1895-1896. En este artículo sólo analizo los poemas publicados por Camarillo en 1895 en *La Revista Azul.* El resto de los poemas los he recuperado y analizado en mi libro *Pre-feminismo azul: La poética modernista de María Enriqueta Camarillo* que estoy editando.

Poemas recuperados de 1895

La poesía "Danza" fue la primera poesía de María Enriqueta Camarillo y Roa que publicó *La Revista Azul* fechada el 27 de enero de 1895, tomo II (13) páginas 207- 208. Este poema es de 46 versos, distribuidos en 10 cuartetos es decir en estrofas de cuatro versos y una sextina (estrofa de seis versos). Los versos son de arte mayor (11 sílabas) y de arte menor (7 sílabas), es decir que presenta un verso endecasílabo seguido de uno heptasílabo en cada cuarteto e igualmente ocurre en la última estrofa que es una sextina. Por ello se puede considerar que el poema "Danza" es una silva como se ve a continuación.[303]

Llora el violín gimiendo entristecido
y de su amarga pena,
la flauta alegre con desdén se ríe:
¿Qué le importa esa queja?

[301] Ver Vela, Arqueles. *Teoría Literaria del modernismo: su filosofía, su estética, su técnica.* En su libro él compara a María Enriqueta con poetas femeninas hispanoamericanas como Agustini, Storni, Sansores, Ibarborou en el sentimiento desilusionado y nostálgico así como en el tema de expression de pasión carnal femenina. (Pp. 190-193).

[302] De hecho se podría considerar que María Enriqueta publicó su primer poema modernista once años antes que Delmira, ya desde 1894, si consideramos su primer poema "Hastío" publicado bajo el pseudónimo de Ivan Moszkwoski en el periódico *El Universal.*

[303] La silva son endecasílabos y heptasílabos.

La silva ha tenido cambios en la historia de los periodos estético-literarios. Navarro en su *Métrica Española* nos explica que en el siglo de oro se usaba con mezcla de endecasílabos y heptasílabos sin sujeción a orden alguno de rimas ni estrofas; pero en el neoclasicismo la silva estuvo caracterizada por su falta de sujeción a toda disciplina formal con predominio de los endecasílabos donde a veces hay rima trabada o abundaban los versos sueltos (291, 236, 388). En el modernismo la silva se convirtió a en una de sus formas métricas más corrientes y variadas; por ejemplo Darío usó la silva de heptasílabos y endecasílabos mezclados y rimados sin orden de estrofas en sus primeros libros, por ejemplo en su "Soneto a Cervantes" (Navarro 388).

María Enriqueta Camarillo en "Danza" usa una silva de endecasílabos y heptasílabos intercalados, con rima asonante (porque la rima sólo existe identidad fonética en las vocales, pero ésta no es idéntica). La rima es A b A b. La silva que usa Camarillo es diferente a la usada en el siglo de oro, diferente a la del neoclasicismo y diferente a la del romanticismo. Este es un rasgo de innovación métrica y evidencia de la presencia de la estética modernista en su poesía "Danza."

Camarillo empieza por ubicar este poema en un ambiente festivo-carnavalesco con tonos tétricos donde la gente está bailando, pero lo hace sobre flores muertas: "Y al ritmo de las notas, van y vienen/ girando las parejas;/ arrastradas en loco torbellino,/ pisando flores muertas." Éste es similar a un estribillo que se repita en los versos 45-46 con algunas variaciones menores: "Arrastradas en olas de perfume, pisando flores muertas." Hay risas y diversión a costa de aquellos que sufren sin remordimiento de consciencia. El poema tiene connotaciones estéticas ambivalentes grotescas-carnavalescas donde se mezcla simultáneamente la muerte y tristeza con la diversión y la risa.

La anécdota o historia del poema es un baile de personas de clase alta en un salón donde se toca música de violín, flauta y bajo. Los personajes principales son el violín y el poeta quienes tienen una capacidad superior para sentir el sufrimiento, mientras que los demás personajes están riendo y disfrutando. El violín es un personaje humanizado que está cantando su sufrimiento: "Llora el violín gimiendo entristecido" dice el primer verso. La flauta, otro personaje humanizado, se está burlando de la tristeza del violín: "Y de su amarga pena/ la flauta alegre con desdén se ríe / ¿Qué le importa esa queja?" Otro personaje es el bajo quien ignora la pena del violín: "El bajo indiferente, nada escucha." Por otra parte las personas son comparadas con objetos vegetales: "Ya se mecen con lánguido abandono/ como espigas que ondean" dice la voz poética. También se les compara con objetos inanimados como las cuerdas de un instrumento musical: "¡Siga la danza! ¡Que las almas vibren/ como vibran las cuerdas!"[304] No hay personajes femeninos con roles activos. Las mujeres son objetos decorativos de la escena que se ríen, están bailando y se les refiere como "las bellas." No hay mujeres solas sino que todas están con sus parejas masculinas bailando. La presencia de la mujer como objeto decorativo y bello también es un rasgo de la poesía modernista empleada por Nervo, Martí, Darío, Nájera y Silva entre otros.

La diversión y la risa es lo más importante, aún a costa del sufrimiento ajeno, lo cual sugiere la representación de un estilo de vida entregado a los placeres o una vida decadente. Las personas presentes al igual que los instrumentos musicales no sienten empatía por el sufrimiento ajeno porque es más importante obtener el beneficio personal de la diversión o el placer propio. Las personas están consumiendo el producto artístico del violín sin valorarlo por el arte que es, sino sólo como producto para su diversión. Esto se observa cuando la voz poética dice: "¿Qué importa que el violín solloce y gima, / si es música su pena?"

El poeta es el único que escucha al violín y aprecia su calidad artística mientras decide ignorar a las personas presentes: "Y escucha conmovido esos arpegios/ sin mirar las parejas." Esta escena es similar al cuento de Rubén Darío "El Rey Burgués" donde un rey es incapaz de apreciar el verdadero arte y un

[304] El tema del "alma" es recurrente en los poemas de Camarillo. En "Danza" se ve cuando la voz poética dice: ¡Siga la danza! ¡Que las almas vibren /como vibran las cuerdas!/ En su poema "Invernal" también aparece cuando la voz poética afirma: "pero eso es en los nidos, no en las almas!"

poeta triste que sufre (quien al final muere) es contratado para divertir al rey. En "Danza" el poeta también es un triste y es el único capaz de apreciar el sonido de la música que se está tocando mientras que los demás simplemente se están riendo y son felices. Al referirse a poeta como un triste la voz poética dice: "Allí está un ser decepcionado y triste." Luego repite esta idea de la tristeza cuando la voz poética nos dice que: "Nadie escucha esas notas; nadie mira/ cuán triste está el poeta!" En "Danza" el único capaz de percibir ese sufrimiento del violín es este poeta triste que observa la escena siguiente: "¿Pero es que nadie su dolor comprende?/ ¿nadie escucha su pena?/ ¡Ah, sí! mirad: callado y pensativo/ escuchando esa queja,/ allí está un ser decepcionado y triste;/ mirad: ¡Es un poeta!"

El yo poético de "Danza" así como sus otras poesías publicadas en *La Revista Azul* es modernista y anti-romántico. La poesía correspondiente al romanticismo en México se caracterizó por su nacionalismo, sus vocablos locales, indígenas o autóctonos así como por personajes indígenas o pobres en ambientes que se identifiquen como mexicanos. En "Danza" no se observa el nacionalismo, ni los vocablos autóctonos, ni los mexicanismos, ni hay instrumentos musicales típicos de México (tampoco hay personajes típicamente mexicanos o de clases pobres y cuando aparecen son ignorados o despreciados).[305] Todo lo contrario, hay preferencia por instrumentos musicales típicamente europeos como el violín, el bajo y la flauta en lugar de las guitarras, el arpa, las maracas, los tambores o las trompetas que serían más nacionales. En "Danza" se representa un baile de parejas en un salón que sugiere un baile elitista de la oligarquía mexicana del Porfiriato al estilo europeo o un baile en Europa. En la poesía romántica, el yo poético tiene ideales patrióticos, democráticos o políticos e intenta convencer al lector con ellos, pero en el modernismo el yo poético está interesado solamente en el yo superficial, en el placer propio o en arte por el arte (Pérez 1-40). Así lo hace el poeta de "Danza." Él no tiene interés alguno en las personas presentes ni tiene ningún ideal político o social. Él sólo se interesa en disfrutar el ritmo de la música que está escuchando. Estos son rasgos europeizantes, afrancesados y parnasianos características propias del modernismo de la primera etapa como la define Julián Pérez que están presentes en la poesía "Danza" de Camarillo.

Otro rasgo modernista es demostrar la correspondencia entre las artes o la creación de una obra de arte total al estilo wagneriano. Camarillo, en su poesía "Danza" representa una variedad de artes en una misma obra. Se observa la mezcla de la música, la danza, y poesía al mismo tiempo. La música es representada por los instrumentos musicales que están amenizando la escena. Ésta también se sugiere cuando el poeta, como un ciego, no usa la vista sino solamente el oído: "y escucha conmovido esos arpegios/ sin mirar las parejas" porque quiere sentir el "ritmo." La danza o el movimiento artístico es referido en el título del poema, pero también está presente al describir a las parejas que están bailando en un salón haciendo movimientos entrelazados o grupales cuando la voz poética nos muestra la escena así: "y al compás de la música, danzando/ se cruzan las parejas./ ya se tejen febriles, ya se enlazan,/ ya forman la cadena." La pintura de una escena de campo es sugerida cuando compara a los danzantes con espigas que ondean con el viento. Por último, los versos mismos de la poesía tienen ritmo y rima que asemeja a una canción cuando es leída en voz alta lo cual sugiere una representación de la música también a través del ritmo de la misma poesía "Danza."

La experimentación del lenguaje especialmente el uso de vocablos afrancesados es otro rasgo modernista que se observa en "Danza" cuando la poeta usa una palabra inventada para designar los vestidos de las damas y el sonido de la tela al frotarse: "El frú-frú de las telas." Esta es una adaptación al español de la palabra inglesa "frou-frou." En inglés esta palabra hace referencia a vestidos ornamentados de dama y al sonido de la seda. Dicha palabra en inglés, es a su vez es una imitación de la palabra en francés "froufrou" con el mismo sentido.

La segunda poesía que publica María Enriqueta Camarillo en *La Revista Azul* fue "Hastío" en el volumen II (16) fechado el 17 de febrero de 1895, página 76 . "Hastío" fue encontrado durante la

[305] Ver como ejemplo "Invernal" de Camarillo donde se enfatiza la importancia de ignorar el sufrimiento de todo ser que padece o muere en el frío incluyendo las personas pobres.

investigación documental al revisar hoja por hoja *La Revista Azul.*[306] En la tesis doctoral de Sánchez Evangelina de 2002 aparece citado en un pie de página como el primer poema publicado por nuestra autora bajo el pseudónimo masculino Iván Moszkowski en *El Universal* en 1894.[307]

La poesía "Hastío" está compuesta por seis cuartetos de versos métricos de arte mayor endecasílabos (11 sílabas) con rima asonante ABAB (Navarro 12).[308] La rima se percibe menos que el ritmo el cual es muy fuerte. Los versos se organizan bajo proporciones semejantes de duración, acento y sucesión para crear una melodía repetitiva a lo largo de la poesía "Hastío." Todas las palabras en que terminan los versos son graves o llanas (acento en la penúltima sílaba). El movimiento del verso en "Hastío" es rápido y constante. El periodo rítmico interior tiene los apoyos rítmicos que recaen sobre las sílabas prosódicamente acentuadas haciendo un conteo de cuatro intervalos como por ejemplo en: "Junto al borde musgoso del estanque" como se ve a continuación en un fragmento de "Hastío:"[309]

> Junto al borde musgoso del estanque,
> donde crecen los juncos y la yedra,
> la barca llena de hojas amarillas
> dormita con las ondas que la besan.

Camarillo ambienta el poema en invierno, en un estanque con una barca llena de hojas amarillas. El parque está cubierto con una neblina que invade hasta el pensamiento y alma del yo poético o sujeto lírico que narra la escena. El viento es un personaje masculino descrito por la voz poética como "loco" y es llamado "el Bóreas" igual que el dios griego del invierno y del viento frío del norte.[310]

El uso de mitología griega como inspiración poética es un rasgo de la poesía modernista presente en "Hastío" de Camarillo. El dios Bóreas de la mitología griega secuestró a Oritía (hija de Erecteo, rey de Atenas) cuando ella jugaba junto a un río para obligarla a ser su esposa y forzarla a procrear hijos con él.[311] Eva Keuls en su libro *The reign of the phallus: sexual politics in ancient Athens [El reino del falo: política sexual en Atenas antigua]* nos explica que el secuestro de Oritías por Bóreas es uno de los varios "mitos de matrimonio por violación" «comunes entre los dioses del Monte Olimpo» y sin duda es la violación más representada en las artes pictóricas (Keuls 52, 54).[312] El poema "Hastío" hace clara referencia y crítica negativa a esta mitología de la "violación como matrimonio." La voz poética es una mujer que está junto al agua de un estanque cuando Bóreas llega, se la lleva y mata su amor (la viola). Esto la deja sintiéndose como un "alma en abandono" ya que el Bóreas ha matado sus "dulces ilusiones."

Así Camarillo nos entrega una metáfora del matrimonio como violación con claros tintes de reclamo anti-patriarcal que yo califico de feminista. En términos de Wilcox esta metáfora del matrimonio como

[306] Este poema no lo incluyó en el poemario *Rumores-Rincones* de 1908.
[307] Evangelina Sánchez cita que el poema "Hastío" fue publicado bajo el pseudónimo de Ivan Moskowski en el periódico *El Universal*, 20 de Julio, 1894. Otro poema que publicó bajo el mismo pseudonimo fue "Ruinas" en *El Universal*, 27 de Julio 1894. Ver en obras citadas a Sánchez, Evangelina. "María Enriqueta Camarillo: La obra de una mexicana en madrid" (Tesis doctoral).
[308] Versos métricos son aquellos que se ajustan al mismo número de sílabas. Ver Navarro Tomás. *Métrica española* en las obras citadas.
[309] La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede el ultimo, constituye el período rítmico interior. Ver Navarro Ibid. pp. 8.
[310] En la mitología griega Bóreas es el dios del viento del norte y dios del invierno.
[311] El poema también hace referencia la pintura como arte porque esta escena del rapto de Oritía antes mencionado se ha pintado varias veces. Una de ellas es el cuadro "Bóreas rapta a Oritía" de Rubens, 1623.
[312] Keuls hace este análisis comentando el eufemísticamente titulado *The love of the Gods in Attic Art of the fifth century B.C. [El amor de los dioses en el arte ático del siglo quinto A.C]* de Kaempf-Dimitriadou porque es una catalogo de ilustraciones griegas de violaciones de mujeres. Ella cita que la cantidad es impresionante. Contiene 395 representaciones pictóricas de violaciones cometidas por todas las divinidades masculinas del Olimpo incluyendo también a una mujer diosa Eos (la Aurora) con apetitos sexuales violentos.

violación es un buen ejemplo de su definición de la visión ginocrítica de las mujeres poetas contra los valores y mitos masculinos, lo cual afirma él, siempre ha sido parte de la tradición poética femenina (29). La frialdad masculina que vemos en "Hastío" es otro de los temas constantes en la poesía en español escrita por mujeres (Wilcox 30). Con esta metáfora, Camarillo nos presenta una revisión y desarticulación de los valores patriarcales y de sus mitos androcéntricos pero desde una estética modernista, lo cual considero es innovador para su tiempo y su marca personal como poeta. En mi libro *Prefeminismo Azul: La poética modernista de María Enriqueta Camarillo,* que estoy terminando de editar, tendremos ocasión de continuar hablando sobre otras metáforas feministas ocultas dentro de los poemas de Camarillo. Mientras tanto, continuemos con el análisis estético del modernismo en su poema.

Las técnicas de la pintura impresionista están presentes como correspondencia entre las artes pictóricas y poéticas en "Hastío." La voz poética usa colores primarios (azul, verde y amarillo) en la primera estrofa y el reflejo de la luz y el color sugiere la función del espejo. Por ejemplo el verde es sugerido por la palabra "musgoso," el color amarillo sirve para describir las hojas, el azul se sugiere con el "estanque," los colores grisáceos y efectos de reflejo de luz se emplean en la estrofa segunda con el gris de la "neblina" combinado con el verde de la "verdosa linfa" que refleja como un espejo: "La neblina que invade todo el parque/ y en la verdosa linfa se refleja." El efecto de luz se refleja también en el agua como si fuera un espejo lo cual típico de las pinturas impresionistas de finales del siglo XIX.[313] El color rojizo es otro color presente sugerido por la madera de la "barca," de "los juncos" y en "las hojas secas." Usar los tres colores primarios básicos como el azul, amarillo y rojo sin mezclarlos fue otra característica de la pintura impresionista que se ve en la poesía "Hastío" de Camarillo, igualmente que el uso del reflejo de la luz en un espejo aludido por el reflejo del estanque y el reflejo la verdosa linfa. Los colores primarios aditivos también son tres: el verde, azul y rojo, presentes en "Hastío." La alusión a la pintura impresionista en la poesía o la pintura con palabras dentro de una poesía son rasgos modernistas identificados por Julián Pérez en la obra de Rubén Darío que también se observan en "Hastío."[314]

Otra correspondencia entre las artes es el proceso de personificación y uso de escenas de un teatro. Por ejemplo el estanque se está moviendo lentamente al inicio del poema y besa a la barca: "la barca llena de hojas amarillas/dormita con las ondas que la besan." De repente el clima en la narración cambia. La neblina se mueve entrando a la escena pacífica: "La neblina que invade todo el parque." El cielo gris da paso a una "tormenta" que con su viento en movimiento destruye los nidos de unos pájaros. Finalmente entran en movimiento "las ondas heladas" que se besan. Los personajes que habitan la escena también se mueven: Bóreas el loco mata y se lleva el amor y "arrastra" a las hojas. Las aves que están muriendo mueven las alas cuando "aletean." Y por último las "hojas secas" se van "rodando" como "huyendo."

Hay una metáfora de lucha de género masculino contra femenino. La fuerza femenina es la primavera, el calor, el aliento tibio, el amor, las aves, la vida, las ilusiones. El alma femenina es la barca sobre agua: "!Ved cual duerme la barca entre los juncos!/ a mi alma en su abandono se asemeja." Pero el amor femenino tiene un enemigo. El amor femenino es secuestrado por Bóreas. Como consecuencia de esa agresión está moribundo, se congela y después va rodando envuelto en hojas secas que evocan el color amarillo del otoño y en este caso sugieren la muerte: "Mi amor ya moribundo… se congela…/quisiera darle vida con mi aliento…/ ¡pero el Bóreas lo mata y se lo lleva" […] "¡Ved cuál huye mi amor y va rodando/ envuelto con las tristes hojas secas." La fuerza masculina está representado por el frío, el dios Bóreas, la muerte, el secuestrador, la tormenta, el destrozo, el inverno y el furor. El color que utiliza Camarillo para representar a Bóreas es el color "gris" que se asocia con el color de los metales o las máquinas que son frías y duras. También se asocia el gris con la tristeza, el mal tiempo y el invierno. El color gris se asocia en términos morales como un área intermedia que no tiene un claro valor moral, usualmente se usa peyorativamente. El color gris también evoca al cerebro que se conoce como "materia gris" así que el color gris puede asociarse con lo intelectual y con lo masculino.

[313] Ver la pintura *Un Bar en el Folies-Bergère* de Manet donde una mesera y un cliente se reflejan en un espejo de un bar nocturno de París.
[314] Ver Pérez, Julián. *La poética de Rubén Darío* en las obras citadas para ampliar estos conceptos.

En la narración presentada en "Hastío" la fuerza femenina de amor, calor y vida pierde la lucha contra la fuerza masculina del furor, el frío y la muerte. La fuerza femenina intenta combatir a la fuerza masculina con todas sus fuerzas, pero no es capaz de igualarlo y pierde la lucha. El tono de la poesía no es alegre sino angustiante o triste. Se usan vocablos relacionados con lo opuesto a la vida como el frío, lo glacial, las hojas secas, la tormenta y las ondas heladas. Se utilizan verbos que denotan un ataque y muerte como: se congela, lo mata, se lo lleva, al morir, invade, huye, arrastra y destroza. La fuerza femenina se resiste a morir como las aves que se aferran a la vida: "son aves que al morir aun aletean." La voz poética no acepta los abusos, se resiste, pero no es un adversario ante la potente y mortal fuerza masculina.

En este poema apreciamos una visión de lo que Wilcox entiende como ginopoética del discurso femenino. La ginopoética explica cómo las poesías creadas por mujeres son diferentes a los de los varones según su experiencia como mujer dentro de la sociedad. Estos puntos de vista exclusivos de la mujer escritora, según explica Wilcox, pueden ser femenino, feminista y de visión de mujer (2).[315] El punto de vista femenino se relaciona con la imitación, aceptación e internalización de los estereotipos de mujer y estándares artísticos masculinos que la ven como madre, virgen o monstruo; el punto de vista feminista alude al combate explícito que hace la mujer escritora contra los mitos de la superioridad masculina y escribe como modo para exigir sus derechos; finalmente la visión de mujer es una fase de autodescubrimiento que mira hacia adentro de la consciencia de mujer para buscar su propia identidad alejándose de la dependencia y/o oposición al patriarcado (Wilcox 1-15).[316] En ese sentido esta poesía que acabamos de interpretar muestra oposición y lucha contra lo masculino por lo que caería en la definición feminista de Wilcox. Por lo tanto me atrevo a afirmar que la poesía de María Enriqueta Camarillo no solo es modernista por su estética con diálogos estéticos con Rubén Darío, sino que también tiene rasgos feministas (desconocidos hasta ahora) como se observa en "Hastío," el cual por cierto fue la primera poesía que escribió en su vida, publicada en *El Universal* bajo el pseudónimo de Ivan Moskowski el 20 de Julio 1894.

Varias veces se menciona el acto de agredir o matar causado por el hombre loco o irracional lo cual es contrario a los deseos de la mujer: "Cuando mueren las aves dentro del nido," "mi amor moribundo … se congela," "¡pero el Bóreas lo mata y se lo lleva," "las dulces ilusiones que arrullara/son aves que al morir aun aletean," "a mi alma en su abandono asemeja." La visión de Camarillo es ginocéntrica porque muestra una perspectiva desde el punto de la consciencia y experiencia femenina. Pero también es ginocrítica negativa en cuanto ve a la mujer como un ser que es objeto de abuso por parte del hombre (Bóreas) y víctima de las reglas de la vida (las estaciones del año).

Camarillo aprovecha la mitología griega de Bóreas y Orítias que inserta en su poema (como otros modernistas), pero ella utiliza estos personajes para comentar sobre la condición de la mujer de una manera encriptada u oculta, no sin dejar de expresarlo mediante una bella poesía modernista rica en imágenes, colores, movimientos y motivos extranjerizantes como lo es la mitología griega que recuerda a la Europa antigua. Así la historia o anécdota de "Hastío" que extraigo de la metáfora que la voz poética utiliza es que el lugar de la mujer en la sociedad mexicana del siglo XIX es vivir sometida a la voluntad destructiva y fría del hombre que la hace obliga a vivir en el abandono o a sufrir un tipo de muerte en vida.

"Alborada de Mayo" es su tercera poesía publicada en *La Revista Azul* vol. III. Está fechada el 30 de junio de 1895 y apareció en las páginas 140 a 141. Al final de la poesía está citado además del nombre

[315] Wilcox afirma haber tomado esta idea del estudio que hizo Elaine Showalter sobre las novelas británicas. Él afirma que Showalter nombra estas etapas como imitación, protesta y autodescubrimiento.
[316] Ver, Wilcox, John. *Women poets of Spain 1860-1990* en las obras citadas.

de la poeta, el lugar donde escribió el poema: Nuevo Laredo.[317] Para 1895 fecha de publicación del poema, la ciudad de Laredo se había vuelto un centro comercial internacional entre México y Estados Unidos (muy importante como consecuencia de la construcción del ferrocarril). Camarillo se había ido a vivir ahí porque el padre fue transferido a esa ciudad por su trabajo. Para ese tiempo, ella había concluido sus estudios de piano y era una pianista famosa.[318] Ella era soltera y vivía con sus padres. Desde ahí, contribuía sus poemas a *La Revista Azul* enviándolos por correo.

En "Alborada de Mayo" se observa el uso la silva, uno de los metros más populares durante el modernismo. Es una poesía con endecasílabos y heptasílabos mezclados de la siguiente forma (11/ 11/11/7/11/7/11/7/11/7/11/11) con rima asonante o sin rima y organizados en cuatro estrofas de doce versos. No tienen rima específica, aunque sí un ritmo constante. Camarillo aquí inicia con tres endecasílabos, seguidos de un heptasílabo con posterior orden intercalado de endecasílabos y heptasílabos. En los últimos dos versos usa dos endecasílabos.

Por su ritmo acentual y al tener los acentos en la 3ª, 6ª, y 10ª sílabas se puede decir que usa los endecasílabos propios melódicos como por ejemplo en: "El a*le*gre y peq*ue*ño campa*na*rio.[319] Pero también usa el endecasílabo con acentos en la 2ª, 4ª, 6ª, y 10ª en: " Pa*re*ce est*ar* env*ue*lto en suave *ga*sa." Cuando se utilizan más de un patrón rítmico de endecasílabos en un mismo poema se puede decir que es un endecasílabo polirrítmico.

Cita Tomás Navarro en su *Métrica Española* que Rubén Darío fue quien inició el uso de los endecasílabos con ritmos inusuales como la acentuación en la 4ª cuarta, 7ª séptima y 10ª décima correspondiente al tipo dactílico y la acentuada en la 4ª cuarta y 10ª décima correspondiente al sáfico (399). El ejemplo de Darío fue seguido por la mayor parte de los poetas en España y América como una liberación respecto a la preceptiva académica establecida según cita Navarro (400). Camarillo parece seguir la rebeldía de otros modernistas al romper las reglas de la métrica y la rima establecida por la Real Academia Española y por los poetas de las generaciones anteriores. Veamos un fragmento de "Alborada de Mayo:"

> El alegre y pequeño campanario
> parece estar envuelto en suave gasa:
> es que amanece!... Todo está escondido
> tras de la bruma blanca.

La primera estrofa del poema "Alborada de Mayo" sitúa al lector como observador de un paisaje: el amanecer donde un sol naciente sale de un horizonte con bruma blanca, cerca de un alegre campanario y un río que se mueve lentamente. En la segunda estrofa se presentan dos personajes femeninos. La luz es el personaje principal femenino que dulcemente, con un beso, despierta a todos haciendo una alusión a la figura de una madre. Cuando todos se despiertan, se escuchan más sonidos como los de las tórtolas y las aves en sus nidos. Otro personaje femenino aparece en la forma de una flor enamorada del sol. Ella

[317] Nuevo Laredo, es una ciudad Mexicana en el estado de Tamaulipas que colinda con Texas al norte. Durante la Guerra México-Estados Unidos. Se decidió dividir la ciudad en dos con el plan Guadalupe-Hidalgo de 1848. Al norte del río se continuaría llamando Laredo. Al sur del río México decidió llamarlo, Nuevo Laredo.

[318] El periódico *El Nacional*, en un artículo publicado el domingo 3 de febrero de 1895, p.2 informa que la señorita María Enriqueta Camarillo dio un concierto de piano en el centro San Pedro. Ella ejecutó un *impromptu* de Chopin, una sonata de Weber, una gavota de Leopoldo Palacios entre otros. Se menciona que ella es una gran artista que obtuvo los aplausos del público. Se la describe como conocida poeta y escritora colaboradora *De La Revista Azul* , además de mencionar también su atractivo femenil.

[319] El endecasílabo propio tiene acentos en la 6a y 10a sílaba. El endecasílabo propio enfático tiene acentos en la 1a, 6a y 10as sílabas. El endecasílabo propio heroico tiene acentos en la 2a, 6a y 10a sílabas. Endecasílabo sáfico tiene acentos en la 4a, 6a/8a y 10as sílabas. El endecasílabo dactílico tiene acentos en la 1a, 4a, 7a y 10as sílabas. El endecasílabo galaico tiene acentos en la 5a y 10as sílabas.

se llama "Mira-sol" y espera un beso de fuego de su amado el sol que está saliendo en el horizonte mientras ella espera con ansias. En la tercera estrofa se presenta un personaje masculino: El sol. Él se describe como una persona risueña y amorosa que está acostado entre las nubes. Las nubes y neblina son personajes también que huyen despavoridos moviéndose rápidamente como si bailaran cuando ven la luz plateada del sol naciente. La luz como personaje aparece otra vez al final de la estrofa y con su luz despierta la mañana. En la cuarta estrofa cambia la voz poética de un narrador-observador de la escena a los pensamientos del personaje femenino "Mira-flor" que expresa su deseo de ver al sol abrir sus ojos. Pero al final, la voz poética supone que el sol está soñando con ella, así que le manda con un imperativo no abrir los ojos y seguir soñando con ella.

"Alborada de Mayo" alude a la pintura impresionista y a modelos poéticos como los de Verlaine que se interesaba por los efectos de la luz. La voz poética combina como una correspondencia entre las artes lo visual y lo musical, los matices cromáticos. El tema principal de la poesía son los efectos que la luz del sol tiene sobre los demás elementos o personajes del paisaje. La luz es referida como una reina o una diosa de la escena: "Y reina ya la luz como una diosa." Por ejemplo se dice que la luz sirve para mostrar lo que está escondido: "Es que amanece… todo está escondido/tras la bruma blanca." Las flores esperan que la luz las toque como besos de fuego: "que un ósculo de fuego el sol envíe/ a su cáliz de flor enamorada." La reacción de la neblina es huir cuando ve la luz del sol: "huyeron en tropel vertiginoso." Se afirma que la luz tiene el poder de despertar a quienes la reciben: "Al beso de la luz despierta todo." Cita Pérez que Rubén Darío se interesó en "representar en sus imágenes y en el motivo poético la vibración de la luz y la sugestividad de los contrastes lumínicos" (29-31). Este interés de representar la vibración de la luz como motivo poético también se observa en esta poesía de Camarillo. De cierto modo aquí la voz poética también entra en diálogo intertextual hiperculto con la pintura "Sol naciente," primera pintura impresionista de Monet de 1872.[320]

La correspondencia entre las artes del canto y la danza se sugiere. Los cantos de los gallos que se comparan con himnos: "Cantan los gallos en alegre coro." Las aves cantan también: "Las aves en los nidos; en el bosque/ mil estrofas cantan." La danza se sugiere al explicar que las nubes se mueven como si bailaran: "huyeron en tropel vertiginoso/semejando una danza." Esta correspondencia entre las artes es evidencia del uso de la estética modernista en su poesía "Alborada de Mayo."

El cuarto poema publicado en *La Revista Azul* fue "Hojas" en el vol (III) del 8 de septiembre de 1895 en las páginas 296-297 y se cita que fue originalmente escrito en Nuevo Laredo. En la misma página aparece el cuento "El Hechicero" de Juan Valera quien, según nos cuenta Cathy Jrade, fue "un crítico y novelista español que definió la originalidad y perfección técnica de Rubén Darío usando el término «Galicismo mental» después de recibir una copia de su libro *Azul* "(13). Camarillo le dedica este poema a su madre en una suerte de diálogo íntimo entre mujeres (audiencia femenina) respecto a una metáfora de la vida de las hojas (mujeres). Nos explica Cheri Register que para que un texto pueda ser feminista debe tener al menos uno de los siguientes efectos: 1) servir como un foro de mujeres, 2) ayudar a lograr una cultura andrógina, 3) proveer modelos o roles, 4) promover una hermandad entre mujeres y 5) aumentar la concientización (Hancock 353, Register 19). Se observa que según Regis, esta poesía de Camarillo "Hojas" tiene rasgos que se pueden considerar como feministas porque promueven una hermandad de mujeres y sirve como un foro entre mujeres. Esto lo afirmo porque el emisor/hablante/voz poética es una mujer y el receptor/oyente/audiencia es también una mujer (la madre). La anécdota o historia en "Hojas" es describir el destino amable o funesto de las hojas y pétalos de las flores (metáfora de las mujeres) según su ambiente. El tono o espíritu del mensaje es íntimo, metafórico como si fuera un cuento de hadas, un tipo de instrucción moral de género entre mujeres sobre el tema de las mujeres.

[320] La pintura que inició el movimiento impresionista en la pintura fue "impresión, sol naciente" que en francés se llamó "impression, soleil levant" de Claude Monet, 1872. Camarillo retrata aquí también un amanecer y los diferentes efectos que tiene la luz.

Particularmente revelador es el posible mensaje de advertencia a la mujer virgen (flor blanca o nevada) de no convertirse en una flor más de la colección de los hombre promiscuos (genios coleccionistas de flores) cuando la voz poética afirma lo siguiente: "De las hojas nevadas/ hacen álbumes los genios de las flores;/ escriben sus amores." Un poema feminista escondido mediante metáforas semi-ocultas de flores y colores no es de extrañarse en una sociedad capaz de poetizar con orgullo sobre la violación de la mujer, evidencia clara del modo de pensar masculino respecto al valor de una mujer. ¿A qué me refiero con esto? Quiero mostrar este fragmento de un poema de Manuel Gutiérrez Nájera a su amigo Salvador Díaz Mirón para evidenciar lo misógino de la sociedad mexicana en el momento en que nuestra autora está escribiendo. Lo cual explica porque María Enriqueta Camarillo no puede escribir explícitamente una queja contra el patriarcado y prefiere usar metáforas de flores y genios. Aquí tenemos un fragmento de "A Salvador Díaz Mirón:"

> No te brinda la musa sus favores
> entre mirtos y rojas amapolas:
> cuando quieres gozar de sus amores
> la acechas, la sorprendes y la violas.

Otra interpretación al poema "Hojas" podría ser la afirmación de la existencia de esta vida decadente de placeres amorosos socialmente prohibidos expresada mediante la metáfora del genio de las flores que "escribe sus amores" en las hojas de dos tipos de mujeres diferentes, "las gardenias" (mujeres experimentadas) y las "plateadas margaritas" (mujeres-niñas). La gardenia, flor blanca originaria de China es símbolo de la gracia femenina, la sutileza y del mérito artístico, mientras que la margarita, flor silvestre blanca simboliza la sencillez, la niñez, la inocencia, la pureza y se asocia con la primavera. En cualquier caso, ambas interpretaciones que doy son ejemplos de lo que Cheri Register define como rasgos feministas en los textos porque 1) sirve como un foro de mujeres y 4) promueve una hermandad entre mujeres por el tema que trata con sus metáforas. Aquí un fragmento de "Hojas (A mi madre)," una silva de endecasílabos y heptasílabos con rima consonante.

> Sopló el viento… y cayeron en el río!
> miradlas! Van en pos de otras orillas;
> esas hojas oscuras, son barquillas
> cargadas de rocío.
>
> Los pétalos nivosos de las rosas,
> fueron alas de bellas mariposas;
> y en las noches de luna, todavía
> por el espacio sienten nostalgia
> y se esparcen volando misteriosas.

La voz poética nos retrata un ambiente poblado de hojas (mujeres) y pétalos de flores (partes de sus cuerpos) donde se enumera quiénes y cómo las usan. Hay hojas secas (mujeres muertas) que cayeron al río y van flotando: "Sopló el viento… y cayeron en el río!/miradlas! Van en pos de otras orillas." Hay pétalos de rosas que en una vida anterior fueron alas de mariposas con una libertad negada que sólo quedó en recuerdo: "Los pétalos nivosos de las rosas,/ fueron alas de bellas mariposas/ y en las noches de luna, todavía/ por el espacio sienten nostalgia/ y se esparcen volando misteriosas." Hay hojas tersas y reflejantes que sirven de espejo a las hadas: "Las tersas y lustrosas/ que despiden reflejos/ en las noches amantes y estrelladas,/ son graciosos espejos/ donde se miran con amor las hadas." Hay hojas blancas (mujeres puras o vírgenes) que son usadas por los genios (hombres o amantes) para hacer el amor: "De las hojas nevadas/ hacen álbumes los genios de las flores;/ escriben sus amores." Hay también hojas (mujeres) rechazadas y atrapadas en lugares indeseables: "Sobre la turbia linfa del pantano/grandes hojas se mecen medio ahogadas /suspiran por la vega, por el llano…/¡pobres hojas! ¡bohemias desterradas!"

Los pétalos de las flores tienen un color y un significado. El color azul toma un significado especial para Camarillo: "Simbolizan los pétalos azules/ la ilusión- astro que jamás se alcanza-/rosados se antojan los ensueños,/y los verdes semejan la esperanza."

El significado que se da al color azul obviamente nos recuerda inmediatamente al libro *Azul* de Rubén Darío, sugiriendo también el nombre de la misma revista donde se publica este poema (*La Revista Azul)*.

Hay personajes masculinos y femeninos de fantasía en este mundo retratado. Las hadas se miran a sí mismas en los reflejos de los pétalos de las rosas por las noches. Mientras que los genios, quienes como dije antes, escriben sus amores y sus esperanzas en las hojas blancas de las flores. Un personaje masculino repetido que aparece es Bóreas. Él atacó y mató a los pájaros, nidos, la barca y a la fuerza femenina en la poesía previa "Hastío."[321] En "Hojas" Bóreas tiene la misma actitud agresiva y violenta discutiremos a continuación.

El viento es un personaje que tiene una dualidad masculina y otra femenina con rasgos opuestos. En su versión masculina es el frío y malvado Bóreas que ataca: "Empuja al bóreas con extraño ruido/ las hojas que se arrastran y se alejan:/esas hojas dolientes, van llorando,/esas hojas se quejan!" Él empuja y lastima a las hojas. El viento en su versión femenina es la brisa que va alegre y va "rumoreando indecisa." Las hojas que son personajes vivos tienen una reacción de risa alegre junto a ella (la brisa) cuando las toca. Pero se quejan cuando las toca el viento (Bóreas).

Las hojas (mujeres) se dividen en dos grupos principales: las dichosas y las tristes.[322] Las dichosas están frescas, viven junto a una fuente y pasan su tiempo jugando, mirando y cantando: "Esas hojas que viven dulcemente/allí, junto a la fuente,/ llenas de vida, jugueteando ansiosa,/ mirando eternamente/ cual pasa la corriente/ cantando mil canciones rumorosas…/esas hojas tan frescas, son dichosas!" En contraste, las hojas tristes están secas, amarillas, están caídas, son arrastradas por el viento y van rodando, llorando, quejándose: "Y esas pobres hojillas/ tostadas y amarillas/ que van rodando por sábanas yermas/ son !ay! esas hojillas/ las tristes… las enfermas…."

Camarillo utiliza en "Hojas" los elementos de la naturaleza (hojas) para representar el concepto de feminidad o de la mujer de manera escondida no explícita. Tal como Wilcox afirma en *Women Poets of Spain [Las Mujeres Poetas de España]* es común en la poesía de mujeres que ellas utilicen metáforas de agua o naturaleza para hablar del cuerpo o consciencia de la mujer (1-15). Según este símbolo, las hojas como mujeres se observa una visión ginocéntrica que no es igual a la definida por Wilcox. No es negativa donde se margine a la mujer ni tampoco es aquella donde la mujer encuentra su identidad, fuerza. Sino que más bien está dividida. Camarillo sí habla de hojas (mujeres) que son abusadas otra vez en "Hojas" como lo hizo en "Hastío" por Bóreas por ejemplo. Pero también habla de hojas (mujeres) que son felices y dichosas como las que viven junto a una fuente en una comunidad de mujeres alrededor del agua. Narváez-Luna en su *Materia Memorable: hacia una revisión de la poesía de mujeres en México durante el siglo XIX* sugiere que además de la visión ginocéntrica positiva y negativa de Wilcox hay una tercera que se observa en la poesía "Dos Casas"de Camarillo a la que Narváez llama "escindida" o dividida (99). Como mencioné antes, el poema está dedicado a su madre lo cual hace del poema un diálogo entre madre e hija donde escritora y lectora son ambas mujeres. En la fuente, donde se alude al color azul (aquel ideal inalcanzable descrito como "la ilusión-astro que jamás se alcanza") es donde hay felicidad para las hojas (mujeres): "Esas hojas que viven dulcemente/allí junto a la fuente/llenas de vida, jugueteando ansiosas/mirando eternamente/cual pasa la corriente/ cantando mil canciones rumorosas/ esas hojas tan frescas, son dichosas!" El agua como típico símbolo femenino

[321] Como mencioné antes fue su primera poesía publicada en 1894 bajo aquel primer pseudónimo masculino (Iván Moskowski) que María Enriqueta Camarillo utilizó en 1894.

[322] A los modernistas se es conoció como la generación de los tristes o los raros. Esta parece una posible referencia a los poetas o artistas de esta generación o a un sentimiento generacional que se estaba desarrollando.

sugiere que las mujeres son felices cerca de elementos líquidos, fluidos, cálidos, cerca del agua es decir en una comunidad de mujeres o cerca de sus madres.

El poema "Lied" fue el siguiente que publicó en *La Revista Azul* en el volumen III (23) fechado el 6 de octubre de 1895 en la página 357. El poema tiene 32 versos heptasílabos, conocido también como "endecha." [323]

Explica Navarro que la "endecha" es una composición en forma de romancillo que puede ser pentasílabo, hexasílabo o heptasílabo y que se usa como una composición de duelo o funerario (527). Camarillo utiliza en "Lied" heptasílabos trocaicos con acentos en (2ª, 4ª, 6ª).[324] Por ejemplo en "Despi*ert*a y *ca*nta el *día*" y también hay otros heptasílabos dactílicos con acentos en (3ª y 6ª) como en "y el sol *des*de los *cie*los" sin separación de estrofas y sin rima específica.[325] Por esto se puede decir que Camarillo está usando un heptasílabo polirítmico en "Lied."

Según la Real Academia de la Lengua Española, el vocablo "Lied" no pertenece a la lengua española. Es una palabra de origen germánico que se refiere a una canción para una voz solista acompañada de piano lo cual revela el conocimiento musical experto de nuestra poeta veracruzana así como el rasgo modernista que consiste en el uso de vocablos extranjeros.[326] La "endecha" por su parte es comúnmente en versos de cuatro sílabas. Así que en el poema "Lied" vemos que no sigue las reglas de la endecha española clásica. Veamos el poema "Lied" a continuación:

> Despierta y canta el día,
> y el sol, desde los cielos,
> acaricia la tierra
> con sus rayos de fuego;
> á las velas hinchadas
> de los barcos veleros
> que ondulan y se mecen,
> las acaricia el viento;
> al oído acarician
> con su rumor tan tierno,
> las frases amorosas,
> la música y los versos;
> el ala de los cisnes
> con su plumaje bello
> acaricia la linfa
> del undoso arroyuelo;

El ambiente retratado en "Lied" es similar a una pintura de varios elementos en movimiento demostrando la misma analogía entre los conceptos que se relaciona con el verbo acariciar. Algunos ejemplos son la luz acaricia la tierra, el viento acaricia las velas de los barcos, las olas del cisne acarician el agua, los dedos acarician las cuerdas de un instrumento musical etc. Todas estas analogías

[323] El heptasílabo se le conoce con otros nombres, septisílabo, endecha, redondilla menor o hasta romancillo heptasilábico. La "Endecha" es una composición de canción con tono funerario. En el siglo de Oro, el heptasílabo fue cultivado por Góngora. Alcanzó este metro su mayor prestigio lírico en el siglo de oro en el primer tercio del siglo XVII con Esteban Manuel de Villegas y con los romancillos de Lope. Los heptasílabos polirrítmicos también fueron cultivados por Góngora posiblemente una influencia del italiano Gabriello Chiabrera (1552-1638). También se utilizó en el "Auto de los Reyes Magos y los "Proverbios" de Santob de Carrión durante el periodo de Juglaría y Clerecía en Castilla, España a finales del siglo XIV. Ver Navarro Tomás Ibid. pp. 58, 88, 265, 527.

[324] Los heptasílabos trocaicos de Navarro también se conocen como Yámbicos en otros críticos.

[325] Los heptasílabos dactílicos de Navarro se conocen como anapésticos en otros críticos.

[326] El "Lied" fue desarrollado por el compositor Alemán Franz Schubert y tuvo sus antecedentes en Mozart y Beethoven. Schubert introdujo el Lied narrativo.

sirven para dar fundamento a los últimos cuatro versos que contienen la idea principal del poema: "Y aleteando en las sienes/ mi triste pensamiento/acaricia tu nombre/unido a tu recuerdo." Es decir que el pensamiento triste de la voz poética acaricia el nombre del ser amado de modo ágil, repetitivo y constante como el aletear de una mariposa en sus sienes.

Hay varios personajes inanimados que se humanizan en "Lied." El primer personaje que aparece es el sol quien despierta, canta y acaricia la tierra. El segundo personaje es el viento quien acaricia las velas de los barcos veleros. Un grupo de personajes (frases amorosas, música y versos) se distinguen por acariciar el oído. Otro personaje es el emblemático cisne, símbolo icónico del modernismo, cuyas alas acarician el agua de un arroyo con su bello plumaje. Alberto Julián Pérez nos explica que en la poesía de Rubén Darío "Blasón," el cisne condensa un complejísimo mundo cultural, representado por medio de una imagen icónica (107). Es por esto que considero evidente que la presencia de esta imagen icónica modernista (el cisne) en la poesía de Camarillo no es coincidencia, sino intención explícita de comunicarle al lector su afiliación al modelo estético modernista de Rubén Darío.

Los sonidos de la música y el movimiento de la danza también están presentes de nuevo en "Lied." Pérez nos dice que "la música representaba el más alto tipo de «poesía» posible para Wagner y el «sentimiento sonoro» era muy importante también para la poesía modernista (119). Los sonidos en "Lied" son representados por las frases amorosas, la música y los versos que acarician al oído. El título de la poesía con el vocablo extranjerizante "Lied" alude a la música y a un tipo de canción germánica para la voz de un solista acompañada de un piano que coincide con la voz poética de tema triste de la poesía de Camarillo. Este fue el último poema que publicó en *La Revista Azul* en el año de 1895.[327]

Conclusiones

Las poesías de Camarillo de 1895, recuperadas y analizadas en este artículo, son una pieza de evidencia irrefutable para probar mi argumento de que María Enriqueta Camarillo es la primera mujer poeta modernista de Hispanoamérica en el siglo XIX.

Las poesías de Camarillo encontradas en *La Revista Azul* sí tienen rasgos de la estética modernista. La poeta María Enriqueta Camarillo era conocedora de la métrica y la rima que usaban otros modernistas. Ella entró en un diálogo estético con sus contrapartes masculinas. Igualmente ella utiliza la correspondencia entre las artes como la pintura, la música, la danza y el teatro en sus poesías lo cual fue característico de otros escritores modernistas. Su obra analizada aquí pertenece cronológica y estéticamente a la primera generación modernista a la par de Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Martí y Julián del Casal. Camarillo no fue una simple imitadora de los modelos estéticos masculinos sino que ella imprimió una marca personal caracterizada por una visión ginopoética como la entiende John Wilcox caracterizada por la expresión de la experiencia de vida femenina desde el punto de vista de la mujer misma.

Es claro que a pesar de que la mayoría de los libros de historia literaria no incluyeron a Camarillo como poeta modernista o mujer modernista, sus poesías en *La Revista Azul* sí exhiben las características cronológicas y estéticas del movimiento modernista liderado por Rubén Darío.

El erróneo concepto de que su obra era un modernismo tardío había llevado al olvido de esta poeta. Mi re-descubrimiento de sus versos modernistas publicados en *La Revista Azul* obliga a reflexionar y re-escribir la historia del modernismo escrito por las mujeres hispanoamericanas del siglo XIX y XX.

[327] De acuerdo con su biografía, María Enriqueta Camarillo vivía en la ciudad de México en 1895 y no fue sino hasta 1896 cuando por razones de un trabajo ofrecido a su padre, la familia cambió de residencia, mudándose a la ciudad de Nuevo Laredo. Sin embargo vemos que esta poesía de 1895 fue escrita en Nuevo Laredo. Es posible que hubiera visitado aquella ciudad antes de que la familia se fuera a vivir allá.

OBRAS CITADAS

Camarillo, María Enriqueta. *Del tapiz de mi vida.* Madrid: Espasa-Calpe, 1931. Print.

---. *Rumores de mi huerto- Rincones románticos.* Madrid: Juan Pueyo, 1922. Print.

---. "Danza (poema)." *La Revista Azul.* [México, D.F.] 27 ene 1895: 207-208+. Print

---. "Hastío (poema)." *La Revista Azul.* [México, D.F.] 17 feb 1895: 76+. Print.

---. "Alborada de Mayo (poema)." *La Revista Azul.* [México, D.F.] 30 jun 1895: 140-141+. Print.

---. "Hojas (poema)." *La Revista Azul.* [México, D.F.] 8 sep 1895: 296-297+. Print.

---. "Lied (poema)." *La Revista Azul.* [México, D.F.] 6 oct 1895: 257+. Print.

Ceballos, Cirio. *Panorama Mexicano 1890-1910 (memorias)* edición crítica de Luz América Viveros Anaya. México D.F.: UNAM, 2006. Print.

Contreras, José Peón. "A María Enriqueta (poema)." *Arte y Letras*. [México, D.F.] oct. 1905: 2+. Print.

Darío, Rubén. "Prosas profanas." *Antología Poética.* Ed. Torres-Rioseco, Arturo. Los Angeles: U of California P, 1949. Print.

---. *Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967. Print.

Dávalos, Balvino. "Eran versos de María Enriqueta (poema)." *El Mundo Ilustrado XVI* [Mexico D.F.] *I 13.* 29 mar. 1908: 10+. Print.

Díaz Alejo, Ana Elena & Prado Velázquez, Ernesto. *Índice de la Revista Azul (1894-1896).* Mexico D.F.: UNAM, 1965. Print.

"En el Centro de San Pedro." *El Nacional* 3 Feb. 1895: 2+. Print.

Hancock, Joel. "Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*. *Hispania* 66 (3): 353-359. Print.

Hinson Maurice. ed. Moritz Moszkowski. *Moszkowski 20 short studies: opus 91: for the piano.* Van Nuys, CA: Alfred Pub, 2002. Print.

Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity and the development of Spanish American literature*. Austin: U of Texas P, 2010. Print.

Keuls, Eva C. *The reign of the phallus: sexual politics in ancient Athens.* Los Ángeles: University of California Press, 1985. Print.

Narváez-Luna, Elizabeth. "Materia memorable: hacia una revisión de la poesía de mujeres en México durante el siglo XIX." Diss. U of Illinois P, 2006. Print.

Sánchez, Evangelina S. "María Enriqueta Camarillo: La obra narrativa de una mexicana en Madrid." Diss. Universidad Complutense De Madrid P, 2002. Print.

Navarro, Tomás. *Métrica española: reseña histórica y descriptiva.* Syracuse: Syracuse UP, 1956. Print.

Pérez, Alberto Julián. *La poética de Rubén Darío.* Buenos Aires: Corregidor, 2010. Print.

Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo: 1884-1921 (tomos I y II).* Mexico: UNAM-ERA, 1999. Print.

---. *Antología del modernismo:1884-1921.* Mexico: UNAM, 1970. Print.

Ponce de León, Salvador. *María Enriqueta y su retorno a México.* Mexico: Mexicanos Unidos, 1961. Print.

Peña, Karen P. *Poetry and the Realm of the Public Intellectual: The Alternative Destinies of Gabriela Mistral, Cecília Meireles, and Rosario Castellanos*. Leeds: Legenda, 2007.

Pereyra, Miguel E. "Otoñal." *La Revista Azul* [Mexico D.F.]. 10 abril 1896: 357+. Print.

Prado Velazquez, Ernesto. "La poesía de la *Revista Azul 1894-96.*" Diss. UNAM, 1965. Print.

Regis, Cheri. "American feminist literary criticism: a bibliographical introduction." *Feminist Literary Criticism: explorations in theory.* Ed. Josephine Donovan. Lexington: U of Kentucky P, 1975. Print.

Sánchez, Evangelina S. María Enriqueta Camarillo: La obra narrativa de una mexicana en Madrid. Diss. Universidad Complutense De Madrid, 2002. Madrid: Universidad Complutense, 2002. Print.

Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the fin de siècle.* Londres: Bloomsbury, 1991. Print.

Vela Arqueles. *Teoría Literaria del modernismo: su filosofía, su estética, su técnica.* Mexico D.F.: Botas, 1949. Print.

Wilcox, John C. *Women Poets of Spain 1860-1990: toward a Gynocentric vision.* Urbana: U of Illinois P, 1997. Print.

NOTES

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

NUEVA LUZ SOBRE EL ROMANTICISMO, NUEVA LUZ SOBRE EL MODERNISMO

Ignacio Zuleta

El debate sobre la modernidad sigue siendo el eje de debate en la cultura hispánica, a las dos márgenes del Atlántico. La emergencia del cambio en los países de América Latina y de España está en el centro de la construcción discursiva, que nace de la convivencia en una frontera común cuyos testimonios de multiplican, desde los debates sarmientinos del siglo XIX hasta las peripecias explicativas sobre el sentido de ese cambio en los García Márquez y los Vargas Llosa, que escriben desde uno y otro margen de esa frontera para unos lectores que no reconocen diferencias de nacionalidad (Siskind, 2014). Esa permanencia del debate sobre la modernidad, sigue engarzada en el momento más rico de la historia cultural del último siglo y medio, que es el modernismo, de cuyo abanderado principal recordamos un siglo de su muerte en 2016.

La academia ha fatigado anaqueles y tribunas con explicaciones sobre cómo el modernismo significó el primer debate intercontinental sobre el cambio cultural, que se implicó un compromiso con el cambio institucional y político que siguió a los entuertos de los procesos de emancipación, que tampoco han cesado en el siglo XX. La obsesión por pensar el sentido del cambio se alimenta de la percepción colectiva de que la emancipación respecto de las metrópolis coloniales del siglo XIX no se agotó. La historia del siglo XX y la primera década del XXI exhiben una pulsión de emancipación que revela que aquel proceso que alumbró al modernismo no ha cesado.

El debate de las relaciones entre el Modernismo con su contemporánea Generación del 98 está zanjado con la destitución del canon académico de la doctrina Azorín-Diaz Plaja, vicaria de la vigencia de la cultura del nacional-catolicismo que rigió entre 1936 y 1975 en España (Zuleta, 1988). Ya nadie sostiene airoso que el modernismo era una revolución estética y el 98 una revolución del pensamiento. El coloquio de Valladolid de 1996 (Mainer, 1997) significó el entierro de esa patraña historiográfica.

También está zanjada la dialéctica entre Modernismo y vanguardias, que volcó a muchos a decir que Rubén Darío no había percibido a las vanguardias como si representase un eon tradicionalista. El Modernismo alimentó a las vanguardias poéticas y, pasada la vigencia de las vanguardias, el Modernismo reaparece en nuevos movimientos poéticos y del pensamiento como si fuera el centro de un ánimo o espíritu continental - si es que existen estos ingenios colectivos (Cf. Cardwell, 1996; García Morales, 1998; Jrade, 1998).

Hay dos formas de abordar el Modernismo: como un aire de época – como lo afirmó siempre la línea crítica de Juan Ramón Jiménez-Ricardo Gullón, para citar dos extremos (Jiménez, 1953; Azam, 1989); o un movimiento concreto, con principio y final ciertos en el tiempo, que la forma estándar de abordarlo en la crítica académica. Cualquiera que sea la óptica, sigue siendo inevitable remitir los orígenes y la naturaleza del Modernismo en España y en América Latina con el Romanticismo y su legado filosófico y retórico. Si el debate sobre las características y extensiones del Modernismo no se ha cerrado a un siglo de la muerte de Rubén Darío, tampoco ha cesado la reflexión recurrente sobre el Romanticismo, que es revisado como médula del pensamiento moderno en cada generación de críticos y pensadores.

Se lo pregunta con acierto en su libro Peter Gay en estos términos: “Why the Romantics Matter” y los términos de la revisión que hace del movimiento pueden, por vía de paráfrasis, plantearse sobre el Modernismo: por qué importan los modernistas y por qué importa el Modernismo. Cada capítulo de la revisión que hacen las generaciones sobre el Romanticismo, arrastra un proceso semejante sobre el Modernismo.

El libro de Gay centra al Romanticismo en la expresión de Hölderlin. "The first child of divine beauty is art," and "the second daughter of beauty is religion. Religion is love of beauty.". (Gay, 2015). El ejercicio obligado es releer "El reino interior", el último texto de la primera edición de *Prosas Profanas y Otros Poemas* y preguntarse si esa definición holderliniana no interpela los versos de ese manifiesto ideológico que es ese texto: "…se diría / que el corazón sagrado de la tierra se mueve / con un ritmo de dicha; luz brota, gracia llueve". (Darío, 2015). La novedad de esta imagen expresa algo que el mal llamado Romanticismo hispano, que es un coletazo del neoclasicismo al que se le dio ese nombre por una simultaneidad temporal, nunca hubiera expresado (Aching, 1997: 27-54)

En esos versos se manifiesta una mirada que es heredera directa del Romanticismo y que cabría definirla como tal, si es que el Modernismo es el romanticismo que no tuvo la literatura de España y América hasta el despuntar de la primera obra de Rubén Darío.

El rechazo del Modernismo por parte de los coetáneos españoles de Darío nació precisamente de que su obra – y la de sus seguidores locales – desarrollaba la revolución que no había ocurrido ni en la literatura ni el pensamiento del llamado Romanticismo (Mejías-López, 2009; Acereda, 2011). La revolución de mirar al mundo como enigma de un significado accesible sólo a los poetas, de entender la correspondencia de las artes y la confianza en que las formas significan más allá del significado de las palabra, la trajo a Europa de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX esa revolución que es romanticismo pero que nunca tocó la costas de España ni de América Latina. Sólo ocurrirá con los modernistas. (Arellano, 2013).

Esta identificación del modernismo como el verdadero romanticismo en lengua española es más clara en la medida en que avanza la revisión contemporánea del romanticismo. El adelantado en la crítica internacional, Morse Peckham inspiró a un ensayista como Octavio Paz (Paz, 1964) y a un crítico como Donald L. Shaw, a quienes les cabe el papel de adelantados de esa nueva visión del modernismo como el romanticismo que no tuvimos cuando lo había en todos lados (Shaw, 1967). Peckham recoge ya en 1950 la idea de George Mead de que el Romanticismo "is marked by the separation of the role from the self", que es el eje de la mirada romántica y también de la modernista. (Peckham, 1950).

Esa percepción que fructificó en Paz y en Shaw (Shaw, 1988, 1989 y 1993) la completó también en esa década que abrió las compuertas a la revisión del legado romántico, el pensador Isaiah Berlin, quien en 1964 (Conferencias A.W. Mellón) señalaba que en el romanticismo, por primera vez, "la obra de arte es la expresión de alguien, siempre es una voz que nos habla" (Berlin, 1965). Lo traduce el Darío de "Yo soy aquel que ayer no más decía..." y que escandalizaba a la "gente vieja" por el exhibicionismo indiscreto de la individualidad. Esa confesión de parte expresa la otra característica en la que cifra Berlin al Romanticismo en donde por primera vez el arte "es una forma de comunicación y, por tanto, no puede tener un valor impersonal ni eterno". No siempre fue así; la novedad la trajo ese movimiento que en lengua española se desplegó bajo el nombre de Modernismo.

La oportunidad del centenario dariano es la de la resignificación del movimiento que sigue teniendo fronteras difusas (Schulman, 2002; Rafael, 2013); buscarle nuevos límites dentro de una relectura del Romanticismo es el proyecto pendiente para los años que siguen.

BIBLIOGRAFÍA

Acereda, Alberto. *El antimodernismo: Debates transatlánticos en el fin de siglo*. Palencia: Cálamo, 2011.

Aching, Gerard, *The Politics of Spanish American Modernismo: By Exquisite Design.* New York: Cambridge University Press, 1997.

Arellano, Jorge Eduardo, "Capitán del Modernismo Hispánico", *Temas Nicaragüenses* 61 (2013): 23-42.

---. "Rubén Darío y su papel central en los modernismos en Hispanoamérica y España". Cuadernos del CILHA 11 (2009): 38-54.

Azam, Gilbert, *El Modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos, 1989.

Berlin, Isaiah, *Las raíces del Romanticismo: Conferencias A.W. Mellon en Bellas Artes National Gallery of Art, Washington, DC, 1965*. Ed. Henry Hardy, trad, Silvina Marí. Buenos Aires: Taurus, 2015.

Cardwell, Richard A., "Los componentes del fin de sigo", en: Mainer, 1996: 173-175.

Cardwell, Richard y Bernard McGuirk (eds.) *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas.* Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.

García Morales, Alfonso, "Construyendo el modernismo hispanoamericano: Rubén Darío y Carlos Romagosa", en García Morales, 1998, pp. 85-114.

García Morales, Alfonso (ed.), Rubén Darío: *Estudios en el centenario de* Los raros *y* Prosas Profanas. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998.

Gay, Peter. *Why the Romantics Matter*. New Haven: Yale University Press, 2015.

Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo. Apuntes de un curso [1953]*. Ed. Jorge Urrutia, Francisco Silvera, Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Visor Libros – Diputación de Huelva, 2010

Jrade, Cathy L., *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1998.

Mainer, José Carlos & Jordi García (eds.), *En el 98: Los nuevos escritores* [1996]. Madrid: Visor-Fundación Duques de Soria, 1997.

Mejías-López, Alejandro. *The Inverted Conquest: The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2009.

Paz, Octavio, "El caracol y la sirena". *Cuadrivio*. México: J. Mortiz, 1965. 9-65.

Peckham, Morse, "Toward a Theory of Romanticism" [1950]. *The Triumph of Romanticism: Collected Essays I.* Columbia: University of South Carolina Press, 1970. 3-26.

Rafael, Luis. *Entre Prometeo y Narciso: el siglo modernista (1880-1980).* Pról. Iván A. Schulman. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 2013.

Schulman, Ivan, *El proyecto inconcluso: La Vigencia del Modernismo* México: UNAM-Siglo XXI, 2002.

Shaw Donald L., "Modernismo: A Contribution to the Debate," *Bulletin of Hispanic Studies* 46.3 (1967): 195-202.

---. "From romanticism to the 98: Recent criticism of nineteenth century Spanish literature". *España contemporánea: Revista de literatura y cultura* 1.1 (1088): 95-118.

---. "La reacción anti-romántica en España", en *El Romanticismo*. Ed. David T. Gies, 1989. 242-251.

---."¿Qué es el modernismo?", en Cardwell & McGuirk, 1993, 11-24

Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.

Zuleta, Ignacio, *La polémica modernista: El modernismo de mar a mar (1998-1907).* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1988.

---. "Introducción biográfica y crítica". *Rubén Darío. Prosas Profanas y Otros Poemas*. Madrid: Castalia, 2015.

REVIEWS

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

HISTORIA DE LAS REVISTAS LITERARIAS MEXICANAS (1894-1946)

Salvador García
El Colegio de San Luis

Las revistas literarias son uno de los elementos imprescindibles para el análisis y la comprensión de la historia de la literatura moderna. En sus páginas se refleja el sentir de un autor o de un grupo, pero además son el reflejo exacto de las filias, inquietudes y convulsiones literarias de un tiempo determinado. Como parte del sistema literario de una tradición, las publicaciones periódicas permiten percibir de primera mano las polémicas, así como los discursos afines entre los autores que conviven en el mismo medio. Cada artículo, cada texto, cada obra expuesta en las revistas convoca al encuentro de un momento específico que trata de ser parte del discurso literario vivo de su época a pesar de que, en su argumentación, se pugne por lo contrario.

Espacios privilegiados para la confluencia, el reconocimiento generacional, el encuentro con sensibilidades siamesas; espacios para el conflicto, la polémica, la pugna; espacios de poder, de comunión, de aventura; las publicaciones periódicas son el lugar primigenio de las literaturas modernas. Sin ellas, el registro de las nóminas, los hechos y los cambios en la historia literaria quedaría incompleta, prefigurada como una serie de silencios que haría imposible fijar tradición alguna.

En el caso mexicano, las revistas se establecieron como los medios predilectos en los que se empezó a conformar la tradición literaria nacional moderna. Desde el siglo XIX, momento convulso en el país donde la constante fue el enfrentamiento bélico entre grupos internos y a su vez y al mismo tiempo contra fuerzas extranjeras, existió una necesidad de unión por parte de los hombres de letras. Si bien el sueño se dio a finales de la Segunda República, será durante el Porfiriato donde las publicaciones periódicas puedan ostentar un perfil acorde a la madurez creativa de sus autores. A finales del siglo se empezó a labrar una tradición de revistas literarias que llega hasta nuestros días. Los protagonistas de las publicaciones más importantes serán quienes azucen el medio cultural mexicano y en sus páginas se irán dando algunos de los pasajes más importantes de la historia de nuestras letras.

El abordaje de momentos específicos, así como el análisis de los autores trascendentales de la literatura nacional nunca estarán completos sin que se registre el eco que tuvieron los primeros, al igual que el trabajo que desarrollaron los segundos en las publicaciones de su tiempo. Pese a la trascendencia de la revistas en las letras mexicanas, no existía —hasta el momento— una obra que emprendiera el registro y estudio de la evolución de la literatura mexicana a partir de los discursos, relaciones, complicidades y pugnas que se presentaron en las publicaciones periódicas.

Algunos de los textos que existen —muchos de gran valía— se enfocan a una sola o a un grupo de revistas. Otros, con una ceguera apremiante y con recursos pocos confiables, han presentado una historia de la literatura anquilosada, dispuesta más a justificar discursos o hechos actuales, que al análisis de autores y publicaciones. Por tanto, una visión paisajista, en la que concuerden los múltiples y diversos discursos que se hallan en las páginas de las publicaciones más importantes de México y que vuelva a revisar los datos que, en muchas ocasiones, son errados y se han ido repitiendo por esa costumbre académica de no ir a las fuentes primigenias, es un trabajo fundamental para los estudios literarios del país.

Este objetivo es precisamente el pretendido con el proyecto *Historia de las revistas literarias mexicanas (1894-1946)*, llevado a cabo por el Grupo de Investigación sobre Historia de la Literatura Mexicana (GRIHLMEX), el cual está constituido por investigadores y académicos de El Colegio de San Luis, así como de otras instituciones del país. Bajo la coordinación de Juan Pascual Gay y Anuar Jalife Jacobo, el

proyecto engloba cinco volúmenes. En los primeros cuatro se abordarán los tópicos de las publicaciones periódicas más significativas del país en el lapso seleccionado y en el quinto se recogerán las ideas literarias que se plantearon en los anteriores. La elección de las revistas se debe a su importancia no sólo literaria, sino también histórica, en las que pueden distinguirse rasgos que las unen y que abarcan casi ochenta años que delinearon el cariz de la literatura nacional. Debates en torno al nacionalismo y al universalismo, y la percepción de un mundo literario que no naufraga en las delicias del mercado y, por tanto, el texto es aún sinónimo de obra y no de producto, son apenas dos rasgos que hacen del tiempo abordado un periodo con particularidades afines:

> Las publicaciones mexicanas operan, entre 1894 y 1947, como esas muñecas rusas que siempre esconden en su interior otra que a su vez esconde otra y así sucesivamente. A diferencia d otras literaturas, como la española, la mexicana congrega y cohesiona; su talante no discrimina ni excluye. Pero este hecho no cuestiona la presencia de la polémica, como tampoco, ya lo hemos dicho, las habituales como excepción, que aunque son muchas no alcanzan a desplazar esa constante. (12)

Más que un conocimiento enciclopédico, el proyecto se basa en la síntesis y el análisis de las revistas que sirvieron, en algunos casos, como estrategias de posicionamiento de grupos que empezaron a fraguar un ideario desde liceos, salones, cafés, bares y tertulias. Todos ellos, espacios en los que la sociabilidad se volvió un arte y se volcó en presencias editoriales significativas en México.

El primero de los volúmenes, a cargo de Juan Pascual Gay, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Martha Isabel Ramírez, fue publicado con el título *De* El Renacimiento *a las Revistas Modernistas (1894-1911)*. Se divide en dos partes. La primera se presenta como una guía metodológica a la que se remiten los sucesivos estudios que sostienen la historia de las revistas. Aborda lo dicho por diferentes estudiosos respecto a las publicaciones periódicas. No sin soslayar la imposibilidad de una propuesta que abarque completamente cada uno de los órganos editados en México durante 80 años, se sustenta el estudio bajo la premisa de registrar los más importantes sin ser mediados por prejuicios temporales ni de grupo.

La segunda parte del volumen ofrece el estudio específico de las revistas y las relaciones de éstas entre 1894 y 1911. El recorrido inicia con *El Renacimiento* (1869), de Ignacio Manuel Altamirano, debido a su importancia como publicación que llama a la concordia, es decir, a la comunión de los hombres de letras que habían visto nublada su labor por los diversos conflictos armados que se dieron desde el nacimiento del México independiente. A continuación se abordan la *Revista Azul* (1984), de Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, que coexistió con el segundo *Renacimiento*, de Enrique de Olavarría y Ferrari, y fue el pretexto para la *Revista Moderna* o las *Revistas Modernas*.

En suma, el libro es una aportación fundamental a la historiografía literaria mexicana a la que todo especialista en el periodo deberá asomarse si quiere conocer el paradigma vigente en esos años, tan ricos y convulsos, en nuestro país.

Con este primer libro publicado ya se observa el perfil del acercamiento a la historia literaria que pretende el proyecto en sus generalidades. Con un sustento teórico claro y sin perderse en los guiños históricos que han dado como resultado un registro chato y tapizado de lugares comunes en la tradición literaria nacional, *Historia de las revistas literarias mexicanas (1894-1946)* se define como el proyecto de avanzada en la investigación y registro de un acontecer literario, el mexicano, tan rico, pródigo y aún con muchos aspectos por revelar, tanto en su conjunto como en sus particularidades, que pueden percibirse claramente en sus publicaciones periódicas.

Juan Pascual Gay, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Martha Isabel Ramírez. *Historias de las revistas literarias mexicanas (1894-1946)*. Volumen I: *De* El Renacimiento *a las revistas modernistas (1894-1911)*. México: El Colegio de San Luis, 2014. 457 págs.

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

RETRATO DEL POETA TRADUCTOR: REAPARICIÓN DE *JARDINES DE FRANCIA* DE ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Alberto PAREDES
UNAM –DGAPA-Filosofía y Letras–

La reaparición de cada clásico modernista es una buena noticia. Debemos a la colección "Poemas y ensayos" (UNAM) dirigida por Marco Antonio Campos la iniciativa de la primera edición bilingüe de una antología señera dentro de la batalla modernista: *Jardines de Francia*, selección y traducción del poeta mexicano Enrique González Martínez (EGM, 1871-1952). Los escrupulosos y discretos editores actuales son los señores Luis Vicente de Aguinaga y Ángel Ortuño. Ellos mismos señalan cuáles son las antologías de poesía francesa más influyentes en aquel tiempo: en primer lugar la de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, *La poesía francesa moderna* (Madrid, 1913), seguida de cerca por otra, previa, de Díez-Canedo, *Del cercado ajeno* (Madrid, 1907) y también la selección de poemas franceses a cargo de Manuel Puga y Acal, *Lirismos de antaño* (México, 1923). El prologuista original, en un bello y penetrante texto que ilustra mucho el hacer poético en aquella década, es nadie menos que Pedro Henríquez Ureña, esa bendición que Santo Domingo le dio a las letras en español, activo durante la primera mitad del siglo XX. El texto de PHU es en sí mismo un lúcido documento de época. En 1919, al presentar la segunda aparición, Enrique Díez-Canedo advierte que se trata de un libro de autor; es decir no una antología que pretendiera mostrar al lector el panorama completo de las letras francesas de un cierto periodo sino que expresa el gusto del selector; tampoco hay el ejercicio de una traducción en que se aspirase a la neutralidad vehicular por parte de quien traslada los poemas de una a otra lengua sino que patentiza su personalidad, pues es el entonces ya célebre e investido de una identidad literaria firme, EGM. "No es una antología orgánica la que se ha propuesto hacer, ni es ése el aspecto en que se ha de considerar su libro. Pero es una bellísima colección con méritos más que suficientes para ser leída y gustada" (34). El volumen pertenece a la siempre estimulante tradición de los poetas traductores. Por estas cualidades es un documento de época invaluable; en él se plasman el gusto y las posibilidades estilísticas de un tiempo, representado por una de sus figuras mayores. Se inscribe si no es que inaugura la historia de los poetas traductores en el siglo XX mexicano. Reunir en un volumen aquellos poetas que EGM había trasportado al español es una selección de facto; queden como circunstancias de su trayectoria las omisiones. No hay olvidos ni descuidos sin significado.

Enrique González Martínez contaba 44 años en 1915 cuando vio publicada su versión de sus predilecciones sobre la poesía francesa reciente y de la que tanto y tan polémicamente se hablaba en los círculos literarios en nuestra lengua. Cien años después tenemos perspectiva para contemplar los versos y los esfuerzos del poeta y erudito mexicano en su francofilia. Cien años después: apenas ahora algo que parece elemental, la reedición de ese libro, pero ya en formato bilingüe. Ésta así como las otras antologías y la enorme suma dispersa de poemas traducidos por una serie de escritores del tiempo modernista son parte sustantiva de uno de los vectores mayores del modernismo: trasplantar, asimilar y apropiarse de la lírica francesa. 1915: está empezando, por decirlo así, el último cuadrante modernista, con intensidad y fuego de crepúsculo. Herrera y Reissig ha muerto en 1910 y sus *Poesías completas* (1913) seguirán seguramente en librerías aguardando privilegiados compradores; el gran Darío no puede frenar el triste y prematuro final de sus días, pues morirá al inicio de 1916, en un retorno con algo de maléfico y mucho de melancólico a su León de Nicaragua; precisamente un joven poeta mexicano, hipersensible y violentamente tímido, conocerá desde ese 1916 el despegue de su obra: *La sangre devota* de Ramón López Velarde aparece entonces, como diciendo que el modernismo no ha muerto del

todo y que se está renovando. Y EGM es el poeta de referencia del momento: *La muerte del cisne* es de 1915.

Este es el panorama mínimo para comprender cómo *Jardines de Francia* arroja luces al menos sobre dos frentes: la prosecución de la asimilación en español de la poesía francesa del siglo XIX y la lectura e interpretación que de dicha poesía tenía –y comunicaba– uno de los grandes del momento: Enrique González Martínez. Agradecidos estamos, pues, con la reaparición del libro. Comparto ahora mis impresiones de lector, los aromas que este variopinto bouquet me regala.

Una huella poderosa, honda como una marca de fuego, en el acto del trasplante y aclimatación. EGM es un león vigoroso, un animal de peso completo. Impregna de sí su lectura de la poesía francesa; a algunos de los traducidos les sienta bien y hasta muy bien, a otros no tanto, pero el hecho medular es que la mano que trasplanta pesa y es terrena, varios de sus traducidos son más aéreos que él o más acuáticos, si algo dicen estas imágenes. La terrenidad de EGM evoca en este comentarista una suerte de tonalidad de neoclasicismo puesto al día, de parnasianismo efectivamente marmóreo, mineral incluso. EGM antologador-traductor: la sensibilidad al servicio de la reflexión. En su tiempo EGM era considerado como un poeta profundo, reflexivo; y lo era. Poeta filósofo, podemos decir; "moralista" si recordamos lo que es la *poesía moral* entre los mejores autores de los Siglos de Oro.

Aguinaga y Ortuño mencionan con tino que, por supuesto, las versiones del poeta "invariablemente recurren a los metros y rimas de la poesía castellana" al uso; que en tratándose de EGM hemos de esperar y aceptar "su empeño de sonar a poesía convencional en español", llegando al grado de disciplinar ciertas veleidades y tanteos de los franceses de fin de siglo para dejarlos "ajustados a un patrón métrico más estricto" (todo esto en la p. 17).

Estimados colegas y lectores de poesía en general: ¿no debiera emprenderse, acaso colegiadamente, una historia de la métrica –y del verso libre– en español a lo largo del siglo XX? El primer capítulo de dicha historia de las sílabas que hacen verso forzosamente corresponde al modernismo, a los modernismos, y ahí los poetas-traductores son actores centrales. Y su legado no ha terminado. Están hablándonos de nosotros mismos. Son nuestra lengua y somos su palabra.

Debe estar lejos de mí, o de cualquiera que se acerque cien años después, la menor actitud de juzgar. Y entonces digo, a título de reacción personal: me desconcierta. Claro que EGM *debía* aclimatar sus poetas, de Baudelaire y Heredia en adelante hasta llegar a los nacidos en los años sesenta y aun setenta del siglo XIX, como Maeterlinck, Francis Jammes y el juguetón Paul Fort; eso es un hecho natural en las posibilidades de un poeta-traductor: llevar cada buril a su terreno, citarlo en sus tercios y sentirse a gusto si no con el capote sí con la pluma, que cada quien tiene sus trastos. La primera licencia ante la cual los lectores hemos de ser generosos y flexibles: el uso constante del hipérbaton a fin de manipular el orden sintáctico pues dos fenómenos son obligados: la rima y la medida silábica. No obstante, creo que EGM llega a infligir demasiada presión a la construcción resultante ("¿A qué mi melancolía contarte?" 169; "del sol bajo la lumbre el bosque se adormece" 53) y un caso particularmente lamentable acontece con Baudelaire, tan sagaz siempre en sus manejos verbales ("yo estar querido hubiera al pie de una giganta" 49, alejandrino que se ofrece como versión de *« J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante »*). Ortuño y Aguinaga declaran explícitamente que a Paul Fort lo transporta a una métrica española bien medida y firme. ¿Demasiado? Así lo creo. Al hacerlo EGM empalidece el estilo y carácter peculiares de Fort.

Una palabra sobre la edición antes de continuar comentando a EGM. Todo es buena noticia en la reaparición del inconseguible y valioso *Jardines de Francia*. Reluce el amor al oficio por parte de los editores. Nos invitan a esperar más. El siguiente paso: una edición suficiente o prolijamente anotada. Naturalmente, dar una noticia sobre cada poeta incluido, y ya que cualquier manual o enciclopedia contiene los datos básicos, la imaginable edición se concentrará en orientar al lector hacia la presencia y repercusión en español de cada uno de ellos (quiénes más los tradujeron, quiénes más los mencionan,

quiénes acusan su influencia); en el lado de las páginas en español uno imagina que los editores podrán comentar ciertas soluciones específicas ejercidas por EGM a la hora del traslado lingüístico. Sugerir incluso su *estilo de traductor*. Ortuño y Aguinaga han hecho algo atinadísimo: incorporar como apéndice siete ensayos de EGM sobre poetas franceses y belgas. En consecuencia: anotar esos ensayos. Todo esto marcharía hacia una edición o bien definitiva o al menos muy sólida de los *Jardines* de EGM. Hilando fino, sorprende que el editor responsable no haya considerado indispensable poner en la página de legales el crédito correspondiente al detalle de una pintura de época que se usa como ilustración de portada externa o camisa.

Regresemos a la labor de EGM. Paul Fort (1872-1960) puede ser un punto de partida (pero no conclusivo ni meritorio de llevar a conclusiones generales). En el ensayo incluido, EGM advierte con todas las letras el carácter *sui generis*, novedoso, del andamiaje de sus poemas. EGM se hace eco de quienes por entonces veían en Fort "la fusión del verso y la prosa"; "y que las obras de nuestro poeta requieren precisamente la lectura en prosa, manteniendo un ritmo suave, ondulante y de una riqueza de flexibilidad que salta sobre los obstáculos prosódicos, salvando el verso de la desesperante monotonía del alejandrino clásico" (299). Y bien, las tres muestras que EGM incluye en su antología observan con pulcritud la métrica silábica. Una "balada" en alejandrinos, en la mejor escuela no clásica (lo que eso signifique) sino "moderna", es decir, modernista; "El lazo de amor" en eneasílabos suficientemente fluidos y ligeros y un poema resuelto en buenos dodecasílabos en la escuela dariana ("Los dos enlutados"). El asunto es que en los tres casos los originales de Fort escapan a modelos silábicos y estróficos tradicionales. Cierto que los tres poemas de Fort *miden* pero en versos amplios que unen uno tras otro sus periodos o miembros, en un equilibrio "nuevo" bastante hábil, creando el efecto de lo que EGM alude como "fusión del verso y la prosa" y que otros mencionaban también, seguramente desconcertados, "prosa rítmica". Para nosotros, cien años después, es menos inusual gozar esas aventuras con la cadencia y el metro de un poeta que en su longevidad vio las dos guerras mundiales y les sobrevivió para morir en tiempos de Charles de Gaulle presidente de Francia. Pero en resumen, EGM no es fiel con el espíritu métrico-rítmico de Fort; no que lo hubiera puesto en español exactamente en el esquema que cada poema original se escribe, lo que sería absurdo, pero sí que hubiera encontrado esquemas equivalentes. Dos reparos para equilibrar esta observación: cierto que EGM en su poesía *suya de él* es mucho más diestro y menos rígido, pero los castigos sintácticos y rítmicos que impone a Fort y a otros, incluso lexicales, pesan demasiado; en la obra propia EGM despliega el suficiente arte verbal que difumina la técnica y subsume la mecánica. Por otro lado, algunos de sus franceses resultan bastante legibles en sus versiones, como Verlaine y Jammes. Claro, sin que llegue a la misteriosa y tantas veces cautivante ligereza rítmica del viejo fauno, *a*. Paul Verlaine. (Una fantasía: el mejor traductor imaginable de Verlaine reuniría todas las virtudes versales de Darío, el rigor y conocimiento de EGM y la flexibilidad postrimera de López Velarde. Eso haría en español un Verlaine tan bueno "o más" que el original francés.)

Ciertamente, la obra de EGM está demasiado desatendida en nuestros días. No es ni con mucho "el modernista del momento" entre los estudiosos ni en las ediciones críticas, artículos eruditos, etc. Fue "el de la hora presente, el amado y preferido" (PHU) y no lo es más. Pienso que una obra tan impregnada de su estilo como esta antología ofrece por supuesto que no una justificación pero sí sugerencias de explicación. EGM, 1915: se estaba quedando atrás. *La muerte del cisne* es un gran libro, esto es inobjetable; pero quizás su manera de voltear la página al tiempo modernista que se empalagó de oropeles también corresponde si no al mismo estilo lírico sí al mismo periodo que tenía las horas contadas. El primer elemento (ya desarrollado) en evidencia es que a pesar de su sensibilidad y calidad, de su gran conocimiento de la lírica en francés, se pertrecha en soluciones y recursos convencionales. Los editores mencionan que el impresionante « La Géante » de Baudelaire, poema digno del último Goya, sufrió injurias más graves, y remiten a la traducción de Balbino Dávalos. Aguinaga y Ortuño tienen razón; también es cierto que el hipérbaton citado es doloroso, típico de las soluciones de EGM como poeta traductor de poetas; retuerce a la giganta. Lo mismo sucede en una buena cantidad otras frases que arman los alejandrinos del traductor, tanto sobre Baudelaire como en general a lo largo de sus

Jardines. No son buenas noticias ni para la sintaxis ni para la prosodia en español. Dos gigantes que EGM no incluye en su florilegio: Rimbaud (1854-1891) y Mallarmé (1842-1898). Por supuesto que ambos corresponden al arco temporal cubierto por *Jardines de Francia*. Quizás, y a pesar de la aguda atención que Darío les dedicó, ellos dos estaban más destinados a ser leídos por los poetas y lectores modernos en español que por los modernistas. Estos que voy mencionando son factores útiles para comprender el eclipsamiento de EGM después de 1930 (excesivo, injusto, no sobre decirlo), y, sin caer en juicios sino buscando hipótesis, auxilian a entender el sentido y lugar de EGM traductor, tanto frente a su tiempo como de cara a la posteridad de la lengua.

Por supuesto que lo mejor del modernismo, él incluido, no tendía al estatismo ni al hieratismo sino que era dinámico, agilidad del verso y de la prosa, de la crónica, el cuento, el artículo, el poema de tema íntimo, así como de preocupación política y también la alegría de jugar en verso. Ese es el legado que inicia con Martí y Gutiérrez Nájera, que incluye la prosa expositiva de Rodó, la fuerza narrativa de Quiroga, el esplendor, digamos de 1895 a 1915 con Darío como faro y que llega a la sorprendente plasticidad de López Velarde al final de esa década. EGM es parte de esa historia. *Jardines de Francia* muestra otra cara; revela el peso, el convencionalismo que amagaba su obra. 1915: cuando la última promoción modernista se arriesgaba a inéditas flexibilidades en ritmos, metros y patrones estróficos, EGM responde, en tanto poeta-traductor, como una suerte de neo-parnasiano y, sobre todo, epígono del neoclasicismo (un neo-neoclásico): la *savia moderna* (nombre de la revista de 1906 del mexicano Ateneo de la Juventud, fundada por Alfonso Cravioto y que incluyó destacadamente a PHU) no recorre sus versos. Ciertamente la propia poesía posterior de EGM (en este periodo, del *Libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño*, 1917, a *El romero alucinado* y *Las señales furtivas*, ambos de 1925), consolida su verso y pensamiento. Su antología francófila de 1915 ejerce una catálisis en términos de literatura posible: evidenciar que al último estertor del cisne modernista podían acudir, como médicos de urgencias pare dar oxígeno o digitalina al paciente (ciñéndonos al entorne mexicano), la *novedad* no de la patria sino *de la métrica* en el joven abogado Ramón López Velarde y los giros alados de papel de arroz de Tablada (*Al sol y bajo la luna*, 1918; *Li-Po*, 1920). EGM encarna una escuela de oído métrico-rítmico que ya estaba dando todo de sí; el rigor formal patente en sus *Jardines* se dolía de dureza; pues casi inmediatamente, encimándose los tiempos, demandaba su lugar la inminente explosión de las vanguardias. "No creo ofenderle si declaro que en 1922 se comienza a decir que [EGM] ya no tiene nada nuevo que enseñar." Así dice alguien que era amigo de sus poetas pero más amigo de la poesía: PHU en la apostilla que añade a su semblanza con que presentara a EGM a raíz de *Jardines de Francia* (la apostilla en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, 1928). Notemos cómo PHU se refiere al año-brújula mencionado: "En 1922, la influencia de González Martínez cedía ante la de Ramón López Velarde (1888-1921), con su mexicanismo de fina emoción y colores pintorescos. Después llega la vanguardia novísima." [Cito por PHU, *Obra crítica*, ed. de Emma Susana Speratti Piñero, FCE, 1960, pp. 290 y 327 respectivamente.]

Recordemos las fechas y oigamos la fricción de la rueda de los tiempos: ante el 1915 de *Jardines de Francia* y *La muerte del cisne*, con EGM viviendo hasta 1952, y al lado de la nueva producción de Tablada y López Velarde, aparecen Vicente Huidobro: *Horizon carré*, 1917; *Poemas árticos* y *Ecuatorial*, 1918 (para *Altazor* debemos esperar a 1931); Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, 1922; Vallejo: *Trilce*, 1922. Estos héroes de rebeldía, los vanguardistas, se pensaban parricidas y réprobos del modernismo. Abjuraban de los cisnes y de los viejos jardines galantes parisinos prefiriendo esa novedad, la Dama de Hierro elevándose en el Champ de Mars: *Tour Eiffel*, 1918, poema de Huidobro, ilustrado por Robert Delaunay.

Parricidas sí, réprobos no: "Deseoso es aquel que huye de su madre", dirá en 1945 José Lezama Lima. La única fidelidad a las raíces es ir hacia adelante. Alas y raíces. Gracias al modernismo, a ese honorable conjunto plural y disímil de poetas hispanoamericanos y peninsulares, el verso silábico recuperó vida, brilló como nunca antes en una riqueza apenas imaginable por los más osados; el siguiente paso de esa puesta al día cosmopolita, el único posible a la dimensión de tan gran proeza,

conforme la *Belle Époque* agonizaba para dejar el terreno libre a las conmociones bélicas del siglo XX, era que la bella y siempre joven lengua española ahora definitivamente trans-continental y moderna ejerciera, ella también, el verso libre, libérrimo, para viajar en tranvía y mecerse en paracaídas en las alturas de Altazor. El modernismo recuperó la lengua y las vanguardias hacen cruzar una barrera del tiempo. Modernidad *habemus*. Sin saberse aliados modernismo y vanguardias, transportan consigo la lengua literaria española, gracias a este complejo fenómeno de tiempo y estilo las formas métricas tradicionales serán aptas para recibir, por ejemplo en México, los dos libros de extremada perfección de José Gorostiza.

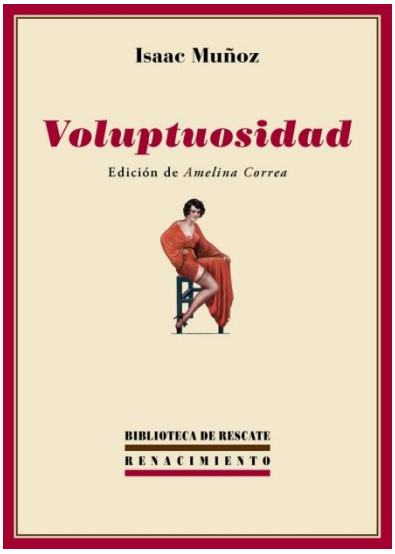
Enrique González Martínez – *Jardines de Francia*, 1915; nueva edición, bilingüe y seguida de *algunos ensayos sobre poesía belga y francesa*, a cargo de Luis Vicente de Aguinaga y Ángel Ortuño (México, UNAM –Colección Poemas y ensayos–, 2014, ISBN 978-607-02-5646-2).

BOOKS RECEIVED

JOURNAL OF HISPANIC MODERNISM
modernismodigital.org | journal-hispanic-modernism.org

VOLUPTUOSIDAD

Isaac Muñoz
Edición de Amelina Correa



Dice Muñoz de su libro: «es posible que sea *escandaloso,* digno de la *reprobación de las personas rectas y sensatas*». Y, en efecto, el «Cristo de la lujuria» que, según Cansinos Assens, era nuestro escritor, se aplicará en *Voluptuosidad*, como si de unas memorias eróticas a la manera de Casanova o de Bradomín se tratara, a ejemplificar, a través de su protagonista Isaac –sí, es un *roman à clef*–, las diferentes clases de «amor». Estamos ante un nuevo caso de «literatura decadente», una «novela del vicio» cuyas «aventuras» discurren en el Madrid frecuentado por el mundillo cultural y moderno de la época, pero también en el barrio granadino del Albaicín, en un pueblo de Guadalajara (la mansión familiar del autor se hallaba en la localidad de Tendilla) o en Tánger. Unas «páginas encendidas» destinadas, en aquellos años iniciales del siglo XX, a unos pocos, y que hoy recuperamos (su primera edición es ya una rareza bibliográfica) para el disfrute de muchos.

Se acompaña el volumen con un breve recorrido por el «Catálogo de *perversiones*» de la novela, analizadas a partir de los estudios coetáneos del psicopatólogo británico Havelock Ellis, y con la más completa «Bibliografía» de y sobre el autor publicada hasta la fecha.

Nacido y criado en Andalucía, Isaac Muñoz (1881-1925) pertenece a esa pléyade de escritores «de provincias» que en la convulsa y estimulante época de *fin de siglo* marcharon a Madrid a probar suerte en el mundo de las letras. Previamente, ya había dado a conocer en Almería dos libritos juveniles de estampas, y seis años más tarde, en su Granada natal, una primera novela que lo conectaría definitivamente con los círculos más renovadores de la literatura. En 1906, año de publicación de *Voluptuosidad,* su padre es destinado a Ceuta, lo que propiciará que, atraído como estaba por la realidad árabe, inicie una etapa de viajes por distintos enclaves del Norte de África. A partir de ese momento, su prosa refinada y esteticista adquiere un sesgo de recreación literaria orientalista que en él coexistirá con otra faceta importante, como es la del estudio de la realidad musulmana y la situación colonialista, por la que alcanzará considerable prestigio en la prensa del periodo. Enfermo de sífilis -el *mal del siglo*-, fallecerá, como tantos otros «raros» de nuestras letras, en un distante olvido.

Amelina Correa Ramón es catedrática de Literatura Española en la Universidad de Granada y miembro de la Academia de Buenas Letras de dicha ciudad. Autora de más de una veintena de monografías, antologías y ediciones anotadas, ha estudiado en profundidad la vida y obra de no pocos escritores «olvidados» como Alejandro Sawa o Isaac Muñoz, sobre quien ha publicado numerosos artículos así como el volumen *Isaac Muñoz (1881-1925): Recuperación de un escritor finisecular* (1996), encargándose igualmente del rescate de su *Libro de Agar la moabita* (2010), de su poemario *La sombra de una infanta* (2000) y de sus novelas *La Serpiente de Egipto* (1997), *Vida* (1998) y *Morena y trágica* (1999), a las que se une ahora *Voluptuosidad.*

VISITE LA NUEVA WEB DE MANUEL MANTERO

Entrar a conocer la vida y la obra de Manuel Mantero es adentrarse en un misterioso espacio de arte y de cultura donde se nutren algunas de las mejores páginas de la poesía contemporánea escrita en lengua española. Con Manuel Mantero estamos ante más de medio siglo largo de creación literaria agrupada en fundamentales libros que uno tras otro constatan el valor de una voz personalísima e intransferible.

WWW.MANUELMANTERO.ORG

www.modernismodigital.org
www.journal-hispanic-modernism.org