

Anales de Literatura Española

N.º 28, 2016 (SERIE MONOGRÁFICA, 18)

Textos esenciales de Rubén Darío. En el centenario de su muerte

Edición de Miguel Ángel Auladell Pérez y José Carlos Rovira

MIGUEL ÁNGEL AULADELL PÉREZ «Manuel Reina», texto esencial del joven Rubén Darío

IGNACIO BALLESTER PARDO «Florentina»

NIALL BINNS «¡Pax..!» de Rubén Darío: testamento poético y acto de clausura.

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA «Lo fatal», un poema conclusivo de Rubén Darío

TEODOSIO FERNÁNDEZ Rubén Darío y su homenaje a Paul Verlaine

ALFONSO GARCÍA MORALES *Paralela/mente* «El reino interior» como la «obra maestra» de Rubén Darío

ALEJANDRO JACOBO EGEA Écfrasis de ida y vuelta: monólogo dramático y culturalismo en «Trébol», de Rubén Darío

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO El «Poema del otoño», de Rubén Darío, consolación de la poesía

ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA El poema confesional

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO «Dezires, layes y canciones» de *Prosas profanas*

FERRAN RIESGO MARTÍNEZ «La larva»: una incursión dariana en el cuento sobrenatural

JOAQUÍN ROSES «Filosofía» de Rubén Darío, emblema de la renovación modernista

JOSÉ CARLOS ROVIRA La «Letanía de Nuestro Señor Don Quijote»

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO La «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» de Rubén Darío, desmitificación poética del Modernismo

VÍCTOR MANUEL SANCHIS AMAT Aprender a escribir con Rubén Darío: hacia una propuesta de comentario de textos esenciales sobre la recepción del Modernismo entre los jóvenes poetas españoles

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universidad de Alicante



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Director

Enrique RUBIO CREMADES

Codirector

Miguel Ángel LOZANO MARCO

Secretaría académica

Eva GARCÍA FERRÓN & Cristina ROS BERENGUER

Secretaría técnica

Alexandra GARCÍA MILÁN

Consejo editorial

Carmen ALEMANY BAY (Universidad de Alicante)

Beatriz ARACIL VARÓN (Universidad de Alicante)

Miguel Ángel AULADELL PÉREZ (Universidad de Alicante)

M.^a Ángeles AYALA ARACIL (Universidad de Alicante)

Jean-François BOTREL (Université Rennes 2)

Helena ESTABLIER PÉREZ (Universidad de Alicante)

José María FERRI COLL (Universidad de Alicante)

Dante LIANO (Università Cattolica di Milano)

Renata LONDERO (Università degli Studi di Udine)

Gregorio MARTÍN (Duquesne University)

Remedios MATAIX AZUAR (Universidad de Alicante)

Ermitas PENAS VALERA (Universidad de Santiago de Compostela)

Ángel L. PRIETO DE PAULA (Universidad de Alicante)

Monserrat RIBAO (Universidad de Vigo)

Juan A. RÍOS CARRATALÁ (Universidad de Alicante)

José Carlos ROVIRA SOLER (Universidad de Alicante)

Diego SAGLIA (Università degli Studi di Parma)

Marisa SOTELO VÁZQUEZ (Universidad de Barcelona)

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Eva VALERO JUAN (Universidad de Alicante)

Comité científico

Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (CSIC)

Francisco Javier DIEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia)

Ana M.^a FREIRE LÓPEZ (UNED)

Salvador GARCÍA CASTAÑEDA (Ohio State University)

David T. GIES (University of Virginia)

José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (Universidad de Santiago de Compostela)

Yvan LISSORGUES (Université de Toulouse-Le Mirail)

Francisco José MARTÍN CABRERO (Università di Torino)

Piero MENARINI (Università di Bologna)

César OLIVA (Universidad de Murcia)

Leonardo ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

Santos SANZ VILLANUEVA (Universidad Complutense de Madrid)

Philip W. SILVER (Columbia University)

M.^a Carmen SIMÓN PALMER (CSIC)

Adolfo SOTELO VÁZQUEZ (Universidad de Barcelona)

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 28 (2016). SERIE MONOGRÁFICA, 18

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

*Textos esenciales de Rubén Darío.
En el centenario de su muerte*

Edición de Miguel Ángel Auladell Pérez y José Carlos Rovira
en colaboración con Ferran Riesgo

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal: A-537-1991
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Kadmos

Anales de Literatura Española se halla indizada en los índices RESH-CSIC y LATINDEX (catálogo). Asimismo, aparece recogida en las bases de datos de calidad PIO, ISOC y MLA.



Busto de Rubén Darío en el Paseo Ramiro de Alicante.

INTRODUCCIÓN: “RUBÉN DARÍO HA MUERTO EN SUS TIERRAS DE ORO...”. CENTENARIO DEL POETA

Nuestro título es un verso muy conocido que Antonio Machado escribiera en los días siguientes al 6 de febrero de 1916, cuando en León (Nicaragua) había fallecido Rubén Darío tras unos últimos años de cirrosis hepática y dificultosa escritura. Tenía 49 años y había llegado a ser la voz más influyente de la poesía escrita en español, la voz determinante de esa renovación literaria que conocemos como modernismo.

“En el principio fue Rubén Darío”, podemos decir para afirmar que la gran poesía del siglo xx latinoamericano y español se forma en su estela, para certificar que nadie influyó más que él en la recuperación del agotamiento que significaban remedos neoclásicos y estertores románticos con los que se anunciaba un final de siglo en desarrollo duradero de lo más estéril para la poesía, como es la reiteración abrumadora de algunos hallazgos y la pesadez retórica de la imitación.

Darío transformó el lenguaje, su palabra y su ritmo; nada fue igual después de su palabra y de su presencia que formó su carácter universal en un periplo mundial, desde su Nicaragua natal a toda Centroamérica, y luego Chile, Argentina, París, Madrid, Europa desde las tierras de brumas a las solares.

Pertenece a un tiempo en el que hubo que desmontar algunas imágenes de Rubén que determinaron nuestra visión infantil del nicaragüense. Recordamos la enciclopedia en la que estudiábamos de escolares en la que un dibujo de Darío vestido de diplomático, trazado desde una famosa fotografía del mismo, aparecía al lado de la “Salutación del optimista” que un maestro bienintencionado y querido nos hacía memorizar con su casi martilleante sonido en el que intentaba imitar el hexámetro dactílico latino:

Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!
Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos
lenguas de gloria...

Eran tiempos del más brutal y estúpido nacionalismo que ha vivido este país, y Darío aparecía atrapado por aquella hispanidad abusiva. Hubo que aprender también que el poeta complejo llamado Rubén Darío era el de la “Salutación del optimista”, pero también el de el “Responso a Verlaine”, o el de la “Letanía de nuestro señor don Quijote”, o el de “Lo fatal”, poemas que pasaron a la memoria sin mucha necesidad de ejercicio voluntario de la misma.

La relación que se ha mantenido con el poeta tiene ahora más de un siglo de testimonios y sirve para explicar actitudes que recorrieron nuestras literaturas a través de muchas de sus figuras. Nos interesa siempre conocer que, después de unos años veinte profundamente antidarianos, surgidos en el contexto global de lo que llamamos vanguardias y en sus protagonistas principales, los decenios siguientes fueron de aceptación y reconocimiento, a veces hasta apasionado, del poeta y prosista. Tantas veces hemos recordado a Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Pedro Salinas, Nicolás Guillén, Octavio Paz, Miguel Hernández, Mario Benedetti, etc., reconociendo a Darío como figura esencial desde posiciones poéticas divergentes. Muchas veces hemos recordado aquella conferencia al alimón que Federico García Lorca y Pablo Neruda dieron en Buenos Aires en 1935, manifestando su pasión dariana.

En otras ocasiones, hemos relatado el debate contemporáneo sobre Rubén que protagonizaron en España, con la participación de otros, Leopoldo Alas Clarín, con su rechazo sistemático; o la distancia atenuada de Miguel de Unamuno, frente a la pasión también a veces con algún alejamiento de Ramón María del Valle Inclán, o el entusiasmo de Manuel y Antonio Machado, o la exaltación crítica y memorial de Juan Ramón Jiménez que nos dejó aquel libro, *Mi Rubén Darío*, que sigue siendo un testimonio imprescindible de una relación y una atracción poética.

En este año 2016, donde se concentraban varios centenarios de muertes y nacimientos (Cervantes, Shakespeare, Ramon Llull, el Inca Garcilaso de la Vega, Rubén Darío, Camilo José Cela, Antonio Buero Vallejo, Blas de Otero, Alonso Zamora Vicente...) fue imprescindible recordar a todos. En la Universidad de Alicante, el Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti (<http://web.ua.es/centrobenedetti/>) celebró a comienzos de mayo unas jornadas basadas en la lectura de textos de Darío que quince especialistas en su obra habían elegido para comentar. Eran sin duda quince textos ya clásicos de nuestra tradición literaria.

Se llamó el seminario “Textos esenciales de Rubén Darío” y fue Carmen Alemany quien hizo la propuesta de plantearlo como textos que elige y comenta cada conferenciante, mientras uno de los participantes, Teodosio Fernández, la celebró con su habitual precisión, en la que hablaba de que estaba muy bien lo de textos pues, si la gente se ciñe a los mismos, los lee, los comenta, evitamos paseos por los cerros de Úbeda y reiteraciones innecesarias. Quedamos muy satisfechos de aquel seminario que durante tres días nos puso delante a un clásico como Darío en las intervenciones de Javier Díez de Revenga, Teodosio Fernández, Carmen Ruiz Barrionuevo, Miguel Ángel Pérez Priego, Niall Binns, Rocío Oviedo, Alfonso García Morales, Francisco José López Alfonso, Joaquín Roses, Víctor Manuel Sanchis Amat, Alejandro Jacobo Egea, Ignacio Ballester y Ferran Riesgo, junto a algunos otros que no pudieron finalmente entregar su trabajo.

Estos ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA se honran de recoger hoy las lecturas y comentarios de poemas y prosas de quien es sin duda el escritor que dio la mayor lección poética en su tiempo para América y para España.

Agradecemos a Ferran Riesgo la colaboración editorial para que esta edición llegara a su fin.

MIGUEL ÁNGEL AULADELL PÉREZ y JOSÉ CARLOS ROVIRA
Diciembre de 2016

ÍNDICE

<i>Miguel Ángel Auladell Pérez</i> «Manuel Reina», texto esencial del joven Rubén Darío.....	15
<i>Ignacio Ballester Pardo</i> «Florentina»	39
<i>Niall Binns</i> «¡Pax..!» De Rubén Darío: testamento poético y acto de clausura	53
<i>Francisco Javier Díez de Revenga</i> «Lo fatal», un poema conclusivo de Rubén Darío	71
<i>Teodosio Fernández</i> Rubén Darío y su homenaje a Paul Verlaine	85
<i>Alfonso García Morales</i> <i>Paralela/mente</i> : «El reino interior» como la «obra maestra» de Rubén Darío.....	99
<i>Alejandro Jacobo Egea</i> Écfrasis de ida y vuelta: monólogo dramático y <i>culturalismo</i> en «Trébol», de Rubén Darío	119
<i>Francisco José López Alfonso</i> El «Poema del otoño», de Rubén Darío, consolación de la poesía	141
<i>Rocío Oviedo Pérez de Tudela</i> El poema confesional	153
<i>Miguel Ángel Pérez Priego</i> «Dezires, layes y canciones» de <i>Prosas profanas</i>	171
<i>Ferran Riesgo Martínez</i> «La larva»: Una incursión dariana en el cuento sobrenatural.....	199

<i>Joaquín Roses</i> «Filosofía» de Rubén Darío, emblema de la renovación modernista.....	217
<i>José Carlos Rovira</i> La «Letanía de Nuestro Señor Don Quijote»	237
<i>Carmen Ruiz Barrionuevo</i> La «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» de Rubén Darío, desmitificación poética del modernismo.....	251
<i>Víctor Manuel Sanchis Amat</i> Aprender a escribir con Rubén Darío: hacia una propuesta de comentario de textos esenciales sobre la recepción del Modernismo entre los jóvenes poetas españoles	269

* * *

RESEÑAS

Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), <i>Creación y traducción en la España del siglo XIX</i> . Berna, Peter Lang, 2015	289
Isaac Muñoz, <i>Voluptuosidad</i> , ed. Amelina Correa, Sevilla, Renacimiento, 2015	295
Diego Martínez Torrón, <i>Valle-Inclán y su leyenda. Al hilo de El ruedo ibérico</i> , Granada, Comares, 2015.....	299
José Jurado Morales (ed.), <i>Naturaleza de lo invisible. La poesía de Rafael Guillén</i> , Madrid, Visor, 2016.....	303
Araceli Iravedra, <i>Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000) [Antología crítica]</i> , Madrid, Visor, 2016	307
Eva María Flores Ruiz, <i>Tormentos de amor. Celos y rivalidad masculina en la novela española del siglo XIX</i> , Madrid, CSIC, 2016.....	313
Los autores	317
Normas para la presentación de originales	325

Fecha de recepción: 01-11-2016
Fecha de aceptación: 15-12-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.01>

Puede citar este artículo como:

AULADELL PÉREZ, Miguel Ángel, «Manuel Reina», texto esencial del joven Rubén Darío», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 15-38.

«MANUEL REINA», TEXTO ESENCIAL DEL JOVEN RUBÉN DARÍO

MIGUEL ÁNGEL AULADELL PÉREZ
Universidad de Alicante

Resumen

Con el título de «Manuel Reina», el joven Rubén Darío escribe un poema que puede ser considerado como uno de los textos esenciales de la primera etapa de su trayectoria. Supone un homenaje y un reconocimiento al poeta cordobés, uno de los primeros modernistas españoles. El valor del poema, más que en su calidad compositiva, su intensidad lírica o su perfección estilística, reside en representar una prueba de la atención que el nicaragüense muestra por alguien al que toma como referente y siente como maestro y modelo, para llevar a cabo una revolución en la lírica, como la que emprendería tras algunos otros parecidos ejercicios dotadores de oficio. Asimismo, el poema «Manuel Reina» acumula el carácter de texto con valor histórico-literario, propio de la que sería una de las facetas más cultivadas por Darío, no solo en su producción periodística y como crítico, sino también en sus versos.

Palabras clave: Rubén Darío. Manuel Reina. Origen del Modernismo. Poesía lírica.

Abstract

With the title «Manuel Reina», young Rubén Darío writes a poem that can be considered as one of the essential texts of the first part of his career. It is written to pay homage to Manuel Reina and in recognition of the poet from Córdoba, one of the first Spanish *modernistas*. The poem is not only valuable for its composing quality, its lyric intensity or its stylistic perfection, but for showing the attention of the poet from Nicaragua to someone who is a referent for him, and a master and a model, in order to perform a lyric revolution, similar to his revolution in the same kind of exercises which provide him with experience. Moreover, the poem «Manuel Reina» is a type of text with historic and literary value, which is characteristic of one of Darío's most cultivated facets, not only in his journalistic production and as a critic, but also in his lines.

Keywords: Rubén Darío. Manuel Reina. Origin of *Modernismo*. Lyric poetry.

«Manuel Reina» es el título de un poema de juventud de Rubén Darío (1867-1916) y puede ser considerado un texto esencial de dicha etapa de su producción literaria. Alfonso Méndez Plancarte lo incluye en su edición de las *Poesías completas* (1961, p. 203) con indicación de la fecha de composición en octubre de 1884¹; el autor, por tanto, contaría con diecisiete años al escribirlo. El poema suele quedar incluido en la sección «Homenajes y estelas» del conjunto poético titulado «La iniciación melódica», perteneciente a las rotuladas por el filólogo mexicano como *Poesías dispersas hasta el Viaje a Chile, 1880-1886*. En gran medida, se trata de un ejercicio del joven poeta en el que reconoce un magisterio proveniente de la Península Ibérica y anuncia una esperanza. Desea vehementemente que Manuel Reina (1856-1905), poeta cordobés de Puente Genil, llegue a configurar un poema excelso, sublime, contenedor de todos los ricos filones apuntados a lo largo del texto: «...Si él quisiera / escribir un poema, nos haría / a los amantes de lo bueno y bello / un gran servicio» (vv. 129-132). Nos inclinamos, pues, a hablar de poema esencial del joven Darío en el sentido en el que, generalmente, podemos atribuir al término esencial su más pleno significado. No obstante, adelantamos desde el principio que contamos con la particularidad de que el poema en cuestión no es precisamente un gran poema; no lo es técnica ni estéticamente. Otro cantar podemos escuchar si apreciamos su valor histórico-literario en relación con, al menos, dos fuentes de interés: una, la temprana construcción de Rubén Darío como poeta transatlántico² y otra, el controvertido papel desempeñado por el poeta en la génesis del Modernismo. Por lo tanto, lo que trataremos de explicar es por qué adquiere relevancia la atención a este poema del joven nicaragüense en un contexto como el actual en el que intentamos recuperar el acercamiento a los textos y la reivindicación de los mismos.

Comenzamos citando, ya que conmemoramos año cervantino, unos versos del escritor alcalaíno:

Dijo Mercurio: «Quiero que me nombres
desta turba gentil, pues tú lo sabes,
la alteza de su ingenio, con los nombres».
Yo respondí: «De los que son más graves
diré lo que supiere, por moverte
a que ante Apolo su valor alabes».
Él escuchó. Yo dije desta suerte.

1. El año 1884 fue el de la publicación de *Los poetas malditos* (2ª versión aumentada y definitiva en 1888), de Paul Verlaine. «Pauvre Lelian» se ocupaba de su propia obra y de la de otros cinco poetas franceses incomprensidos.
2. Así lo denominaba el venezolano Rufino Blanco Fombona en el poema que dedicó al autor tras su muerte: «el divino poeta transatlántico» (J. Delgado, 1967, pp. 289-290).

Unos versos extraídos del *Viaje del Parnaso*, que nos recuerdan nuestra rica tradición de poetas que escriben sobre la poesía y los poetas. Lo que trato es de que, a través de este poema titulado «Manuel Reina», a través de ese nombre, podamos acercarnos a lo que es una recurrencia en Darío, una recurrencia que es parte de nuestra historia literaria. La costumbre está en el *Viaje del Parnaso* (1614) de Cervantes, está en el *Laurel de Apolo* (1630) de Lope de Vega y está en tantas y tantas otras obras en las que uno de nuestros escritores, uno de nuestros creadores del idioma hace crítica literaria, repasa sus lecturas, apunta unas posibilidades de canon literario y, en definitiva, selecciona unos textos esenciales para él, teniendo en cuenta su mayor o menor atractivo, para criticarlos desde un punto de vista positivo o, incluso, para arremeter fuertemente contra ellos. A la altura del tiempo de Manuel Reina y de Rubén Darío, esa práctica alcanza unos niveles de gran rendimiento artístico. Los parnasianos habían hecho acto de presencia en la escena y habían hecho evolucionar dicha práctica a través del correlato objetivo. A partir de ahí, el camino hacia la poesía culturalista estaba proyectado, casi delineado. En España, uno de los primeros que lo va a transitar va a ser nuestro cordobés (G. Díaz-Plaja, 1967, pp. 42-53). En América, Rubén Darío logrará hallazgos verdaderamente sobresalientes en dicha práctica.

Como decíamos más arriba, el poema «Manuel Reina» se ha editado dentro del conjunto poemático escrito en tierra de Rubén y en otros países centroamericanos. Se trata de un conjunto de poesías dispersas que van desde los primeros pinitos realizados hasta las piezas que ya va a escribir a partir de su viaje a Chile y de su estancia posterior en diversas capitales del continente. En concreto, por tanto, un corpus textual que vendría a estar fechado entre 1880 y 1886, es decir, el compuesto durante la primera juventud del poeta, bastante tiempo antes de la publicación en Valparaíso (Chile), en 1888, de su libro *Azul...* y, por tanto, durante unos años que, si son algo, son, desde luego, un período de formación. Este extremo quiero subrayarlo. Esos años son los de la construcción de un poeta que, como es bien sabido, desde bien pequeño –se le llamó desde muy temprano el «poeta niño»–, desde muy corta edad rimó, versificó y se acostumbró prácticamente a que todas sus emociones habían de transmitirse a través de esa escritura que, fundamental y retóricamente tenía que ver con la métrica, con el ritmo, con el estrofismo y con todo lo que representa la versificación del lenguaje poético. Siempre ha sorprendido la precocidad del nicaragüense de Metapa para la versificación. Él mismo reparó en ello al escribir en su *Autobiografía*: «Yo nunca aprendía a hacer versos. Ello fue en mí orgánico, natural, nacido». Teodosio Fernández (1987, p. 10) subraya muy a propósito las palabras de Edelberto Torres, uno de los mejores

biógrafos de Rubén, cuando llega a comentar cómo en la ciudad donde se crio el poeta, todo se veía salpicado de versos:

En León se versifica por cualquier menudo acontecimiento social: epitalamios para una boda, elegías por un deceso, epigramas por un cumpleaños, epinicios por una victoria política o militar, silvas laudatorias por la consagración de un obispo y hasta por la toma de posesión de un empleo. Ni para qué decir que la más constante fuente de rimas es el amor a las Fléridas, Doroteas y Filis locales.

Si nos fijamos en el texto que titula el joven Rubén con el nombre de «Manuel Reina» y lo ponemos en relación con otros poemas escritos en esos mismos años, nos apercibimos de estar ante la exposición de una especie de álbumes. Tenemos un álbum en el que vemos diversas imágenes del poeta cordobés de Puente Genil, un poeta que, a la sazón, contaba con un creciente prestigio literario en la Península, que se dejaba traslucir en una importante presencia pública, prácticamente en todas las cabeceras de la prensa periódica más destacada. Asimismo, había realizado dos poemarios, que había dado a luz: *Andantes y alegros* [sic] (1877) y *Cromos y acuarelas* (1878). Era un ser exquisito, era una persona coleccionista de ediciones primorosas, de pintura, de todo tipo de objetos, de antigüedades. Por tanto, muchos de los jóvenes de este lado del océano y también del otro, admiraban esa posición que despuntaba entre los poetas de su generación y, pese a tener tan grandes huellas de la poesía civil, esa reiteradamente aludida conexión con un poeta tan relevante de ese tipo de género poético como era don Gaspar Núñez de Arce, representaba una manera muy distinta de mostrar la figura del poeta en la sociedad y ofrecía, además de elementos de raigambre romántica como vate (*vates, vatis*: profeta, adivino), un nuevo camino, una nueva posibilidad de acercamiento. Es siempre iluminador el magisterio de uno de los mayores comentaristas de los textos darianos, el argentino Antonio Marasso (1934, p. XVI). Unas palabras tuyas pueden servirnos de guía para dilucidar el valor que para el joven Rubén tuvo la asimilación de una obra poética como la de Manuel Reina:

Este Darío de retortas y crisoles, fue el Darío innovador y, al mismo tiempo, escritor sincero y personal, porque las adquisiciones incesantes se transforman en cosa propia, en un idioma en el cual expresaba su original manera de ver, de sentir, con el ritmo de una armonía extraña; son «los elementos, como él dice, que constituirían después un medio de manifestación individual».

Si nos centramos en el propio texto de Darío, titulado «Manuel Reina», vemos, como decía al principio, el poema de un joven, un joven que aún no ha logrado un estilo acendrado, que es bastante vacilante en cuanto a qué formas escoger para ir presentando a este peninsular, a este cordobés, al que

él, seguramente, admira, pero al que también se acerca por algún tipo de recomendación que le sugiere escribir unos versos encomiásticos. En todo caso, querámoslo o no, dedica casi doscientos versos al personaje y, por tanto, no estamos ante un ejercicio trivial, sino ante algo marcador, algo con valor de manifiesto, al menos en ese período inicial de escritura poética antes de marchar para Chile.

Destaco del poema la primera alusión a otros grandes nombres del Olimpo español de entonces. Curiosamente, cuando empieza, cita enseguida a ese poeta que he nombrado líneas atrás, Gaspar Núñez de Arce. También cita a José Zorrilla, que, por cierto, había tenido una presencia americana notable, en México. Se recrea en cubrir todo el verso 15 con el inmenso patronímico de Ramón de Campoamor y Campo Osorio, aprovechando esa extensión-duración con finalidad retórica, al recordar el gigante que era literaria y físicamente don Ramón de Campoamor. Hace esos juegos simbólicos, comparando el referente con la manera de conformar el verso y luego ese Manolo del Palacio, no Manuel, para ajustar el metro endecasílabo y propiciar el acercamiento al que es precisamente el escritor más festivo, satírico, presente en la prensa jocosa, burlesca y que tanta fama tuvo al otro lado del Atlántico. Entre medias queda Echegaray, calificado como «emperador del teatro», personalidad con ascendiente sobre muchos de los jóvenes del momento, incluido el propio Manuel Reina, que le encargaría artículos en su revista *La Diana*³, para, entre otras cosas, divulgar los adelantos científicos relacionados con la electricidad. Es conocida, por otro lado, cómo cambió la perspectiva hacia nuestro primer Premio Nobel de Literatura cuando, algunos años más tarde, se produjo la contestación que desató una dura campaña para oponerse a que le concediera su galardón la academia sueca. Todo ese huracán de desprestigio ha oscurecido su figura, aunque también fue reivindicada por Azorín en el primer artículo de los cuatro que con el título de «La generación de 1898», publicó en febrero de 1913, en el diario *ABC*. José Echegaray fue uno de los intelectuales del momento más atento a las evoluciones literarias que se estaban llevando a cabo en el ámbito americano. De hecho, mantuvo una gran relación intelectual con Martí cuando estuvo en la Península (ESTEBAN-P. DEL CAMPO, p. 145). Incido en ello, porque hoy en día la imagen de Echegaray es la de un escritor muy fosilizado y convendría repasar lo que significa ese Echegaray

3. La revista *La Diana*, dirigida por Manuel Reina, tuvo enorme ambición y gozó de la colaboración de algunos de los escritores más representativos de su tiempo. En ella, Clarín publicó sus artículos sobre el Naturalismo. El subtítulo, *Revista quincenal de Política, Literatura, Ciencias y Artes*, apuntaba el carácter misceláneo y abierto de la publicación.

atento a la novedad, como simple lector, como personaje que disfruta de la literatura. ¿Habría alguna duda respecto a lo que representaron los cuatro primeros nombres señalados aquí? Al añadir el de José de Echegaray, asistimos una vez más, a cómo Rubén Darío nos pone sobre la pista.

Va enumerando a continuación una serie de rasgos que podríamos denominar característicos de Manuel Reina. Habla de su estilo como «un estilo *sui géneris* / difícil de imitar». Voy desgranando algunos de los elementos que pueden destacarse a partir del propio texto. Insisto en que no me detengo en celebrar las calidades del poema del joven Darío, que las tiene sin duda. Me interesa, sobremanera, fijarme en el amplio abanico de “epítetos épicos” con los que ofrece una imagen de Manuel Reina como poeta-artista, como referente para un joven como él; y todo ello porque puede servir para explicarnos mejor lo que quiero defender aquí. Cuando entra en liza la alusión directa a Manuel Reina (v. 22), el autor del poema anota que “Entre ellos tiene alto puesto». El primer halago consiste en considerar al joven poeta español a la altura de los consagrados escritores mencionados. En el mismo verso utiliza el término «vate» y, seguidamente, añade:

Muestra Reina un estilo *sui géneris*
 difícil de imitar; esto en la forma,
 que lo que es en la idea, es un poeta
 del siglo diecinueve a todas luces.

El jovencito que escribe en tierras lejanas a la Península, no engaña a nadie. Percibe muy bien y se da cuenta muy bien de qué tipo de poeta es Manuel Reina. Lo que sucede es que, si le dedica un poema tan extenso, cercano a los doscientos versos, y seguro de tono encomiástico en su mayor parte y, en gran medida un verdadero panegírico, es también porque intenta aprovechar determinadas cualidades de su innovación formal y de su tarea como poeta y como promotor literario. Trataremos de verlo a lo largo de estas líneas.

Rubén Darío se muestra preocupado por cuestiones que debe ir despejando para pulir con oficio el diamante que guarda en su interior. Alude en el poema a rasgos característicos de una línea de práctica poética que bebe en la estética romántica, pero, al mismo tiempo, repara en ese gusto por el decadentismo y por el parnasianismo –en el que, desde luego, militó el primer Manuel Reina-, que se manifiestan en versos como el que afirma que:

...Reina os contará cosas distintas (v. 35).

O aquellos en que haciendo uso de la *amplificatio*, detalla los itinerarios poéticos y las preocupaciones turbadoras del poeta cordobés:

Él os dará la mano, y poco a poco
 os llevará al bullicio de las cortes;
 os mostrará los rostros descompuestos
 en medio de la orgía, en las ciudades,
 y copas de champaña a vuestros labios
 acercará; y al son de las alegres
 carcajadas y ruidos bulliciosos,
 entonará sus cánticos extraños (vv. 36-43)

El componente musical aflora en los versos antedichos y cobra protagonismo en los que siguen. El joven Darío concibe la poesía como arte musical. El ritmo y la melodía son consustanciales al lenguaje poético. Esa certeza le hace valorar los efectismos sonoros que atesora la versificación de Manuel Reina. Esos «cánticos extraños» se van sucediendo, se entonan con elegancia y brío lírico. Se sabe que Reina admiró profundamente la poesía alemana y se mostró muy influido por la obra de Heine. Rubén nos lo expresa así, dando muestras del conocimiento que posee de la obra del cordobés:

[...] ya resuena
 su nota vibradora y dulce siempre.

Son sus versos raudal de melodías
 derramadas, [...]
 [...], ofrece
 notas, suspiros, ecos, ritmos, sonos,
 deleitosos a veces, siempre gratos
 y llevando un torrente de armonías.
 Si alemán fuera el bardo, ¡qué baladas
 nos saldrían de su estro! [...] (vv. 49-52 y 64-68).

Como había ocurrido con el mismo Bécquer, Manuel Reina se había inclinado por determinados poetas románticos alemanes. Poetas que habían llevado a cabo en su idioma una nueva manera de composición poética. En un principio, para el joven Rubén era tremendamente estimulante el hecho de que Manuel Reina fuera un admirador de Heine y así lo valora:

[...] Mas prefiero
 que cante en español esas estrofas (vv. 68-69).

Uno de los motivos por los que me interesa destacar el valor de este poema es porque a través del mismo vemos cómo Rubén Darío se empieza a convertir en el poeta de dos mundos. Pedro Salinas, que se refirió a esta etapa productiva de Darío como la prehistoria de su trayectoria, afirmaba que llegó a transfigurarse en el gran alambicador, el gran sintetizador, el que en su escritura había hecho una labor sincrética de la «España heredada» y la «España ganada». «Mas prefiero / que cante en español» es todo un alegato. Rubén va

a configurar una nueva voz de nuestro idioma. Borges habló de cómo su obra capital consistió en afinar su música. Antonio Colinas se ha referido a «la estirpe netamente órfica de su canto»⁴. Logrará el empeño componiendo una sugestiva música transportadora al espacio del azul... El joven poeta ve en Manuel Reina un peregrino de ese camino y resalta:

[...] Esas estrofas
que son bellos, preciosos ramilletes
de flores de pulida filigrana.

A las veces, se torna rudo y grave,
y entonces pulsa el arpa resonante
[...] los espíritus
que vuelan agitando las tormentas
en el azul, se acercan, le rodean; (vv. 69-73 y 76-78).

Más adelante, reitera dicha vertiente musical del autor de *Andantes y alegros* que nos deleita :

...produciendo raras sinfonías
en loca exaltación (vv. 84-85).

El verso inicial del poema dice: «Tiene España poetas inspirados». Al llegar el verso 86, se atreve también, por fin, a llamar «poeta inspirado» a Manuel Reina. Parece que ha querido preparar al lector o al oyente. Pero, asimismo, el tramo recorrido aleja a Reina del lado de los próceres reconocidos y le instala en una atalaya que adquiere autonomía e independencia y le consagra como un modelo o, al menos, un referente más cercano a las inquietudes del joven nicaragüense.

Nos repasa cuáles son sus exotismos, cuáles son sus temas, sus intereses. Comienza de una manera vehemente viendo cómo Reina se detiene en lo medieval. Recuérdense elementos, no sólo del decadentismo o del parnasianismo, sino también del componente prerrafaelita, en ese viaje a la Edad Media, que es un viaje superador de ese materialismo atroz a donde ha llevado la vulgaridad de la clase burguesa y, entonces, ese joven Rubén se ve llamado, como Manuel Reina, a irse hacia esos mundos medievales:

La Edad Media
tiene para él encantos y atractivos
que sabe aprovechar en sus canciones; (vv. 86-88)

Repara más tarde en lo que son sus técnicas más recurrentes; sobre todo, en el caso de Manuel Reina, curiosamente –como luego se dirá tantas veces del

4. *El Cultural*, 24/01/08, p. 21.

propio Rubén Darío- lo más destacado desde el punto de vista de la forma, del estilo, de la expresividad, es esa calidad musical y ese aprecio por el cromatismo, incluso por el simbolismo cromático: “¡Y esto, con qué colores!” –dice en el verso 93.

Vuelve otra vez a dejar claro qué tipo de poeta es:

[...] Reina es un poeta
del siglo diecinueve, neto y llano (vv. 95-96).

Desde nuestra perspectiva, ese tipo de calificación parece limitadora para la consideración de Manuel Reina como poeta del momento. No obstante, puede entenderse al revés. Al reafirmar a Reina como «poeta del siglo diecinueve», Rubén lo instala en su tiempo, en la actualidad, en la modernidad. Antonio Gallego Morell subrayó este extremo y lo documentó al fijarse en el subtítulo del segundo libro del cordobés que, de manera sutil, nos apunta hacia esta interpretación: *Cromos y acuarelas (Cantos de nuestra época)*. Si había alguna duda, esta queda despejada al emprender el más obsequioso de los pasajes del poema respecto a la calidad lírica de Manuel Reina:

No es un cantor vulgar.
[...] es el género de Reina
original de suyo. Es lindo y raro
ese arrebatador procedimiento.
Finura y elegancia son sus bases,
pulcritud y entusiasmo sus adornos.
[...] Ofrece himnos ardientes
que exaltan el patriótico entusiasmo (vv. 99-104 y 106-107).

Este último enunciado acerca de los «himnos ardientes» y el «patriótico entusiasmo» atrae al que iba a componer al poco tiempo su *Canto a las glorias de Chile*. Es otro mérito añadido el hecho de disponer del cantor épico, de apreciar esa condición. A continuación, Rubén nos lleva a otro escenario en el que el poeta Reina:

Penetra en la arboleda, (v. 108)

La selva sagrada, lo edénico, lo paradisiaco, el terreno del misterio, la posibilidad de salvación constituyen toda una iconografía y una tematología propias de la época y anunciadoras de las corrientes estéticas finiseculares. Todo ello transido del potente empuje impulsado por la pasión. Manuel Reina visitará en otras obras posteriores territorios que alcanzan hasta la pasión mística, expresión muy empleada en la época y que sirvió a Baroja hasta para un subtítulo, el de su novela *Camino de perfección* (1902).

Más adelante, contamos con un momento de clímax en el poema. El deudor parece que se torna en acreedor:

Éste es el gran poeta. Si él quisiera
 escribir un poema, nos haría
 a los amantes de lo bueno y bello
 un gran servicio. Pulse, pues, la lira,
 y resuenen sus cánticos soberbios
 en una obra inmortal de gran aliento (vv. 129-134).

Claro, la cuestión es, si llegados a este punto, cabe preguntarse: ¿Asistimos a una reconvención dirigida a Manuel Reina, por parte del joven Rubén Darío? Debe observarse que, después de hacer todo este relato encomiástico del cordobés, le inquiera para que se centre y que, por fin, nos dé un gran poema:

¡Sí; que escriba un poema revestido
 con esas joyas que sólo él fabrica
 y con esas ideas altas, sumas,
 que hay entre la cabeza de los seres
 favorecidos por la augusta y santa
 disposición del Cielo! [...] (vv. 135-140)

Y al final de la sección estrófica confía en que supere el apartamiento y se nutra de lo mundanal para cobrar fortaleza:

¡Dé vida al ideal, fuerza al espíritu,
 y salga ufano recorriendo el mundo [...] (vv. 148-149).

Rubén habla en el verso 154 de su «alta inspiración», en los versos 167-169 le define como «poeta / que mil veces altísimas regiones / ha recorrido». Y termina el poema con versos que consagran la figura de Manuel Reina: «Ya conoce el Pindo / y ha libado en la copa de los dioses / el celeste licor» (vv. 169-171). Ha subido al sagrado monte. Sabe «sonar la dulce cítara armoniosa» (v. 173). La estrofa final es apoteósica:

Reina es poeta
 que mil veces altísimas regiones
 ha recorrido, ufano caballero
 en el Pegaso. Ya conoce el Pindo
 y ha libado en la copa de los dioses
 el celeste licor. Reina se sube
 cuanto ha deseado al sacro Olimpo; y sabe
 sonar la dulce cítara armoniosa,
 ora apacible como el son del aire
 entre la umbría retirada, y ora
 conmovedor y rudo como el trueno
 que ronco en el abismo se dilata.

Este despliegue está realizado en una de las formas más habituales escogidas por el joven Rubén para componer las piezas de tipo encomiástico que acomete en esa etapa. Pero consideramos que puede repararse en otro extremo interesante. La forma elegida para su loa a Manuel Reina emplea la versificación emulando a la del propio poeta de Puente Genil. El grueso de la que podríamos calificar de silva está compuesto por diez secciones estróficas que imprimen una perspectiva temática, estructural y rítmica a la tirada de un total de 177 versos, endecasílabos en su mayoría: 1ª (vv. 1-23); 2ª (vv. 24-35); 3ª (vv.36-50); 4ª (vv. 51-71); 5ª (vv. 72-86), el último es heptasílabo; 6ª (vv. 87-94), el primero es pentasílabo; 7ª (vv. 95-128); 8ª (vv. 129-151); 9ª (vv. 152-166), el último es heptasílabo; y 10ª (vv. 167-177), el primero es pentasílabo. Como podemos apreciar, el juego polimétrico es poco generoso, pero funcional. La rima no se cumple de manera estricta, pero predomina la asonante. En general, contamos con versos endecasílabos combinados en momentos puntuales con pentasílabos y heptasílabos.

Si he hecho este detenido repaso, es porque quería destacar no tanto la calidad a que nos tiene acostumbrados Rubén Darío, sino el coraje con el que construye un poema encomiástico y, a la vez, afectivo. Subrayo el hecho de que cuando compone el poema, tiene diecisiete años; es un joven que hace continuamente ejercicios de escritura y ha realizado toda esta composición de halago a ese poeta español al que él profesa admiración. Lo que he intentado es recalcar en los aspectos a los que me refería en un principio. El hecho de ver a un Rubén que es capaz de efectuar un ejercicio de crítica literaria, al mismo tiempo que hace ese poema encomiástico. Además, este texto y algunos otros propician una posibilidad de conexión con la antigua metrópoli; en aquella fecha, aún metrópoli para algunos, como por ejemplo para los cubanos. El joven poeta centroamericano lo tendrá más fácil en los círculos literarios españoles cuando acuda a los mismos durante su primer viaje a Europa, el primer viaje a la Península, que, como es sabido, se producirá en 1892.

Rubén Darío volverá años más tarde a ocuparse de Manuel Reina. Es otro Rubén Darío, es ese Rubén Darío que ha evolucionado desde «el que fue» –como dice José Carlos Rovira, en su edición de la *Obra poética* (2011, p. xxviii)⁵–, ese Rubén Darío que está trabajando como corresponsal para *La Nación* de Buenos Aires. Hace poco que se ha producido la derrota de España ante los Estados Unidos de Norteamérica y el autor nicaragüense va remitiendo crónicas -escritas desde el 3 de diciembre de 1898 al 7 de abril de 1900- y,

5. Rovira escribe: «Creo por tanto que el primer Darío es el que fue, el que escribe aquellos poemas iniciales que anuncian el aliento creativo posterior».

con el tiempo, esas crónicas, que parece solicitó realizar voluntariamente, darán lugar a ese libro imprescindible que es *España contemporánea*⁶ (1901). Antonio Vilanova lo califica de «vasto retablo histórico y sociológico de la España finisecular, en los días inmediatamente posteriores al desastre colonial del 98» (Darío, 1987, p. 9). En una de las crónicas que envía a la capital argentina, titulada “Los poetas” (24.08.1899), sorprendentemente o no tanto, nos habla otra vez de esos personajes que sirvieron al jovencito Rubén para empezar aquel poema de 1884, es decir, Campoamor, Núñez de Arce, Manuel del Palacio, José Echegaray y, claro está, el mismo Manuel Reina. El cordobés de Puente Genil acababa de publicar uno de sus libros más valorados por la crítica, *El jardín de los poetas* (1899). El poemario culturalista de Reina hace decir lo siguiente a Darío:

Manuel Reina ha logrado recientemente un triunfo con su *Jardín de los poetas*. Lírico de penacho, en color un Fortuny. Ha llamado la atención desde ha largo tiempo, por su apartamiento del universal encasillado académico hasta hace poco reinante en estas regiones. Su adjetivación variada, su bizarría de rimador, su imaginativa de hábiles decoraciones, su pompa extraña entre los uniformes tradicionales, le dieron un puesto aparte, alto puesto merecido. Le llaman discípulo e imitador del señor Núñez de Arce. No veo la filiación, como no sea en la manera de blandir el verso. Núñez de Arce es más severo, lleva armadura. Reina va de jubón y gorguera de encajes, lleno de su bien amada pedrería. No hay versos suyos sin su inevitable gema. En el *Jardín de los poetas* se ven sus preferencias mentales, un tanto en choque, por la variedad de las figuras. Su jardín es trabajo de virtuoso. Cada poeta le da su reflejo, y él aprovecha la sugestión felizmente.

La verdad es que después de leer estas palabras de Darío en el texto que más tarde recogería en *España contemporánea*, tenemos una posibilidad de ampliación de lo que era ese poema del joven Rubén en 1884, pero una ampliación en la que sigue presente una serie de constantes y que, claro está, viene a propósito de lo que es el aprovechar la publicación del libro más culturalista de Manuel Reina, *El Jardín de los poetas*⁷, en donde el propio cordobés también establece su gusto literario, su gusto poético, exalta una serie de nombres, da un repaso crítico-literario por ellos y crea una especie de canon de lecturas

6. La primera edición de la recopilación de artículos apareció en la capital francesa: *España contemporánea. Crónicas y retratos literarios*, París, Garnier, 1901.

7. José Luis García Martín (1986, p. 207) ha recuperado el nombre del poeta cordobés al estudiar la poesía culturalista de la posguerra española: «El olvidado Manuel Reina resulta un claro precursor de Rubén Darío en lo que a la utilización de elementos culturalistas se refiere. En 1899 dedica un libro íntegro, titulado *El jardín de los poetas*, a las evocaciones literarias. Las más diversas literaturas se encuentran representadas en esas páginas [...]».

para la generación poética del momento. Rafael Alarcón Sierra (2002, p. 85) ha señalado cómo Manuel Reina dedicó un poema a «Góngora» en *El jardín de los poetas* (1899), y en el mismo año Rubén Darío hacía protagonista a este, junto a Velázquez, de su «Trébol» de sonetos.

Fijémonos ahora en cuál ha sido la transmisión del poema «Manuel Reina». En principio, esta puede ser calificada de azarosa. Habitualmente, se ha prescindido de nuestro poema a la hora de editar a Rubén Darío. No es, en efecto, el poema más querido por los antólogos, aunque en las últimas décadas sí que ha sido algo más recogido. La reivindicación de su valor marcador en la etapa de juventud de la trayectoria de su autor puede contribuir a que su presencia aumente cuando se reedite la poesía de Rubén. Creo que la inclusión del poema en la *Antología de poesía y prosa* que publiqué en la editorial Aguacilara era la primera que se realizaba (M. Á. Auladell, 1990, pp. 24-29), tras la presencia del texto en la edición conmemorativa del cincuentenario, la preparada por Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belmás (Darío, 1968). Recientemente, se ha incluido en la edición de la obra poética, preparada por Julio Ortega y publicada por Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores (Darío, 2007, pp. 867-872).

El poema «Manuel Reina» es un texto que, por ejemplo, Guillermo Carnero (2009, p. 74) -estudioso atento de la trayectoria de Manuel Reina- califica sin rubor de «pésimo poema», discute la calidad y hasta el hecho de que tenga otra significación, no simplemente la de su carácter encomiástico, laudatorio. Sin embargo, si observamos la datación del texto, vemos que aparece fechado en octubre de 1884 y este dato nos permite pensar en una posibilidad que Carnero obvia. Concurren varias circunstancias que hacen dudar de una aseveración tan categórica y apuntan hacia una mayor consideración. La larga extensión del poema (177 versos) es tan solo equiparable a dos poemas de esa etapa, eso sí, muy significativos ambos: «A Francisco Antonio Gavidia» (octubre de 1884, 162 versos) y «A Víctor Hugo» (120 versos). Por otro lado, debemos tener en cuenta el carácter prácticamente fundador⁸ de un tipo de escritos, en los que Rubén Darío radiografía la trayectoria de un poeta, aborda su significación e incluso anima a no caer en el desaliento con respecto a práctica tan necesaria.

Rubén Darío conoce la trayectoria de Manuel Reina. Es obvio que ha leído, al menos, una parte significativa de su obra poética y, si no lo ha hecho directamente en los volúmenes publicados hasta entonces –*Andantes y alegros*

8. Así consideraba Octavio Paz al autor de *Azul...*, como si se tratara del guía de un camino poético (Paz, 1991, p. 138).

y *Cromos y acuarelas*-, puede haber accedido a ella a través de *La Ilustración Española y Americana* o de *La Diana*, la propia revista dirigida por el cordobés. Por otro lado, existen varios detalles determinantes para darnos cuenta de cómo Rubén está al tanto de la figura admirada. Mencionamos más arriba que al principio del poema «Manuel Reina», Rubén sitúa al objeto de su encomio entre los «poetas inspirados» de España. Es curioso que se incluye a Echegaray, al lado de Zorrilla, Campoamor, Manuel del Palacio o Núñez de Arce. De manera explícita, lo que se resalta del que obtendría el Premio Nobel de Literatura en 1904, es que triunfa en las tablas; Rubén le tilda de «emperador del teatro». El joven poeta parece que conoce la buena relación personal entre don José y Manuel Reina. Es seguro que ha leído las colaboraciones del también ingeniero y matemático en la sección científica de la revista del cordobés. Pero lo más sorprendente es que nos remite, incluso, a la orientación que está surgiendo en aquellos años en nuestro autor y que le mueve hacia la creación dramática. Es la época en la que Reina presenta *El dedal de plata*, su única obra de teatro que llegó a imprimirse y a ponerse en escena. Inspirada en un artículo de François Coppée, se estrenó el 25 de mayo de 1883 en el Teatro Español de Madrid. Coppée era un reconocido poeta, dramaturgo y novelista perteneciente a la escuela parnasiana por la que ambos, Reina y Darío, tuvieron gran estima. Darío llegaría calificar a Reina de «raro»⁹ en nuestro poema de octubre de 1884 y fue precisamente el componente parnasiano el que ha venido utilizándose en mayor medida para definir la obra del cordobés y, como es sabido, del que el nicaragüense reclutó algunos nombres destacados para conformar parte de la veintena de semblanzas incluidas, tras el ensayo «El arte en silencio», en su volumen titulado *Los raros* (1896).

Por otro lado, Rubén Darío puede estar influido, al escribir este significativo poema, por razones que no son solo de carácter literario, sino también de índole humana. Los propios versos del poema nos lo sugieren, sobre todo hacia el final, en los que el jovencísimo nicaragüense anima desde la otra orilla del Atlántico al vate de Puente Genil. Manuel Reina lleva, desde principios de ese año 1884, asistiendo a un período delicado de su vida. En enero ha tenido que cerrar la revista *La Diana* y, para terminar de acumular desgracias, su esposa Frasquita cae gravemente enferma y acaba falleciendo con veintisiete años de edad el día 26 del mes de marzo. Dejaba tres hijos: Manuel, con cuatro años; Francisco, con 3 años; y Luis Fernando, con apenas tres meses. La responsabilidad que recae en nuestro autor es inmensa. A ello se suman las

9. Rubén hace uso del término hasta en dos ocasiones. Dice que «el poeta inspirado» produce «raras sinfonías» (v. 84) y que «es lindo y raro» su «arrebataador procedimiento» (v. 102).

aprehensiones numerosas provocadas por su hipersensibilidad y por una incipiente diabetes. Por consiguiente, parece como si Rubén Darío –conociendo someramente dichos reveses- intentara consolar con ese merecido reconocimiento y ese espaldarazo para que su «estro» poético no se diluya, no llegue a perderse. Recordemos los versos citados más arriba:

¡Sí; que escriba un poema revestido
con esas joyas que sólo él fabrica
y con esas ideas altas, sumas,
que hay entre la cabeza de los seres
favorecidos por la augusta y santa
disposición del Cielo! [...] (vv. 135-140).

Asimismo, es necesario dar un repaso a lo que son los propios poemas del mismo período creativo de su autor y, concretamente, al que, casi siempre, se publica de manera contigua al que estudiamos aquí, me refiero al dedicado a Francisco Antonio Gavidia, el gran intelectual salvadoreño ideólogo del unionismo centroamericano, que posiblemente, cuando Rubén Darío escribe nuestro poema en 1884, tal vez, estaría en El Salvador y podría ser aquel quien le recomendará la lectura del poeta cordobés que habría ya dado a luz dos de sus poemarios, de curioso título para todo lo que hemos dicho anteriormente referido a lo musical y a lo cromático. Enrique Anderson Imbert recordaba que: «Mientras vivió en Centroamérica, Rubén Darío estuvo en medio de una rosa de los vientos, oyéndolo todo, imitándolo todo, sin orientarse decididamente. Es natural. Tomar conciencia de sí mismo y de la realidad en que se vive y se sueña es un proceso lento y difícil» (Darío, 1993, p. vii). El poema «A Francisco Antonio Gavidia» será el poema que sigue al titulado «Manuel Reina» en la edición de las *Poesías completas*, al cuidado de Méndez Plancarte (1961). Los dos textos están fechados en octubre de 1884. Rubén Darío reconoció que, desde 1882, Gavidia lo acercó a Victor Hugo y a los modelos parnasianos. Añade Anderson Imbert que dicha época es la de «su estudio de invenciones poéticas francesas. Leyó las colecciones de 1880 a 1884 de la *Revue des Deux Mondes* y la crónica parisiense de *La Ilustración Española y Americana* de Madrid» (Darío, 1993, p. x). Además, es el momento en el que se mostrará deslumbrado por Théophile Gautier, François Coppée y Catulle Mendès.

El primer libro de Reina se titula *Andantes y alegros* (1877) y el segundo *Cromos y acuarelas* (1878). Solo ya los títulos son verdaderamente significativos. Anoto esa posibilidad porque Gavidia, que está atento a la novedad y también a lo que producen los cenáculos intelectuales peninsulares, seguro que conoce *La Diana* y es en la revista *La Diana* donde creo que está la clave y

el acercamiento personal a lo que le ha ocurrido a Manuel Reina. En *La Diana*, Manuel Reina ha promovido un proyecto cultural verdaderamente extraordinario, bastante efímero, que ha durado desde 1882 hasta justo enero del año 1884. El último número de *La Diana* fue el nº 24, tomo II, correspondiente al 22.01.1884. Recuerdo que el poema de Rubén estaba fechado en octubre de ese año. En esa revista, Manuel Reina, además de muchos otros contenidos, lo que había hecho era traducir a algunos de los escritores, que, como es sabido, van a dejar verdaderamente desnortados a los primeros modernistas hispanos. Me estoy refiriendo, claro está, a Gautier, me estoy refiriendo a Baudelaire, me estoy refiriendo a Verlaine, me estoy refiriendo al norteamericano Poe. El aprecio de Rubén Darío por Manuel Reina puede venir precisamente de ese tipo de conocimiento, de ese cordobés que se muestra interesado en recuperar determinadas cuestiones incluso del Romanticismo, que aún pueden ser atractivas, cuestiones del Parnaso, cuestiones del decadentismo y cuestiones que tienen que ver con presentar al público en castellano a esos grandes escritores que van a ser verdaderos dioses para los primeros modernistas.

Santiago Reina López (2005, pp. 63-71), bisnieto del poeta de Puente Genil, ha realizado la catalogación de su obra y, al repasar algunos artículos de *La Diana* (especialmente el poema encomiástico dedicado a «Sara Bernhardt», poema CXVIII, 1882), repara en una nota que aparece inserta en la revista y que puede resultar crucial para saber si Manuel Reina era conocido a esas alturas en Hispanoamérica. Reina López subraya la importancia del dato porque lo considera fundamental de cara a la fijación de los orígenes del Modernismo¹⁰. Dicho de otro modo, esa pista nos permitiría el poder asegurar que *La Diana*, y por tanto la obra de los premodernistas españoles (Reina, Rueda, Blasco y Fernández Shaw) eran leídas en aquellas latitudes ya en 1882. Constatado tal extremo, ayudaría a aclarar bastante el problema. La nota en cuestión la conforma un texto en el que la redacción de la revista se extiende acerca de un pleito fronterizo entre Colombia y Venezuela, de cuyo arbitraje ha sido encargado el rey de España, y promete ocuparse del problema en números sucesivos, «dado los muchos lectores que tiene en Hispanoamérica». Según el bisnieto del director de la revista, esta aclaración «explica el poema “A Manuel Reina” [sic] que, con sólo 17 años, (octubre de 1884), Rubén Darío

10. La polémica sobre la génesis del Modernismo ha dado lugar a una rica bibliografía que es imposible resumir aquí y que, por otra parte, es conocida por el especialista. En todo caso, destaco algunas referencias que guardan relación más directa con el objeto de nuestro estudio: Cernuda (1957), Pérez Poiré (1966), Criado Costa (1979), Cardwell (1983), Gallego Morell (1987 y 2000), Niemeyer (1992), Auladell Pérez (1993), Carnero (2009).

dedicó al poeta cordobés». A continuación, Reina López reproduce el poema en su integridad y desgrana algunos comentarios:

Habría que destacar cómo, con solo veintiocho años y dos libros publicados, Reina es considerado por el joven Rubén Darío uno de los grandes poetas españoles de su tiempo, a la altura de Núñez de Arce, Zorrilla, Campoamor, Echegaray y Manuel del Palacio («entre ellos / tiene alto puesto Manuel Reina») y de fama internacional («La fama lleva / sus nombres por el mundo»). Afirma, además, la originalidad de su estilo formal y acepta, al menos eso se desprende de sus palabras, haber intentado imitarlo («Muestra Reina un estilo *sui generis* / difícil de imitar»). También le parecen modernas sus ideas («es un poeta / del siglo diecinueve a todas luces»). La temática de «sus cánticos extraños» puede saltar, según él, desde los ambientes urbanos («rostros descompuestos en medio de la orgía», champaña...), a la levedad y dulzura de la naturaleza («aéreas ninfas», «querubos blondos», notas dulces, «onda mansa / y serena del lago rumoroso...»), desde la Edad Media [...] al mundo mitológico [...]; sus versos son [...]; sus estrofas son [...]; pero, a veces, produce «raras sinfonías / en loca exaltación».

Y, más adelante, se plantea algún interrogante acerca de la influencia de Reina en Darío:

¿Acaso no está describiendo Rubén Darío características de su propio estilo posterior? ¿No se trasluce de sus versos la sensación de haber descubierto en la lectura de la poesía de Reina algo nuevo y diferente? [...]

Es indudable, por otra parte, el perfecto conocimiento que Darío tiene de Manuel Reina, no es solo que escriba este poema en una de las estrofas [sic] preferidas de nuestro poeta: el endecasílabo blanco; sino que, además, sabe que este lleva muchos años sin publicar un volumen, por ello, lo anima a hacerlo.

Por último, Reina López insiste en considerar ese tramo temporal como uno de los de mayor intensidad e impacto de la producción de su bisabuelo:

En los años de publicación de *La Diana* (1882-febrero de 1884) la actividad literaria de Manuel Reina es constante: publica los que serían, prácticamente, sus últimos textos de creación en prosa [...]

Para corroborar dicho estado de cosas, es curioso que otro de los primeros, de los que se llaman muchas veces precursores del modernismo, el cubano Julián del Casal, sea uno de los que en esas mismas fechas posee, asimismo, un texto dedicado a Manuel Reina. En diciembre de 1885, unos meses después del poema de Darío sobre el poeta de Puente Genil, Julián del Casal publica un artículo sobre el mismo en *La Habana Elegante*. Se trata de un texto en prosa en el que el cubano Casal considera a Reina como un «verdadero poeta de tránsito», con «un atinado sentido de modernidad». El 19 de abril de ese año había publicado su «Nocturno», dedicado a la memoria de su padre.

Esperanza Figueroa (1944, pp. 332-333) dice que: «Durante este paréntesis la “sirena” del sueño poético y las “blancas tumbas” se traspasan a la típica decoración del modernismo, enamorado del lujo» y destaca a ese propósito unas palabras del artículo sobre el cordobés:

Colocado sobre el blanco mármol de la elegante mesa de ébano, bajo un cuadro que representa, a la pálida claridad del astro de la noche, una escena amorosa en el gran canal de Venecia, entre dorado pebetero oriental y luciente jarrón de porcelana de Sèvres, lleno siempre de purpúreas rosas, moradas violetas y níveas azucenas [...]

El texto es sintomático de una sensibilidad que hizo que Julián del Casal también contara con el calificativo de raro:

El 26 de noviembre de 1885 publica Francisco Chacón en *El Figaro* unos apuntes que titula «Casal (notas de mi cartera)». Para ese entonces el total de colaboraciones de Casal aparecidas en la prensa se reducía a los poemas: «¡Una lágrima!», «El poeta y la sirena», «Huérfano», «Amor en el claustro», «Nocturno», «Desde lejos» y el texto en prosa «Manuel Reina». Seis poemas y un texto en prosa; para una vida literaria que había comenzado en 1881 con la publicación de “¡Una lágrima!” en la revista *El Ensayo*, no es demasiado. Sin embargo, para Chacón era bastante ya como para hacerlo escribir esas notas en las que el sentimiento central es la extrañeza. Casal es un raro (Víctor Fowler, 2002, p. 42).

La obra de Julián del Casal se sitúa en un período de transición que supone una radical innovación tanto en el género prosístico como en el poético, adelantando las claves fundamentales que van a alimentar el emergente modernismo hispanoamericano junto a figuras de perfil tan destacado como otro cubano, José Martí; el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera; o el colombiano José Asunción Silva. El hecho de que en España surjan unos cuantos nombres, como Manuel Reina, Salvador Rueda, Ricardo Gil u otros, que de forma pareja acometen una andadura de revisión y superación de los esquemas románticos, sugiere el análisis comparativo de todas estas figuras de ambas orillas del Atlántico. Por otra parte, el interés de Casal por Europa y su estancia frustrante en España, en donde solo halló eco en Salvador Rueda, nos lleva a poner en contacto al joven poeta cubano con la escritura peninsular del momento desde una doble vertiente: el interés por Europa que movía a Casal como a otros modernistas y la recepción en España de los primeros modernistas hispanoamericanos, dejando aparte a Rubén Darío. Se trata, pues, de abordar la figura de Julián del Casal, por una parte, como iniciador de una poética que alberga numerosas notas de modernidad y, por otra, poner ello en relación con el proceso evolutivo de la poética española durante los últimos años de la Restauración. La relación intelectual y personal que Casal mantuvo en la

Península muestra el paradigma de la conexión-desconexión que comenzó a aflorar desde entonces. El poeta Agustín Acosta (1945, p. 5) pronunció el 21 de octubre de 1943 unas palabras junto a la tumba de Casal, al conmemorarse el 50 aniversario de su muerte. Merece la pena reproducirlas:

Decíamos que Martí oficiaba en Cuba, sacerdote de los más blancos altares; Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera en México; González Prada en el Perú; Ricardo Gil y Manuel Reina en España. Ah, señores, pero en España oficiaba también Salvador Rueda, que fue amigo de Casal. Si en algunos poemas de Casal hiciéramos abstracción de aquella modalidad amarga y pesimista de su espíritu, encontraríamos la sonoridad plástica y recia, el ornamento y la música con que en aquellos años pontificaba sin ser comprendida, la musa soberbia y fecunda de Salvador Rueda.

Y si a algunos de los versos de Casal añadiéramos lo que hay de alegre despreocupación en algunos poemas de Gutiérrez Nájera, en aquellos encontraríamos la garra dulce y suave del Duque Job acariciando el alma de nuestro poeta atormentado.

¿Pero es que Julián del Casal no influyó también sobre Rueda, sobre Reina, sobre Nájera? Contemporáneos como eran, no sería aventurado afirmar influencias recíprocas entre los mismos, ya que todos volaban en un cielo igualmente luminoso, y todos ellos conocían por igual su doloroso oficio.

Una vez más contamos con un testimonio que trasciende lo circunstancial. Supone algo esencial. ¿Qué podemos pensar de ese único texto en prosa del primerizo Julián del Casal? Al igual que con el caso de Rubén Darío, asistimos a una especial querencia hacia lo que representaba la novedad de la poesía de Manuel Reina.

Frente a la calificación de poco importante, casi nada significativo o completamente irrelevante, sorprende su gran extensión. Solo equiparable a su gran poema coetáneo sobre la historia del libro. Parece que escribir una tirada de casi doscientos endecasílabos permite inferir algo de interés por la personalidad que trata de elogiar. Por consiguiente y, al menos, a efectos de lo que es la obra primeriza del gran poeta nicaragüense, insistimos en calificarlo de texto esencial. Texto esencial de un momento de vagidos que auguraba unos tiempos posteriores, en los que el nomadismo de Rubén le conduciría a seguir cultivando el género del poema metapoético y culturalista, que habla de poesía y de poetas. Muchos de esos textos, tanto en prosa como en verso, son generales («Yo persigo una forma...», «Los poetas...»), pero otros son nominales. Son piezas, «gemas» -por emplear su propio término alusivo a los de Reina en *El Jardín de los poetas*-, en las que Rubén llega, en ocasiones, a la excelsitud. Nadie duda hoy que algunos de los más excelentes textos que forman parte del canon dariano son esos famosos poemas dedicados a Verlaine, Valle-Inclán, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez.

De tal manera, que podemos concluir, sin pecar de exagerados, que el poema titulado «Manuel Reina» es un texto esencial de la primera etapa poética de Rubén Darío porque en él apreciamos la proyección que el pontanés ejercía en el nicaragüense, la posibilidad de entendimiento como temprano homenaje y el adelanto del fino instinto para destacar los nombres que más tarde o más temprano conformarían las líneas de evolución literaria de la época modernista, que viene aceptando con mayor o menor consenso la crítica académica. Como sucede con las obras artísticas y hasta con la vida en general, contamos, en ocasiones, con acontecimientos, conductas, creaciones, etc., que influyen en nosotros, trascienden su tiempo, y lo hacen por un determinado valor constituyente que no tiene por qué ir aparejado a la calidad o a la perfección. La atención del joven Darío por Manuel Reina y la escritura de su poema así titulado, nos proporciona, más que un texto esencial por sus altas cualidades poéticas, un testimonio de cuál era el objeto de interés, las expectativas estéticas y el modelo que seguir. En esto radicaría la esencialidad del poema que comentamos, más allá de las posibles descalificaciones provenientes de la naturaleza de la composición o de la constatación de cierta impericia en su autor, por razón de la corta edad. Lo que más sobresale del caso, es el deslumbramiento¹¹ que advertimos en aquel joven por la figura del poeta español. Juan Ramón Jiménez (1961, p. 156) nos contó en la elegía que dedicó a su muerte: «Ha sido indudablemente el poeta lírico de su generación». Y añadió: «El rey era, entonces, don Manuel Reina. Parnasiano impecable, con la exaltación exterior de aquel Leopardi que tuvo una estrella en su joroba, fue nuestro Leconte de Lisle, corazón de mármol y rosas —menos frondoso que el corazón del poeta francés— alma vacía a fuerza de suntuosidad». Por esos años, Rubén ha quedado prendado por el modo versificador de Reina y aún no es el tiempo de su dedicación a otros primeros modernistas peninsulares como, por ejemplo, Salvador Rueda, al que ofrecería tanto apoyo hasta el momento de la enemistad y la rivalidad explicitada en una cruda controversia. Katharina Niemeyer (1992, p. 326) recuerda cómo Salvador Rueda evolucionó hacia «un estricto y beligerante anti-modernismo», incluso tras la

11. Antonio Gallego Morell (2000, p. 592-593) defendía que el entusiasmo era lo que unía a los dos poetas. Es probable que tal percepción la recuperara al leer a Octavio Paz que, en «El caracol y la sirena» nos recordaba cómo el entusiasmo era «el origen de la poesía para Novalis» (Paz, 1991, p. 140). Tras comparar el poema «La legión sagrada», fechado en 1891 y publicado posteriormente en *La vida inquieta* de Manuel Reina, con la «Marcha triunfal» de Rubén Darío, Gallego Morell afirma que: «Existe una asombrosa semejanza en la musicalidad de ambos poemas, en la puesta en escena del episodio épico, en la comunión en un mismo clima de entusiasmo. Yo creo que acertaríamos en proclamar: en sus poemas Darío y Reina coinciden en el “entusiasmo”».

reconciliación en lo personal con el nicaragüense. La propia Niemeyer (1992, p. 327) subraya, frente a la posición de Rueda y otros premodernistas, la inquietud por lo nuevo del cordobés y el apoyo a los jóvenes valores líricos en la órbita del Modernismo. Manuel Reina valoró muy positivamente, por ejemplo, *La copa del rey de Thule* (1900), de Francisco Villaespesa, «la piedra de toque del Modernismo castellano». Nuestro poeta de Puente Genil opinó que este poemario fuera, «a pesar de sus irreverencias retóricas, la gloriosa exaltación de la juventud más original y potente de nuestras letras». En definitiva, en el caso de Manuel Reina, adivinamos otro tipo de relación, la del referente para cultivarnos en el oficio, la del vate respetado por encima de todo, la del maestro o, al menos, la de uno de los maestros. Por eso, reivindicamos que este poema de Darío es uno de sus textos esenciales.

Los años 2016 y 2017 se presentan como años darianos, como 2005 y 2006 fueron años conmemorativos para Manuel Reina. Con uno y con otro, se nos ofrece la posibilidad de una doble celebración de manera inmediatamente sucesiva. Este año hace un siglo que falleció Rubén Darío. El año próximo es el del 150 aniversario de su nacimiento. Los dos poetas dejaron este mundo el año en el que alcanzaban los 49 de edad. No sobrepasaron el medio siglo de vida. Seguramente, a causa de algún conjuro numerológico de su admirado Pitágoras¹², el hecho de que las fechas del nacimiento y de la muerte de Rubén Darío resulten con dígitos finales contiguos, 1867 y 1916, propiciarán siempre que a la hora del recuerdo de las efemérides, empecemos conmemorando su desaparición y terminemos por celebrar su alumbramiento. Algo similar ocurre con Manuel Reina, que nace en 1856 y muere en 1905. Llegados aquí, solo queda exorcizar el misterio.

Bibliografía

- ACOSTA, Agustín, «Una extraña evocación o Julián del Casal», *Revista cubana*, vol. XIX (enero-junio 1945), pp. 5-15.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *La obra poética de Manuel Reina*, Madrid, Editora Nacional, 1968.

12. Lo numerológico nos conduce a lo rítmico. Ricardo Gullón nos aproximó al predicamento que tuvo Pitágoras entre los modernistas. Lo sustancial de la doctrina pitagórica «consistía en una concepción rítmica del universo y de la vida que los modernistas no sólo aceptaron sino convirtieron en idea central determinante de la creación poética. [...] El pitagorismo fue visto como un sistema concebido para poner orden en el caos; los números son cifras mágicas que revelan –si acaso no ocultan– la significación secreta de las cosas» (R. Gullón, 1999, p. 110).

- ALARCÓN Sierra, Rafael, «Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX», en *Anales de Literatura Española*, n° 15 (2002), pp. 71-92.
- AULADELL PÉREZ, Miguel Ángel, «Zorrilla y los primeros modernistas españoles», en J. Blasco, R. de la Fuente y A. Mateos (eds.), *José Zorrilla. Una nueva lectura*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 221-230.
- CARDWELL, Richard A., «Rubén Darío y Salvador Rueda: dos versiones del Modernismo», *Revista de Literatura*, 45 (1983), pp. 55-72.
- CARNERO, Guillermo, «Manuel Reina ante el reto modernista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 709-710 (julio-agosto 2009), pp. 71-97.
- CASAL, Julián del, *Poesía completa y prosa selecta*, ed. Álvaro Salvador, Madrid, Verbum, 2002, 410 pp.
- CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- CONCHA, Jaime [1975], *Rubén Darío*, Madrid, Júcar (col. Los Poetas), 1984, 2ª ed. [Recoge obra del Rubén joven, anterior a *Abrojos* en un epígrafe titulado “De sus Primeros poemas”, pp. 125-128: “A ti”, “Cámara oscura”, “Sotto voce”].
- CRiado COSTA, Joaquín, «Un andaluz en la génesis del Modernismo poético: Manuel Reina», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, vol. I, n° 100 (1979), pp. 99-121.
- DARÍO, Rubén [1990], *Antología de poesía y prosa*, ed. Miguel Ángel Auladell Pérez, Alicante, Aguaclara, 1992, 1ª reimpr. [El poema «Manuel Reina», en pp. 24-29].
- [1901], «Los poetas», en *España contemporánea*, prólogo de Antonio Vilanova, Barcelona, Lumen, 1987, p. 202.
- [1896], *Los raros*, ilustraciones de Enrique Ochoa, Madrid, Mundo Latino, vol. VI de las obras completas (editadas por su hijo Rubén), 1918.
- , *Obras completas I. Poesía*, ed. Julio Ortega con la colaboración de Nicanor Vélez, Prólogo de José Emilio Pacheco, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007. [El poema «Manuel Reina», en pp. 867-872].
- , *Obra poética*, ed. José Carlos Rovira con la colaboración de Sergio Galindo, Madrid, Biblioteca Castro, 2011.
- , *Obras poéticas completas* (edición revisada), introd. y ensayo bibliográfico de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1945.
- , *Poesía* [1977], introd. y selección de Jorge Campos, Madrid, Alianza, 1982, 4ª ed.
- [1952], *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, Estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Madrid, FCE, 1993 (2ª reimpr.)
- , *Poesías completas* [1952], ed., introd. y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1961, 9ª ed. [El poema «Manuel Reina» en las pp. 198-203; fechado en octubre de 1884].

- , *Poesías completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás, Madrid, Aguilar, 1968, 11ª ed.
- , *Rubén Darío Esencial*, ed. Arturo Ramoneda, Madrid, Taurus (Esenciales Taurus), 1991.
- DELGADO, Jaime, «Rubén Darío, poeta transatlántico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 212-213 (agosto-septiembre 1967), pp. 289-331.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *La dimensión culturalista en la poesía castellana del siglo XX*, Discurso de recepción del académico de número..., Madrid, Real Academia Española, 1967, pp. 42-53.
- ESTEBAN-P. DEL CAMPO, Ángel, «Hispanismo y becquerianismo en José Martí», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 20 (1991), pp. 145-153.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, *Rubén Darío*, Madrid, Historia 16/Quórum/Quinto Centenario, 1987.
- FIGUEROA, Esperanza, «Apuntes sobre Julián del Casal», *Revista Iberoamericana*, vol. VII, nº 14 (febr. 1944), pp. 329-335.
- , «Julián del Casal y el modernismo», *Revista Iberoamericana*, vol. XXXI, nº 59, (enero-junio 1965), pp. 47-69.
- , «Bibliografía cronológica de la obra de Julián del Casal», vol. XXXV, nº 68, (mayo-agosto 1969), pp. 385-399.
- FOWLER, Víctor, «Casal disputado y una nota al pie», *La Habana Elegante*, Segunda época, nº 18 (verano 2002), p. 42.
- GALLEGO MORELL, Antonio, «Manuel Reina en la espiral del Modernismo», en G. Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba, Diputación Provincial, 1987, pp. 373-380.
- , «La poesía modernista de Manuel Reina», en G. Carnero (ed.), *Actas...*, pp. 381-389. También en: *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, vol. 2, pp. 591-603.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, «La poesía culturalista», en *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial (Col. "Rodríguez Moñino", nº 5), 1986, pp. 205-210.
- GULLÓN, Ricardo [1964], *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, «Elejía accidental por don Manuel Reina», en *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 156-168.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Rubén Darío y la Edad Media: una perspectiva poco conocida sobre la vida y la obra del escritor*, Barcelona, Planeta, 1971.
- MARASSO, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Biblioteca Humanidades, t. XIII) 1934.

- MARTÍNEZ-TOLENTINO, Jaime, *Literatura hispánica e hispanoamericana. Tres autores revalorados: Ricardo Palma, Julián del Casal y Jacinto Benavente*, Kassel, Reichenberger, 1992.
- NIEMEYER, Katharina, *La poesía del Premodernismo español*, Madrid, CSIC, 1992.
- ONÍS, Federico de [1934], *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, ed. y estudio introductorio de Alfonso García Morales, Sevilla, Renacimiento, 2012.
- ORY, Eduardo de [1916], *Manuel Reina. Estudio biográfico, seguido de numerosas poesías de este autor no coleccionadas en sus libros*, Cádiz, Editorial España y América, s.a.
- PAZ, Octavio, «El caracol y la sirena: Rubén Darío», en *Fundación y disidencia. Dominio hispánico, Obras completas*, ed. del autor, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, vol. 3, pp. 137-171.
- PÉREZ POIRÉ, Margarita, «Manuel Reina y Montilla, primera voz modernista», *Boletín de la Biblioteca Nacional*, tomo XVII, segunda época, n° 3-4 (julio-diciembre 1966), pp. 73-88.
- REINA, Manuel, *Andantes y alegros. Versos de...*, Madrid, Impr. A. Flórez y Cía., 1877.
- , *Cromos y acuarelas (Cantos de nuestra época)*, Madrid, Impr. de Fortanet, 1878.
- , *La Diana. Revista de política, literatura, ciencias y arte*, Madrid, 1882-1884.
- , *El Jardín de los Poetas*, Madrid, Imp. Hijos de M. G. Hernández, 1899.
- REINA LÓPEZ, Santiago, *Manuel Reina: Catalogación completa de su obra. Análisis de su poesía en el tránsito al Modernismo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005.
- SALINAS, Pedro [1948], *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Barcelona, Península, 2005.
- TORRES, Edelberto, *La dramática vida de Rubén Darío*, Barcelona, Grijalbo, 1966.
- TORRES RIOSECO, Arturo [Calpe, 1925], *Precursores del Modernismo*, New York, Las Américas Publishing, 1963.

Fecha de recepción: 12-5-2016
Fecha de aceptación: 17-10-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.02>

Puede citar este artículo como:

BALLESTER PARDO, Ignacio, «Florentina», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 39-52.

«FLORENTINA»

IGNACIO BALLESTER PARDO

Universidad de Alicante

Resumen

El poema «Florentina» de Rubén Darío canta el erotismo, pero también el desamparo que el poeta expresa, de forma autobiográfica, tras las relaciones (más sexuales que amorosas) durante su época parisina. Mediante imágenes sonoras, sugiere los matices que puede originar una boca en contacto con otra, así como las consecuencias que ello conlleva. Al describir un beso, recupera la tradición clásica y sorprende con un verso final que rompe el preciosismo de la mayor parte de su obra. Desde estos ocho tercetos analizaremos la poética de quien cultiva una flor en tina, haciendo hincapié en las características que lo definen como una de las voces más armoniosas, pero también más certeras. Pese a no ser incluido en *Prosas profanas* y no protagonizar los cientos de estudios darianos, dicho texto sirve para entender el tránsito poético y vital del nicaragüense universal.

Palabras clave: *Poesía, Modernismo, Rubén Darío, Florentina, Comentario.*

Abstract

The Rubén Darío's poem «Florentina» sings eroticism, but also the helplessness that the poet expresses autobiographically, after relations (more sexual than romantic) in his Parisian period. By sound images, he suggests the nuances that can cause a mouth in contact with another, and the consequences that this entails. To describe a kiss, Darío recovers the classical tradition and surprises us with a final verse that breaks the preciousness of most of his work. From these eight trios we analyze the poetics of who grows a *flor en tina*, emphasizing the characteristics that define it as one of the most harmonious voices, but also more accurate. Although not included in *Prosas profanas* and not star in the hundreds of Darío studies, this text serves to understand the poetic and vital transit of the Nicaraguan universal poet.

Keywords: *Poetry, Modernismo, Rubén Darío, Florentina, Comment.*

El poema «Florentina» de Rubén Darío pertenece a los «Poemas dispersos (1886-1916)»¹. Data de la época parisiense. El poeta lo debió de escribir en 1893 (cfr. Acereda, 1999: 423). Alberto Acereda es de los pocos críticos que repara en este texto breve y armonioso, así como en el enigma que supone su exclusión de *Prosas profanas*. Los ocho tercetos endecasílabos describen de manera sensual la boca de una mujer de Florencia. El final recuerda la de-sazón tras la pasión, la irremediable consciencia tras el frenesí. «Florentina» dice así:

Sobre el diván dejé la mandolina.
Y fui a besar la boca purpurina,
la boca de mi hermosa florentina.

Y es ella dulce, y roza y muerde y besa;
y es una boca roja, rosa, fresa;
y Amor no ha visto boca como ésa.

Sangre, rubí, coral, carmín, claveles,
hay en sus labios finos y crueles
pimientas fuertes, aromadas mieles.

Los dientes blancos riman como versos,
y saben esos finos dientes tersos
mordiscos caprichosos y perversos.

Dulce serpiente, suave y larga poma,
fruta viva y flexible, seda, aroma,
entre rosa y blancor, la lengua asoma.

La florentina es sabia, y ella dice
que en ella están Helena y Cloe y Nice,
y Safo y Clori y Galatea y Bice.

Su risa es risa de una lira loca:
en el teclado de sus dientes toca
Amor la sinfonía de su boca.

Y ese cáliz hallé de mieles lleno,
y él el placer y el mal puso en mi seno,
y en él bebí la sangre y el veneno.

1. Citaremos el poema siguiendo las *Obras completas I. Poesía* (Edición de Julio Ortega con la colaboración de Nicanor Vélez), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 1081-1082; aunque, para referirnos al resto de la obra dariana, tendremos en cuenta una edición más reciente, la de José Carlos Rovira en colaboración con Sergio Galindo. Esta última, sin embargo, no incluye el poema «Florentina», ausencia habitual en las antologías y ediciones críticas (como también ocurre con la de Álvaro Salvador en 2016).

Estamos ante un texto que puede entenderse como ejemplo del tránsito poético en el nicaragüense centenario. Estudiaremos por qué dichos versos han pasado casi desapercibidos para la crítica, por qué Darío no lo incluyó en *Prosas profanas* (1896, Buenos Aires-1901, París), por qué no aparece en las ediciones que recogen su obra poética o por qué es trascendental que Darío estuviera en París al escribir el poema «Florentina».

Al nicaragüense le recibieron en la capital francesa otros escritores de habla hispana. Así lo apunta Federico Carlos Sainz de Robles en «El positizo afrancesamiento de Rubén Darío»: «en París, a Rubén, le sirvieron de guías expertísimos dos afrancesados sin remisión: el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y el malagueño Alejandro Sawa» (208). Estamos ante un poeta nicaragüense que escribe en París sobre una florentina. ¿Estuvo en Florencia? Edelberto Torres documenta la visita de Darío a la ciudad italiana en *La dramática vida de Rubén Darío* (1980): «Pagano avisa a Agresti que está en Florencia Rubén Darío, admirador de Rossetti» (471). Según Francisca Nogueroles Jiménez en su artículo «De paristitis y rastacuerismo: Rubén Darío en Francia», publicado en un trabajo de 1998 que edita Alfonso García Morales, «el joven americano conoce a la “cocotte” parisina, que lo envuelve en una atmósfera sexual. La identificación París / mujer / enfermedad se concreta» (175). Cabe destacar el significado que también tiene el término francés *cocotte*: blenorragia o gonorrea. La exótica mujer de compañía se asocia, pues, con la enfermedad. Tal sentido engloba el cambio del placer al mal que representa «Florentina». Asimismo dicha tríada (bohemia / sexo / alcohol) condicionará al poeta y al poema en su exclusión. Si seguimos a Sigmund Freud, el comportamiento de Darío al final de su vida puede radicar en la infancia: «El París de Rubén, como todo en él, tiene su lado mítico y su lado histórico. Quizá fuera la encarnación de su gran figura mitológica, la Mujer, la forma materna, matricial, matriz, de todas las formas, la Madre perdida al comienzo y que se intentaba hallar en todas partes» (Matamoro, 2002: 134). Recientemente, Ian Gibson ha publicado *Yo, Rubén Darío* (2016), memorias del poeta que murió hace cien años: «No tener dinero abundante en París era para mí una cruz, como lo había sido para Wilde. Dependía de mi subsistencia, y la de los míos, de mis ingresos de *La Nación*, que en absoluto permitían extralimitaciones» (180). Y continúa: «La verdad, sin embargo, es que yo sentía envidia de los que podían disfrutar de París y sus encantos sin tener precauciones económicas. El frenesí sexual de la capital me producía un anhelo de placeres imposible de satisfacer debido a mi situación menos que boyante, y ello me cortaba las alas» (181). La precaria situación económica no empobreció su poesía, sino que seguramente la enriqueció.

El ritmo y la rima de «Florentina» son características del Darío que marca un parteaguas en la poesía y en América. Además, la brevedad del texto y la precisión de las imágenes descritas, junto a las referencias míticas, hacen que sus ocho tercetos conformen, pese a su independencia formal y temática, una narración conjunta. Es decir, además del preciosismo lírico, Darío representa en «Florentina» una evolución de lo hermético a lo diáfano, de lo divino a lo mundano, a lo coloquial, mostrando así, por ejemplo, el tránsito de lo apolíneo (del reflexivo «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo», incluido en el libro *Cantos de vida y esperanza*, 1905) a lo dionisiaco (del popular «Margarita, está linda la mar», de *Poema del otoño y otros poemas*, 1910).

«Florentina» no es uno de los poemas más famosos de Darío. Forma parte, como decimos, de los «Poemas dispersos (1886-1916)», cajón de sastre para reunir la obra que el nicaragüense creó durante treinta años, desde los dieciocho hasta que muriera con cuarenta y nueve. Sin embargo, algunos estudios darianos sí tienen en cuenta este poema, atraídos quizá por el misterio que supone su no inclusión por parte de la crítica o del mismo autor.

En el artículo «Rubén Darío o el proceso creativo de *Prosas Profanas*» dentro del número 28 de *Anales de Literatura Hispanoamericana* (1999), además del proceso creativo de *Prosas profanas* y la existencia de una posible edición previa a la tradicionalmente considerada *princeps*, Alberto Acereda investiga la exclusión de un par de poemas eróticos en esta primera publicación dariana de 1896 en Buenos Aires. ¿Cuáles? «La negra Dominga» y «Florentina»; título debido al humanista mexicano Méndez Plancarte (cfr. 422). Acereda explica el origen de este poema:

Apareció inicialmente en la revista *Buenos Aires*, el 7 de junio de 1896 con el título «Rosas profanas». Esto lleva a pensar que acaso sea una errata de «Prosas profanas» y que Darío inicialmente, unos meses antes de la publicación del libro, tuviese la intención de incluirlo en *Prosas profanas* (423).

¿Por qué finalmente «Florentina» no formó parte de *Prosas profanas*? Quizá la ausencia se deba al contenido sexual del poema, pues relata la relación de Darío con una prostituta florentina a la que solía frecuentar por aquella época en la bohemia de París. El peso autobiográfico pudo llevar a que el propio autor lo excluyera. José Carlos Rovira hace hincapié en este vínculo entre obra y vida al hablar de «Una vida de novela»: «nos impide disociar su biografía de su escritura y, aunque sea sucintamente, debemos abordar por eso una junto a otra» (XXIV).

Por otra parte, Ignacio López-Calvo traza la poética de Darío en su artículo «De lo apolíneo a lo dionisiaco: La “inquerida bohemia” de Rubén Darío» (2009). Al analizar la presencia explícita que la vida del poeta tiene en su

obra, destaca la caracterización que un mismo texto puede ofrecer entre la razón y la pasión: «Darío puede saltar sin problemas de este estilo desenfadado al discurso moralizante en una misma crónica» (90). Tal será el viraje del poema que venimos analizando.

La presencia autobiográfica de Darío en «Florentina» contrasta con las referencias mitológicas. De este modo, la mujer que describe el poeta se compara con personajes de la tradición clásica identificables por el público lector actual. Estas musas ejemplifican las virtudes a las que se alude en forma de alabanza. Rubén Darío representa con el modernismo la actualización de una tradición. «El modernismo gusta, en busca de la suntuosidad y brillantez perseguida para sus versos y evocaciones, de exaltar lo heroico; [...] en cuanto a virtud enaltecedora del arquetipo humano» (Sánchez-Castañer, 1976: 49). Mitología y épica abrevarán en los versos de Darío para recuperar la tradición y acotar el referente de este poema: la boca. Resulta necesario, pues, aludir a los personajes clásicos con los que el poeta equipara a «Florentina». Como Helena es capaz de causar la guerra, en este caso interna; igual que Cloe, atrae por sus encantos; y vence, tal que Nice. Como Safo, domina la lengua y la poesía; como Clori, la flor es; como Galatea, inspira; y como Bice, musa². Desde Grecia versa Florentina. Además, el mito de la manzana de Adán y Eva (pensamos en Darío y la florentina) brota en «Dulce serpiente, suave y larga poma, / fruta viva y flexible, seda, aroma, / entre rosa y blancor, la lengua asoma» (vv. 13-15), resemantizando el pecado original.

¿Cómo ubicamos este poema en la prolífica obra del nicaragüense universal? Podemos relacionar «Florentina» con otros textos de Darío atendiendo al contenido y a la forma. Por una parte, el erotismo carnal coincide con el de «La negra Dominga», poema anterior (fechado en «La Habana, 30 de julio de 1982») y –siguiendo a Acereda– también descartado de *Prosas profanas*. En este caso, se alude igualmente a la «boca, que besa y que muerde» (Darío, 2007: 1069), pero ya no es «florentina» (es decir, natural de Florencia), sino española. Si nos fijamos en la *Obra poética* de Darío (editada por Rovira), observamos un vínculo entre «Florentina» y el poema «Para la misma», de *Prosas profanas y otros poemas* (v. Darío, 2011: 343), ya que un soneto de arte menor sitúa esta escena íntima y exótica (valga el oxímoron) con una cubana-japonesa:

2. Rubén Darío también se refiere a estas musas, por ejemplo, en la «Danza elefantina» de *El canto errante* (1907), cuyo verso inicial es «Oíd, Cloe, Aglae, Nice» (2007: 396). La alusión a estos personajes femeninos es recurrente, destacando Cloe y Nice.

Miré al sentarme a la mesa,
 bañado en la luz del día
 el retrato de María,
 la cubana-japonesa.

El aire acaricia y besa
 como un amante lo haría,
 la orgullosa bizzarria
 de la cabellera espesa.

Diera un tesoro el Mikado
 por sentirse acariciado
 por princesa tan gentil,
 digna de que un gran pintor
 la pinte junto a una flor
 en un vaso de marfil.

Además del tema del poema «Para la misma» (la descripción de una mujer exótica por parte del yo autobiográfico que observa), advertimos una serie de elementos que simbolizan una estructura idéntica a la de «Florentina». Nos referimos al mueble de trabajo («la mesa») que presentaba anteriormente como lugar de descanso («el diván»). El primer verso de la segunda estrofa alude una vez más al «beso» como eje central de la acción poética. La adjetivación oscila entre especificativa («orgullosa bizzarria») y explicativa («cabellera espesa»), tal como veremos a lo largo del análisis del poema que protagoniza nuestro estudio. Finalmente, la «flor» y el «vaso» dan color e imagen a la parte última, positiva en este caso. Darío escoge un soneto octosílabo cuyas dos primeras estrofas cierran en punto y aparte, mientras que los tercetos continúan la misma escena que caracteriza a los tercetos endecasílabos de «Florentina» (pensando en la imaginería cinematográfica del modernista, séptimo arte que los hermanos Lumière inauguraban por aquellos años).

En este mismo libro de *Prosas profanas*, en cuartetos y de forma más extensa, Darío compara la mitología con el preciosismo y la sensualidad del poema «Divagación» (cfr. Darío, 2011: 330-331), donde «hicieron los delirios de las lirás / en las Grecias, las Romas y las Francias» (330). Por su parte, el décimo «Canto de esperanza» es el único que mantiene la estructura de «Florentina» (ocho tercetos con rima consonante independiente). Su inicio narra «Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste. / Un soplo milenario trae amagos de peste. / Se asesinan los hombres en el extremo Este» (422). No obstante, sus versos son alejandrinos en lugar de endecasílabos. Asimismo, la poesía epistolar se acerca al texto que comentamos. «A Ricardo Contreras» (15) y «Epístola a un labriego» (Darío, 2007: 959) mantienen tercetos encadenados

de mayor extensión³. En definitiva, aunque dicho orden estrófico es común en la obra de Darío –y quizá también en su vida (cfr. Acereda, 1999: 421)–, el caso de «Florentina» es único por la perfección formal.

Podemos entender la sexualidad del poema y su autobiografismo como causas de la autocensura. Según la crítica, «hallará el refugio admirando a bellas damas, a señoras cultas y elegantes que en los salones de Chile, de Buenos Aires, de París, recibirían con aprecio los homenajes poéticos de aquel que no cesaba de cantar las gracias y las risas de la mujer» (Baquero, 1969: 94). La época parisina resulta trascendental, como decimos, en su vida y, por ende, en su obra:

Las diversiones del Viejo París no están aún abiertas, [...]. Los layes y villanelas, los decires y rondelos y baladas que los poetas componían a las bellas y honestas damas que tenían por el amor y la poesía otra idea que la actual, no eran apagados por el ruido de las industrias y de los tráficos modernos. Por las noches será ése un refugio grato para los amantes del ensueño (Zavala, 1989: 196-198).

Los rasgos que definen el decadentismo («por el ruido de las industrias y de los tráficos modernos») configurarán la poética de Darío hasta el punto de adscribirse al contexto mediante la exaltación de la mujer y del amor y el sexo. Este ambiente se conformará, de nuevo, a través de una estructura tripartita, en tres planos semánticos simultáneos –el cósmico, el personal y el poético– al tiempo que supone una simbiosis espiritual y física, apolínea y dionisiaca (cfr. Login Jade, [1983] 1986: 120).

En el prólogo a las *Obras completas* (2007), José Emilio Pacheco⁴ explica las influencias de Darío al respecto: «Para Darío y para todos los hispanoamericanos, nacidos en los mares del sur exóticos y eróticos desde el punto de vista europeo, el exotismo, “el paraíso de la otra esquina”, era el París de su imaginación que conocieron sobre todo gracias a las revistas ilustradas»

3. En cuanto a la influencia que tiene Darío en México, cabe destacar al postmodernista Ramón López Velarde, quien también cultivó este tipo de tercetos (nueve en lugar de ocho, cuyos versos centrales no riman). Ejemplos de ello son «Elogio a Fuensanta» o «El son del corazón», pues la estructura, *grosso modo*, ya indica cierta similitud con el modelo del nicaragüense.

4. Precisamente José Emilio Pacheco dedica varios poemas al modernismo y a Rubén Darío. Uno de ellos recupera de forma directa el tema de «Florentina». Se titula «Rubén Darío en el burdel» y forma parte de *La arena errante* (1999). Su inicio recuerda a la «Dulce serpiente, suave y larga poma» (v. 13): «Era tan bella que borraba el pecado / original, y en vez de serpiente/ ofrecía la manzana intacta / a la sombra del árbol del paraíso» (Pacheco, 2010: 564). Además, el poeta mexicano presenta en cursiva versos del nicaragüense: «Pues la rosa sexual, al entreabrirse, / conmueve todo lo que existe...» (Pacheco, 2010: 564), dialogando y homenajeando de este modo al autor de «Florentina».

(33). Será otro mexicano, Rubén Bonifaz Nuño, uno de los poetas que mejor encarna el gusto por los clásicos griegos a los que también recurre Darío. Tales correspondencias mantienen viva una misma o parecida herencia poética.

El tema de «Florentina» es la sensualidad, motivo recurrente en Darío. Sin embargo, esta atracción carnal poco tiene que ver con el amor. La última estrofa presenta los dos extremos del sexo: «el placer y el mal» (v. 23). Por tanto, aunque prime el erotismo, mediante la musicalidad que tanto cuidó Darío en su obra, existe un trasfondo «fatal» que ahonda en el contexto y en la vida del poeta, reflejando la inmoralidad de ciertas prácticas clandestinas. Esta temática ya aparece en *Azul...* (1888), concretamente en «Un retrato de Watteau». Dice Darío: «Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge» (2011: 281), esfinge que, según Ruiz Barrionuevo, es «atributo esencialmente femenino, empleado para sugerir una cierta perversidad y ocultos placeres» (1998: 99).

En veinticuatro versos, Darío describe un beso lleno de ocultos placeres (y males). El contacto con otros labios (y sus alrededores) supone la mayor parte de las estrofas, las seis centrales. Las tres palabras que inician el poema («sobre el diván») sitúan el lugar en el que se desarrollará la acción física y mental: el encuentro entre ambos y la reflexión de quien escribe.

Teniendo en cuenta las metáforas, los símiles y los símbolos –que desarrollaremos posteriormente–, alguien se deshace del objeto que carga y es seducido por el sujeto, por cuya boca expresa un beso. En este poema lo accesorio queda relegado a un segundo plano, el del asiento que invita a pensar y a descansar. Ambos extremos del arte y del ser humano (la pasión y la razón) se conjugan, quedando unidos. Ahora bien, la razón (el diván) sostiene a la pasión (la mandolina). Dicho binomio dionisiaco y apolíneo desembocará en un beso que separa e inicia una fase de retorno al decaimiento. La parte final de «Florentina» es una forma ya de torcerle el cuello al cisne.

Para llevar a cabo dicho estudio, podríamos atender a la clásica estructura tripartita y seguir los *rites de passage* de Arnold van Gennep (separación, iniciación y retorno). En primer lugar, el sujeto poético (según los críticos, encarnado por Darío y de ahí su posible exclusión en *Prosas profanas*) se separa de su instrumento musical. La primera estrofa, tal como hemos adelantado, introduce el tema (la sensualidad en una relación más sexual que amorosa).

A continuación, se *inicia* el acto, describiendo los matices rosados de esta frontera mediante enumeraciones ascendentes: «Y roza y muerde y besa» (v. 4); «es una boca roja, rosa, fresa» (v. 5). Estos tríos lingüísticos compaginan el asíndeton y el polisíndeton, al compás de la melodía endecasílaba, según veremos. Asimismo, Darío es inductivo en su graduación. Va de lo específico y

concreto –la «boca» (vv. 2, 3, 5, 6 y 21)–, a lo general y universal: las mujeres de la tradición clásica, «en ella están Helena y Cloe y Nice, / y Safo y Clori y Galatea y Bice» (vv. 20-21); sin olvidar la parte incisiva del cuerpo que por sinécdoque es la boca: los «dientes» (vv. 10, 11 y 20). El hecho de que cada estrofa termine con un punto y aparte posibilita una constante iniciación. Como decíamos, cada terceto es autónomo, pero dependiente del conjunto.

En tercer lugar, la armonía que se ha ido gestando a lo largo del poema se trunca con el terceto final, el cual empieza de la misma manera que el segundo, con la conjunción copulativa que hilvana la fuerza expresiva. La presencia del «cáliz» (v. 22) sugiere un tono religioso y alcohólico, si pensamos en la dipsomanía del autor (cfr. Darío, 2011: XXXII). El fin del acto sexual supone el reconocimiento pecaminoso, aunque no el arrepentimiento. Estamos ante un *retorno* a la situación previa, con mandolina y sin diván. Los *rites de passage* o ritos de paso permiten el ingreso a un colectivo. Darío logra acceder así a un fase más oscura de su vida, pero más productiva en su obra.

Por lo que respecta al análisis métrico, cabe recordar que «Florentina» es un poema de ocho tercetos. Cada una de estas estrofas presenta rima consonante. Los veinticuatro versos son endecasílabos, por lo que el esquema métrico sería sencillo (que no fácil): 11A, 11A, 11A, 11B, 11B, 11B, 11C, 11C, 11C, 11D, 11D, 11D, 11E, 11E, 11E, 11F, 11F, 11F, 11G, 11G, 11G, 11H, 11H y 11H.

El sexto verso («y Amor no ha visto boca como ésa») presenta en la última palabra («ésa») la tilde de la normativa de la época, por lo que no hay sinalefa con la vocal anterior, cumpliendo así con el patrón endecasílabo. Los acentos priman en la cuarta y sexta sílaba, aunque Darío (y su poema «Florentina» es un ejemplo) logra el ritmo sin necesidad de pautas fijas. Lo hace mediante la concatenación de nombres propios o con finales llanos en todos los versos. Las asonancias internas, la aliteración y la homonimia, entre otros recursos que comentaremos a continuación, permiten una repetición clásica no exenta de la innovación final.

Aunque «Florentina» no mantiene un ritmo regular, existe una base yámbica desde la primera estrofa: «Sobre el | diván | dejé | la man | doli | na» (v. 1). De este modo, priman los conjuntos de dos sílabas (con vocal breve / no acentuada y larga / acentuada, respectivamente), excepto los finales de verso; los cuales ya hemos dicho que son llanos. En conjunto, el poema se estructura mediante endecasílabos melódicos (acentos en tercera y sexta sílaba) y, sobre todo –como apuntamos, yámbicamente–, en endecasílabos sáficos (acentos en cuarta y sexta sílaba). La unidad sintáctica coincide con la unidad métrica,

por lo que advertimos división esticomítica: cada verso se lee como un paso o un avance en la parte sentida y descrita.

En cuanto a los recursos poéticos, cabe destacar desde el juego de polisíndeton (cfr. vv. 4 y 18) y asíndeton (cfr. vv. 5 y 14) –a los que ya hemos aludido para pautar la estructura del texto– hasta las anáforas como pautas rítmicas que describen el desplazamiento *bucal* (v. 6), pasando por otras figuras más puntuales como el hipérbaton del inicio (v. 1), los epítetos «pimientas fuertes, aromadas mieles» (v. 9) o «los dientes blancos» (v. 10), el símil *bucólico*-poético «riman como versos» (v. 10), la personificación: «en el teclado de sus dientes toca / Amor la sinfonía de su boca» (vv. 20-21) o la aliteración que serpentea entre vocales cerradas y abiertas: «Su risa es risa de una lira loca» (v. 19).

En tan pocos versos resulta fundamental el léxico. Las palabras y sus tipos confeccionan un esquema que tratamos de ordenar a continuación. Sorprende que en un poema tan breve se repitan sustantivos como «boca», en cinco ocasiones (vv. 2, 3, 5, 6 y 21), y «dientes», en tres (vv. 10, 11 y 20). En torno a este campo semántico encontraremos otros nombres comunes: «labios» (v. 8), «mordiscos» (v. 12), «serpiente» (v. 13), «lengua» (v. 15) o «veneno» (v. 24); y propios: «Helena y Cloe y Nice, / y Safo y Clori y Galatea y Bice» (vv. 17 y 18); concretos: «diván» (v. 1), «sangre» (v. 7), «fruta» (v. 14) o «cáliz» (v. 22); y abstractos: «amor» (v. 6), «aroma» (v. 14) y «sinfonía» (v. 21). Destaca la reiteración de un sustantivo mayúsculo, que es el tema del poema: «Amor» (vv. 6 y 21). Al aparecer en la primera parte de la segunda y penúltima estrofa, cohesiona el instante poético.

En cuanto a los adjetivos, hay veintidós. Casi uno por verso, aunque se concentran en la primera parte del poema, yendo de lo apolíneo (la razón adjetiva) a lo dionisiaco (la pasión sustantiva), como decimos. Los explicativos (vv. 2, 5, 8, 9, 10, 12, 14 y 19) superan a los especificativos (vv. 3, 9 y 13), aunque hay sustantivos como «dientes» (v. 11) que vienen anteceditos y pospuestos por este tipo de palabra, simbolizando el cierre o la separación entre ambas zonas, externa (los labios) e interna (la lengua). Se repiten dos adjetivos: «dulce» (vv. 4 y 13) y «finos» (vv. 8 y 11). Así será el gusto que la lengua percibe antes del amargor final. El foco de todas estas cualidades será la mujer, la florentina.

Además de los intensos adjetivos y de los sustantivos sensitivos, en este poema son fundamentales los verbos. Encontramos diecisiete (sin contar los reiterativos «y roza y muerde y besa», v. 4). Destaca la quinta estrofa: «Dulce serpiente, suave y larga poma, / fruta viva y flexible, seda, aroma, / entre rosa y blancor, la lengua asoma» (v. 13-15), donde solo aparece un verbo al final,

siguiendo el modelo latino y descubriendo el significado de «asoma» (v. 15). Salvo el pretérito perfecto compuesto («ha visto», v. 6) –que ilustra la singularidad florentina– todas las formas verbales de las seis estrofas centrales están en presente: «es» (vv. 4, 5, 16 y 19), «hay» (v. 8), «riman» (v. 10), «saben» (v. 11), «asoma» (v. 15), «dice» (v. 16), «están» (v. 17) y «toca» (v. 20). Destacan los copulativos (ser o estar), recurrentes, así como el impersonal (haber) o de dicción (decir). En el resto, en la primera y en la última estrofa, los verbos están en pretérito: «dejé» (v. 1), «fui» (v. 2), «hallé» (v. 22), «puso» (v. 23) y «bebí» (v. 24), marcando un movimiento vertical que pasa por la mente que recuerda a la boca que siente. Además de tratarse de términos mucho más concretos, el pasado marca el acento final y el cambio entre las distintas partes del poema.

El seseo americano entre «roza» y «rosa» (vv. 4 y 5, respectivamente) genera una ambigüedad que describe las espinas de esta flor regada en tina. Dicha plurisignificación también se aprecia en «saben» (v. 11), no quedando claro si remite al significado de degustar o de conocer, fases, quizá, de la acción poética entre Darío y la florentina. Este binomio se explicitará igualmente en el verso bisagra o climático del texto: «mordiscos caprichosos y perversos» (v. 12). Seguidamente, «Dulce serpiente, suave y larga poma» (v. 13) remitiría a la importancia de lo mítico (o lo bíblico) en el modernismo.

Por otro lado, es posible encontrar en «Florentina» correspondencias con el mito de Orfeo y Eurídice («Su risa es risa de una lira loca», v. 19) y la locura como motivo de la historia literaria (desde *El Quijote*); con la sinuosa plasticidad de Sandro Botticelli («entre rosa y blancor, la lengua asoma» v. 15) sin olvidar a Francesco Petrarca como maestro de la poesía y del amor que el modernismo hereda del renacimiento.

En definitiva, «Florentina» de Rubén Darío es un ejemplo de su poética. La evolución decadente de su vida lo llevó a probar «la sangre y el veneno», sufriendo de este modo la cara oscura del placer concubino. Por tanto, no estuvo tan «ajeno a la problemática de la condición humana o a la realidad histórica que le tocó vivir» (Millares, 2007: 155). En sus versos hay labios y sangre. Pese a no tratarse de uno de los textos más famosos del nicaragüense, quizá por su difícil contextualización, reúne la musicalidad y la precisión de unas imágenes plásticas y sonoras. Tales rasgos lo convierten todavía en un referente artístico. Prueba de ello resulta, por ejemplo, la reciente versión de *Abrojos* (cfr. Darío, 2007: 655) que lleva a cabo el grupo musical *El niño gusano* en «La pobre niña». Darío es un clásico en la medida en que su obra sigue leyéndose y comentándose de distintas maneras, a través de diferentes medios y de formas universales. «Florentina» se separa de *Prosas profanas*, se inicia en

el amor y *retorna* al desamparo humano. La estructura tripartita desemboca en un final sorpresivo. El poeta desmembra el lenguaje, cantándole a una *flor en tina*, inmarcesible, regada sobre el mármol del Olimpo. Si este poema no tuviera la última estrofa sería un texto preciosista y erótico, sin más. Son los tres últimos versos (con sus verbos «hallé», «puso» y «bebí») los que contrastan con la tónica precedente. Como el arte, no nos reconforta, sino que nos inquieta. El final nos interroga. El diván se convierte pues en una isla, si seguimos el simbolismo que Rocío Oviedo liga con Baudelaire (cfr. 2001). «Florentina» sintetiza la vida y la obra de Rubén Darío, a caballo –como vemos– entre «el placer y el mal». Ambas sensaciones las halló el poeta en París, espacio fundamental de su poética. ¿Por qué no incluyó «Florentina» en su *Prosas profanas*? Ese es otro interrogante. Lo que queda claro, según hemos tratado de explicar en esta lectura, es que «Florentina» reúne los rasgos que –como a su autor– lo hacen indispensable: melodía, enigma y precisión.

Bibliografía citada

- ACEREDA, Alberto, «Rubén Darío o el proceso creativo de *Prosas Profanas*», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 28 (1999), pp. 415-429; <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9999120415A/22675>> [consulta: 1 de marzo 2016].
- BAQUERO, Gastón, «El poeta y la mujer», *Darío, Cernuda, y otros temas poéticos*, Madrid, Editora Nacional, 1969, pp. 89-99.
- DARÍO, Rubén, «Poemas dispersos (1886-1916)», *Obras completas I. Poesía* (Edición de Julio Ortega con la colaboración de Nicanor Vélez), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 1081-1082.
- *Obra poética* (Edición de José Carlos Rovira con la colaboración de Sergio Galindo), Madrid, Biblioteca Castro, 2011.
- *Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2016.
- *Poesía completa* (Edición de Álvaro Salvador en colaboración con Concepción González-Badía Fraga y Erika Martínez), Madrid, Verbum, 2016.
- El niño gusano, «La pobre niña», *Zona de Obras*, n.º 20 (1999); <<https://www.youtube.com/watch?v=Gf6AsBfdR60>> [consulta: 10 de marzo 2016].
- GIBSON, Ian, *Yo, Rubén Darío*, Barcelona, Ediciones B, 2016.
- LOGIN JRADE, Cathy, «El paraíso encontrado: el amor sexual en la tradición esotérica», *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*, México, FCE, [1983] 1986, pp. 119-137.
- LÓPEZ-CALVO, Ignacio, «De lo apolíneo a lo dionisiaco: La “inquerida bohemia” de Rubén Darío», *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana* (CILHA), vol. 10 n.º 1, ene./jun. (2009),

- Mendoza, pp. 84-99; <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152009000100007&script=sci_arttext> [consulta: 1 de marzo 2016].
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Poesía*, Edición de Saúl Yurkievich, Málaga, Anaya, 1992.
- MATAMORO, Blas, *Rubén Darío*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- MILLARES, Selena, «Rubén Darío: poesía y pensamiento», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 683, mayo (2007), pp. 155-158; <<http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/261924>> [consulta: 10 de marzo 2016].
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, «De paristitis y rastacuerismo: Rubén Darío en Francia», en Alfonso García Morales (ed.), *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de Los raros y Prosas profanas*, n.º 35, Universidad de Sevilla, Europa Artes Gráficas, 1998, pp. 165-188.
- OVIDIO Y PÉREZ DE TUDELA, Rocío, «Baudelaire y Darío: la isla en el Simbolismo», en Carmen Alemany, Remedios Mataix, José Carlos Rovira, con la colaboración de Pedro Mendiola Oñate (eds.), *La isla posible*, Alicante, 2001, pp. 421-430; <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ baudelaire-y-dario-la-isla-en-el-simbolismo-0/>> [consulta: 25 de abril 2016].
- PACHECO, José Emilio, *Tarde o temprano [Poemas 1958-2009]*, Barcelona, Tusquets, 2010.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, «Enigma, deseo y escritura en Rubén Darío», *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 1998, pp. 97-102; <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/154524.pdf>> [consulta: 25 de abril 2016].
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, «El postizo afrancesamiento de Rubén Darío», *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, año XV, núms. 55 y 56, enero-junio (1967), pp. 203-214.
- SÁNCHEZ-CASTAÑER, Francisco, «Huellas épicas en la poesía de Rubén Darío», *Estudios sobre Rubén Darío*, Madrid, Universidad Complutense, 1976, pp. 49-74.
- TORRES, Edelberto, *La dramática vida de Rubén Darío*, San José (Costa Rica), Editorial Universitaria Centroamericana, 1980.
- ZAVALA, Iris M., «El viejo París», *Rubén Darío: el modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 195-198.

Fecha de recepción: 21-5-2016
Fecha de aceptación: 18-10-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.03>

Puede citar este artículo como:

BINNS, Niall, «¡Pax...!» de Rubén Darío: testamento poético y acto de clausura», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 53-69.

«¡PAX...!» DE RUBÉN DARÍO: TESTAMENTO POÉTICO Y ACTO DE CLAUSURA

NIALL BINNS

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Se analiza el carácter inaugural de la obra de Rubén Darío, pero sobre todo la conciencia que el nicaragüense tenía de estar, sucesivamente, iniciando y clausurando etapas —el parnasianismo, el simbolismo, etc.— en la historia de la poesía en lengua española. Esta capacidad inaugural entra en crisis después de la publicación en 1905 de *Cantos de vida y esperanza*. En 1914, el comienzo de la Gran Guerra precipitó el adiós a Europa de Darío y la redacción de su poema «¡Pax...!», que se deja leer como un acto de clausura no solo de la obra y vida del poeta, sino de toda una época de la poesía en lengua española.

Palabras clave: *Rubén Darío, literatura de la primera guerra mundial, «¡Pax...!»*

Abstract

This is a study of Rubén Darío's inaugural capacity, but particularly of the awareness he had of his role in initiating and closing, one after the other, different stages —Parnassianism, Symbolism, etc.— in the history of poetry in Spanish. This inaugural capacity fell into a crisis after the publishing in 1905 of *Cantos de vida y esperanza*. In 1914, the outbreak of the Great War prompted Darío's farewell to Europe and the writing of his poem «¡Pax...!», which can be read as the act of closure both of the poet's life and works and of a whole period of Spanish-language poetry.

Keywords: *Rubén Darío, First World War literature, «¡Pax...!»*

*Las aclamadas fechas de centenarios y
de fastos no hacen que este hombre solitario
sea menos que un hombre.*

Jorge Luis Borges¹

1.

Pocos poetas han sido tan conscientes de su papel de iniciador como Rubén Darío. Se recordará que no tuvo pudor al exaltar, en su prefacio a *Cantos de vida y esperanza*, el «movimiento de libertad que me tocó iniciar en América» y que se había propagado, triunfando, hasta Europa (2011: 405). Creo que la capacidad inaugural de Darío se combina en su obra con una habilidad única —aprendida en el camino— de cerrar y clausurar tanto sus libros como los movimientos y hasta las épocas literarias que él tenía plena conciencia de estar encabezando y encarnando.

Véase, si no, la manera en que aprovechó los elogios de Juan Valera publicados en *El Imparcial* sobre *Azul...* para crear un nuevo envoltorio para la segunda edición del libro, enmarcando esta entre las dos cartas del español como prólogo —con su celebración, a pesar suyo, del galicismo mental de Darío— y los musculosos, esculturales textos de los «Sonetos áureos» del final —entre ellos los dedicados a Caupolicán y a Venus— junto a otros seis sonetos, los «Medallones» liderados por homenajes a los dos maestros del Parnaso francés, Leconte de Lisle y Catulle Mendès, y a Walt Whitman, el único poeta americano que había alcanzado ese renombre universal que el nicaragüense ya exigía para sí mismo. Enmarcado así, contundente como una joya, se dejaba *Azul...* para la posteridad como la obra magna del parnasianismo en lengua española.

Pero Darío quemaba etapas, y en 1891, año de esa segunda edición de *Azul...*, ya emprendía el camino del simbolismo. La forma de enmarcar *Prosas profanas*, cinco años más tarde, mostraría a las claras esta modulación en su trayectoria. De las palabras liminares, destacan los dos modelos clave: ¡Verlaine!, un nombre susurrado «en mi interior» después de la extensa lista de influencias ineludibles, y otra vez Whitman, el «demócrata» de la América del

1. Los versos de Borges provienen del poema «Sarmiento», de su libro *El otro, el mismo* (1969). El Seminario «Textos esenciales de Rubén Darío», celebrado en la Universidad de Alicante del 4 al 6 de mayo de 2016, fue ejemplar a la hora de evitar la fastuosa banalidad que acecha siempre en las «aclamadas fechas de centenarios». Reclamó y ofreció el estudio minucioso de poemas concretos del nicaragüense. En el presente texto —menos minucioso, por cierto, que la mayoría—, he procurado mantener la oralidad de la conferencia que presenté.

Norte, erigido como contrapunto definitivo de Darío, que se presentaba como el poeta de una Latinoamérica orgullosamente mestiza —la «nuestra América» de Martí—, alguien que sería incapaz de cantar como Whitman a un presidente de la República y que se autorretrataba como la antítesis aristocrática del poeta estadounidense mediante su insistencia temática en «princesas, reyes, cosas imperiales», pero sobre todo con sus «manos de marqués» (326). *Prosas profanas* se iniciaba y se cerraba con los dos poemas más palpablemente simbolistas del libro: el primero, «Era un aire suave...», en el que el poeta seguía —como recordaría más tarde en *Historia de mis libros*— «el precepto del Arte Poética de Verlaine: ‘De la musique avant toute chose’» (Darío, 1988: 64); el último, separado como único poema de la sección homónima, era «El reino interior». Tan delicadamente envuelto, *Prosas profanas* se ufana de ser la obra magna, ahora, del simbolismo francés trasladado a la lírica española, una obra prodigiosa —no hace falta decirlo— en sus matices sensoriales y cromáticos.

Después de otros cinco años, sin embargo, irreprimible y ya instalado en Europa, Darío se encaminaba de nuevo por nuevos rumbos. Ya no quería ser simplemente el gran simbolista en lengua española. De ahí que en la segunda edición de *Prosas profanas*, de 1901, cambiara de envoltorio, inaugurándola con el prólogo de José Enrique Rodó —con esa notoria reticencia inicial que decía: «indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América»— y cerrándola con un poema que cuestionaba todos los hallazgos del libro —y claro, si hay un libro pletórico de hallazgos en la lengua, es *Prosas profanas*—, con ese signo de interrogación encarnado en el cuello del «gran cisne blanco» y dirigido específicamente al propio autor. Este soneto final hacía constar el fracaso de la búsqueda estética emprendida («Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo») y, además, mostraba ese fracaso plasmándolo en el primer y último titubeo musical del libro, en un verso que se atasca al llegar a la cesura, un verso que para un lector del siglo XX se resiste a moldearse al ritmo alejandrino del poema (¿«Y-no-há-llo-si-nó // la-pa-lá-bra-que-hú-ye?»), y que exige más bien fracturar la armonía tan majestuosamente sostenida en todos los poemas anteriores y ser leído como un intruso, como un discorde endecasílabo: «Y-no_há-llo-sí-no-la-pa-lá-bra-que_hu-ye» (2011: 400-401).

En 1905, llegan los *Cantos de vida y esperanza*, que Darío vuelve a presentar en un envoltorio de una eficacia notable, con esa plena conciencia que tenía del camino recorrido que cerraba, del camino nuevo que inauguraba. Ahí están el breve «prefacio» y el poema inicial, «Yo soy aquel que ayer no más decía...», en el que el poeta se distanciaba de sus libros y estéticas anteriores (del «verso azul» y la «canción profana», de la torre de marfil y ese mundo

«muy siglo XVIII»), anunciaba su incursión en temas políticos —incluido un canto a un presidente de República— e insinuaba el tono nuevo que exploraría en los poemas mayores del poemario, arraigados en el paso de los años y en «las sombras de mi propio abismo» (407-408). El cierre del libro, por su parte, apunta hacia nuevos rumbos para el explorador e iniciador hasta entonces insaciable que era Darío. El penúltimo poema, «Allá lejos», abría las puertas hacia una poesía que volvería a los lares nicaragüenses de su infancia; y el último, «Lo fatal» (471), compendio de los temores existenciales ya concentrados en los dos «Nocturnos» del libro, escenificaba en la forma misma del poema los efectos corrosivos de una angustia ya plenamente moderna y urbana. A partir del quinto verso («Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto...»), no hay más que una larga enumeración, sin verbo principal que los coordine, de motivos avasalladores para la angustia, para condenar al yo a la intemperie espiritual; la segunda estrofa, además, se clausura con el encabalgamiento más brutal de la historia de la poesía —«y sufrir por la vida y por la sombra y por»—, como si autor y lector quedaran colgados, de la mano, sobre un abismo ahora «muy siglo XX», privados del sustento de la Razón, de Dios y del Arte; y de la misma manera en que la segunda edición de *Prosas profanas* se cerrara con ese aborto de un alejandrino, «y no hallo sino la palabra que huye», los alejandrinos de «Lo fatal» se desarticulan al final en un eneasílabo («y no saber adónde vamos»), en un heptasílabo («ni de dónde venimos»), en puntos suspensivos... y el resto es silencio. En un golpe de poeta visionario, Darío había metido un pie y medio en ese colosal derrumbe de las certidumbres y las formas que sería, una década más tarde, la Vanguardia.

Pero no se atrevió. El Darío más grande —el que iniciaba y clausuraba etapas en la historia de la poesía— termina precisamente con estos poemas finales de 1905. Se encontraría, por los motivos que fuesen, incapaz de avanzar por los rumbos esbozados en ellos. De hecho, en su libro siguiente, *El canto errante*, recordaría «Lo fatal» con suma ligereza, en un divertimento titulado «Eco y yo», como si no hubiese sido más que un simple capricho esa caída abismal en el sinsentido. Decía:

Lo fatal con sus ardientes
dientes
apretó mi conmovida
vida;
mas me libró, en toda parte,
Arte. (543)

A partir de 1907, rehuir esos ardientes dientes era más apremiante para Darío que seguir explorando. Sus cuarenta años le pesaban y lo cierto es que cada

uno de sus nuevos libros tendría algo o mucho de miscelánea; varios de los poemas potencialmente más innovadores («Epístola a la señora de Leopoldo Lugones», «Agencia...») tienen más de divertimento que de búsqueda; otros son poemas notoriamente de ocasión o reiteraciones desvaídas de textos anteriores; y unos pocos, piezas sueltas, brillan, sí, como aisladas obras maestras, como el fascinante e inaugural «Metempsicosis» —rescatado de sus primeros años en Buenos Aires—, o las magistrales indagaciones en la vejez que son «Poema del otoño» y «La Cartuja». Pero son pocos. Tal vez el último de esos grandes y dispersos poemas finales sea «¡Pax...!», un extenso texto de Darío, de 1914, que es, a su manera, un poema de clausura, el adiós a una vida y una obra ya concluidas o a punto de concluir, el adiós a la vez a una época de la historia.

2.

En su fracturación de las bellas formas en los poemas finales de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, Darío se había asomado —acaso sin darse cuenta de ello— al siglo XX recién estrenado. Pero conviene recordar, si seguimos las ideas de Eric Hobsbawm y otros, que el siglo XX no se puso en marcha de verdad hasta los inicios de la Gran Guerra, es decir, hasta el año 1914. Y en 1914 nos centraremos ahora.

Ya lo sabían los piramidólogos y numerólogos anglosajones del siglo XIX, cuando descifraron en esa gran «Biblia en piedra» que era la pirámide egipcia de Guiza, que el año clave, el año en que se iban a revelar a la humanidad todos los secretos, era 1914. Así, por ejemplo, el pionero de los Testigos de Jehová Charles Taze Russell anunció en 1876 —después de medir minuciosamente todos los pasajes ascendentes y descendientes de la gran pirámide— que 1914 sería el año que pusiese fin a los «tiempos de los gentiles» y al reinado de los «hombres imperfectos». Y en su libro *Millennial Dawn. Volume II: The Time is at Hand* (1889), vaticinaba que en ese mismo año de 1914, Cristo vendría por segunda vez a la tierra para imponer el Reino de Dios «sobre las ruinas de sus instituciones actuales» (Gaustad y Noll, 2003: 284).

No salieron las cosas como preveía el pobre Charles Taze Russell, pero el 28 de junio de 1914 el estudiante serbio Gavrilo Princip asesinó de un disparo, en la ciudad de Sarajevo, al archiduque Franz Ferdinand de Austria, dando cuerda en el acto a la Gran Guerra y al «breve siglo XX» que, de acuerdo con Hobsbawm, duraría desde 1914 hasta la disolución de la Unión Soviética en 1991. La guerra del 14 precipitó el fin de la civilización occidental del siglo XIX, una civilización capitalista, liberal, burguesa y eurocéntrica, excesivamente orgullosa de sí misma, demasiado confiada en el avance de sus saberes,

su ciencia y su progreso material y moral. Con el disparo de Gavrilo Princip, esa civilización se agrietó y procedió a caerse en pedazos, desencadenando una carnicería sin parangón en la historia de los pueblos, pavimentando el camino hacia el periodo histórico que Hobsbawm bautizaría como la «Edad de los Extremos» (1995: 2-11): una edad durante la cual no solo Europa sino el mundo entero se verían condenados a vivir, sucesivamente, la Gran Depresión, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial y las largas décadas de la Guerra Fría.

En fin, el año de inflexión en la historia del mundo fue 1914. Lo fue, también, en la historia de la poesía.

3.

Cada esfuerzo por fijar períodos en la literatura hace agua, pero 1914 es una fecha tan buena como cualquiera para cerrar la gran época del Modernismo. Olivier Compagnon, en su libro *América Latina y la gran guerra*, añadió como subtítulo: «El adiós a Europa» (2014). Pues en el otoño de 1914, con el ejército alemán ya atrincherado a setenta kilómetros al este de París, Rubén Darío, horrorizado, dijo un adiós precipitado a Europa, abandonando la capital francesa y embarcando en Barcelona el 25 de octubre con rumbo a Estados Unidos. Llevaba consigo los primeros cuarenta y cuatro versos de su poema «¡Pax...!», que terminaría semanas más tarde en el Hotel Earlington de Nueva York (Beardsley, 1967: 10-13).

Darío estrenaría este poema, el 4 de febrero de 1915, en un acto antibélico organizado en la Universidad de Columbia por el Institute of Arts and Sciences y la Hispanic Society of America. Lo anunció, en el recital, así:

SEÑORAS, SEÑORES: Voy a dar lectura a un poema de Paz, en medio de tantos ecos de guerra. Encontraréis en él un marcado carácter religioso, lo cual queda bien en este inmenso país, que a pesar de sus vastas conquistas prácticas y de su constante lucha material, es el único en el mundo que tiene un Thanksgiving Day. Sé que para algunas gentes, como decía el famoso M. de Buloz, director de la *Revue des Deux Mondes*, Dios no es de actualidad. Yo creo, sin embargo, en el Dios que anima a las naciones trabajadoras, y no en el que invocan los conquistadores de pueblos y destructores de vidas, Atila, Dios & Comp. Limited. A medida que la ciencia avanza, el gran misterio aparece más impenetrable, pero más innegable. Un Poincaré, un William James y un Bergson, son los pioneers del infinito. En cuanto a un ambiente de eternidad, Edgar Pöe, que solamente ha escrito unas dos veces, en toda su obra, el nombre de Cristo, adopta una definición de Dios tomada de Granwill [sic], quien seguramente recordó a Santo Tomás: Dios no es sino una gran Voluntad que penetra todas las cosas por la naturaleza de su intensidad... Yo creo en ese Dios.

He aquí el poema que voy a tener la honra de leeros. (9-10)

El poema contaba con 194 versos en su versión manuscrita leída en Nueva York, a la cual se añadirían los cuatro versos finales cuando se publicó por primera vez de modo no fragmentario, en una colección póstuma de *Baladas y canciones* editada en Madrid por Andrés González Blanco, en 1923 (13-15). Encabezado por un verso de Petrarca —«*Io vo gridando pace, pace, pace!*»— y pautado por una irregular rima consonante, «¡Pax...!» despliega una polimetría que en sí misma manifiesta la confusión y consternación del poeta ante lo que pasaba en el mundo: en los 44 versos escritos en Europa hay 7 heptasílabos, 9 octosílabos, 11 eneasílabos, 1 decasílabo, 8 endecasílabos, 1 dodecasílabo y 7 alejandrinos.

Aquí no hay, ni puede haber armonía, y el poema se pone en marcha con esa contradicción del poeta obligado, al igual que Petrarca, a enunciar a gritos una palabra hecha para ser susurrada: *pace, pace, pace...* En una anticipación febril de *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler, que se publicaría en el año final de la Gran Guerra, Darío contrapone desde el inicio de su poema la «tierra antigua» europea, abrumada por la sangre y el llanto, a «los países de la Aurora» americana a la que dirige sus gritos. Esta separación de los continentes y sus destinos, que volverá en las últimas estrofas de «¡Pax...!», se deja de lado, a continuación, para indagar en una civilización sometida al regreso cíclico de la violencia, al choque sin fin entre las fuerzas bélicas, por un lado, y por otro las fuerzas de la religión, el arte y cultura, que desde siempre se habían esforzado por comprender y registrar la guerra, y además, habían profetizado la llegada de un juicio final que se hacía presente por fin, en 1914, en esa guerra que pondría fin a todas las guerras (Darío, 2011: 822).

Presente y pasado se contrastan y se hermanan a la vez. El ayer se resucita para comprender el hoy. Donde Cristo regó lágrimas y estrellas, manda ahora la Muerte; pero la interpretación supersticiosa de la muerte de un Papa o el nacer de un cometa —el cometa Halley, de 1910, sin duda— equipara el presente con el año mil, y la hecatombe de la guerra se compara con la Torre de Babel bíblica desmoronándose «al estampido del cañón y del fusil». Petrarca, la Biblia y ahora Horacio se aprestan para dar sentido al presente. «Bellaque matribus detestata» (y las guerras detestadas por las madres), decía el poeta latino en la primera de sus *Odas*, aunque Darío desplaza la alusión materna —sin sacarnos de la antigüedad clásica— para proferir una maldición no a las guerras en sí sino a la diosa que las amparaba, Palas Atenea, «madre negra (...) odiosa a las dulces mejillas», y proclama su convicción de que ella —diosa estéril, a fin de cuentas— sucumbirá a una sabiduría que no le pertenece, al «trueno de oro de las ideas». Los versos que siguen parecerían animar precisamente a construir, frente a las armas, una barricada hecha del legado secular

de la escritura y el arte: «Amontonad las bibliotecas, / poblad las pinacotecas, / con los prodigios del pincel / y del buril y del cincel». El imperativo y la brevedad contundente de estos versos encarnan un espíritu de combate, pero el ímpetu no tarda en deshacerse. El verso siguiente alude a los grandes —al Homero de la guerra de Troya, al Vinci de las invenciones bélicas, al Dante que pobló de guerreros su Purgatorio y su Infierno—, pero se trata no de *convocarlos* como aliados, sino de *evocarlos* simplemente como testigos del «espectáculo cruel / desde el principio hasta el fin», es decir, de la violencia que ha imperado en el mundo desde el asesinato de Abel por Caín hasta el fratricidio humano de 1914. Hay que recordarlo: el Darío que escribía «¡Pax...!» era un poeta prematuramente envejecido, alcoholizado, achacoso y abierto a todos los temores y tentaciones de la fe, y para él el único realmente capaz de actuar —no solo de ver y registrar— era Aquel anunciado por el Apocalipsis de San Juan, que pronto arribaría «vencedor y envuelto en fuego» para poner orden en «nuestro siglo eléctrico y ensimismado» (823).

La fascinación apocalíptica estaba ya arraigada en la obra de Darío desde *Cantos de vida y esperanza*. Recuérdense los versos de «Canto de esperanza»: «¿Ha nacido el apocalíptico Anticristo?» (423); o los de «Mientras tenéis, oh, negros corazones...»: «Un gran Apocalipsis horas futuras llena, / ¡ya surgirá vuestro Pegaso Blanco!» (424). Siguió en *El canto errante*, en la «Salutación al Águila»: «Águila que estuviste en las horas sublimes de Pathmos. / [...] / Por algo estás presente en los sueños del Apocalipsis» (495). Y se prolongó, en 1910, en *Poema del otoño y otros poemas*, en «Santa Elena de Montenegro»: «Hora de Cristo en el Calvario, / hora de terror milenar, / hora de sangre, hora de osario. / [...] / Van rebaños dolientes... Van / visiones de duelo y afán / cual vio en su apocalipsis Juan» (577-578).

Comentando esta obsesión apocalíptica de Darío, Juan Larrea —en su ensayo «Vaticinio de Rubén Darío»— habló de esas «postrimerías que ocasionaban los terrores de Rubén», afirmando que «la insistencia con que a partir de cierta época de su vida se repiten a lo largo de su obra las alusiones al Apocalipsis de San Juan revela que, en su sentir, esta inminente catástrofe se emparentaba con el final de un ciclo: aquel a que corresponde la *revelación* del evangelista» (1942: 224). Lo cierto es que aquí, en «¡Pax...!», las postrimerías se ven tanto en las alusiones al «Libro del Abismo» de San Juan —con la lluvia de llama y veneno, con Abbadon, Appollion y Exterminans—, como en las profecías del santo irlandés Malaquías —moduladas por Verlaine— y en las imágenes visionarias de Albert Durero, Jacques Callot y Goya (824).

El tono profético, cargado de elementos apocalípticos y amparado también por el «Vidente de Francia» Víctor Hugo, surge en el poema a raíz de las

noticias que llegaron a Darío, mientras seguía en Europa, de la destrucción llevada a cabo por naciones «ciegas a Dios» pero que «a Dios invocan», naciones que dando la espalda al Cristo que «es la Luz, el Camino y la Vida», avanzaban a gritos de «¡Guerra Santa!». Por culpa de ellas, «y en el nombre de Dios, / casas de Dios de Reims y de Lovaina / las derrumba el Obús 42...» (823-824). En efecto, durante los primeros meses de la guerra el ejército alemán, empleando morteros de asedio de 42 cm. de las fábricas armamentísticas de Gustav Krupp, llamados «Dicke Bertha» —es decir, «Berta la Gorda»—, provocó estragos en los frentes belgas y franceses (Zabecki, 2015: 110). A finales de agosto de 1914, los alemanes saquearon e incendiaron la Iglesia de Saint Pierre y la biblioteca de la Universidad de Lovaina, y en la ofensiva del 19 y 20 de septiembre de 1914, con los obuses de Berta la Gorda, asolaron la catedral de Reims. Sacrilegio, para Darío.

Por eso, este no dudaba en señalar a quién era, para él, el responsable: al Kaiser Wilhelm, de la dinastía Hohenzollern, emperador de Alemania desde el año 1888. «Hohezollern: está sobre tu frente / un águila de oro» (824). En estrofas posteriores, «¡Pax...!» alude explícitamente al industrialista Gustav Krupp —«Krupp hace el crudo espanto que a Thánatos alegra»— y compara al Kaiser al rey sacrilego de Babilonia, Baltasar, y a su sucesor Darío «el medo»:

Cual Baltasar o Darío, Guillermo
mira con ojo enfermo
de visiones de siglos
un gran tropel de espantables vestiglos.
Y el casco que lo cubre,
la capa que le viste,
bajo el blancor de la nieve insalubre,
y el bigote erizado,
y el aspecto cesáreo y el aire de soldado,
y toda esa potencia, tienen algo de triste.

Y al llegar las ternuras de Noël,
Santa Claus, el que viene a la cuna del niño,
tuvo que recoger su túnica de armiño
por no mancharse en tanta sangre y tanta hiel (826).

Hacia el final del poema, leyendo la escritura críptica inscrita sobre la pared de la Historia, Darío fragua su propia profecía. Y no es casual, justo después de estos versos dedicados al Kaiser, que recupere la armonía de las formas regulares. En ocho tercetos encadenados, decasílabos dactílicos monorrimos cerrados con el serventesio de rigor, recuerda al Víctor Hugo que en la guerra francoalemana de 1870 contó cómo en la Noche Buena se unieron los dos

ejércitos, desde ambas orillas del Sena, en un canto navideño, primero en francés desde la orilla izquierda, y luego en alemán: «Y en la noche profunda de guerra, / Jesucristo, que el odio destierra, / por el canto echó el mal de la tierra». En el serventesio final, Darío plantea la pregunta clave para entender su poema y su fe en el futuro:

¿No habrá alguno de raza más joven
que, rompiendo a la guerra su yugo,
pueda unir el poder de Beethoven
con el canto que dio Víctor Hugo? (827).

Esa voz capaz de fundir armoniosamente las fuerzas de Beethoven y de Hugo debía provenir de una «raza más joven», y en los 34 alejandrinos que clausuran el poema, Darío, después de reiterar el impulso destructivo y autodes destructivo de la vieja Europa, vuelve a dirigirse a los países de la Aurora —de la Aurora americana: esa «raza más joven»— a los que invocó al comienzo. El apocalipsis desembocaba no en el fin del mundo, sino en el fin de una época histórica —la época del Anticristo— centrada en Europa, dominada y ahora dinamitada por Europa. En cambio, la nueva época surgida de la destrucción sería liderada precisamente por los países del Nuevo Mundo. Por eso, al repudiar los horrores que había visto en Europa, Darío apela a las repúblicas americanas, pidiéndoles que eviten el camino de la guerra, y recordando a los héroes de la Independencia que lucharon a favor de la Patria, la Libertad y la Paz:

¡Oh pueblos nuestros! ¡Oh pueblos nuestros! ¡Juntaos
en la esperanza y en el trabajo y la paz!
No busquéis las tinieblas, no persigáis el caos,
y no reguéis con sangre nuestra tierra feraz.

Ya lucharon bastante los antiguos abuelos
por Patria y Libertad, y un glorioso clarín
clama a través del tiempo, debajo de los cielos,
Washington y Bolívar, Hidalgo y San Martín. (828)

El ejemplo de una Europa diezmada por la guerra debía servir como estímulo para que se diera lugar en América a ese reinado de «los puros hombres de buena voluntad» anunciado por el caballo blanco del Apocalipsis (825), y al sueño panamericano que Darío había cantado —de manera tan polémica— en Río de Janeiro en 1906, y que renovaba ahora, entre Europa y Nueva York, en las últimas semanas de 1914:

Ved el ejemplo amargo de la Europa deshecha;
ved las trincheras fúnebres, las tierras sanguinosas;
y la Piedad y el Duelo sollozando los dos.
No; no dejéis al odio que dispare su flecha,

llevad a los altares de la Paz, miel y rosas.
Paz a la inmensa América. Paz en nombre de Dios.

Y pues aquí está el foco de una cultura nueva,
que sus principios lleva desde el Norte hasta el Sur,
hagamos la Unión viva que el nuevo triunfo lleva;
The Star-Spangled Banner, con el blanco y azur...

4.

Y ahora, un breve colofón. Darío abandonó Europa en 1914, aterrado por la barbarie de la guerra y la decadencia del Viejo Mundo, y regresó a América, en plena huida, primero a Estados Unidos, luego a Guatemala (donde lo ampararía el Señor Presidente Manuel Estrada Cabrera) y por último a Nicaragua, donde moriría —cerrando el envoltorio de su vida— en los brazos de su mujer Rosario, de la que llevaba décadas intentando escapar.

Como testamento poético de su adiós a Europa, dejó este canto apocalíptico de esperanza que es «¡Pax...!». Pero Europa era mucha Europa, y París mucho París. No es extraño, por tanto, que dos años más tarde, con Darío ya muerto, cruzara el Atlántico con rumbo a Francia Vicente Huidobro, adalid de una nueva escritura y pletórico de planes y dinero para invertir en sus proyectos. Arribó a un país donde acababa de terminar, en la región de Picardie, la atroz batalla del Somme, y donde seguía librándose, en Lorraine, la batalla de Verdun. Aún faltaban casi dos años para el final de la guerra, pero Huidobro se instaló en París —en medio del bullicio cultural de una retaguardia extrañamente plácida y cosmopolita— hasta que a finales de marzo de 1918 una inesperada ofensiva alemana avanzara tan rápida e inesperadamente que 183 obuses cayeron sobre la capital. Aterrado —como Darío cuatro años antes— fugó hacia el Sur, y en Madrid inauguró una nueva época de la poesía en lengua española con los libros *Poemas árticos* y *Ecuatorial*. Como el poema «¡Pax...!», son libros imbuidos en la experiencia de la guerra y con un lenguaje y un imaginario netamente apocalípticos. En ellos, no obstante, nada quedaba de ese ampuloso tono decimonónico y victorhuguesco de Darío. La época del nicaragüense había concluido. Estos eran tiempos de una nueva poesía, capaz de responder en sus propias formas a todas las fracturas y rupturas de la modernidad. Y en el mismo año de 1918, de manera menos ostentosa pero no por ello sin importancia, nació otra de las líneas fundamentales de la poesía del siglo XX cuando el nicaragüense Salomón de la Selva, primer traductor de «¡Pax...!», se alistó tardíamente en el ejército británico y escribió a partir de las experiencias que en realidad no llegó a vivir en la guerra —como ha mostrado recientemente, en un libro fascinante, Steven F. White (2016:

91)— un poemario fantasiosamente testimonial pero innovador en su notorio coloquialismo: *El soldado desconocido*, de 1922.

Bibliografía citada

- BEARDSLEY, JR., Theodore S. Beardsley, «Rubén Darío and the Hispanic Society: the Holograph Manuscript of ¡Pax!», *Hispanic Review*, XXXV: 1 (enero de 1967), pp. 1-42.
- COMPAGNON, Olivier, *América Latina y la Gran Guerra. El adiós a Europa (Argentina y Brasil, 1914-1939)*, Buenos Aires, Crítica, 2014.
- DARÍO, Rubén [1916], *Historia de mis libros*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1988.
- *Obra poética*, ed. de José Carlos Rovira Soler, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011.
- DE LA SELVA, Salomón, *El soldado desconocido*, México, Cultura, 1922.
- GAUSTAD, Edwin S. y Mark A. Noll (eds.), *A Documentary History of Religion in America since 1877* [1983], Grand Rapids (Michigan), William B. Eerdmans Publishing Company, 2003.
- HOBBSAWM, Eric, *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century (1914-1991)*, Londres, Abacus, 1994.
- LARREA, Juan, «Vaticinio de Rubén Darío», *Cuadernos Americanos*, I: 4 (July/August, 1942), pp. 213-238.
- WHITE, Steven F. *Rubén Darío y Salomón de la Selva: ecos de la muerte y la guerra*, León, Promotora Cultural Leonesa, 2016.
- ZABECKI, David. T., «German Artillery in the First World War», en Sanders Marble (ed.), *King of Battle: Artillery in World War I*, Boston, Brill, 2015, pp. 101-125.

Anexo I: «¡Pax...!», de Rubén Darío²

Lo vo gridando pace, pace, pace!
Así clamaba el italiano,
así voy gritando yo ahora,
«alma en el alma, mano en la mano»,
a los países de la Aurora...

En sangre y llanto está la tierra antigua.
La Muerte, cautelosa, o abrasante, o ambigua,
pasa sobre las huellas
del Cristo de pies sonrosados
que regó lágrimas y estrellas.
La Humanidad, inquieta,
ve la muerte de un Papa y el nacer de un cometa:
como en el año mil.
Y ve una nueva Torre de Babel
desmoronarse en hoguera cruel,
al estampido del cañón y del fusil.

Matribus detestata! Madre negra
a quien el ronco ruido alegre
de los leones; Palas,
odiosa a las dulces mejillas,
puesto que das las flechas y las balas:
¡abominada seas
por los corrientes siglos y fugaces edades,
porque, a pesar de todo, tus fuertes potestades
sucumbirán al trueno de oro de las ideas!

Amontonad las bibliotecas,
poblad las pinacotecas,
con los prodigios del pincel
y del buril y del cincel.
Haced la evocación de Homero, Vinci, Dante,
para que vean el
espectáculo cruel
desde el principio hasta el fin:
la quijada del rumiante
en la mano de Caín
sobre la frente de Abel.

Pero el misterio vendrá,
vencedor y envuelto en fuego,
más formidable que lo que dirá

2. Rubén Darío, *Obra poética*, ed. de José Carlos Rovira Soler, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011, pp. 821-828.

la épica india y el drama griego.
 Y nuestro siglo eléctrico y ensimismado,
 entre fulgurantes destellos,
 verá surgir a Aquel que fue anunciado
 por Juan el de suaves cabellos.

Todo lo que está anunciado
 en el Gran Libro han de ver las naciones,
 ciegas a Dios, que a Dios invocan en preñado
 tiempo de odios y angustias y abominaciones.
 Y lo que Malaquías el vidente
 vio en la Edad Media —«enorme y delicada»,
 según dice Verlaine—, verá la gente,
 hoy en sangre deshecha y desastrada.

Se grita: ¡Guerra Santa!,
 acercando el puñal a la garganta
 o sacando la espada de la vaina:
 y en el nombre de Dios,
 casas de Dios de Reims y de Lovaina
 las derrumba el Obús 42...
 ¡No, reyes!... Que la guerra es infernal, es cierto;
 cierto que duerme un lobo
 en el alma fatal del adanida;
 mas también Jesucristo no está muerto,
 y contra el homicidio, el odio, el robo,
 ¡Él es la Luz, el Camino y la Vida...!

Hohenzollern: está sobre tu frente
 un águila de oro.
 Yo recuerdo el poema del Vidente
 de Francia, el vivo cántico sonoro
 en donde la justicia al bronce intima...
 Dios está sobre todo; y en la cima
 de las montañas de la gloria humana,
 de pronto un ángel formidable anima
 la testa loca del divino trueno,
 y de las urnas de las sombras mana
 lluvia de llama y lluvia de veneno;
 y Abbadon, Appollion, Exterminans —que es el mismo—
 surge de entre las páginas del Libro del Abismo.

Emperadores, Reyes, Presidentes: la hora
 llegará de la Aurora.
 Pasarán las visiones de Durero,
 pasarán de Callot los lansquenetes,
 los horrores de Goya el visionario,
 en la memoria amarga de la tierra.

Pasará de la guerra el tigre fiero,
se olvidarán obuses y mosquetes,
y ante la sacra sangre del Calvario
se acabarán las sangres de la guerra.

Púrguese por el fuego
y por el terremoto
y por la tempestad
este planeta ciego,
por los astros ignoto
como su pasajera Humanidad.
Y puesto que es preciso,
vengan a purgar este
planeta de maldad,
con la guerra, la peste
y el hambre, mensajeras de Verdad.
De la Verdad que hace secar las fuentes,
y en la *gehenna* rechinar los dientes.

Si la Paz no es posible, que como en Isaías
las ciudades revienten;
que sean de tinieblas las noches y los días;
que las almas que sienten
soplos de Dios, duerman sueño profundo
mientras que se desangra y se deshace el mundo...
Y que cuando del apocalíptico enigma
surja el caballo blanco, con resplandor y estigma,
los únicos que se hundan en la santa Verdad
sean los puros hombres de buena voluntad,
que entre las zarzas ásperas de este vivir, han visto
las huellas de los pasos de Nuestro Padre Cristo.

¡Ah, cuán feliz el demonio perverso,
odio imperante en todo el universo,
odio en el mar y debajo del mar;
odio en la tierra firme y en el viento,
y sangre y sangre que pueda llegar
a salpicar el mismo firmamento!
Se animaron de fuego y de electricidad
los Behemothes y Leviathanes.
En la bíblica inmensidad
no vieron más los Isaías y los Juanes.

Cual Baltasar o Darío, Guillermo
mira con ojo enfermo
de visiones de siglos
un gran tropel de espantables vestiglos.
Y el casco que lo cubre,

la capa que le viste,
 bajo el blancor de la nieve insalubre,
 y el bigote erizado,
 y el aspecto cesáreo y el aire de soldado,
 y toda esa potencia, tienen algo de triste.
 Y al llegar las ternuras de Noël,
 Santa Claus, el que viene a la cuna del niño,
 tuvo que recoger su túnica de armiño
 por no mancharse en tanta sangre y tanta hiel.

* * *

Era en 1870.
 Francia ardía en su guerra cruenta.
 Hugo en versos soberbios lo cuenta.

Y París, la divina, en su pena,
 a las fiestas usuales ajena,
 solo sombra ve en su Nochebuena.

Y era el sitio, y el hambre, y la furia,
 y el espanto, y el odio, y la injuria.
 Todo muerte, o incendio, o lujuria.

En un lado del Sena está lista
 la tremenda alemana conquista;
 y en el otro, la Francia imprevista.

Dan las doce —la mágica hora,
 que presagia una mística aurora—
 las campanas de Nuestra Señora.

Y en la orilla izquierda del Sena,
 en la sombra nocturna resuena
 un *noël* de ritual Nochebuena.

Un silencio. Y después, noble, austero,
 contestó aquel ejército fiero
 como un grave coral de Lutero.

Y en la noche profunda de guerra,
 Jesucristo, que el odio destierra,
 por el canto echó el mal de la tierra.

¿No habrá alguno de raza más joven
 que, rompiendo a la guerra su yugo,
 pueda unir el poder de Beethoven
 con el canto que dio Víctor Hugo?

Vivat Gallia Regina! Vivat Germania Mater!
 Esta salutación, que al gran lírico plugo

¿hace arder esa selva, y rugir ese cráter,
y al ángel de la Paz lo convierte en verdugo?

Si la princesa austríaca destroza su abanico,
Guillermo en sus palacios entroniza a Watteau,
y sabe que la flauta del Grande Federico
aún ignoraba el triste *requiem* de Waterloo.

Mas hay que juzgar siempre, que si es dura la lucha
del tigre, del león, del águila en su vuelo;
si los hombres guerrear, es porque nadie escucha
los clarines de paz que suenan en el cielo.

Krupp hace crudo espanto que a Thánatos alegra;
pero el de Asís fue pasmo que el Bajísimo enoja;
Húsares de la Muerte deben llevar cruz negra,
mientras las dulces gentes de Amor llevan cruz roja.

¡Oh pueblos nuestros! ¡Oh pueblos nuestros! ¡Juntaos
en la esperanza y en el trabajo y la paz!
No busquéis las tinieblas, no persigáis el caos,
y no reguéis con sangre nuestra tierra feraz.

Ya lucharon bastante los antiguos abuelos
por Patria y Libertad, y un glorioso clarín
clama a través del tiempo, debajo de los cielos,
Washington y Bolívar, Hidalgo y San Martín.

Ved el ejemplo amargo de la Europa deshecha;
ved las trincheras fúnebres, las tierras sanguinosas;
y la Piedad y el Duelo sollozando los dos.
No; no dejéis al odio que dispare su flecha,
llevad a los altares de la Paz, miel y rosas.
Paz a la inmensa América. Paz en nombre de Dios.

Y pues aquí está el foco de una cultura nueva,
que sus principios lleva desde el Norte hasta el Sur,
hagamos la Unión viva que el nuevo triunfo lleva;
The Star-Spangled Banner, con el blanco y azur...

Fecha de recepción: 11-7-2016
Fecha de aceptación: 21-10-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.04>

Puede citar este artículo como:

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Lo fatal», un poema conclusivo de Rubén Darío», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 71-83.

«LO FATAL», UN POEMA CONCLUSIVO DE RUBÉN DARÍO

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA
Universidad de Murcia

Resumen

La complejidad del mundo poético de *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío, es muy superior a la de sus libros anteriores, sobre todo porque se han intensificado de manera muy notable las reflexiones metafísicas que aparecen por todas partes y que se concentran en símbolos y referencias que, con una gran cohesión, aluden a preocupaciones muy claras del poeta, que resume y sintetiza en los poemas finales, y especialmente en «Lo fatal», el último poema del libro que se analiza en el presente trabajo.

Palabras clave: Rubén Darío, inmortalidad, destino, eros, tánatos, introspección.

Abstract

The complexity of the poetic world of Ruben Darío's *Cantos de vida y esperanza* is far superior to that of his previous books, especially since the metaphysical reflections that appear everywhere have intensified significantly and focus on symbols and references that, with great cohesion, refer to very clear concerns of the poet. These are summarized and synthesized in the final poems, and especially in «Lo fatal», the last poem in the book which is discussed in this paper.

Keywords: Ruben Darío, immortality, fate, Eros, Thanatos, introspection.

Uno de los avances más notables que se advierten en *Cantos de vida y esperanza* es la presencia del propio poeta en el libro, advertida desde el mismo comienzo, desde su poema prólogo, que, iniciado por el verso «Yo soy aquel que ayer no más decía», da nombre a todo el volumen. Adquiere esta composición la conformación genérica del «retrato», característico de la poesía

modernista, en el que el poeta informa sobre sí mismo, sobre su vida pasada, sus anhelos, su programa de futuro, así como sobre su obra, la ya pasada y la rememora. El poema inicial inaugura un intenso programa de introspección, ya que es una especie de confesión general, a la altura de 1904, fecha de publicación en *Alma Española*. La melancolía, la tristeza y el abandono marcan el tono del poema que, sin embargo, se entusiasma con su autorretrato literario, como parte del género lírico, con detenida referencia a sus libros, a sus temas y motivos literarios, recorridos con una cierta complacencia (jardín de sueño, rosas, cisnes, tórtolas, lagos). Surgen los maestros, Hugo y Verlaine, cada uno desde su ángulo, y la ilusión, sobre todo la ilusión.

Naturalmente, en el autorretrato dariano, junto a la obra y los maestros, está el amor, el erotismo y la vida, la carne y el infierno, llega a decir el poeta, recordando su desordenada vida, que, a la altura de este 1904, quiere ya sosegar y tranquilizar. Por ello, tras la estatua alegórica y las imágenes eróticas plurales, están los buenos propósitos y el ansia de tranquilidad que ahora el poeta persigue como virtud tan necesaria para su espíritu.

Se viene atribuyendo a *Cantos de vida y esperanza* la condición de libro culminante en la trayectoria poética de Rubén Darío, así como en el mismo movimiento modernista. Rubén halla en este libro la medida exacta de su revolución poética, que supone la consolidación de los aires de innovación que comenzó en su libro *Azul*... Al mismo tiempo, se advierte una profundización en temas y motivos literarios con una notable tendencia hacia la introspección y reducción muy advertible de los aspectos más superficiales, preciosistas y convencionales del modernismo y de la propia poesía anterior de Darío. Hay en este libro más autenticidad, mayor intimismo y una presencia de asuntos más hondos y comprometidos llegando a expresiones llenas de dramatismo y estremecedoras.

La brillantez y el colorido de la poesía anterior, los grandes efectos orquestales, las representaciones fastuosas dan paso a una incipiente austeridad combinada con un cierto rigor en el tratamiento de algunos temas, que dejan traslucir un compromiso con temas más serios, tanto desde el punto de vista personal, como incluso social o político, en una vertiente que ahora se inicia, aunque tímidamente.

El signo de *Cantos de vida y esperanza* ahora es muy diferente, y son muchas las composiciones que, desde el prólogo poético («Yo soy aquel que ayer no más decía...»), nos introducen en una reflexión del pasado en el presente, con temor hacia el futuro, que será uno de los signos más valiosos e innovadores del libro de 1905. Como ha señalado Alberto Acereda, *Cantos de vida y esperanza* «recoge la mirada del poeta desde la mitad de la vida y se convierte

así en una reflexión, en un balance que oscila entre el desasosiego dolorido y el descontento de sí mismo y del mundo y, por otro lado, una afirmación vital, apasionada porque el libro es contradictorio, polivalente...» (1992: 46) Reflejo, por tanto del propio poeta, obra maestra desde el punto de vista literario, artístico y estético, «es la imagen de un hombre que puede perderlo todo menos la vida y la esperanza, porque sabe muy bien que su destino final es la muerte» (1992: 46). Libro, por todo ello, capital en una trayectoria tan brillante como la de Rubén Darío, y definitivo en lo que a consolidación de las innovaciones aportadas por la revolución modernista se refiere, en especial en lo que atañe a profundización en el mundo interior y expresión de las angustias de un mundo personal que son las de toda una época y toda una generación.

En 1948, Pedro Salinas publica, en Buenos Aires, en la editorial argentina Losada, su libro *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Como han señalado Enric Bou y Andrés Soria, en la introducción al volumen II de las *Obras completas* de Pedro Salinas, desde su aparición se convirtió en uno de los principales vehículos de introducción en el mundo del poeta nicaragüense para los lectores españoles y americanos. Es una pieza sobresaliente de un modo de crítica poco habitual en las tradiciones metodológicas españolas. Poco habitual porque su autor amplía el paradigma filológico-estilístico predominante entre sus coetáneos —incluidos los demás críticos poetas— con otros universos histórico-culturales, como la crítica temática de inspiración psicoanalítica, y porque se trata de un auténtico ensayo, donde sólo la escritura da voz al autor para preguntar por cuestiones vitales, una escritura cuya regla de oro es la «*auctoritas personal*» y el «constante autobiografiarse», y cuyo «designio» incluye no sólo la descripción abstracta de conclusiones, sino también «el proceso de su pensar» (2007: 40).

La complejidad del mundo poético de *Cantos de vida y esperanza* es desde luego, muy superior a la de los libros anteriores de Rubén Darío, sobre todo porque se han intensificado de manera muy notable las reflexiones metafísicas que aparecen por todas partes y se concentran en símbolos y referencias que, con una gran cohesión, aluden a preocupaciones muy claras del poeta, que resume y sintetiza en los poemas finales, y no sólo en «Lo fatal», como toda la crítica ha reconocido en Darío, que coloca en el último lugar del libro una especie de contrapunto o contrapeso respecto al primer poema «Yo soy aquel que ayer no más decía»:

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
 y el temor de haber sido y un futuro terror...
 ¡Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
 y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
 y la carne que tienta con sus frescos racimos,
 y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos
 y no saber adónde vamos,
 ni de dónde venimos...!

Pero, inmediatamente, antes, en el puesto anterior, situó el poeta su composición «Allá lejos», un poema de *Cantos de vida y esperanza* pocas veces recordado por los estudiosos, pero que parece fundamental en la construcción del mundo poético dariano, ya que contiene y expresa el sentimiento de la nostalgia, unido a la melancolía del recuerdo y al escepticismo de que lo pasado sólo es memoria.

Buey que vi en mi niñez echando vaho un día
 bajo el nicaragüense sol de encendidos oros,
 en la hacienda fecunda, plena de la armonía
 del trópico; paloma de los bosques sonoros
 del viento, de las hachas, de pájaros y toros
 salvajes, yo os saludo, pues sois la vida mía.

Pesado buey, tú evocas la dulce madrugada
 que llamaba a la ordeña de la vaca lechera,
 cuando era mi existencia toda blanca y rosada,

y tú, paloma arrulladora y montañera,
 significas en mi primavera pasada
 todo lo que hay en la divina Primavera.

Desde la distancia o lejanía en el espacio y en el tiempo, el poeta recuerda su patria y su niñez, que son evocadas en eglógica ruralidad con nostalgia intensa y nueva presencia animal de hondo significado: buey, paloma, pájaros, toros, ambiente familiar que supone para el poeta no ya la primavera que pasó, sino la eterna e inalcanzable, la que Rubén escribe con la inicial mayúscula, objeto de su ansiedad y de su amor: la divina Primavera. «Recuerdos tropicales», nos dice Rubén «de su tierra natal» (1919: 214), resumiendo poema y contenido. Salinas sí se ocupa de este poema en el contexto de la poesía social de Darío, y en concreto en relación con su sentimiento de «la nación», ya que él era ciudadano de muchas patrias, tal como estudia en un capítulo del libro, «Las patrias de Rubén Darío». El poema «Allá lejos» es, más que un poema de «nación», un poema de «nacimiento», ya que como otros poemas «nicaragüenses» de Darío, —«Momotombo» y «Tríptico»—, lo que contiene «son

recuerdos, resurrecciones, idealizadas por el poeta, de ocurrencias sobrevenidas a su alma, a su propia intimidad, sin participación común.» El buey de la niñez —«buey que vi en mi niñez echando vaho un día / bajo el nicaragüense sol de encendidos oros»—, que figura en el poema, según Salinas, «significa en su dulce pesadez una etapa de la vida espiritual del poeta» (2007: 297).

Desde luego, el poema que mejor sintetiza el mundo poético de *Cantos de vida y esperanza* es «Lo fatal», una de las obras maestras del poeta no sólo de este libro sino de toda su trayectoria poética, como hemos señalado con anterioridad (2001: 39-40). La presencia de los reinos de la naturaleza, caracterizados por su insensibilidad (el vegetal, a través del símbolo del árbol, y el mineral, a través de la piedra, a los que el poeta envidia por no tener capacidad de sentir) abre un poema en el que Darío se interroga sobre el pasado, el presente o el futuro, muy en la línea del pensamiento angustiado de principios de siglo XX. Pero lo que angustia a Rubén es la ignorancia del destino, expresada entre tantas certezas. «Ciertamente —escribió Darío— en mí existe, desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror de lo ignorado, el pavor de la tumba, o, más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo» (1919: 214). La gran duda se produce entonces en el momento clave, cuando la religión no ha servido para aclarar lo que el poeta pregunta, aquello sobre lo que quiere saber y no sabe: «Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, / y el temor de haber sido y un futuro terror... / Y el espanto seguro de estar mañana muerto, / y sufrir por la vida y por la sombra y por / lo que no conocemos y apenas sospechamos.»

Pero, en contraste, sí hay certezas, que constituyen las realidades que han pasado, su carnalidad y erotismo («la carne que tienta con sus frescos racimos») y lo que la experiencia nos dicta, y que sabemos por los que nos preceden, «la seguridad de estar muerto» («y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos»), contraste o antítesis que resume, a la manera barroca, toda una vida. Porque parece claro que la desolación no la produce la duda permanente, sino más bien la seguridad que esta recreación contemporánea del *ubi sunt* produce, tal como escribió Rubén en *Historia de mis libros*:

En «Lo fatal», contra mi arraigada religiosidad, y a pesar mío, se levanta como una sombra tenebrosa mi fantasía de desolación y de duda. Ciertamente, en mí existe, desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del final de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor a la tumba [...] Todas las filosofías me han parecido impotentes, y algunas abominables y obras de locos y malhechores. En cambio, desde Marco Aurelio hasta Bergson, he saludado con gratitud a los que dan alas, tranquilidad, vuelo apacible y enseñan a comprender de la mejor manera posible el enigma de nuestra estancia sobre la tierra (1919: 214).

Poema construido con una estructura formal muy cohesionada, basada en el ritmo del alejandrino, sólo interrumpido, al final por un eneasílabo para contener la cláusula exclamativa que concluye el poema, rematada con la vuelta al ritmo alejandrino (en realidad el primer hemistiquio heptasílabo), como si quisiera volver a empezar. Amado Alonso ya destacó «el retorno al pasaje alejandrino en el último verso no hace más que resaltar el valor expresivo de esa ruptura momentánea del ritmo» (1965: 330).

Salinas incluye en su libro un espléndido comentario sobre este poema, como es lógico, dado que es uno de los más representativos de todo Darío. Lo considera «la altísima queja de una de sus más hermosas poesías» (2007: 758), pero, más aún, lo valora como «la queja contra la gran culpable» (2007: 758), y le vale su comentario para efectuar una consideración, interesante desde el punto de vista teórico, sobre si un poema tiene autonomía o no o debe considerarse como parte de un conjunto. Una referencia oportuna a T. S. Eliot, «en uno de sus últimos ensayos —“What is a minor poet”— tocaba el tema de la inseparabilidad, dentro de la obra de un poeta, de todas sus poesías, y de la ayuda que presta a la total inteligencia de una de ellas el conocimiento de las demás» (2007: 759), le abre el camino para la consideración del poema como ente autónomo pero también en conjunto con toda la obra del poeta:

Aunque «Lo fatal» es poema de completa autonomía de sentido, creo que sólo cobra toda su altitud de significación cuando se le mira a la luz de las poesías más exaltadas de la fase erótica pura. Si se acepta la idea de Amado Alonso de que en estos cuatro versos hay una escala (piedra, que no siente; árbol, que es apenas sensible; animal, vivo pero sin plena conciencia; y hombre, poseedor único de la vida consciente), veremos que lo que envidia el poeta a los tres primeros términos de esa escala es lo que no tienen, es un no tener. Son dichosos piedra, árbol y animal porque carecen de sentidos, de sentimiento, de conciencia, todo ello posesión y tesoro del hombre. Tal pesimismo representa la dimisión del ser humano del alto rango donde se le ha venido poniendo siglos y siglos, precisamente por ser dueño de las facultades de sentir y pensar. La dignidad del hombre, concepto ganado tan esforzadamente por el *homo sapiens*, cede el paso, derrotada, a las fuerzas prerracionales, oscuras —fatalidad y terror— del mundo mágico del primitivismo, del *homo sylvanus*. La confianza que da a la razón se pierde, y el hombre retorna al espanto de lo aún no construido en la mente, de lo caótico. Todo esto vale por sí, y «Lo fatal» es organismo poético perfecto. Pero ¿cómo se intensifica, se dramatiza su significado, si se mira al poeta de este momento, junto a aquel que ponía su vida entera al servicio de la sensibilidad, cuando refinaba exquisitamente su arte de sentir, y les convertía en variado teclado del que se pudiera sacar los matices sutiles y las notas triunfales! Entonces el mundo exterior existe, como para su maestro Gautier, y el hombre se entrega a todos los primores y sabidurías de que sean capaces sus ojos, sus manos, su boca, sus oídos, en el disfrute de las realidades (2007: 759).

Salinas se está refiriendo ahora exclusivamente a cuatro versos del poema: «Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente». Para señalar que, en ellos,

la vida se exalta triunfalmente tal y como la brindan generosamente los sentidos, que se pasean por sus extensiones como abejas buscadoras, posándose en las más bellas formas y sacándoles su dulzor. Ahora, en la estación del huracán el poeta maldice los sentidos, los que le hacían feliz. Abomina de la vida en la que se ardía complacido; la llama supremo dolor. Derrumbamiento patético, por obra de tres versos, de todo un mundo, el mundo de lo sensual, tan suyo, tan patrio, que no podrá salir de él mientras viva. El cuarto verso de la estrofa descubre a la autora de semejante cataclismo; no es otra que la vida consciente, la conciencia, la reveladora del tiempo que, con esa revelación, desencadena la catástrofe. La conciencia es la mayor pesadumbre; porque su peso, al gravitar sobre las levisimas estructuras de aquella ciudad pintoresca y abigarrada de los sentidos, con su población de faunos, marquesas, ninfas y cisnes, la hace venirse a tierra; que queda sembrada de trístimos restos, recuerdos desengañados. «Lo fatal» no se siente hasta el fondo, mientras no se vea todo el estrago que hace en los demás poemas, en la concepción erótica del poeta, en el *otro*. Porque el ser dual renueva su salida en los últimos versos del poema, en dos versos donde queda desgarrada la unidad, la felicidad del hombre, puesto que tiran de él, cada uno por su opuesto impulso; versos literalmente desgarradores: «Y la carne que tienta con sus frescos racimos, / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos ...» (2007: 759).

La conclusión de Salinas es que todo esto tiene mucho que ver con el resto de la obra, y, desde luego, con el tema del poeta, el tema principal, que es lo erótico, aunque ahora sea desde una perspectiva final, agónica, en la que los elementos están llevados a un extremo sin retorno. Y así lo concluye el gran poeta y crítico:

Eso es lo fatal. Que no puede deshacerse el poeta de su erotismo. Sigue estando aquí. En esta caligine, en la fosquedad de los «Nocturnos», lo erótico persiste, como tema. También la tierra, con sus plantas, sus cielos y sus animalias, es el tema de la noche, igual que lo ha sido antes del día. La oscuridad modela en ella sus bultos misteriosos, como la luz sus imágenes radiosas. Nada entre la lóbreguez nocturna asemeja a lo que vemos de día; el soto se aborrasca en negrura y se finge masa impenetrable y hostil. La estatua de mármol, en los jardines, es tenebroso espantajo que va a caer sobre nosotros, aterrorizados. Todo es otro. Y, sin embargo, todo sigue siendo lo mismo. Así, en los poemas de la conciencia de Rubén la obsesión erótica es tan presente como en los demás. Lo que ha sucedido es que antes lo erótico estaba confinado en sí mismo: era valor absoluto, alumbrado de su propia luz, tan poderosa que cegaba para lo restante. Y ahora el poeta empieza a percibir las innumerables relaciones de lo erótico con el resto del mundo; siente, sobre

todo, la dependencia de lo erótico de algo que no es él, que está fuera de él. Empieza a vivir más, porque vive más quien mayor número percibe de estas maravillosas dependencias de las realidades (2007: 760).

Recuerda en su edición de *Cantos de vida y esperanza* José Carlos Rovira unas palabras del poeta Ángel González de 2003, que no nos resistimos a reproducir: «"Lo fatal" trata de la incertidumbre de la existencia, del radical desamparo de los seres humanos perdidos en el tiempo con un solo punto de referencia: la inevitabilidad de la muerte: lo demás es misterio impenetrable» (2004: 246).

No se conoce ninguna publicación previa de este poema. Por lo que podemos pensar que Rubén lo escribe precisamente para cerrar *Cantos de vida y esperanza*, lo que no ocurre con otros muchos poemas del libro que fueron publicados previamente. No puede pasar inadvertida la situación del poema en el libro. Es el que lo cierra y por ello se establece un contraste con el poema que lo abre, el retrato al que nos hemos referido antes, «Yo soy aquel que ayer no más decía». Por su situación en el libro lo hemos denominado poema conclusivo. Y también es importante en este sentido el propio título, en neutro del poema «lo fatal». El título, «Lo fatal», alude a la angustia que experimenta el yo poético ante la existencia y lo ineludible de la muerte («el espanto seguro de estar mañana muerto»); la condición consciente del ser humano que no puede evitar el sufrimiento que produce esta certeza («no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo / ni mayor pesadumbre que la vida consciente»).

Hay otros aspectos externos muy interesantes en relación con «Lo fatal» que no pueden ser obviados cuando del poema tratamos. Por ejemplo el dedicatorio. La dedicatoria, en todas las ediciones, reza: «A René Pérez». Se trata, como recuerda José Carlos Rovira (2004: 245) de un amigo de Rubén, de París y chileno de nacimiento, René Pérez Mascayano: hombre de negocios, pianista y compositor. En 1905 coincide con él en París y lo visita en su pisito de la calle Feydeau, 26, acompañado de otro chileno, Francisco Contreras. Es cuando Pérez Mascayano lo anima a volver a Chile tirado por un cisne, como Lohengrin. «No es país de cisnes ése, respondió sordamente [el poeta], recordando sin duda ciertos ataques que allí, hacía poco, le hicieran». Como anota en su edición de *Cantos de vida y esperanza* José Carlos Rovira, en los días parisinos coincidió con Rubén Darío y asistió a la fiesta familiar del bautizo de Guicho, el hijo de Rubén y de la española Francisca Sánchez, en octubre de 1907 (2004: 245).

El mismo Pérez Mascayano escribió a Rubén en diversas ocasiones cartas que se conservan y Pérez Mascayano fue secretario de Rubén Darío, desde su primer número (mayo, 1911), en la revista *Mundial*, en la que figura junto

al director artístico Leo Marelló. pero antes colaboró con Darío en la correspondencia previa, ayudado por René Pérez, se escribió cartas a sus amigos de España y América, escritores, publicistas o magnates aficionados a las letras pidiéndoles colaboración.

También hay que hacer algunas referencias de carácter estilístico, que nos permiten conocer el mundo retórico y estético de este Rubén de 1905. Por ejemplo, la estructura externa que no es sino la de un soneto alejandrino modificado o frustrado. De la trascendencia en la recuperación del alejandrino y del papel de Darío en su difusión ya traté hace muchos años (1985: 13-55) y no es extraño que el poeta utilizase una vez más el verso de catorce sílabas para un poema tan significativo que se estructura sobre tres estrofas cuya rima es consonante en todo el poema, y la distribución de sus rimas es alterna como corresponde al serventesio (ABAB - CDCD - EFEFF). Pero los dos últimos versos presentan una irregularidad: en lugar de ser un alejandrino, como en las estrofas anteriores, se fragmenta en dos versos, 1 eneasílabo (9 sílabas) y 1 heptasílabo (7 sílabas) dando lugar a un serventesio truncado con la eliminación del verso del último terceto, decisión que puede relacionarse con la intención de Rubén Darío de romper la estructura tradicional del soneto y así reflejar la fatalidad del asunto que está tratando. Los verbos, adjetivos y sustantivos pertenecen a los campos semánticos del miedo, del sufrimiento, de la vida o de la muerte. Los sustantivos abstractos dominan la primera parte del poema y los verbos están en presente para otorgar sentido absoluto y permanente al poema. Los infinitivos muestran firmeza expresiva y sentenciosa. Los campos semánticos de la muerte (muerte, tumba, fúnebre) y la vida (ser vivo, vida) provocan las antítesis fuertemente convincentes. Vida y muerte se enlazan a lo largo de todo el poema en el campo de las sensaciones y el sentimiento.

Es interesante la estructura retórica interna del poema con la presencia de numerosos recursos estilísticos que refuerzan la expresión de su contenido. Así la gradación señalada tantas veces: La piedra («no siente») el árbol («apenas sensitivo») el hombre («sensitivo y consciente»). Así, todos los seres vivos, excepto el hombre, son dichosos al vivir en la inconsciencia. El hecho de ser consciente, es decir, su capacidad de reflexión sobre el destino o el azar y el sentido de la vida, supone el mayor dolor. También hay una enumeración de los males que suponen el vivir y que provocan la angustia existencial, siendo el peor la certeza de la muerte. Los reinos mineral, vegetal, animal y animal racional son la estructura ideológica sobre la que se basa la afirmación dariana de que el que peor lo tiene, el que sale perdiendo, es el reino animal racional: el ser humano.

Hay algunos rasgos reiterativos que nos descubren al mejor Rubén: el de los efectos acústicos más expresivos. Desde la aliteración, como en el verso: Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, al destacadísimo polisíndeton reiterado por cuyo efecto cada elemento de la enumeración se coordina con la conjunción copulativa y más el siguiente elemento y así se logra la sensación de que la angustia del poeta va en aumento. La antítesis (por la vida-por la sombra / sensitivo-ya no siente / frescos racimos-fúnebres ramos / adónde vamos-de dónde venimos), una gradación ascendente de términos que significan miedo o angustia (temor, terror, espanto) y que abarcan los tres tiempos: presente (ser sin rumbo cierto), pasado (el temor de haber sido) y futuro (un futuro terror) lo que supone una angustia dolorosa, las abundantes las metáforas (la carne que tienta con sus frescos racimos) y las hipérbolas (no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, el espanto seguro de estar mañana muerto) remiten constantemente a la vida y la muerte reiterando continuamente en estas ideas. Se observa también que en las dos últimas estrofas hay una anáfora con la repetición de la conjunción y al principio de los versos para remarcar más la idea de incertidumbre y desconocimiento, como una letanía.

Debemos reparar igualmente en los catorce verbos que contiene el poema: ser —dos veces—, saber —dos—, sentir, haber, estar, sufrir, conocer, sospechar, tentar, aguardar, ir y venir. También hay que reparar en los quince sustantivos (vida —dos veces—, dolor —otras dos—, árbol, piedra, pesadumbre, rumbo, temor, terror, espanto, sombra, carne, racimos, tumba y ramos). Pero sobre todo hemos de aludir a las diez veces que aparece la conjunción copulativa «y». Es muy interesante también desde el punto de vista estilístico el funcionamiento del encabalgamiento en el verso 9: lo que no conocemos y apenas sospechamos.

Comentario aparte merecen la estructura fonética, morfológica, sintáctica y semántica de los versos 10 y 11, en los que se produce una inquietante correlación: reproducción idéntica de fonética, morfológica, sintaxis para producir un contraste fortísimo desde el punto de vista semántico: «y la carne que tienta con sus frescos racimos / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos».

Los recursos expresivos de que se vale el poeta para poner de manifiesto esta oposición son fundamentalmente el paralelismo: (la (artículo determinado) carne (sustantivo-antecedente) que tienta (subordinada adjetiva de relativo) con sus frescos racimos (complemento circunstancial) frente a la (artículo determinado) tumba (sustantivo-antecedente) que aguarda (subordinada adjetiva de relativo) con sus fúnebres ramos (complemento circunstancial). La

metáfora (frescos racimos representa a la vida, fúnebres ramos representa a la muerte) y la antítesis que se da entre los dos hemistiquios de cada verso que hacen referencia a la vida y la muerte. Eros y tánatos como contraste representativo de toda la existencia del propio poeta: pasado y futuro enfrentados en una misma estructura estilística.

Uno de los aspectos que ha suscitado en la crítica especializada especial interés ha sido la averiguación de las fuentes de este poema de Rubén Darío. Se trataría entonces, a la hora de comentar este texto, de entrar en el campo de la que Pedro Salinas denominaba la «crítica hidráulica» (1974: 103), es decir la localización de las fuentes en las que el poeta bebió.

En el artículo antes citado de Amado Alonso, aludía el maestro de filólogos a la relación de los símbolos utilizados por Rubén Darío con un soneto de Miguel Ángel, aunque reconoce que los versos que pudieron inspirar a Rubén «son solo el primero y el tercero: la progresión «sueño-piedra» ha sido cambiada en «árbol-piedra». La «gran ventura de no ver ni sentir» es lo que Rubén envidia» (1965: 331):

Caro m'è'l sonno e più l'esser di sasso,
Mentre ch'el danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Però non mi destar, deh! parla basso.

Aunque reconoce que «El sentimiento poetizado en “Lo fatal” no se lo prestó nadie. Era en él obsesionante, y según confidencias de amigos, que aprovechan enemigos, su miedo a la muerte llegó a ser morboso» (1965: 333).

Arturo Marasso aludió a la escala de sensibilidad reflejada por: piedra-árbol-animal-hombre, expuesta por el científico francés Claude Bernard en su obra *La Science Expérimentale (La ciencia experimental)* (1878). Rubén sublima un asunto e incluso un vocabulario científico y los convierte en poéticos. Marasso fue el que estableció la fuente principal de este soneto frustrado en la relación entre tal escala de sensibilidad y el poema de Darío: la piedra dura (esa que no siente), el árbol (es apenas sensitivo), el dolor de ser vivo (sin entera conciencia, vida animal) y la vida consciente (el hombre). «El continuo paralelismo de las imágenes de Darío con las ideas de Claude Bernard me induce a pensar que nuestro poeta ha escrito “Lo fatal” después de leer el libro del sabio francés» (1954: 281).

Sin embargo a Rubén Benítez ni la relación con Miguel Ángel ni la dependencia de Claude Bernard le parecen muy sólidas: «El tono humorístico del soneto de Miguel Ángel y el frío acercamiento científico de Bernard nada tienen que ver con la profunda emotividad de esta poesía. Con respecto a Bernard, lo único que sobrevive en un análisis crítico, como posible influencia,

es el ordenamiento de los seres vivos de acuerdo con la sensibilidad. Ordenamiento tan frecuente en textos clásicos y modernos que su enumeración fatigaría» (1972: 509).

Y es que Rubén Benítez estudió con detalle la relación de este poema con Arthur Schopenhauer y la concretó al localizar en el capítulo 56 de *Welt als Wille und Vorstellung* (*El mundo como voluntad y representación*) (1819), la conexión de la filosofía del pensador alemán con este poema especialmente y señala que «“Lo fatal” está impregnado de pesimismo, de “desolación y de duda”. Para un hombre de la generación de Darío, el pesimismo no necesita remontarse a etapas del Renacimiento ni a la ciencia experimental. Tiene la más cercana formulación —y la mejor— en Schopenhauer», de quien recuerda el siguiente y muy expresivo fragmento (1972: 512):

Pues a medida que el fenómeno de la voluntad se hace más perfecto, el dolor se hace también más evidente. En la planta no hay todavía sensibilidad, ni por consiguiente, dolor (en sentido estricto). Los animales inferiores, infusorios y radiarios, no son capaces más que de un grado mínimo de dolor; hasta en los insectos, la facultad de sentir y de padecer es todavía muy limitada. Con el perfecto sistema nervioso de los vertebrados llega a gran altura y se eleva en la proporción en que se desenvuelve su inteligencia. A medida que el conocimiento se hace más claro y que la conciencia crece, el dolor aumenta, y llega a su grado supremo en el hombre. En él es tanto más violento cuanto más lucidez de conocimiento y más elevada inteligencia posee. El genio es quien más padece.

Indudablemente, algo había cambiado en Rubén Darío a la altura de 1905 cuando se decide a cerrar *Cantos de vida y esperanza*, *Los cisnes* y otros poemas con este poema conclusivo, que se relaciona con el pensamiento filosófico y literario que alimentó la crisis espiritual de comienzos del siglo XX cuando tantos pensadores se preguntaron por el destino y por la inmortalidad. En la España de 1905 el pensamiento de Rubén nada desentonaba de la aguda crisis espiritual que alimentó a Unamuno, a Azorín, a Baroja y a Antonio Machado. Entre todos marcaron el rumbo de lo que habría de ser la literatura española del siglo XX, una literatura comprometida con el ser humano y su destino más allá de dogmatismos y creencias arraigadas.

Bibliografía citada

- ACEREDA, Alberto, *Rubén Darío, poeta trágico (Una nueva visión)*, Barcelona, Teide, 1992.
- ALONSO, Amado, «Estilística de las fuentes literarias: Rubén Darío y Miguel Ángel», *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 3ª edición, 1965.

- BENÍTEZ, Rubén, «Schopenhauer en “Lo fatal” de Rubén Darío», *Revista Iberoamericana*, 38 (1972), pp. 507-512.
- DARÍO, Rubén, *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Salamanca, Almar, 2001.
- *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas*, Edición prólogo y comentario de José Carlos Rovira, Madrid, Alianza, 2004.
- *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros, Obras completas*, vol XVII, Madrid, Mundo Latino, 1919.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, Murcia, Departamento de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Murcia, 1985.
- MARASSO, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954.
- SALINAS, Pedro, *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- *Obras completas, Ensayos completos*, edición de Enric Bou y Andrés Soria, Madrid, Cátedra, 2007.

Fecha de recepción: 15-7-2016
Fecha de aceptación: 15-10-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.05>

Puede citar este artículo como:

FERNÁNDEZ, Teodosio, «Rubén Darío y su homenaje a Paul Verlaine», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 85-97.

RUBÉN DARÍO Y SU HOMENAJE A PAUL VERLAINE

TEODOSIO FERNÁNDEZ
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Al morir Paul Verlaine, a principios de 1896, Rubén Darío escribió el famoso “Responso” incluido después en su libro *Prosas profanas y otros poemas*. Con la intención de expresar sus deseos de paz para el cuerpo y el espíritu del admirado poeta fallecido, Darío elaboró una de sus creaciones más complejas, conjugando las referencias a la cultura grecolatina con las imágenes en las que él mismo había plasmado su visión de los escritores y artistas decadentes o malditos, los “raros” que por entonces ejercían sobre él una atracción irresistible y atormentada a la vez.

Palabras clave: Darío, Verlaine, Pan, Virgilio, Montaña de las Visiones.

Abstract

When Paul Verlaine died in the beginning of 1896, Rubén Darío wrote his famous “Responso” later included in his book *Prosas profanas y otros poemas*. Written with the intention of expressing his appreciation for the body and soul of the late and admired poet, Darío drafted one of his most complex pieces. In this work, he merges references to Graeco-Latin culture with images in which he had forged his visions of decadent and accursed writers and artists. The latter were those “weird” who, by then, were attracting him in irresistible and stormy ways.

Keywords: Darío, Verlaine, Pan, Virgil, Mountain of Visions.

Paul Verlaine murió en París, el 8 de enero de 1896. El 15 de ese mismo mes las páginas de *Argentina* (Duffau: 283), periódico que dirigía Alberto Ghirardo, divulgaron en Buenos Aires los versos que Rubén había escrito en homenaje al poeta francés, y que terminaron incluidos en *Prosas profanas y otros poemas*, en la sección titulada «Verlaine», de nuevo dedicados a su amigo

Ángel Estrada. Desde entonces son muchos los comentarios suscitados por ese poema, cuyo lenguaje se estimó alguna vez extravagante o incomprensible. Hoy parece innecesario aclarar que siringa es la flauta pastoril que Pan inventó y con la que interpretaba sus melodías, o que canéforas eran las doncellas que portaban las ofrendas en las fiestas religiosas de la antigua Grecia, o que linfa equivale a agua y es de uso común en la lengua poética de épocas muy diversas. Tampoco hay razones para volver sobre esas sextinas que combinaron alejandrinos y enesílabos, para los que se encontró antecedentes en Victor Hugo y en alguna traducción del italiano (Marasso, 1954: 129). En los poemas del homenajeado también se ofrecen algunas soluciones similares, que Darío bien pudo aprovechar.

El «Responso» fue un resultado evidente de la admiración por Verlaine, especialmente acentuada en esos años que Rubén vivió en Buenos Aires. Fueron tiempos en los que con frecuencia buscó para su poesía la vaguedad de una expresión atenta sobre todo a la musicalidad que acentuase la capacidad de sugerencia, y los hallazgos del poeta francés le mostraban el camino. No sería difícil establecer la relación de ambos autores en otros aspectos, pero baste con la constancia de que fue estrecha, y de que justifica la actitud de Darío: Verlaine le había ayudado a encontrar un lenguaje adecuado a su concepción del poeta y de la poesía. Además, Rubén había hallado a alguien con quien identificarse, como cabe deducir de la semblanza que le dedicó en *La Nación* el 10 de enero de 1896 y que habría de incluir luego en el volumen *Los raros*. La había escrito también al conocer la noticia de su muerte¹, y de sus referencias a la vida y la obra de Verlaine cabe deducir que cualquier detalle del «Responso» puede resultar significativo: si en la estrofa inicial se atribuye un alma «triste» al poeta francés, eso no solo supone la definición de un carácter, al menos si se tiene en cuenta que la semblanza lo situaba bajo «la maligna influencia de Saturno» (Darío, 1896: 25); como es sabido, esa influencia es la que padecen las personas de carácter sombrío, pero además hace referencia a *Poèmes saturniens*, el libro con que había iniciado su andadura literaria

1. No se refirió en ella al día de 1893 en que Alejandro Sawa lo llevó hasta el café D'Harcourt, en el parisino boulevard Saint Michel, y hasta el maestro admirado. Lo recordó o imaginó en 1912, al dictar su autobiografía (1912: s. p.): «Yo murmuré en mal francés toda la devoción que me fue posible, concluí con la palabra gloria... Quién sabe qué habría pasado esa tarde al desventurado maestro; el caso es que, volviéndose a mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral: *La gloire!... La gloire!... M...! M... encore!...* Creí prudente retirarme, y esperar para verle de nuevo una ocasión más propicia. Esto no lo pude lograr nunca, porque las noches que volví a encontrarle, se hallaba más o menos en el mismo estado; y aquello, en verdad, era triste, doloroso, grotesco y trágico. Pobre *Pauvre Lelian! Priez pour le pauvre Gaspard!...*»

en 1866. No en vano tal «Influence maligne» constaba en el verso final del poema que introducía el volumen (Verlaine, 1962: 57), poema del que Rubén había extraído también el epígrafe que abría el artículo publicado en *La Nación*. Esas referencias hablaban de la poesía y de los poetas, hijos de Saturno, nacidos bajo el signo de la melancolía.

La invocación que conforma la primera estrofa prefiere identificar al poeta muerto con otras figuras mitológicas. «¡Panida! Pan tú mismo» anima a deducir que Pan era el preferido, lo que la semblanza parece confirmar, al menos en la medida en que ese dios pastoril de la Arcadia se asocie en su condición de sátiro a ese «eterno prisionero del deseo» que Darío vio en Verlaine: «Al andar, hubiera podido buscarse en su huella lo hendido del pie. Se extraña uno no ver sobre su frente los dos cuernecillos, puesto que en sus ojos podían verse aún pasar las visiones de las blancas ninfas, y en sus labios, antiguos conocidos de la flauta, solía aparecer el rictus del egipán» (1896: 27). Esa identificación con Pan plantea, no obstante, algunos problemas, que esos mismos versos iniciales ponen de manifiesto: la invocación a Verlaine como portador de la lira remite a Orfeo, a quien Apolo regaló el «instrumento olímpico» con cuyo acento encantador había de dominar a los árboles y a las fieras. Sin duda Orfeo fue una figura fascinante para Darío: era la poesía y la música, y tenía el misterioso atractivo de haber viajado a los infiernos y de conocer de algún modo el mundo de los muertos. Por otra parte, el sistro y el tambor convierten en un tíaso o procesión báquica los coros que se dirigen al propíleo sacro, sugerente paganización de lo que en la semblanza fueron los discípulos de Verlaine, hijos de su espíritu, jóvenes oficiantes de la iglesia de aquel «lírigo Sócrates de un tiempo imposible» (1896: 25). Las referencias mitológicas de esa estrofa inicial cubren así un espectro que abarca desde lo apolíneo hasta lo dionisiaco, dando a la significación poética de Verlaine una riqueza que Pan no podría agotar.

Verlaine había sido el instinto y la lujuria y a la vez la música y la armonía, según la evocación incluida en *Los raros*, pero no tratan de eso las cinco estrofas siguientes del «Responso», dedicadas a imaginar un escenario simbólico donde el cadáver del poeta pudiera descansar en paz. Aunque no falten razones para relacionar esas estrofas con la elegía pastoril «tradicional» (Trueblood, 1968), establecer con ella una dependencia estrecha equivale a descubrir enseguida que Darío no se atuvo estrictamente a modelo alguno. Puesto que se menciona a Virgilio, basta con la lectura de sus églogas² para

2. Utilizo la edición que aparece en la bibliografía, pero entre paréntesis consignaré la égloga y el verso citados. Otro tanto haré con las referencias a *Metamorfosis* de Ovidio (libro y versos).

comprobar que esa fuente literaria ofrecía lo necesario para imaginar la tumba de Verlaine en un paisaje bucólico, donde Pan cuida ovejas y a quienes cuidan ovejas. No en vano se alude a Tí tiro, que a la sombra del haya —«recubans sub tegmine fagi» (I, 1)— soplab a su caña y ensayaba sus cantos. La muerte también frecuentaba esos ámbitos, y al respecto merece mención especial la égloga quinta, donde Mopso comenta el fallecimiento de Dafnis, pastor que debía su nombre a haber nacido entre laureles, los que a su vez remiten a Dafne, la deseada por Apolo. El «simbólico laurel» del «Responso» revela así connotaciones profundas, aunque no necesariamente más que las venusinas flores de Citeres —las del mirto: «belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses», escribió Charles Baudelaire (con intención bien distinta) en «Un voyage à Cythère» (1991: 165)—, o que el pámpano verde que adornara las sienes de Baco o de Sileno, o que el acanto, que antes fue la ninfa Acante, también perseguida por Apolo. Como Darío no quería llanto sobre la tumba de Verlaine, expresó su deseo de que el paisaje imaginado y sus habitantes adoptaran la misma actitud. No ignoraba que tras la muerte de Dafnis el lobo no asedió a los rebaños, y ahora esperaba que el hocico de la fiera se humedeciese de amor, así como que el canto del ruiseñor ahuyentara los presagios funestos asociados al ave de mal agüero.



Nicolas Poussin: *Et in Arcadia ego* (*Les bergers de l'Arcadie*), 1838.

Como la de Dafnis, la tumba de Verlaine debería convertirse en altar que recibiera las ofrendas con que otrora los pastores habrían de acercarse a los altares de Febo y del pastor fallecido «dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae» (V, 77): mientras de tomillo se sustenten las abejas, y de rocío las cigarras. Habría de ser ese lugar de culto «oculto y florestal» donde en honor y gloria del muerto se reiterasen los cantos de los pastores y se imitasen los saltos de los sátiros. La leche fresca ya constaba allí entre las ofrendas previstas. Darío añadió la miel, pues no en vano era la de las abejas que solían aderezar la paz de los campos: como en su día las abejas hibleas, desde las flores de sauce que libaban en el cercado próximo, adormecían a Títiro —«saepe levi somnum suadebit inire susurro» (I, 55), diría Melibeo—, cabe imaginarlas arrullando el sueño eterno de Verlaine, ese sueño que ni siquiera el llanto por el difunto debería perturbar, como antaño tampoco lo hiciera el gemido de las tórtolas y de las torcaces. Las frescas mañanas primaverales del abril florido habrían de procurar el rocío, esa otra ofrenda de la naturaleza para ese altar en que se convierte la tumba del poeta. Ese paraje cultural imaginado por Darío no supone una exaltación de la vida sobre la muerte sino la concreción voluntariosa de una esperanza: la armonía de la naturaleza debe imponerse a cuanto pueda perturbar esa paz. No sin melancolía, pues en el silencioso paisaje arcádico, apenas alterado por el canto del ruisenior y por rumores de caricias y besos, aún se anhela oír el nombre del poeta muerto en alguna canción que vuelva a despertar el miedo y la pasión de las náyades. Una náyade fue Siringa, aquella que en la Arcadia se arrojó al río Ladón, cuyas aguas la transformaron en las cañas con las que el enamorado y desdeñado Pan construyó su zampoña (Ovidio: I, 689-712).

Así llegamos a los versos con que Rubén expresa su deseo de que en la noche, en la negra montaña de las visiones, pase la gigante sombra extraña de un misterioso Sátiro espectral. Ese escenario y ese espectro no resultaban extraños para quienes habían leído «Frontispicio del libro de *Los raros*», texto que Rubén publicó en noviembre de 1895 en la *Revue Illustrée du Río de la Plata*. Ese texto mostraba al «dios-aparecido», el divino Pan antiguo, ahora del otro lado de la muerte:

Mirad sus brazos de momia, cómo sostienen los siete carrizos de Siringa; mirad su cabeza sin ojos, sus secas mandíbulas en donde algún resto de las barbas salvajes queda adherido, semejante a vegetación sepulcral; su boca que tanto supo de risa, de beso y mordisco sensuales, y que sopló tan soberanamente los más bellos cantos de la flauta, lanza hoy un aliento frío en el muerto instrumento, del cual brotan desconocidos sonos, extrañas músicas de sueños, melodías de misterios profundos (1938: 79).

Aunque resulte difícil precisar sus fuentes de información³, Darío sabía de la muerte de Pan y la aprovechaba para su «Frontiscipio», que en el contexto de *Los raros* debía adquirir su verdadera significación. De las semblanzas que pensaba reunir en ese libro futuro no eran pocas las que se ocupaban de poetas “decadentes”: fue el caso de Jean Richepin, de cuyos versos brotó a veces «una demencia vertiginosa» (1896: 64); el de la perversa Rachilde, «satánica flor de decadencia, picantemente perfumada, misteriosa y hechicera y mala como un pecado» (1896: 91); el del belga Théodore Hannon, al que un Satán refinado hacía «rimar preciosidades infernales y cultivar sus flores de fiebre, esas flores luciferinas que tienen el atractivo de un aroma divino que diera la eterna muerte» (1896: 106); y sobre todo el del Conde de Lautréamont y sus *Cantos de Maldoror*, «un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso; un libro en el que se sienten a un mismo tiempo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura» (1896: 111). También el conde Matías Augusto de Villiers de l'Isle Adam, otro infeliz soñador, «aristócrata por sangre, arte y espíritu» que hubo de frecuentar «medios impropios de su delicadeza y realeza», y se resarcía acercándose a veces a los territorios oscuros de la muerte y de lo sobrenatural (1896: 35-36). En función de Hannon, de Richepin, de Rachilde, de Lautréamont, de Villiers de l'Isle Adam, sin duda pensando en que ellos lo habitaban o lo habían visitado, Darío imaginó ese escenario simbólico:

La Montaña de las visiones, impregnada del aliento de la noche, alza sus torres de oscuros árboles poblados de espíritus errantes y sollozantes. Mirad, mirad en lo más negro de la montaña, y veréis brillar a veces ojos de fuego. La vasta y arcana montaña guarda sus hondos secretos, y tan solo pueden saber las voces sin palabras de las visiones los que han oído, perdidos, ay, en la peregrinación, lo que brota de la boca sin labios de Pan espectral (1938: 79).

No es imposible que Darío recurriese a fuentes iconográficas para imaginar la montaña de las visiones y el Pan espectral⁴. Esa montaña no era sino la in-

3. Entre las posibles, prefiero la que proporciona Plutarco en el diálogo *Por qué cesan los oráculos* (*Περὶ τῶν ἐκλελοιπῶτων χρηστηρίων*), donde se recoge un curioso testimonio: en tiempos del emperador romano Tiberio, alguien llamado Epiterse se dirigía hacia Italia cuando una tarde el navío en que viajaba fue llevado por las aguas desde las islas Equinadas hasta la de Paxos. Desde esta una voz fuerte llamó repetidamente al piloto egipcio Tamus, quien recibió el encargo de dar noticia de la muerte de Pan al llegar a las cercanías de Palodes. Así lo hizo, y apenas gritó hacia tierra «El gran Pan ha muerto», se elevó de inmediato un gemido múltiple y pleno de estupor (*Def. orac.* 419C).

4. Alfonso García Morales (1997) ya estudió la relación de la montaña de las visiones con la descripción del grabado *Pan Mountain* (1893) del pintor y escritor inglés Thomas Sturge Moore.



Paul Gauguin: *Madame La Mort*, 1891 [Dibujo para el libro *Théâtre d'Art* de Rachilde, como ilustración de la pieza *Madame La Mort*, 1891].

quietante versión nocturna de la «montaña sonora» evocada para explicar en función de Pan y de Apolo la obra de Leconte de Lisle (1896: 9). En *Los raros* puede leerse una descripción del dibujo de Paul Gauguin que ilustró *Madame la Mort*, el drama simbolista de Rachilde, un espectro que emergía de un fondo de tinieblas y con el que el artista había evocado ciertas pesadillas en que «se contemplan cadáveres ambulantes, que se acercan a la víctima, la tocan, la estrechan, y en el horrible sueño se siente como si se apretase una carne de cera, y se respirase el conocido y espantoso olor de la cadaverina» (1896: 94). La condición visionaria de Gauguin resultaba acorde con la condición visionaria de Rachilde, y lo eran en su sentido más estricto: ambas remitían a un mundo de visiones o pesadillas que alguna vez afloraron en la poesía de Darío, como antes en «las sonrisas sin encías, / y las miradas sin ojos» del olvidado poema «Flores lívidas», o después, apenas insinuadas, en «la hora de los muertos» asociada al corazón de la noche en un «Nocturno» de *Cantos de vida y esperanza*. Sueños y visiones acosaban al endemoniado Lautréamont, arrastrándolo hasta los territorios del alcohol, de la locura y de la muerte, y no hay que ignorar al también visionario Edgar Allan Poe, «el cisne desdichado que

mejor ha conocido el ensueño y la muerte», pues no en vano aquel soñador infeliz fue «el príncipe de los poetas malditos» (1896: 180). No es improbable que el recuerdo de «The Raven» —desplazando al de la corneja «sinistra» de Virgilio (IX, 15)— encontrara eco en el pájaro protervo que el dulce canto de Filomela debía alejar de la tumba de Verlaine.

Aunque el «Frontispicio del libro de *Los raros*» era anterior a su muerte, de la semblanza de Darío se desprende que *Pauvre Lelian* era otro de los destinados a habitar esa montaña siniestra: «Decíase que padecía de pesadillas espantosas y visiones en las cuales los recuerdos de la leyenda oscura y misteriosa de su vida, se complicaban con la tristeza y el terror alcohólicos» (1896: 26-27). Es difícil sustraerse a la tentación de ver en *Los raros* no solo la imagen de los autores comentados, en cuyas obras se conjugaban con tanta frecuencia el amor, el dolor y la muerte, sino también y sobre todo las experiencias e inquietudes de Rubén, enfrentado a los riesgos de una búsqueda literaria que en cualquier momento podía sobrepasar las fronteras de lo prohibido. Pero proyectar ese drama personal sobre el «Responso» equivale a apoyar su interés en los encantos de lo patético, sin que en verdad el poema necesite de ese atractivo adicional ni lo procure. Tal vez convenga limitarse a constatar que ahora el muerto era Verlaine, y que antes de que falleciera ya el espectral Pan habitaba o visitaba la montaña de las visiones. Darío no necesitaba ser más explícito al introducir en el poema ese escenario lúgubre y esa presencia extraña: eran conocidos para él y para cuantos había leído su «Frontispicio del libro de *Los raros*». Las músicas del dios-aparecido no eran precisamente tranquilizadoras, lo que justificaba el deseo de que ahora ajustara su melodía a la «harmonía universal».

Esa armonía invita a recordar que «Pan junta la soberbia de la montaña agreste / al ritmo de la inmensa mecánica celeste», según aseguraba Caumantes en «Coloquio de los centauros», y que años después Darío habría de referirse en el poema «Ama tu ritmo...» a la «celeste unidad», relacionándola con la divinidad o el alma del mundo para descubrirse así heredero, a su modo, del pitagorismo neoplatónico implícito en doctrinas románticas y simbolistas, que adivinaban un orden secreto bajo el mundo caótico de las apariencias. Por ahora solo manifestaba su deseo de que Pan ajustase sus melodías de ultratumba a la armonía general, asustando al adusto centauro y haciendo que el tropel equino huyera por la vasta montaña. Si este era el territorio inquietante de las pesadillas y visiones que habían atormentado a Verlaine, eran esas pesadillas y visiones las que ahora deberían desaparecer, permitiendo que la compasiva y blanca luz de la luna casta (podemos olvidar por esta vez la debilidad de Diana por Endimión) bañase el rostro de ultratumba del poeta

francés, iluminando en alguna medida las tinieblas reinantes en ese territorio del otro lado de la muerte.

El resplandor definitivo llega con esa cruz que cubre el horizonte, irrupción sorprendente que cuenta ya con explicaciones razonables (Carlos, 1965). No hay de qué extrañarse, ni siquiera en relación con el poeta muerto, pues Rubén nunca había ocultado su intención de procurar a sus raros la vida eterna: puede advertirse su satisfacción al observar la evolución de Richepin, blasfemo cantor de la canalla, también marcado por la obsesión de la carne, quien con *Mes paradis* permitía augurar tiempos mejores: «Lo que hay de consolador y de divino en este poema es que al concluir presenciamos la apoteosis del Amor. Y el Amor lleva a Dios tanto o más que la Fe. Amor carnal, amor ideal, amor de las cosas, atracción, imán, beso, simpatía, rima, ritmo, el amor es la visión de Dios sobre la faz de la tierra» (1896: 69). Con esa intención recuperó citas de Léon Bloy que convertían a Lautréamont en un blasfemo por amor, y hasta en la perversa Rachilde supo descubrir un fondo de amor y de dulzura, de manera que ni siquiera en ese caso era inevitable la victoria de Satanás. Verlaine no podía ser una excepción, y más tras la lectura de *Sagesse*: en su semblanza lo veía «como un viviente, doble símbolo de la grandeza angélica y de la miseria humana» (1896: 27), y observó que «ese carnal pagano aumentaba su lujuria primitiva y natural a medida que se acrecía su concepción católica de la culpa» (1896: 27-28). Verlaine encarnaba así para Rubén el permanente conflicto entre las aspiraciones ideales del espíritu y las necesidades imperiosas de la carne, entre el arrepentimiento y las caídas. Ese conflicto era el que su poesía, «al eco de celestes o profanas músicas» (1896: 26), habría conseguido expresar.

En su *Historia de mis libros*, Darío recordó que en el «Responso» había tratado de mostrar «las dos faces» del alma «pánica» del homenajeado: «la que da a la carne y la que da al espíritu; la que da a las leyes de la humana naturaleza y la que da a Dios y a los misterios católicos, paralelamente» (1916: 29). El lector puede encontrar justificada esa explicación como referida a la semblanza publicada en *La Nación* —y también (en una dimensión esta vez autobiográfica) a un poema como «El reino interior», donde el mismo adverbio ya remitía a lo que los versos reunidos en *Parallèlement* habían significado: la dimensión infernal que el propio Verlaine oponía al poeta tocado por la gracia de Dios en *Sagesse*—, pero difícilmente extraerá del «Responso» conclusiones similares si no es ampliando con ayuda de aquella el significado de algunos indicios. Es lo que he hecho, incurriendo en el exceso muy frecuente de atribuir a un texto lo que no dice. Lo que consta en el ahora comentado es solo el deseo de que llegue la luz a la oscura montaña de las visiones y al

espíritu torturado del poeta muerto. Tras el ámbito arcádico imaginado para la tumba, el espacio de ultratumba de las últimas estrofas completa el sentido de un poema que (simplemente) cabría resumir así: Paul Verlaine, has sido Apolo y Orfeo, Pan y Dionisos; que tu cuerpo y tu espíritu descansen (por fin) en paz. No hay que olvidarse del cuerpo torturado del poeta francés: Darío se refirió a su pierna «lamentable y anquilótica» y otros achaques que en sus últimos años, «en la hora de los implacables reumas y de las duras miserias parisienses» (1896: 25), lo habían hecho ver en los hospitales sus cuarteles de invierno. Sus huesos vagabundos habían encontrado el reposo, pero, en la hora final o tras ella, Rubén no podía desearle sino el descanso eterno, y ese descanso no se concebía ajeno a la cruz y a lo que esta significaba: «No era mala; estaba enferma su *animula, blandula, vagula* [sic]... ¡Dios la haya recogido en el cielo como en un hospital!» (1896: 30).

La muerte de Verlaine quizá significó para Darío un cambio de rumbo. La presencia de la cruz al final del «Responso» se ha interpretado como un triunfo del bien sobre el mal, de la fe católica sobre la estética paganizante (o de los remordimientos sobre las aficiones), y esa interpretación está justificada: Rubén sabía ya de las «bellas historias renovadas» en las que Anatole France recuperaba «viejas narraciones hagiográficas, en las cuales hay sátiros que adoran a Dios, y creen en su cielo y en sus santos, llegando en ocasiones hasta ser santos sátiros», leyendas que lo ayudaban a imaginar a ese *Pauvre Lelian* «mitad cornudo flautista de la selva, violador de hamadriades, mitad asceta del señor, eremita que, extático, canta sus salmos» (1896: 28). Cuando se ocupaba de Fra Domenico Cavalca, Darío se mostró convencido de que France había leído *Vite dei Santi Padri* «para escribir imitaciones tan preciosas como la “Leyenda” y “Celestin” de su *Étui de nacre*». Él, que conocía esas vidas⁵, sabía que un centauro señaló el camino a San Antonio cuando buscaba a San Pablo, primer ermitaño, y que un sátiro le ofreció dátiles y le rogó que

5. El capítulo de *Los raros* dedicado a su autor es la prueba mejor del interés que *Vite dei Santi Padri* mereció a Darío. Sus referencias se ajustan a lo narrado por Fra Domenico Cavalca, quien cuenta de «uno animale che pareo mezzo uomo e mezzo cavallo (li quali li poeti chiamano Centauri)» cuya aparición dejó confuso a San Antonio, temeroso de que el demonio hubiera adoptado aquella forma monstruosa. El espanto se acentuó después al ver «quasi la forma d'un uomo piccolo col naso ritorto e lungo e con corna in fronte ed aveva i piedi quasi come di capra», el cual se apresuró a explicar que era una de esas creaturas mortales que los paganos «adorano per Dii e chiamano fauni, satiri e incubi», en nombre de los cuales pedía al santo que rogara por ellos «lo comune Signore», del cual sabían «essere venuto per la salute del mondo e in ogni contrada è sparta la sua fama» (Cavalca, 1830: 6-7). En cuanto a Anatole France, se refería sin duda a los relatos *Amycus et Célestin* y *La Légende des saintes Oliverie et Liberette*, incluidos en *L'étui de nacre* (1893). Un fauno y un ermitaño celebraban en el primero la Pascua de Resurrección, y

intercediera «por él y sus compañeros con el nuevo Dios, con el triunfante Cristo» (1896: 157-158). Su Sático espectral observa la cruz, pero no huye de ella: solo huye el tropel equino, que esta vez parece representar esas miserias humanas que atormentaran al poeta.

La conciliación de paganismo y cristianismo habría de encontrar manifestaciones en la obra posterior de Darío, pero el «Responso» no exige mencionárselas. Sí conviene recordar (puesto que resulta imprescindible para la recta lectura del poema), que el «Frontispicio del libro de *Los raros*» no apareció en el volumen al que parecía destinado, y no solo porque en su conjunto las semblanzas reunidas dejaran a los decadentes finalmente en minoría. Allí se podía encontrar al «caminante joven» (1938: 80) que, con la alforja y la lira y sordo a las advertencias del poeta, se dirige hacia la negra montaña de los enigmas vislumbrados y de los misterios entrevistados⁶. «No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con este hombre espectral», escribía Darío a propósito de Lautréamont, y añadía poco después: «Si yo llevase a mi musa cerca del lugar en donde el loco está enjaulado vociferando al viento, le taparía los oídos» (1896: 111-112). Frente a la montaña de las visiones, había imaginado ya una Colina Sagrada coronada por el templo de la Dea, de la eterna belleza, «en cuyo gesto está visible la música del universo», según declaró el 15 de octubre de aquel año 1896 en el Ateneo de Córdoba, en la sesión que Carlos Romagosa y otros entusiastas organizaron en su homenaje. «Ella y la fe llenan de luz el mundo», aseguró entonces (1970: 110), como si el arte significara no solo un refugio frente a las miserias del presente histórico, sino también una posibilidad de evitar la atracción de los abismos.

En la localidad cordobesa de Capilla del Monte, el 3 de ese mes de octubre, había firmado ya el prólogo que sirvió de introducción definitiva al volumen de sus raros, recuperando para la ocasión los ideales que el 19 de agosto de 1894, en el primer número de la efímera *Revista de América*, habían manifestado el propósito de hacer de aquella publicación el órgano de expresión de la juventud de América Latina que peregrinaba «a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del Ensueño» (1896: 2). No eran solo las

en el segundo un unicornio conducía a las hermanas del título hasta el eremita que les enseñaba las verdades de la fe cristiana.

6. Probablemente Verlaine le había ayudado a imaginar a ese joven que «viene con la cabellera húmeda todavía porque ha sabido guardar en ella el rocío de la aurora; las mejillas rosadas de besos, porque es el tiempo del Amor» (1938: 80) —«J'arrive tout couvert encore de rosée», pudo leer en «Green» (*Romances sans paroles*) de alguien que además pedía reclinar su cabeza «toute sonore encore» de los últimos besos (Verlaine, 1962: 205)—, lo que refuerza la relación del poeta fallecido con la montaña de las visiones imaginada previamente por Darío.

exigencias de la tradicional y católica Córdoba las razones que condicionaban la actitud de Rubén, que visitaba esa ciudad para escribir sobre las fiestas de la Virgen del Rosario que entonces se celebraban (Capdevila, 1946: 104). En el homenaje del Ateneo leyó el poema «En elogio del Ilmo. Señor Obispo de Córdoba, fray Mamerto Esquiú, O. M.», que habría de terminar integrado en *El canto errante* y donde reiteró las sextinas del «Responso». La exaltación del venerable obispo no era necesariamente la «contrapartida» de aquellos versos dedicados a Verlaine, como se ha afirmado en alguna ocasión (Larrea, 1987: 95). La estrofa final del poema aludía ahora a la «verlainiana zampona» que Rubén tocaba a veces, antes de concluir que esta vez había cantado la «sacra luz» que fray Mamerto Esquiú había significado, y de grabar en su honor «una rosa y una cruz». Darío, quien con la ayuda de Bloy y tras la lectura de *Sagesse* —«Je ne veux plus aimer que ma mère Marie», declaraba alguno de sus versos (Verlaine, 1962: 266)— se había referido al maestro admirado como «el desventurado, el caído, pero también el armonioso, el místico, el inmenso poeta del Amor inmortal y de la Virgen» (1896: 55), quizá acomodaba también ahora sus inquietudes espirituales y literarias a sus recuerdos de Verlaine.

Bibliografía citada

- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, ed. Jacques Dupont, Paris, Flanmarion, 1991.
- CAPDEVILA, Arturo, *Rubén Darío: "Un bardo rei"*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.
- CARLOS, Alberto J., «La cruz en el "Responso a Verlaine"», *Hispania*, XLVIII, 1965, pp. 226-229.
- CAVALCA, Fra Domenico, *Volgarizzamento delle Vite dei Santi Padri*, tomo primo, Milano, per Giovanni Silvestre, 1830.
- DARÍO, Rubén, *Los raros*, Buenos Aires, Talleres de «La Vasconia», 1896.
- «La vida de Rubén Darío escrita por él mismo para *Caras y Caretas*», en *Caras y Caretas*, año XV, número 735, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1912, s. p.
- *Antología. Poesías de Rubén Darío. Precedida de la historia de mis libros*, Madrid, Librería de la Viuda de Gregorio Pueyo, 1916.
- «Frontispicio del libro de *Los raros*», en *Escritos inéditos de Rubén Darío*, ed. Erwin K. Mapes, New York, Instituto de las Españas, 1938, pp. 79-80.
- «Discurso en el Ateneo de Córdoba», en Roberto Ibáñez (ed.), *Páginas desconocidas de Rubén Darío*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1970, pp. 109-111.
- DUFFAU, Eduardo Héctor, «Dónde se publicaron primeramente las piezas que constituyeron *Prosas profanas y otros poemas* (1896)», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XIII, 88, 1958, pp. 265-287.

- GARCÍA MORALES, Alfonso (1997), «El “Frontispicio” de *Los raros*. Una fuente gráfica desconocida y una explicación», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 560 (febrero), 1997, pp. 48-62.
- LARREA, Juan, *Rubén Darío y la nueva cultura americana*, ed. Felipe Daniel Obarrio. Valencia, Pre-Textos, 1987.
- MARASSO, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1954 (edición definitiva).
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorfosis*, vol. I (libros I-V), ed. Antonio Ruiz Elvira, Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1964.
- PLUTARCO, *Pythici Dialogi, De E apud Delphos; De Pythiae oraculis; De defectu oraculorum*. Edidit W. Sieveking (Editionem correctiorem curavit Hans Gärtner), Stuttgart / Leipzig, Teubner, 1997.
- TRUEBLOOD, Alan S., «El “Responso” a Verlaine y la elegía pastoril tradicional», en Carlos H. Magis (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas* (México D. F., 26-31 de agosto de 1968), México, El Colegio de México, 1970, pp. 861-870.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes* (Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Édition révisée et présentée par Jacques Borel), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1962.
- VIRGILIO, *Bucólicas*, ed. bilingüe Vicente Cristóbal, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.

Fecha de recepción: 19-6-2016
Fecha de aceptación: 11-11-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.06>

Puede citar este artículo como:

GARCÍA MORALES, Alfonso, «Paralela/mente "El reino interior" como la "obra maestra" de Rubén Darío», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 99-117.

PARALELA/MENTE: «EL REINO INTERIOR» COMO LA «OBRA MAESTRA» DE RUBÉN DARÍO

ALFONSO GARCÍA MORALES
Universidad de Sevilla

Resumen

«El reino interior» es el último poema de la primera edición de *Prosas profanas* (Buenos Aires, 1896) y desde J. E. Rodó hasta la actualidad ha merecido una larga serie de interpretaciones críticas. El objetivo del presente artículo es volver a analizarlo a partir del concepto de «obra maestra», como el poema con el que Darío se propuso conscientemente consagrarse como maestro no sólo de la poesía hispanoamericana sino de la poesía internacional de fin de siglo, a la altura técnica y temática de sus modelos literarios modernos, al nivel de sus propios «raros».

Palabras clave: *Rubén Darío*, «*El reino interior*», *Prosas profanas*, *Los raros*, *magisterio poético*, *decadentismo*, *prerrafaelismo*.

Abstract

"The Inner Kingdom" ("El reino interior") is the last poem of the first edition of *Profane Hymns* (*Prosas profanas*, Buenos Aires, 1896) and from J. E. Rodó to our days, it has received a wide range of critical analyses. The aim of this article is to re-analyse this poem starting from the concept of "masterpiece", as the poem from which Darío set himself up as a master, not just of the Spanish American poetry, but of the international *fin-de-siècle* poetry. He managed to be on a par with the techniques and subjects of his literary modern models, and at the same level of his "raros".

Keywords: *Rubén Darío*, "The Inner Kingdom", *Profane Hymns*, *Los raros*, *poetic mastery*, *Decadentism*, *Pre-Raphaelitism*.

Ya José Enrique Rodó, pese a sus distancias ideológicas con el modernismo rubendariano, calificó «El reino interior» como un ejemplo de «la *naturaleza literaria*» de Darío y como un «admirable símbolo» de su alma «igualmente sensible a los halagos de la Virtud y a los halagos del Pecado» (1967: 188). Desde entonces la tradición crítica ha vuelto una y otra vez sobre estos dos niveles interrelacionados del poema: por un lado, su destreza técnica y riqueza intertextual extraordinarias, por otro, su escenificación de los irresolubles conflictos morales que parecieron caracterizar la personalidad de Darío. El primer aspecto ha propiciado buen número de estudios, cuya referencia fundamental sigue siendo el libro clásico de Arturo Marasso sobre fuentes literarias y artísticas darianas. El segundo ha hecho que el poema esté siempre presente en las discusiones sobre la religiosidad y sobre el erotismo del escritor y que, por ejemplo, Pedro Salinas lo considerara la más perfecta formulación simbólica de lo que llamó su «erotismo agónico» (1975: 211-212). A esta línea, pero en un sentido diferente, habría que sumar unos pocos y recientes estudios psicológicos y de género que se han arriesgado a ir más allá en la indagación de las ambigüedades sexuales planteadas en el poema.

Mi propósito es volver sobre «El reino interior» aprovechando lo ya hecho pero adoptando una perspectiva fundamentalmente histórica que intente comprenderlo, en la medida en que esto es posible, a partir de los presupuestos desde los que fue escrito y leído en su tiempo. Para ello enfatizaré la función que, creo, el propio Darío le asignó dentro de su proyecto literario. Al titular mi trabajo «*Paralela/mente*: «El reino interior» como la »obra maestra» de Rubén Darío», empleo «obra maestra» no en un sentido general de *magnum opus*, de su mejor poema, aunque opino que está entre los mejores, sino en la acepción primera y literal de la expresión: el poema con el que Darío se propuso de manera más evidente acreditarse como maestro, como un maestro no ya de la poesía hispanoamericana sino de la élite poética internacional de fin de siglo, a la altura formal y temática de sus más relevantes modelos modernos, al nivel de sus propios *raros* de entonces.

Para apreciar esta función es preciso contextualizarlo, volver a marcar el lugar y el momento —en sí mismos estratégicos, significativos— de su publicación. «El reino interior» es el último poema de la primera edición de *Prosas profanas y otros poemas* (Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e hijos, 1896); ocupa por sí solo la sección final y, a diferencia de la mayoría de las composiciones, no se conocen publicaciones anteriores en prensa (Mejía Sánchez, 1985: X-LXIII; Zuleta, 1989: 183-186; Barcia, 1996: 16-19). Es casi seguro que, aunque lo fue gestando desde antes, Darío lo terminó muy al final

y que lo reservó para reforzar su impacto y el del libro en los lectores de la época.

Prosas profanas es el poemario con el que Darío vuelve a presentarse tras el ya legendario pero algo lejano y anticuado *Azul...*, es el fruto de su paso por París y de su estancia en Buenos Aires, el libro paralelo a la colección de artículos *Los Raros*, la demostración de su modernidad, cultura y técnica poéticas, de su sincretismo creador, la respuesta a quienes habían empezado a cuestionar su primogenitura y liderazgo modernista, la prueba de que su iniciación, al menos su aprendizaje en las nuevas corrientes literarias y su conocimiento del oficio de poeta han concluido. Y «El reino interior» es, a su vez, el poema de *Prosas profanas* que termina exhibiendo estas características de forma más deliberada, brillante, insólita y provocativa, llevándolas hasta el virtuosismo, casi hasta el juego, en un alarde de conocimientos y facultades, de citas y homenajes, de guiños a los entendidos e ironías a los contrarios, que no excluyen algo de autoironía y mucho de delicadeza y originalidad.

Por su importancia en el orden final del poemario, un orden más acumulativo e impuesto que planificado u orgánico, y por su culturalismo, «El reino interior» puede vincularse especialmente al poema de apertura, el dieciochesco «Era un aire suave...», y más aún al otro poema unisección, el también tardío, el ambicioso y mitológico «Coloquio de los Centauros». Son los tres grandes «paisajes de cultura» de la colección —el neorrococó, el neopagano y el neomedieval o prerrafaelita—, ejemplos de que en Darío lo muy moderno suele ir unido a lo muy antiguo, y escenarios adecuados para desplegar sus representaciones del erotismo y sus autorrepresentaciones como poeta: en estos casos, la de poeta aristocrático y melancólico, la de poeta iniciado en los misterios del universo (incluyendo el misterio del sexo) y la de poeta doblemente atraído por la espiritualidad y la sensualidad. Concretamente esta última imagen de escritor entre pagano y cristiano que Darío cultivó con insistencia desde entonces, respondió no solo a motivaciones biográficas sino históricas y literarias. Era expresión de las incertidumbres, deseos y temores de una época en que la secularización ponía en crisis la moral sexual tradicional y las categorías asentadas de lo sagrado y lo profano. Y era una postura pública de artista consciente y desafiantemente moderno. Con ella Darío estaba identificándose hasta cierto punto con Verlaine, de hecho el artículo necrológico y el famoso «Responso» al «padre y maestro mágico» de simbolistas y raros se basan en el mismo *paralelamente* moral de «El reino interior»; y al mismo tiempo estaba reclamando tácitamente merecer la condena/ consagración de Max Nordau, el raro contrario a los raros, para quien uno de los síntomas

mayores de la degenerada literatura de su tiempo era precisamente el misticismo profano, la mezcla constante de fervor religioso y fervor sensual.

Y una observación sobre el prerrafaelismo. Desde su redescubrimiento en los años 60 del siglo XX y, más concretamente, desde el pionero estudio de Francisco López Estrada *Rubén Darío y la Edad Media* (1971) se ha reconocido la importancia de esta singular corriente artística en Darío, pero queda realmente mucho por investigar sobre la manera en que éste la conoció, interpretó e integró en su mundo literario. Solo diré que creo que la asimiló tarde, a través de Francia, ya mezclada pero nunca confundida del todo con el decadentismo, y que supo percibir y aprovechar su ambigua relación con éste, su conflictiva modernidad antimoderna, su híper-refinado ingenuismo. Como dijo el teórico de la modernidad estética Matei Calinescu, «la fascinación por la decadencia y la fascinación aparentemente contradictoria por los orígenes y el primitivismo son realmente dos caras de un mismo fenómeno» (1991: 161). Esas dos caras —tradicional y moderna, cristiana y pagana, sagrada y profana— están estrechamente unidas y al mismo tiempo separadas en *Prosas profanas* y muy especialmente en el prerrafaelita y decadente «El reino interior».

La complejidad del poema, sus dualismos y propósitos, aparecen cifrados en el paratexto. El sugerente título «El reino interior» alude a esa *otra* realidad más intensa y profunda con la que soñaron los modernistas, la de la belleza y el espíritu, contiene el esteticismo idealista, el aristocratismo espiritual y el medievalismo fantástico que animan el poema, concepciones opuestas a las que rigen en el reino exterior, burgués, de lo realista y lo contemporáneo¹. La dedicatoria y el epígrafe nombran dos «raros» con los que Darío se identificó y mediante los que afirmó su modernidad cosmopolita, su pertenencia a la hermandad internacional de escritores nuevos. «A Eugenio de Castro», jefe del simbolismo en Portugal, solo dos años mayor que él pero ya reconocido en Francia (Fein, 1958: 555-561; 1967: 359-365). En octubre de 1896, mientras *Los raros y Prosas profanas* estaban en prensa, en el homenaje que el Ateneo de Buenos Aires ofreció a Darío, uno de los hitos de su «campana» argentina,

1. La imagen, en la que puede percibirse un eco de *Le Regne du silence* (1891) de Georges Rodenbach, aparece, tal vez poco antes del poema, en «Palabras liminares» de *Prosas profanas*, cuando el poeta, desdoblado en la figura de Silvano, habla de su reino interior o bosque ideal: «cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior. ¡Oh pueblo de desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas diosas!» (Darío, 1967: 547). Su contrario literal reaparecerá en el poema «Aguas claras», que los editores Méndez Plancarte y Oliver Belmás consideran de atribución dudosa y fechan hacia 1914: «Pero eso no me basta... Me siento comprimido/ en un Reino Exterior tan corto y comprimido» (Darío, 1967: 1097).

éste leyó la conferencia «Eugenio de Castro y la literatura portuguesa», que se publicó en *La Nación* y aún tuvo tiempo de incluir como capítulo final en *Los raros*. En ella comparó a Castro con D'Annunzio, ambos formaban parte de lo que llamaba el «renacimiento latino», al que debía unirse el modernismo hispanoamericano para de esta forma integrarse en el movimiento internacional del Arte nuevo. Un movimiento del que entonces no participaba la rezagada España.

La cita «... with *Psychis, my soul*» procede del poema «Ulalume», del escritor, del mito Edgar Allan Poe, a quien Darío retrató como un Ariel nacido en un país de Calibanes. Es una cita algo alterada y bastante descontextualizada (Barcia 1996: 35-36), como adelantando las apropiaciones y combinaciones atrevidas, pero siempre respetuosas, que hará del archivo y el museo occidental, pero que contiene el tema y la protagonista esenciales del poema: el desdoblamiento del poeta y su alma, la personificación de ésta en una frágil figura femenina.

Inmediatamente traspasado el umbral, Poe y Castro se unen a un tercer e insospechado raro, Fra Doménico Cavalca: «Una selva suntuosa / en el azul celeste su rudo perfil calca. / Un camino. La tierra es de color de rosa, / cual la que pinta fra Doménico Cavalca / en sus Vidas de santos» (Darío, 2011: 382-385)². Fra Doménico era un olvidado hagiógrafo del Trecento italiano. Darío, en una búsqueda de la poesía de lo primitivo impulsada por el prerrafaelismo, rescató y glosó su obra *Vite scelte dei Santi Padri* en un artículo de 1894 que más tarde, en un gesto conscientemente paradójico de modernidad, incluyó dentro de *Los raros*. La imagen que importa destacar ahora es «cual la que pinta fra Doménico Cavalca». Es una imagen que está ya en su artículo: en las obras de Cavalca, se dice allí, «brilla la luz sencilla y adorable, la expresión milagrosa de las pinturas de Botticelli»; como un monje iluminador, dibuja «los paisajes más ideales, las flores más poéticamente sencillas que podáis imaginar» (Darío, 2015: 237, 240). Pero aquí se convierte en clave para la configuración e interpretación del poema. Darío introduce una búsqueda confusión entre la literatura y la pintura (sabe bien que un lector inadvertido tomará a Fra Doménico por un pintor, que posiblemente lo asociará a los pintores religiosos como Giotto o Fra Angélico), y con ello introduce una nueva identificación: Fra Doménico es un escritor que pinta como él mismo es capaz de hacerlo y como, de hecho, va a hacer en su poema.

2. A partir de ahora todas las citas del poema se harán, sin indicación de página, a partir de esta edición.

Desde su transformación chilena, desde *Azul...*, Darío adoptó el ideal de la integración o unidad de las artes y experimentó con técnicas de literatura fusionista como parte de su obra de renovación. En «El reino interior» muestra el progreso alcanzado, e inspirado en el paralelismo entre pintura y poesía del prerrafaelismo, ofrece el más completo y sofisticado ensayo de trasposición que, creo, hizo nunca. Proporciona al lector una experiencia imaginaria de espectador de un cuadro, logrando no sólo impresiones psicológicas de color y de línea, sino algo más difícil: sutiles efectos de perspectiva y aun de simultaneidad. La misma disposición tipográfica —las separaciones mediante asteriscos junto con las tiradas de versos calculadamente repartidas— cumple una función: crea la ilusión de sincronismo, hace que la estructura total del poema sea análoga a la de una serie articulada de cuadros, esto es, a la de un políptico o retablo, uno de los formatos característicos del arte religioso. Cada una de las secciones, descriptivas pero hiladas narrativamente, trabajadas independientemente pero subordinadas al conjunto, corresponderían con relativa exactitud a las distintas tablas: las de las Virtudes y los Pecados a los grandes paneles centrales, la del escenario al inferior o superior, y las del alma princesa que se asoma y se aleja de la ventana a los laterales o portezuelas. Darío ha titulado atrevidamente su libro *Prosas profanas*, en «Palabras liminares» lo ha comparado con «la misa rosa de mi juventud», con una iglesia de «vidrieras historiadas» en la que se realiza una liturgia erótica (Darío, 2011: 325-326). No es inconsecuente metafórica o arquitectónicamente que coloque al fondo del poemario este «re-tablo» (literalmente: lo que está detrás del altar) en el que también celebra lo religioso y lo profano simultáneamente.

En la primera parte Darío presenta una estampa minuciosa, decorativa y simbólica, tal como concibe el paisaje de los primitivos. Subraya las líneas («perfil», «calcar»), destaca los colores simbólicos —azul, rosa— de los por sí arquetípicos selva, cielo y camino, y utiliza el impersonal del verbo ver para inducir la visión imaginativa e introducir los detalles: «se ven extrañas flores/ de la flora gloriosa de los cuentos azules,/ y entre las ramas encantadas (...)». El paisaje deriva de Cavalca o de su glosa de Cavalca³. En él actúa también la

3. Cuando resume el relato que hace Cavalca del viaje de tres monjes en busca del Paraíso terrenal, escribe: «Arriba estrellas, más radiantes que las que vemos en el cielo: -sol, árboles, frutas y flores y pájaros mejores que los nuestros; y este precioso detalle: *'la terra medesima è dall'uno lato bianca como neve e dall'altro rosa'*» (Darío, 2015: 246). Monguió observó que en la cita en italiano Darío transcribe mal «rosa» por «rossa», y que de ahí procede el adjetivo del poema: «desdeñando la diferencia entre s y ss, entre s sonora y sorda en italiano, Darío tradujo *rossa* no por *roja* sino por *rosa*; y hay que confesar que si se equivocó léxicamente, poéticamente, como de costumbre, estuvo acertado»

reminiscencia de los libros iluminados, con sus mayúsculas historiadas en las que se entrelazan motivos florales y zoomórficos. Pero observados de cerca esta flora y estos pájaros, gloriosos o celestes y al mismo tiempo extraños, adelantan la ambigüedad entre lo espiritual y lo carnal, y combinan lo ingenuo y ultrarrefinado con una ironía que culmina en el paréntesis explicativo final:

y entre las ramas encantadas, papemores
cuyo canto extasiara de amor a los bulbules.
(*Papemor*: ave rara. *Bulbules*: ruiseñores).

En *Historia de mis libros* Darío explicó: «En ‘El reino interior’ se siente la influencia de la poesía inglesa, de Dante Gabriel Rossetti y de algunos de los corifeos del simbolismo francés», y aclaró, también entre paréntesis, como eco del propio paréntesis del poema: «(¡Por Dios! ¡Si he querido en un verso hasta aludir al ‘Glosario’ de Plowert!...)» (1950-1955, 1: 212). Se refiere al *Petit Glossaire pour servir à l’intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (1888) compilado por Jacques Plowert, pseudónimo de Paul Adam –a quien dedicará un artículo en la segunda edición de *Los raros-* y Félix Fénéon. Este breve diccionario paródico, surgido al calor de las polémicas literarias francesas, contiene definiciones ejemplificadas de los neologismos que supuestamente invadían la escritura de decadentes y simbolistas. Allí aparece «papemor» definido a partir de la poesía de Jean Moréas, otro raro esencial, como «oiseau fabuleux» (Marasso, 1954: 143). Lo importante es que Darío no solo captura y hace suyas esas palabras inusitadas sino que lo hace con el mismo gesto entre insolente y defensivo, irónico y autoirónico de Plowert. Con su paréntesis responde burlescamente a las acusaciones de la crítica antimodernista que tachaba el lenguaje de los nuevos, su lenguaje, de incomprensible, y sin dejar de reconocer el carácter extremado, incluso excesivo de este lenguaje, también recuerda su función enriquecedora, su capacidad de romper con clisés y expresar bellamente nuevas ideas y matices. Poco después Lugones continuará a Plowert y a Darío con su *Diccionario portátil para simbolistas*, dirigido a «los que no comprendían», tanto a los antimodernos como a los modernos falsos, seguidores del simbolismo por simple moda.

Merece notarse el uso que Darío hace aquí del paréntesis poético, comparable por su delicada efectividad a los de otros momentos de su madurez creativa. Como cuando en «Palabras liminares» de *Prosas profanas* introduce entre sus grandes admiraciones su «fervor cordial» por Verlaine: «Después

(Monguió, 1968: 725). Años después, comentando el cuadro «Flora» de la prerrafaelita tardía Evelyn Morgan, Darío también hablará de «la singular detallada flora de los primitivos, las flores decorativas» (en López Estrada, 1981: 193-194; y Darío, 2006: 178).

exclamo: ¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo!... (Y en mi interior: ¡Verlaine...!)» (Darío, 2011: 326); como cuando en *Cantos de vida y esperanza* cierra los sonetos «Caracol»: «(El caracol la forma tiene de un corazón)», y «La dulzura del ángelus...»: «(¡Oh, suaves campanas entre la madrugada!)» (Darío, 2011: 462, 437); o como cuando en «A Roosevelt» señala como contrapeso al poderío norteamericano las promesas de los emergentes Chile y Argentina: «(Apenas brilla, alzándose, el argentino sol / y la estrella chilena se levanta...)» (Darío, 2011: 421). Todos, y especialmente este de papemores y bulbulles, tan poéticamente metapoético, están dirigidos, como él dijo, a expertos catadores «de elixires intelectuales», «de sutiles pensares y de gentilezas de estilo» (Darío, 1950, 1: 111).

Establecido el fondo, se presenta el personaje: «Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura / de la torre terrible en que ha treinta años sueña». El dualismo alma-cuerpo se representa en una imagen de «cuento azul» medievalista tempranamente trabajada por Darío: la princesa prisionera y soñadora dentro del castillo paterno. Los antecedentes más próximos son el cuento «La princesa Psiquia» y sobre todo el poema «Sonatina» (Rull, 1965: 33-50; 1998: 323-336). La insatisfacción, soledad, hastío, *spleen* o como quiera llamarse esa «tristeza» indefinida de la princesa de «Sonatina» está relacionada con el estado de ánimo de la protagonista de «El reino interior», quien tampoco participa del todo de la exultante Primavera, cuya sonrisa y canto ocultan un conflicto interior.

Me detengo en los versos «Y las manos liliales agita, como infanta / real...». El tratamiento de la princesa como «infanta» tiene un matiz arcaizante, un matiz españolizante (tal vez el único en el poema), y al mismo tiempo, un sentido moderno. Como no dejarían de percibir los contemporáneos más al día, remite a modo de homenaje a *Au jardin de l'Infante* (1893), la opera prima de Albert Samain, admirada por los maestros del simbolismo, también precedida por unos versos de Poe y que comienza con un melancólico poema («*Mon âme est une infante en robe de parade*») sobre el alma orgullosa y resignada en el encierro de su Escorial. Además, la palabra «infanta» se adecua a la supuesta ingenuidad de la estética prerrafaelita, y subraya el infantilismo que se atribuye a la princesa pese a sus «treinta años». Esto último cabría entenderlo en sentido autobiográfico, como leve refuerzo a la hipótesis de que el poema se hubiera escrito poco antes de cerrarse el libro, cuando Darío cumplió exactamente treinta años, incluso como una alusión al carácter de «niño grande» con el que el propio Darío y muchos de sus contemporáneos y biógrafos posteriores explicaron su psicología irresoluta y vulnerable.

En cuanto a «manos liliales», Darío encontró asociadas la mano virginal y el *lilium candidum* en muchos lugares: en las Anunciaciones primitivas, en el verso virgiliano que Dante oye de boca de Beatriz en su Purgatorio (*Manibus o date lilia plenis*), en el cuadro «Ecce ancilla Domini» y en el poema y la pintura «The Blessed Damozel» de Rossetti... El neologismo «lilial» lo usó, seguramente por primera vez, hablando de las heroínas de Poe, de la procesión de «las liliales vírgenes cantadas en brumosa lengua inglesa por el soñador infeliz, príncipe de los poetas malditos» (Darío, 2015: 113). Y lo desarrolló en el poema que poco después publicó con el título «Lilial», dedicado a su primera esposa fallecida, Rafaela Contreras, alma «hermana» de las mujeres muertas de Poe. «Lilial», que contiene muchas imágenes de «El reino interior», pasó a llamarse en *Prosas profanas* «El poeta pregunta por Stella». Un título más hermoso y acaso más prudente. Darío sabía la reacción que la palabra «lilial» causaba en los antimodernistas, que pronto, sobre todo en España, la considerarían el epítome del neologismo inadmisibles, de la cursilería ridícula, cuando no directamente, para usar el término homofóbico, de la «mariconería» poética. Son conocidas las mofas de *Madrid Cómico* —los «memo-liliales» de Clarín, las «Lilialerías» de Tomás Carretero, la parodia «*Lirios abstractos*, para mi amigo de las entrañas Floro Mariquítez» de Juan Pérez de Zúñiga—, a las que Maeztu respondería: Clarín y compañía no comprendían que «las manos liliales, las torres ebúrneas» de los nuevos poetas americanos no eran frivolidades, tontadas, sino que expresaban como un «anhelo indefinido, como un vago vislumbre de otra literatura, como un preludio cuatrocentista de un renacimiento» (en Lozano, 1978: 64).

El poeta se desdobra y ve a su alma en forma de princesa, a su vez ésta se desdobra y desde la torre contempla su propio interior objetivado en dos comitivas que marchan por ambos lados del camino: una de doncellas como descendidas del azul celeste, que encarnan las virtudes, otra de mancebos como salidos de la selva suntuosa, que encarnan los vicios. «Me parece de un efecto supremo —comentó Rodó— la oposición de esos dos cuadros» (1967: 188). Y en efecto, esas dos descripciones a modo de cuadros o, decíamos, de hojas centrales, de díptico casi independiente del resto del retablo, representan dos visiones, dos grupos de figuras en perfecto equilibrio y contraste, a los que se asignan un concreto sentido alegórico. Salinas fue el primero en caracterizar «El reino interior» como *Psychomachia*, en referencia al poema latino de Prudencio que representó literalmente las «batallas por el alma del hombre» entre virtudes y vicios personificados, la obra modelo del arte alegórico medieval (Salinas, 1975: 273; López Estrada, 1971: 134).

La primera descripción comienza con la pregunta «¿Qué son se escucha, son lejano, vago y tierno?», que facilita la transición, crea expectativa y suscita, mediante insinuaciones de distancia, el efecto psicológico de perspectiva. El lector imagina ver surgir y acercarse desde la hondura a las siete princesas (Chasca, 1974: 282). En poemas anteriores Darío había utilizado exactamente el mismo procedimiento para describir grupos de figuras en movimiento: primero introduce las referencias acústicas, después las visuales, con lo que sugiere cinéticamente su aproximación y visualización gradual. Así en el cortejo de «Marcha triunfal» («¡Ya viene el cortejo! / ¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines. / La espada se anuncia con vivo reflejo;/ ¡ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines! // Ya pasa, debajo los arcos...» Darío, 2011: 427); así en la procesión báquica de «Friso» y sobre todo en la soberbia introducción musical y escultórica del «Coloquio de los Centauros». En esta última hace un uso remarcadamente expresivo de los encabalgamientos bruscos de los versos, acompañando al cabalgar rítmico de la manada de monstruos que se acerca («Son los centauros. Cubren la llanura. Les siente / la montaña. De lejos forman son de torrente / que cae; su galope al aire que reposa / despierta, y estremece la hoja de laurel-rosa»), y que se detiene congelándose como un conjunto diferenciado de estatuas: («Son los centauros. Unos enormes, rudos; otros / alegres y saltantes como jóvenes potros; / unos con largas barbas como los padres-ríos; / otros imberbes, ágiles y de piafantes bríos, / y de robustos músculos, brazos y lomos aptos/ para portar las ninfas rosadas en los raptos» (Darío, 2011: 351). Este uso se aplica en «El reino interior» más suavemente al caminar también cadencioso, como de ballet casi flotante de las vírgenes: «Por el lado derecho del camino, adelanta / el paso leve una adorable teoría / virginal». *Por el lado derecho* implica que debe haber un lado izquierdo, crea una tensión, un paralelismo que no se completa psicológica, visualmente hasta el fragmento siguiente. *Adelanta / el paso*: Darío llega al grado de sugerir una sugerencia pictórica: el efecto de «trampantojo» o ilusión óptica, de figuras que parecen salirse del marco, aplicado a los pies de las vírgenes que avanzan. *Teoría virginal*: uno de los significados de «teoría», frecuente en el aristocrático léxico modernista, es, tal como recoge el DRAE, «procesión religiosa entre los antiguos griegos», con lo que se insinúa que lo cristiano no velará por completo lo pagano de estas vírgenes.

Y siete blancas doncellas: a partir de aquí la transposición se centra en crear literariamente el blanco. Siguiendo el ejemplo del poeta-pintor Gautier y de su impecable «Symphonie en blanc majeur», los modernistas realizaron frecuentes ejercicios poéticos de colores, con cierta predilección por el blanco. Darío escribió «Blasón», «Bouquet», el mencionado «El poeta pregunta por

Stella» o «En elogio del Ilmo. Sr. Obispo de Córdoba Fray Mamerto Esquiú, O. M.». Los antimodernistas tampoco dejaron de escandalizarse (un miembro del Ateneo de Córdoba dimitió al oír la sinestesia «blanco horror de Belcebú» en el elogio a Esquiú) ni de hacer de esta práctica el blanco de sus sátiras: «Pero yo soy un artista monocromo —se burlaba Clarín—. ¡Todo blanco! Hace muchos años escribió Tomás Tuero: ¡Todo azul! (antes que Rubén Darío). Pues yo digo: ¡todo blanco!... este es el arte modernista ¡La mono...tonía, la mono...manía!» (en Lozano, 1978: 159). En «El reino interior» Darío refina e integra el procedimiento. Consigue la impresión monocroma acumulando sugerencias en un hábil entramado de imágenes poéticas y de referencias culturales. No entro en las comparaciones y metáforas que empiezan con las doncellas como rosas cubiertas del rocío de la mañana: «Siete blancas doncellas, semejantes/ a siete blancas rosas de gracia y de armonía/ que el alba constelara de perlas y diamantes». Tampoco en cómo esas imágenes insisten en la belleza espiritual pero no dejan de transparentar la belleza corporal. Y apenas me detengo en cómo esas imágenes monocromáticas encadenadas van acompañadas por toda una serie de repeticiones y variaciones eufónicas, de lo que Pedro Luis Barcia llama «leves juegos de trenzado y enlace» fonético (1996: 45-46): iteración de palabras homófonas, derivadas, concatenadas, rimas internas, rimas en el mismo verso («alabastros celestes habitados por astros») y paronomasias: «sus vestes son tejidas del lino de la luna». Sí habría que recordar que estos artificios tuvieron en su momento un sentido provocativo. Darío sabía que Max Nordau en *Entartung* (1892) los consideraba un síntoma morboso del carácter degenerado de los nuevos artistas, una enfermedad mental diagnosticada como «ecolalia», propia del habla de los imbéciles, que afectaba a prerrafaelitas y simbolistas, a Rossetti y Verlaine. Darío contestó a esto en el artículo que dedicó a Nordau y que con tanta ironía incluyó en *Los raros* —Nordau era, al menos, tan raro como los raros a los que unánimemente condenaba—, pero también llevando a la práctica la «ecolalia» en distintos poemas: aquí con el «lino de la luna», precedido de «la torre terrible» o seguido de las «dulces delicias de los cielos»⁴.

4. En su capítulo sobre los prerrafaelitas Nordau decía que «esta singularidad del lenguaje de los idiotas y de los dementes —la ecolalia— la hallamos con frecuencia en Rossetti; he aquí algunas muestras: “*So wet she comes to wed?*” —“¿Tan mojada viene a la boda?” (*Stratton water*). El sonido *wed* ha llamado al sonido *wet*. En el poema *My sister's sleep*, leemos en un trozo que se trata de la luna: “*The hollow halo it was in —Was like an icy cristal cup*” —“El círculo hueco en el cual estaba la luna parecía una copa de cristal helado”. Es manifiestamente absurdo (...) pero la asonancia ha juntado ‘hollow’ a ‘halo’ (Nordau, 1902: I, 146-147). Estos *wet-wed* o *hollow-halo* lunar no son diferentes a la *torre terrible* o al *lino de la luna*, al *culto oculto* o a los *delirios de las liras* de Darío.

Entre las alusiones culturales hay una primera y directa: «Tal el divino Sandro dejara en sus figuras,/ esos graciosos gestos en esas líneas puras». Si el «divino Watteau» y su «Embarque para Citerea» fueron para Darío iconos de la estética dieciochesca, el «divino Sandro Botticelli» y su «Alegoría de la Primavera» representaron la estética prerrafaelita. Ahora bien, Darío evolucionó en su visión de Botticelli. En principio lo consideró un pintor medieval e ingenuo, el correlato de Fra Doménico Cavalca, una consideración anacrónica, muy parcial, que hasta cierto punto mantiene en el poema, pero que a partir de la elaboración de éste empezó a cambiar. Más tarde, en las crónicas de su visita a Italia, cuando contempló directamente sus obras, llegó al extremo contrario de presentarlo como un «exquisito y raro»: «no es de los que serenan» dirá, no es como «el seráfico Fra Angélico» sino como Baudelaire, de los que trajo un estremecimiento nuevo y hasta enfermizo al arte (Darío, 1950: 3, 597-598). Respecto al aprovechamiento que hizo de «La Primavera», un cuadro complejo pero evidentemente más pagano o renacentista que medieval, Maraso propuso una interpretación curiosa: La Primavera habría ofrecido a Darío el modelo inicial, pero éste la transformó y disoció, utilizando Las Gracias para las Virtudes y el Mercurio para los Pecados (1954: 139). Es una explicación que no se puede descartar, pero los estudiosos suelen priorizar como fuente otro cuadro: «The Golden Stairs» (1880) del maestro del segundo prerrafaelismo Edward Burne Jones. Darío admiró a este platónico y melancólico pintor, «delicado y arcaico, flotante en un mundo de visiones legendarias, o en la dulce luz de un maravilloso paganismo», que ofrecía «el imán insólito de sus mujeres singularmente expresivas y fascinantes» (1950: 3, 418), si bien, en último extremo, «seguidor, genial pero seguidor» de Botticelli (2006: 177). Y parece que trasladó a su descripción mucho de «The Golden Stairs», un cuadro de formato alargado y factura monocroma, onírico y preciso, con su escala de figuras casi idénticas, como reflejos de un lejano arquetipo, a través de cuyos drapeados se adivinan los más hermosos desnudos, en el que es evidente cuánto hay de ingenuo y cuánto más de artificioso, de medieval y de clásico, de espiritual y de erótico, de prerrafaelismo original pero también de simbolismo y aún de Art Nouveau.

La segunda comitiva se define por contraste y correspondencia respecto a la primera. Y la palabra que concentra semántica y estructuralmente esta relación es *paralelamente*: «Al lado izquierdo del camino y paralela-/mente, siete mancebos». Entre la serie de palabras cargadas de especial significado (papemores, infanta, liliales...), ninguna tan marcada como esta. No es un paralelamente cualquiera, es el título que el mismísimo Paul Verlaine usó en el poemario *Parallèlement* para expresar su conflicto entre el vicio y la virtud.



Sandro Botticelli: *La Primavera*. Detalles de Las Gracias y del Mercurio.



Edward Burne-Jones: *The Golden Stairs*, 1880.

Un título que, tal como explicó Darío, ya había inspirado su «Responso»: «El “Responso” a Verlaine prueba mi admiración y fervor cordial por el ‘pauvre Lelian’, a quien conocí en París en días de su triste y entristecedora bohemia, y hago ver las dos faces de su alma pánica: la que da a la carne y la que da al espíritu; la que da a las leyes de la humana naturaleza y la que da a Dios y a los misterios católicos, paralelamente» (Darío, 1950: I, 211). Y entre la serie de recursos técnicos desplegados, ninguno tan virtuoso, tan efectista y lleno de significado como este de destacar esa misma palabra haciendo recaer en ella el encabalgamiento. Estamos ante uno de los raros encabalgamientos léxicos, lo que se conoce como «tmesis» o corte, tal vez el más acertado de la historia de la poesía en español⁵. Si «El reino interior» tiene un «valor de posición»

5. Barcia (1996: 44) advirtió que no es un fenómeno nuevo ni exclusivo del modernismo, y recordó algún ejemplo de Fray Luis de León («Y mientras miserable-/ mente se están los otros abrasando» de la célebre «Oda a la vida retirada») y un par de usos posteriores del propio Darío: «El alma que se advierte sencilla y mira clara-/mente la gracia pura de la luz cara a cara»; «En lo alto del mástil una guitarra habia/ como en el viaje de D’Annunzio y tan sutil-/mente cantaba amable esa cigarra mía» (1967: 667 y 1139).

(Barcia 1996: 58) especial dentro de *Prosas profanas*, «paralela-/mente» lo tiene dentro de «El reino interior». Podríamos compararlo con la espectacular y conocida (o)posición fonética, semántica y estructural de los monosílabos «No» y «Dios» de la «Oda a Roosevelt». «Paralela/mente» es, para volver a la analogía espacial y pictórica, el quicio o la bisagra sobre el que giran las dos hojas del retablo, es tanto la ruptura como la ligazón entre las santas y los satanes, la articulación entre lo sagrado y lo profano, entre el misticismo y el erotismo, entre lo prerrafaelita y lo decadente.

Si la parte dedicada a las princesas prerrafaelitas nombra al «divino Sandro», ahora la dedicada a los príncipes decadentes remite —en un vaivén más entre lo pictórico y lo literario, lo antiguo y lo moderno— a Verlaine: «hermosos, parecidos/ a los satanes verlenianos de Ecbatana». Se refiere a «Crimen amoris», que comienza con una fiesta satánica en la legendaria Ecbatana:

Dans un palais, soie et or, dans Ecbatane,
De beaux démons, des satans adolescents,
Au son d'une musique mahométane,
Font litière aux Sept Péchés de leurs cinq sens
(Verlaine, 1962: 378)⁶.

Pero el arte combinatorio de Darío siempre es complejo y opino que sus manebos son tanto o más «parecidos» que a los satanes verlenianos de «Crimen amoris» al baudelairiano Satán Eros de *Le Spleen de Paris*⁷. Y en conjunto se

Pero estos mismos ejemplos prueban que, por su función expresiva, el encabalgamiento léxico de «El reino interior» está entre los más acertados de la historia de la poesía en español y que Darío no volvió a emplearlo con el mismo brillo.

6. «Crimen amoris» es un poema filosófico-narrativo en el que Verlaine reflexiona sobre la existencia del bien y del mal para terminar, lleno de culpa, reconociendo como pecado demoniaco y vano de orgullo intentar ir más allá de las categorías morales. Pero aparte de parafrasear su primera estrofa y de incorporar para siempre a Ecbatana a su toponimia evocadora, a su Oriente de ilusión, Darío apenas aprovecha de «Crimen amoris» más que algún otro detalle: “Or, le plus beau d'entre tous ces mauvais anges / Avait seize ans sous sa couronne de fleurs (...) / Il rêve, l'oeil plein de flammes et de pleurs” (378). Como dice Mapes, “ici, comme presque toujours, Darío est un artiste trop raffiné pour tirer toute son inspiration d'une seule source, si bonne qu'elle soit” (1925: 73-74). Chasca publicó en 1956 un estudio comparativo o contrastivo entre los dos poemas, ampliado algo en la versión de 1974 que usamos, donde sostenía que «Crimen amoris» era «el modelo literario mas importante» de «El reino interior», algo que fue discutido por Fiber (1972-73: 92-95).
7. Reproduzco parte de la morosa y soberbia descripción del poderoso, delicado y malsano Satán-Eros en «Les Tentations. Ou Éros, Plutus et la Gloire» de *Le Spleen de Paris*, subrayando algunos de los vocablos y expresiones que, creo, selecciona Darío: “Le visage du premier Satan était d'un sexe ambigu, et il y avait aussi, dans les lignes de son corps, la mollesse des anciens Bacchus. Ses beaux yeux languissants (...), et ses lèvres entr'ouvertes à des cassolletes chaudes, d'où s'exhalait la bonne odeur d'une parfumerie ; et à chaque

ajustan al modelo de belleza masculina demoniaca y decadente, de la que Darío extrae rasgos que ajusta por oposición a la belleza de las princesas prerrafaelitas. De la nueva descripción, que invierte notoriamente la orientación, la paleta y los valores estéticos y simbólicos de la anterior, sólo anoto «veneficios» con v, que no es una errata, es lo que Darío llamó uno de sus «inusitados y sugerentes escogimientos verbales» (1950: 1, 212), un sutil arcaísmo elegido por su carácter equívoco, pues significa «maleficio», precisamente lo contrario a «beneficio» con b.

Pero la *psicomaquia* no se resuelve en confrontación ni en triunfo, la falta de desenlace es el desenlace del poema. Esto es lo que lo distancia de la alegoría tradicional cristiana. No hay despertar ni elección consciente por parte de la princesa, quien parece no querer o no poder convertirse en lo que la normativa social llamaría un ser adulto o racional. El poema se repliega y el poeta interroga a su alma, vuelve a tratarla de «infanta» pero también de «mariposa», símbolo de lo voluble, y de «hermana de la Bella durmiente», símbolo del sueño, la inmovilidad y la eterna espera. La doble pregunta («¿Acaso piensas en la blanca teoría? ¿Acaso/ los brillantes mancebos te atraen, mariposa?») se corresponde con las exclamaciones finales en las que el alma, en el interior de su interior, revela sus más secretos deseos, lo que no puede decir fuera del sueño: «¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!/ ¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos!».

Una rápida digresión a partir de este abrazo final. Tradicionalmente el poema ha sido interpretado más o menos ampliamente pero siempre en el sentido que el propio Darío parece propiciar: como un símbolo de los conflictos entre el vicio y la virtud o, si se quiere, entre lo cristiano y lo pagano, lo espiritual y lo carnal, el dualismo moral generador de tensiones y neurosis que el proceso de secularización moderna empezó a hacer insostenible. Tales interpretaciones no se detenían en el hecho excepcional y algo enigmático de que Darío usara como imagen de la “depravación” pero también del deseo a figuras efébricas o de masculinidad ambigua. En cualquier caso, este es un uso que siempre cabe entender dentro de la gramática alegórica del poema, según la cual se personifica a “las virtudes” en figuras femeninas y a “los vicios” en

fois qu'il soupirait, des insectes musqués s'illuminaient, en voletant, aux ardeurs de son souffle. Autour de sa tunique de *pourpre* était roulé, en manière de ceinture, un *serpent* chatoyant qui, la tête relevée, tournait *langoureusement* vers lui ses *yeux de braise*. À cette ceinture vivante étaient suspendus, alternant avec des fioles pleines de liqueurs sinistres, de brillants couteaux (...) À ses chevilles délicates traînaient quelques anneaux d'une chaîne d'or rompue, et quand la gêne qui en résultait le forçait à baisser les yeux vers la terre, il contemplait vaniteusement *les ongles de ses pieds, brillants et polis comme des pierres bien travaillées*” (Baudelaire, 1968:161-162).

figuras masculinas. Pero durante los últimos años las teorías de género y los estudios *queer* han puesto su foco en las transgresiones, disidencias y ambigüedades sexuales del modernismo hispánico, y a partir de aquí han tratado también de revisar o matizar la identidad masculina, hasta ahora fuera de toda duda, de Darío. En 2002 Blas Matamoro publicó un ensayo biográfico que levantó revuelo en Nicaragua, pues deja «la puerta entornada para que el uranismo entre a ocupar un discreto espacio» en el mundo dariano (201). Para él había pulsiones bisexuales en Darío y, dice, «la escena más elocuente es la que monta en ‘El reino interior’», en la que el alma del poeta «finalmente sale del armario» (206). Algo después y en esta línea, Francisco Morán publicó «‘Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo’: el *Reino Interior* o los peligrosos itinerarios del deseo en Rubén Darío», donde llega a la conclusión de que «el yo de Darío no puede afirmar una identidad heterosexual sin fisuras, sin fallas peligrosas» (2006: 494). La base textual y biográfica para estas hipótesis era realmente muy débil. Al menos hasta hace cuatro años, cuando Alberto Acereda (2012: 895-924) publicó unas sorprendentes cartas procedentes del archivo dariano adquirido por la Universidad Estatal de Arizona, que venían a probar una relación homosexual episódica entre Darío y Amado Nervo. Pero tras el «shock» y la polémica inmediata, y aunque la discusión sobre la autenticidad de todos los manuscritos darianos de Arizona no se ha cerrado, la razón se inclina sin duda hacia los especialistas que, como Günther Schmigalle (2012: 37-44), consideran tales cartas como una falsificación, posiblemente de algún avisado conocedor de novedades y modas críticas académicas.

Y concluyo volviendo al principio. Con *Prosas profanas* Darío se consagró definitivamente como maestro poético de los jóvenes de Argentina, de Hispanoamérica y algo después de España, pero no alcanzó la sanción internacional, que tanto había ansiado, y que solo podía conceder un París muy desatento aún a las literaturas periféricas. Las discusiones críticas en torno a su obra se centraban en cuestiones como su falta o no de americanismo, o como su sinceridad, en si poesías como esta, tan esteticista y culturalista, eran expresión verdadera de sentimientos e ideas, en si tras esa belleza había realmente un alma. Rodó, pese a sus reservas en tales sentidos, no se sustrajo a la tentación de hablar en *Ariel* de su propio «reino interior». Para los darianos confesos no había duda: «El reino interior» era belleza y también espíritu. Manuel Machado usó a modo de homenaje y continuación el título «El reino interior» para la primera sección de su libro *Alma* (1902), en el que también figura la sección «Museo». Pedro L. Barcia, uno de los mejores editores modernos de *Prosas profanas*, explica así la recurrente pero para él falsa discusión entre «lirismo auténtico» y «poesía de cultura»:

En esta obra, la suya (de Darío) es una lírica refleja, que proyecta la vida profunda sentimental pero a través de situaciones, figuras y símbolos que la expresan y la embozan a un tiempo. Sus símbolos se sustentan en sentidos vitales hondos, no son mero recurso decorativo o de exornación externa. Bastaría para confirmarlo el poema que cerraba la primera edición, «El reino interior», situado intencionalmente al cabo de un libro en que el alma no parecía asomarse entre tanta exterioridad. El poema tiene un *valor de posición*, porque en él —a la hora de la despedida del diálogo entre poeta y lector— se revela la condición anímica del autor, pero transpuesta en la imagen, desplegada escenográficamente, de la infanta asomada a la torre contemplando el desfile contrastado de Vicios y Virtudes, sintiéndose atraída, simultáneamente, por ambos (1996: 58).

Para Darío «El reino interior» fue un poema límite, al que siguió una evolución, que no una ruptura, marcada por su establecimiento en Europa y por una profunda crisis histórica, personal y literaria. A partir de la segunda edición de *Prosas profanas* y más aún a partir de *Cantos de vida y esperanza*, la significación de «El reino interior», lo que Darío llamó su «sed de novedad» y su «delirio de arte» (1938: 121), y más aún su función estructural y autoconsagratoria que he tratado de restituir aquí, se diluyeron bastante. A partir de entonces los poemas de cierre y apertura pasaron a ser definitivamente «Yo persigo una forma», «Yo soy aquel que ayer no más decía» y «Lo fatal». Pero en estos libros y en estos poemas de total madurez, cuando Darío ya no tiene que medirse con nadie sino consigo mismo, cuando cita menos la poesía de otros que la suya propia, cuando ésta se va haciendo más inconfundiblemente personal y menos refleja de modelos europeos, no deja de hablar de su «Divina Psiquis» ni de recordar y explicar que poemas como «El reino interior» eran «carne viva», la expresión sincera de un «alma joven», de una «sed de ilusiones infinita».

Bibliografía citada

- ACEREDA, A., «“Nuestro más profundo y sublime secreto”: los amores transgresores entre Rubén Darío y Amado Nervo», *Bulletin of Spanish Studies*, 89, 6 (2012), pp. 895-924.
- BAUDELAIRE, C., *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, *Œuvres complètes*, ed. M. A. Ruff, Paris, Seuil, 1968.
- BARCIA, P. L., «Estudio preliminar. *Prosas profanas*, brevariario poético modernista», en Darío, R., *Prosas profanas y otros poemas*, Buenos Aires, Embajada de Nicaragua, 1996, pp. 13-68.
- CALINESCU, M., *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.

- CHASCA, E. de: «*El Reino Interior de Rubén Darío y Crimen Amoris de Verlaine*», en Porrata y Santana, *Antología comentada del modernismo*, California State University, Explicación de Textos Literarios, 1974, pp. 277-288.
- DARÍO, R., *Escritos inéditos*, ed. E. K. Mapes, New York, Instituto de las Españas, 1938.
- *Obras completas*, 5 vols., Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-1955.
- *Crónicas desconocidas*, ed. G. Schmigalle, Berlín/Managua, Tranvía-Verlag Water Frey, 2006.
- *Poesías completas*, ed. A. Méndez Plancarte y A. Oliver Belmás, Madrid, Aguilar, 1967.
- *Obra poética*, ed. J. C. Rovira con la colaboración de S. Galindo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, 2011.
- *Los Raros*, ed. G. Schmigalle, Estudio preliminar de J. E. Arellano, Berlin, edition tranvía – Verlag Water Frey, 2015.
- FEIN, John W., «Eugenio de Castro and the Introduction of the Modernismo in Spain», *PMLA*, LXXIII, 5 (1958), 555-561.
- «Una fuente portuguesa de “El reino interior”», *Revista Iberoamericana*, XXXIII, 64 (1967), pp. 359-365.
- FIBER, L. A., «Rubén Darío's Debt to Paul Verlaine in ‘El reino interior’», *Romance Notes*, XIV (1972-73), pp. 92-95.
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, Planeta, 1971.
- «Más sobre el prerrafaelismo de Rubén Darío: el ensayo sobre la pintora inglesa D. Morgan», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 7 (1978), pp. 191-203.
- LOZANO, C., *La influencia de Rubén Darío en España*, León, Nicaragua, Universidad Autónoma de Nicaragua, 1978.
- MAPES, E. K., *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, Paris, Edouard Champion, 1925.
- MARASSO, A., *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954.
- MATAMORO, B., *Rubén Darío*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- MEJÍA SÁNCHEZ, E., «Criterios de esta edición», en Darío, R., *Poesía*, Caracas, Ayacucho, 1985, pp. LIII-LXXXIX.
- MONGUIÓ, L., «En torno a “El Reino Interior”, de Rubén Darío», en *Notas y estudios de literatura peruana y americana*, México, Libros de México, 1972, pp. 189-199.
- MORÁN, F., «“Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo”: el Reino Interior o los peligrosos itinerarios del deseo en Rubén Darío», *Revista Iberoamericana*, LXXII, 215-216 (abril-septiembre 2006), pp. 481-495.
- NORDAU, M., *Degeneración*, Traducción de N. Salmerón, 2 tomos, Madrid, Fernando Fe, 1902 (Reimpresión facsímil, Pamplona, Analecta, 2004).
- RODÓ, J. E., *La Vida Nueva (II). Rubén Darío*, en *Obras completas*, ed. E. Rodríguez Monegal, Madrid, Aguilar, 1967.

- RULL, E., «El símbolo de Psique en la poesía de Rubén Darío», *Revista de literatura*, 53-54 (1965), pp. 33-50.
- «Composición y fuentes de *La princesa Psiquia* de Rubén Darío», en C. Cuevas García (ed.), *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1998, pp. 323-336.
- SALINAS, P. (1948), *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- SCHMIGALLE, G., «El poeta de Nicaragua y el gran fraude de Arizona», *Temas Nicaragüenses*, 56 (diciembre 2012), pp. 37-44.
- VERLAINE, P., *Jadis et Naguère, Oeuvres poétiques complètes*, ed. Y. G. De Dantec y J. Borel, Paris, Gallimard, 1962.
- ZULETA, I. M., «Introducción» y «Apéndices», en Darío, R., *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 9-82 y 179-219.

Fecha de recepción: 25/07/2016

Fecha de aceptación: 14/11/2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.07>

Puede citar este artículo como:

JACOBO EGEA, Alejandro, «Écfrasis de ida y vuelta: monólogo dramático y *culturalismo* en «Trébol», de Rubén Darío», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 119-139.

ÉCFRASIS DE IDA Y VUELTA: MONÓLOGO DRAMÁTICO Y *CULTURALISMO* EN «TRÉBOL», DE RUBÉN DARÍO

ALEJANDRO JACOBO EGEA

Universidad de Alicante

Resumen

De los numerosos homenajes que Rubén Darío compuso a lo largo de su trayectoria poética, uno de los que más subversivamente ha sido tratado por la crítica es «Trébol», palabra en la que aparecen agrupados tres sonetos donde el poeta nicaragüense realizó su particular veneración a las figuras de Velázquez y Góngora. En este trabajo se lleva a cabo un estudio sobre la técnica y el procedimiento de composición poética utilizada en estos textos, así como su análisis estilístico, para finalizar con el replanteamiento de una cuestión polémica: el posible *gongorismo* de Rubén Darío en dichos sonetos.

Palabras clave: Rubén Darío, «Trébol», poesía de la experiencia, *culturalismo*, *écfrasis*, *gongorismo*.

Abstract

From the abundant tributes that Rubén Darío wrote during his poetic career, one of the most subversively treated by Darío's critics is the one named «Trébol», a word in which three sonnets are showed grouped together where the Nicaraguan poet paid his particular tribute to Velázquez and Góngora. In this article, a study on the technique and poetic composition of these texts is fulfilled, as well as a stylistic analysis of them, to conclude with a rethinking of a controversial issue: the potential *gongorism* of Rubén Darío in these sonnets.

Keywords: Rubén Darío, «Trébol», poetry of experience, *culturalism*, *ekphrasis*, *gongorism*.

1. Introducción

En 1861 el poeta Charles Baudelaire publicó la segunda edición de *Las flores del mal*. Abría dicha edición un poema titulado «Proyecto de Epílogo», donde leemos en sus dos últimos versos: «porque de cada cosa la quintaesencia extraje / tú me diste tu barro y [yo] lo convertí en oro»¹. Independientemente del sentido original que tienen estos versos —en ellos, el anhelo del poeta por la idealización del amor permite alcanzar la unión de los contrarios mediante la alquimia espiritual—, podemos establecer una analogía y señalar que esa es precisamente la labor de todo poeta, es decir, en el acto de creación poética, el poeta *toma* distintos elementos de la realidad —el barro—, y, gracias a la capacidad psicológica de la *mimesis* (gr. μίμησις), convierte dichos elementos en oro, en belleza estética.

Para la historia de la poesía hispánica —y sin dejar de lado esta metáfora baudelairiana—, eso fue precisamente lo que el Modernismo consiguió con Rubén Darío como máximo representante, ya que este movimiento artístico y literario surgió como revulsivo de las estéticas romántica y realista, cuya presencia en las poéticas europeas había perdido fuerza hacia mitad del siglo XIX (Fernández, 1989: 78 ss.; 1990: 48 ss.).

En este sentido, con *Cantos de vida y esperanza* (1905) asistimos a la plenitud del movimiento, donde Darío sintetizó todo lo que fue como poeta² y donde hallamos asimismo versos con una marcada exaltación del espíritu hispánico, junto a poemas que suponen varios homenajes.³ A uno de esos homenajes está dedicado nuestro estudio. Nos referimos a «Trébol», palabra donde aparecen agrupados tres sonetos recopilados en la tercera sección de *Cantos de vida y esperanza*, titulada: «Otros poemas».

Previamente a su aparición en *Cantos de vida y esperanza*, estos tres sonetos se publicaron el 15 de junio de 1899 en las páginas de la revista *La*

-
1. «Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.» (Baudelaire, 2012: 46)
 2. Efectivamente, con *Cantos de vida y esperanza* Darío culminó la representación de su universo poético, cuyas líneas podemos sintetizar como sigue: a) la esteticista, cuyas notas más características son la selectividad y la aristocracia, la suntuosidad y el refinamiento, y el exotismo y el cosmopolitismo; b) la del sensualismo, entendido como conocimiento y goce del mundo a través de los sentidos (Rossi de Fiori, I., *et al.*, 2004: 18).
 3. Poemas como: «Salutación del optimista», «Cyrano en España» o «A Roosevelt», entre otros, incluidos en la primera sección de la obra («Cantos de vida y esperanza»), cuyas composiciones obedecieron claramente a la amenaza de lo anglosajón y del Imperialismo de los EEUU que dominaba en la época (Salinas, 1975: 217 ss.; Ruiz Barrionuevo, 2002: 96-99; Rovira, 2004: 27). Entre los homenajes, podemos destacar: «Un soneto a cervantes», «Soneto autumnal al Marqués de Bradomín», «Letanía de Nuestro Señor Don Quijote», «A Goya», o «Trébol».

Ilustración Española y Americana. Dicha publicación obedeció a un estímulo inmediato que es de sobra conocido: en 1899 se celebró en Madrid el tercer centenario del nacimiento del pintor Diego de Velázquez. Rubén Darío, que iba camino a la tercera «Exposición Universal» de París, cuya celebración iba a ser en 1900 (Carilla, 1961: 242; Rovira, 2004: 210; 2011: 36-37; Roses, 2007: 281), pasó por la capital de España y visitó el Museo del Prado, donde se exponían los cuadros del pintor homenajeado. Visita que Darío reflejó en su crónica «La fiesta de Velázquez», publicada en *La Nación* el mismo 15 de junio de 1899 —al igual que los sonetos en la otra revista—, y recogida hoy en la obra *España contemporánea*, del mismo Darío. En dicha crónica, y tras denunciar la poca acogida que tuvo el centenario del pintor sevillano en Madrid, el poeta señala, aunque vagamente, el motivo que le impulsó a escribir los tres sonetos: «Es en 1622, Velázquez va a visitar El Escorial, y para ello parte para la Corte con buenas recomendaciones y con el encargo de hacer el retrato de Góngora» (Darío, 1998: 204).

Como sabemos, el retrato al que alude Darío es el famoso retrato velazqueño a Luis de Góngora, que va a ser fundamental a la hora de comprender, al menos, los dos primeros sonetos. En el primero de ellos, titulado: «De D. Luis de Argote y Góngora a D. Diego de Silva Velázquez» (Darío, 2011: 442-443)⁴, Darío habla a través del poeta cordobés, o mejor dicho, a través de la figura retratada sobre el lienzo. El segundo soneto, «De D. Diego de Silva Velázquez a D. Luis de Góngora y Argote» (2011: 443), es la respuesta del pintor sevillano a las palabras de elogio recibidas por Góngora, en un monólogo que el pintor nos brinda mientras observa la figura retratada. El *ahora textual* remite por tanto al momento en que está componiendo la pintura. Por último, el tercer soneto (2011: 443-444), sin título, presenta el homenaje que hace Rubén Darío a los dos artistas del Barroco, cuyo *ahora textual* nos sitúa en la época del poeta modernista (Entrambasaguas, 1975: 189).

2. La *originalidad* de Darío: técnica de composición poética en «Trébol»

Resulta un hecho innegable que en toda obra literaria de poesía lírica predomine el enfoque *subjetivo*. Sin embargo, desde mediados del siglo XIX, a las definiciones tradicionales de la lírica como género que expresa la experiencia subjetiva del poeta, muchas veces se ha objetado «que el sujeto o hablante

4. Como hacen notar algunos críticos como Dámaso Alonso (1970: 540), José Manuel Martos (1998: 174, n. 5) o José Carlos Rovira (2004: 212), el orden de los apellidos del poeta cordobés que Darío publicó primeramente es correcto (Argote y Góngora, y no Góngora y Argote, como lo conocemos hoy en día).

lirico no corresponde exactamente al yo del autor, sino a una suerte de *personaje* en el que aquél se desdobra» (García Berrio y Hernández Fernández, 2004: 279). Ello no debe resultarnos nada extraño, pues es bien sabido que, dentro de los múltiples rasgos de la ruptura modernista con respecto a la norma literaria romántica y realista-naturalista, uno de ellos sea el de la superación del *intimismo confesional directo* —intimismo que se refiere a la presencia directa del «yo» subjetivo y sentimental del poeta en las composiciones (Carnero, 2002: 20)—, cuya obsolescencia supuso la aparición en la poesía del *monólogo dramático* y del *culturalismo*⁵, característica fundamental de la poesía moderna. Por tanto, uno de los argumentos que más peso han tenido para caracterizar a la poesía contemporánea es el de señalar que los poetas modernos —como Mallarmé, Verlaine, Baudelaire, y por supuesto Rubén Darío en el ámbito hispánico— manifiestan en sus composiciones un sujeto despersonalizado absolutamente independiente de su propio yo personal.

Con relación a esto último que acabamos de apuntar, en los últimos años la crítica dariana ha señalado que a partir de *Cantos de vida y esperanza* el yo personal de Darío se desintegra y despersonaliza, sin que por ello deje de dominar en los textos poéticos. Es decir, hay una metamorfosis poética en *Cantos de vida y esperanza* sin que haya rompimiento con el pasado poético de Darío y, sobre todo, encontramos en dicha obra una nueva forma de hacer poesía en su poética personal a través del procedimiento del enmascaramiento o de incluso la ficción del yo enunciador del poema (Anderson Imbert, 1967; Paz, 1999; Rovira, 2004; 2016; Bernabé, 2007). Rasgos todos ellos, como venimos diciendo, que son herederos de la poesía romántica inglesa —Browning, Yeats—, de la escuela poética parnasiana francesa —Verlaine, Mallarmé—, y, sobre todo, del Simbolismo francés —Baudelaire, Moréas—.

5. El *culturalismo* tiene dos acepciones: la primera se refiere «al empleo de [...] referencias filosóficas, artísticas, literarias o de cualquier otro tipo —aunque siempre relacionadas con el saber— dentro de la obra literaria propia» (Platas Tasende, 2004: 193). La segunda acepción hace alusión al procedimiento poético mediante el cual aparece en el poema una «mención directa u oblicua de personajes, situaciones, frases —ha señalado José Olivio Jiménez—, que el poeta toma de la historia de la cultura y que por su cuenta recrea [...] para hacerlos portavoces de sus propias intuiciones» (Jiménez, 1972: 378). Para no confundir ambas acepciones, preferimos designar a la primera de ellas con el nombre de *intertextualidad*, y a la segunda *culturalismo* propiamente dicho. En § 2.1. nos referimos al *culturalismo* en su segunda acepción, es decir, como técnica de composición poética. Para el uso del *culturalismo* en tanto que técnica utilizada para la inclusión de referencias artísticas en la obra de arte, *vid.* el § 4 de nuestro artículo.

2.1. *Monólogo dramático* y *culturalismo* en «Trébol»

Según lo dicho hasta aquí, en «Trébol» apreciamos que Rubén Darío somete las relaciones entre el Arte y la vida y las convierte en un complicado juego de espejos poéticos, consistente en la necesidad de separar al poeta de los personajes que hablan a través de los poemas —Velázquez y Góngora, en los dos primeros—. Así, la distinción entre poeta —o autor— y personaje poético —o hablante lírico— puede justificarse a partir del procedimiento poético que utilizó Darío al componer estos sonetos. Nos referimos a que estos sonetos pueden enmarcarse acertadamente dentro de la denominada *poesía de la experiencia* o *culturalista*, en tanto que modo de composición poética que supone una alternativa al discurso de ese *intimismo confesional* post-romántico, como venimos diciendo. No nos detendremos en explicar lo que ha supuesto para la historia de la poesía moderna la etiqueta de *poesía de la experiencia*; un marbete que el crítico Robert Langbaum utilizó por primera vez en 1957 cuando publicó su estudio *La poesía de la experiencia: el monólogo dramático en la tradición literaria moderna*.

El término «experiencia» ciertamente es muy ambiguo y puede llevarnos a confusión. Con frecuencia se tiende a pensar que se refiere a la experiencia subjetiva, íntima, del poeta. No obstante, la *poesía de la experiencia* se refiere más bien al procedimiento poético según el cual el poema crea *en sí mismo* una experiencia, que obviamente no es la experiencia personal del poeta. Con ello, la intención es la de someter al lector a la experiencia primigenia que da origen al poema.

En el caso de los dos primeros sonetos de «Trébol», esa experiencia se crea en el diálogo —ficticio, por supuesto— entre Velázquez y Góngora. Ficticio porque no existió, y si existió no fue exactamente así. Para el tercer soneto Darío nos proporciona esa experiencia al mostrarnos con su homenaje los elementos necesarios para reconstruir objetivamente el proceso poético y llegar así a la comprensión última de todo el conjunto (Cullell, 2010: 75).

Por lo tanto, la idea fundamental es la de recrear una experiencia dentro del marco poético que nos brinda «Trébol», cuyo motivo fue, recordemos, la celebración del tercer centenario del nacimiento del pintor sevillano.

Ahora bien, ¿mediante qué procedimiento consigue Darío recrear esa experiencia en los sonetos de «Trébol»? Mediante lo que Langbaum denominó el *monólogo dramático*, que consiste en «conceder la voz poética a un personaje, o a un objeto personificado, cuyo discurso se expresa mediante la primera persona gramatical con el fin de presentar una experiencia identificable existencial o psicológicamente —o ambas a la vez— con la propia experiencia del autor» (Neira y Pérez Bazo, 2002: 94-95). Además, el poeta nicaragüense

ha elegido como interlocutores a dos artistas del Siglo de Oro, e introduce asimismo elementos culturales —*intertextuales*— en los sonetos⁶, lo que nos lleva a considerar que nos hallamos también ante poemas *culturalistas*.

En este sentido, el *culturalismo* también es un procedimiento poético, un monólogo dramático, que, como ha especificado Guillermo Carnero,

permite hablar del yo sin mencionarlo, y referirse del mismo modo a las situaciones existenciales de la vida cotidiana, por el procedimiento de expresar lo uno y lo otro por analogía. El autor designa entonces a un personaje histórico, literario o representado en una obra de arte, cuando quiere manifestar que se encuentra en situación semejante a la suya; o bien designa a una obra literaria o artística cuando entiende que éstas significan algo idéntico o semejante a lo que quiere significar de sí mismo» (Carnero, 2008: 70).

Entiéndase entonces que en los dos primeros sonetos Rubén Darío *se dice* por la personalidad interpuesta de los personajes analógicos que actúan como hablantes líricos. Con ello, si bien hay casos de monólogo dramático antes del «Trébol» de Darío en la tradición lírica hispánica⁷, no es menos cierto que estos sonetos darianos son posiblemente, sino el primer caso de *poesía culturalista* escrita en lengua española⁸, sí de los primeros ejemplos.

En el primer soneto el yo poético —o hablante lírico— es el yo de Luis de Góngora, pero, como acertadamente ha señalado Joaquín Martos, no se refiere a su persona, sino al retrato, al objeto artístico (Martos, 1998: 175), de tal suerte que quien nos habla —quien habla a Velázquez— en ese primer soneto es el rostro retratado de Luis de Góngora.⁹ Por consiguiente, la «estructura profunda textual» o *macroestructura* —información subyacente que se encuentra en el texto considerado como globalidad (Van Dijk, 1972: 6, 130 ss.)—, la oración dominante que extraemos de la lectura de este primer

6. Vid. *supra*, n. 5.

7. Gil de Biedma ya identificó el *monólogo dramático* en las *Canciones* de Espronceda (Gil de Biedma, 2010: 751). En Darío también hay ejemplos de dicho procedimiento antes de su «Trébol», vid., por ejemplo, «Coloquio de los Centauros».

8. Tradicionalmente se viene considerando en las historias y estudios de literatura española contemporánea que el *culturalismo* se inicia en España con la publicación de *Desolación de la quimera* (1962), de Luis Cernuda; procedimiento que excesivamente utilizaron poco después los llamados poetas *novísimos* o Generación de 1970.

9. Se establece de esta manera la relación entre poesía y pintura —*ut pictura, pæsis*— que Góngora había enunciado en su soneto «Al Conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos». Así, al referirse a las pinturas que el Conde tenía en sus aposentos, el poeta dice: «afecta mudo voces, y parlero / silencio en sus vocales tintas miente» (Góngora, 1992: 110), es decir, que algunos cuadros parecen hablar, y sus colores son tan expresivos que hacen falsos sus silencios. La crítica reciente (Martos, 1998: 175) señala que los versos de Góngora dieron a Darío la idea de que el personaje retratado por Velázquez *pareciera* como si hablase.

soneto sería la siguiente: *yo, retrato del sujeto del retrato recuerdo ese día de 1622 en que tú me pintaste* (Martos, 1998: 175). No obstante, en el segundo soneto, Velázquez interpela a su creación pictórica —porque es el retrato el que le ha hablado—, no a la figura histórica, al Góngora histórico. Estamos, por tanto, ante un diálogo del pintor con su pintura; ante un logrado *monólogo dramático culturalista* de Rubén Darío, cuya «estructura profunda textual» sería: *yo, artista del retrato, dialogo conmigo mismo ante mi creación [el retrato] sobre lo que me parece tu figura como poeta*. En el tercer soneto no hay desdoblamiento en ningún personaje, sino una unión de las composiciones anteriores. Darío realiza aquí su particular homenaje y se identifica con estas dos figuras del pasado artístico-cultural español.

2.2. *Del lienzo y de los versos: sobre la Écfrasis en «Trébol»*

Hablamos a continuación de la fuente artístico-textual principal en torno a la cual se sustentan los sonetos, que no es otra que el retrato realizado por Velázquez a Góngora. Nos hallamos, pues, ante un caso de écfrasis poética, figura retórica de pensamiento que consiste en «la descripción de una obra artística por medio del lenguaje» (Platas Tasende, 2004: 235). Pero en «Trébol» no se nos describe ninguna obra, sino que esta —el retrato— *cobra vida*, aunque, eso sí, se nos muestren además rasgos de la personalidad de ambos artistas, por así decirlo. Con lo cual, debemos ampliar el concepto de écfrasis.

Según estudia Mayoral (1994: 187-190), esta figura retórica se complementa con otras. En nuestro caso, encontramos *somatopeya* —ficción del cuerpo en realidades incorpóreas—, como sucede en el primer soneto, en el que como ya hemos comentado, quien habla es la imagen de la entidad que aparece en el retrato; pero a su vez hallamos *patopeya* o referencia a los aspectos y pasiones, así como *caracterismo* de Velázquez y Góngora, expresado en los sonetos metonímicamente mediante la dicotomía Luz (Velázquez) / Voz (Góngora), verdadero pilar sobre el que se sustenta «Trébol» (Martos, 1998: 175).

En cuanto al sistema de representación ecfástica, el siguiente diagrama¹⁰ expone la posible relación entre poeta, obra y destinatarios que se da en los sonetos de «Trébol»:

10. El diagrama que presentamos a continuación es una variación del que reproduce Luis Fernando García Martínez en su obra: *La écfrasis en la poesía contemporánea española: de Ángel González a Encarnación Pisonero*, Madrid, Devenir Ensayo, 2011, p. 20.

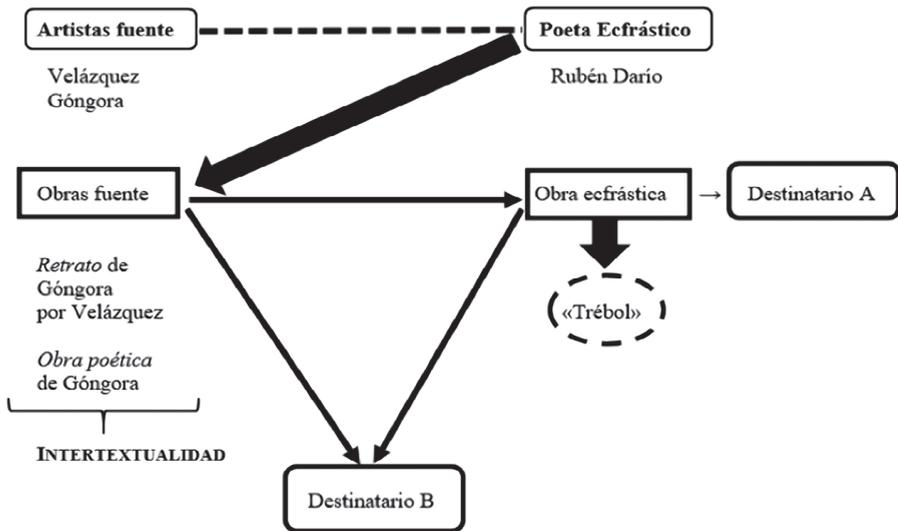


Diagrama I. Representación efrástica de «Trébol».

Como se puede observar, la relación que existe entre el poeta efrástico —Rubén Darío— y los artistas fuente —Velázquez y Góngora— es *unidireccional*, puesto que el poeta conoce, al menos en parte, la evolución artística del pintor y el poeta cordobés, bien sea por biografías o estudios críticos. Recordemos que Darío había consultado algunos estudios sobre el pintor —como los de Madrazo, Lefort, Beruete—, según nos dice en la crónica a la que antes hemos aludido. No obstante, la obra que más llamó su atención fue *Anales de la vida y obras de Diego Silva Velázquez, escrito con ayuda de nuevos documentos*, de Gregorio Cruzada Villaamil, publicada en 1895; obra de donde extrajo el dato del encargo del retrato (Quintián, 1974: 162-163; Rovira, 2004: 211). Desconocemos no obstante si Darío había consultado alguna biografía sobre Góngora, aunque dudamos de que circulase alguna por la época en que escribió estos sonetos. Sí conocía, no obstante, parte de su obra, así como la de otros autores clásicos del Siglo de Oro.

Por otro lado, la relación entre Darío con las obras fuente —el retrato y la poesía de Góngora— constituye para nosotros el pilar fundamental de la éfrasis poética en «Trébol», pues dichas fuentes son su estímulo inmediato para componer los poemas, sobre todo, el retrato, *leitmotiv* de los dos primeros sonetos. En este sentido, el caso que nos ocupa es muy interesante, puesto que Darío compone los sonetos a partir de un conjunto de obras (el retrato

velazqueño, aunque también alude a composiciones gongorinas, como se verá al señalar los elementos intertextuales más abajo).

Asimismo, tenemos la relación entre las obras fuente y «Trébol», que es la obra efrástica, determinada por el destinatario: los lectores. De esta manera, el lector A, que solo conoce «Trébol» —obra efrástica—, se encuentra con la dificultad de no conocer los elementos intertextuales y culturales que se hallan *escondidos* entre los versos. No obstante, el lector tipo B, que tiene acceso y conoce las obras fuente, puede disfrutar con mayor intensidad de la obra efrástica, según la competencia cultural que posea.

3. *Mirando a través de la penumbra: análisis de «Trébol»*

Hechas las anteriores consideraciones, una vez situados en el contexto en el que surgió la obra y explicado el procedimiento de composición poética que emplea Darío, vamos a realizar a continuación el comentario de los tres sonetos de acuerdo con la estructura de rasgos y fenómenos estilísticos aislados —o estilemas— atendiendo a los niveles de descripción lingüística, no sin antes hablar del título general que Darío dio a los poemas.

El DRAE '01 define la palabra «Trébol» de la siguiente manera: «Planta herbácea anual [...] de unos 20 cm de altura, con tallos vellosos, que arraigan de trecho en trecho, hojas casi redondas, pecioladas de tres en tres, flores blancas o moradas en cabezuelas apretadas, y fruto en vainillas con semillas menudas, que es espontánea en España y se cultiva como planta forrajera muy estimada.» Por tanto, el significado resulta claro para nosotros: «Trébol» funciona de manera simbólica al remitir a un concepto cuya idea es la perfección —recordemos la simbología del número 3—. Tenemos, pues, tres sonetos, tres voces poéticas y tres personas. Además, la palabra alude también a una composición cerrada y perfecta desde el punto de vista de la construcción, como es el caso del soneto (Martos, 1998: 173). Así, nos hallamos ante tres sonetos que se ciñen al esquema tradicional —en sendos sonetos hay dos cuartetos y dos tercetos—. Los versos de los dos primeros sonetos son endecasílabos consonantes y la rima que utiliza Darío en ambos es la misma: ABBA ABBA CDC CDC. No obstante, los versos del tercer soneto son alejandrinos de 14 sílabas, cuya rima es un tanto peculiar: el primer cuarteto es cruzado (ABAB) y el segundo es abrazado (ABBA), los dos tercetos muestran la misma rima (CCD)¹¹.

11. No deja de resultar curioso que cuando Darío utiliza como interlocutores a Góngora y a Velázquez componga los dos primeros sonetos a la manera convencional, y cuando

Por lo que se refiere a los endecasílabos de los dos primeros sonetos, cabe decir que, según el acento rítmico, hallamos distintos tipos: *enfático* (acentos en 1^a/6^a/10 sílabas, v. 2, I¹²: «ser en la eternidad sol sin poniente»); *melódico* (acentos en 3^a/6^a y 10^a sílabas, v. 8, I: «Y el Olvido lamenta su amargura»; v. 2, II: «al venir hacia mí ¿por qué suspiras?»; v. 7, II: «y con nueva pasión que les inspiras»); un ejemplo de endecasílabo *a la francesa* (acento en 4^a sílaba sobre palabra aguda, en 8^a y 10^a; v. 13, I: «con la alma luz, de tu pincel el juego»); sobre este último verso señalado, destacar el uso del artículo determinante en su forma femenina «la» delante de «alma»; licencia poética de Darío para que se produzca la sinalefa y poder construir correctamente el endecasílabo; sin embargo, en el verso 14 («el alma duplicó de la faz mía») sí emplea el artículo en su forma masculina, ya que de producirse la sinalefa el verso sería decasílabo. En cuanto al tercer soneto, nos encontramos con versos alejandrinos de 14 sílabas en su forma tradicional (divididos en dos hemistiquios de 7 sílabas cada uno). Con todo, Darío, como otros modernistas, experimenta con el alejandrino para romper con la monotonía del ritmo, y nos regala un verso magistral: «Aquí bronce corintio y allá mármol de Jonia» (v.9, III). La lectura del primer hemistiquio sería hasta «corintio», pero como hay sinalefa, se forma un hemistiquio que forzosamente tiene 9 sílabas («allá» es palabra aguda, y por eso se le suma una sílaba al cómputo silábico). Así, tenemos 9 sílabas del primer hemistiquio, más las 5 del segundo, en total 14.

Importantes para la ruptura del ritmo y los efectos fonocústicos son los *encabalgamientos* que aparecen. Por un lado, hallamos encabalgamiento *abrupto* —cuando el sintagma dividido termina antes de que finalice el verso siguiente— en los vv. 5-6 del primer soneto: «de España está sobre la veste oscura / tu nombre», y también encabalgamiento *suave* —cuando la segunda parte del sintagma dividido ocupa todo el verso siguiente—: «se alza al azul cual una / jaula de ruiseñores labrada en oro fino» (vv. 6-7, III). Asimismo, encontramos casos de *aliteración* tanto vocálica como consonántica. En cuanto a la primera: «ya el misterioso son del noble coro» (v. 5, II), donde la acentuación sobre la vocal cerrada /o/ transmite cierta sensación simbólica de intriga. Casos de aliteración consonántica: «rompe la Envidia el fatigado diente» (v. 7, I). Note el lector en este verso la fuerte carga simbólico-sentimental de las consonantes nasales, cuyo posible significado vendría dado por el hecho

aparece su voz en el tercer soneto lo componga al más puro estilo modernista (Mejías Alonso, 1985: 245-247).

12. Señalamos en lo sucesivo para nuestro análisis el número de versos, así como el número del soneto al que hagamos alusión en números romanos. Los sonetos de «Trébol» pueden consultarse en el Anexo I de nuestro trabajo.

de que el sentimiento de la envidia se manifiesta unido al de la rabia, cuya manifestación física es la de apretar los dientes, de ahí que cuando la persona siente envidia parece como si se le fueran a romper los dientes —rompimiento que nos insinúan las dos primeras nasales, bilabiales y oclusivas ambas /m/—. También hay aliteración en este otro ejemplo: «jugando de la luz con la armonía, / con la alma luz, de tu pincel el juego» (vv. 12-13, I), donde la consonante lateral /l/ da la sensación de que la claridad —luz del retrato, pero también la luz que designa metonímicamente el ingenio del pintor— fluye y se extiende con el paso de los siglos.

De acuerdo con el orden de los mecanismos morfosintácticos, abundan en los textos tanto la *sustantivación*, sobre todo los sustantivos abstractos («gloria», «eternidad», «España», «Envidia», «Olvido», «amistad», «alma», «Fama», «Fortuna»), como la *adjetivación* («fina», «noble», «misterioso», «grotescas», «celestes», «sutiles», etc.), lo que dota a los textos de mayor ornamentación, y con ello, de mayor complejidad. Los verbos de los dos primeros sonetos aparecen en presente, mostrando un diálogo de tú a tú, de cara a cara, de manera que se entrevé en el diálogo como si Velázquez y Góngora fueran amigos¹³.

Por otro lado, son muy frecuentes en los textos los *hipérbatos*: «de España está sobre la veste oscura / tu nombre» (vv. 5-6, I), es decir, tu nombre está sobre el *vestido* oscuro de España. Es este un verso cuya interpretación ha suscitado mucha polémica. Por ejemplo, autores como Dámaso Alonso (1970: 542) o Quintián (1974: 164-165) ven en él una posible alusión al desastre colonial de 1898 y las nefastas consecuencias que tuvo para España la pérdida de las últimas colonias. No obstante, nosotros proponemos una interpretación diferente, menos rebuscada y más sensata: si quien habla a través de estos versos es la imagen del retrato de Góngora, entonces el *ahora textual* del soneto no puede referirse a los tiempos en que Darío lo compuso, sino a la época en que Velázquez pintó dicho retrato, que fue, como dijimos, en 1622. Como sabemos, en 1621 subió al poder Felipe IV, y con las gestiones económicas de este monarca comenzó la verdadera decadencia española; gestiones que harían perder a España la hegemonía mundial a finales del siglo XVII, la

13. Como sabemos, Velázquez no fue coetáneo de Góngora, y, como señala Carilla (1961: 243), es casi imposible que lo tratase antes de 1622, ya que fue en ese año cuando el artista llegó a Madrid y pintó el retrato del poeta. Relación de amistad, por tanto, imaginada por el propio Darío, ya que de haber querido reflejar en su diálogo una relación de amistad, esta habría sido la de Góngora y El Greco, a quien el poeta cordobés dedicó el soneto «Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco» (Góngora, 1992: 219). No olvidemos en este sentido que el motivo de composición de los sonetos darianos fue la conmemoración del tercer centenario del nacimiento de Velázquez.

cual pasaría a manos de Francia. El sentido del verso queda claro: el nombre de Velázquez —su ingenio y arte— está por encima del ambiente hostil y decadente que asola al Impero español. Otros *hipérbatos*: «rompe la Envidia el fatigado diente» (v. 7, I); «Ya el misterioso son del noble coro/ calma el Centauro sus grotescas iras» (vv. 5-6, II); «en los celestes parques al Cisne gongorino / deshoja sus sutiles margaritas la Luna» (vv. 3-4, III); mecanismos tan propios en la poesía dariana con su búsqueda del preciosismo formal al complicar la lectura; se acerca de esta manera al *culteranismo* practicado no solo por Góngora, sino por otros poetas egregios del XVII español y novohispano (Carilla, 1962).

Hay también *paralelismo*: «Alma de oro, fina voz de oro» (v. 1, II); «Yo en equívoco altar, tú en sacro fuego» (v. 9, I)¹⁴, donde el hablante lírico señala que el alma del poeta reverbera la pintura en ese instante mediante el símbolo de la *luz*. Encontramos también *paronomasia* en las palabras («oro», «coro», «decoro») del primer cuarteto del segundo soneto, o en «castillo» y «camino», en el verso 5 del tercer soneto.

Entre las distintas figuras retóricas de amplificación, cabe destacar el *oxímoron conceptual* en el verso 2 del primer soneto: «sol sin poniente»; también hallamos *perífrasis*, que le sirve al hablante lírico en el soneto I para expresar su admiración por el pintor: «fénix de viva luz, fénix ardiente / diamante parangón de la pintura» (vv. 3-4). En cuanto a la *comparación*: «Tu castillo, Velázquez, se eleva en el camino / del Arte como torre que de águilas es cuna, y tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una / jaula de ruiseñores labrada en oro fino» (vv. 4-7, III). En la primera compara a Velázquez con un señero castillo por su posición principal en la pintura española del Barroco (Quintián, 1974: 168), y así se iguala con un castillo que es «como bronce corintio» al que le corresponden las *rosas*, es decir, la gloria en el panteón de insignes artistas. En la segunda, compara a Góngora también con un castillo, imaginándole «cual una jaula de ruiseñores», al que llama «mármol de Jonia» y al que le asigna los *claveles*, que simbolizan el popularismo andaluz (Entrambasaguas,

14. Es este otro de los versos cuya interpretación ha causado controversia. Entrambasaguas (1975: 191-192) y Quintián (1974: 164-165) han dado dos posibles interpretaciones: la primera es que Darío conocía el prestigio de Velázquez y el olvido por parte de los poetas de la obra de Góngora; la segunda puede referirse al hecho de que Góngora se ordenase equivocadamente sacerdote, aunque de ser posible esta segunda interpretación, según piensa Entrambasaguas, lo más probable es que Darío «no trató más que de dar la sensación [...] de que el hábito de sacerdote no era el más propio para el autor de tantos desenfadados poemas como Góngora escribió, que, incluso sus coetáneos, le criticaron» (Entrambasaguas, 1975: 192). Nosotros preferimos decantarnos por la primera interpretación.

1975: 190). Por último, *asindeton* o *parataxis* en los dos primeros sonetos, para agilizar el discurso poético, y también hay un caso de *polisindeton* muy marcado en los dos tercetos del tercer soneto, mediante la utilización del nexos copulativo «y», lo que provoca cierto efecto de lentitud al texto.

Por lo que respecta al plano léxico-semántico, cabe decir que léxico empleado por Darío es culto, seleccionado cuidadosamente en las tres composiciones. No tardamos en advertir que es un léxico propio de la poesía del siglo de Oro, en homenaje a Góngora, sí, pero también al mejor Quevedo, Lope o Villamediana.

Aclarado esto último, encontramos los siguientes *tropos* empleados por el poeta modernista: *sinécdoque* o *metonimia*: «Alma de oro, fina voz de oro» (v. 1, II), donde la palabra «voz» se refiere a la voz poética de Góngora, no a la voz de su persona física. (v. 3). Una voz, un ingenio, que pronto alcanzará la fama que merece. Hay también casos de *prosopopeya* o *personificación*: «y el Olvido lamenta su amargura» (v. 8, I); «A Teócrito y a Poussin la Fama dote» (v. 9, II), así como abundancia de metáforas: «y tu castillo, Góngora, se alza al azul» (vv. 6-7, III), donde «azul» se emplea metafóricamente como el cielo. La fama de Góngora va poco a poco en ascenso continuo, en alza. Su obra («castillo»), aunque ahora esté *encerrada*, es bella como los ruiseñores y pronto ascenderá... poco le quedaba, pues Darío se da cuenta de lo importante que es la poesía de Góngora, antes que los poetas del 27, quienes, por cierto, no fueron los primeros en rescatarla del olvido¹⁵. Por último, destacar los símbolos utilizados en los tres sonetos («oro», «luz», «águilas», «laurel», «cisne», «ruiseñores»; «rosas», «claveles»), así como la alusión a personajes de la mitología: Fénix, Centauro, Hipogrifo, Polifemo, las nueve musas, el Pegaso divino, etc., y de la literatura y el arte: Teócrito de Siracusa, poeta bucólico autor de los *Idilios*, y Nicolás Poussin, pintor francés barroco, ambos citados en el verso 9 del segundo soneto.

4. Intertextualidad y *Gongorismo* dariano en «Trébol»

Queda por último hablar de los elementos intertextuales¹⁶ que aparecen en los poemas de «Trébol» —algunos de ellos ya comentados—. Para no de-

15. Contrariamente a lo que se piensa, y como se ha demostrado, a Góngora no lo 'redescubrieron' o rescataron del olvido nuestros mayores del 27, sino que hayamos referencias a su ingenio y a su obra mucho antes. La nómina de autores que hicieron alusión al vate cordobés no es corta; entre estos podemos citar a Verlaine, Moréas, Hugo, Gourdmont, Tailhade, Manuel y Antonio Machado, Clarín, Manuel Reina, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán y Rubén Darío (Alarcón Sierra, 2002).

16. Como sabemos, la *intertextualidad* tiene que ver con lo que en términos tradicionales se llama influencias, préstamos o plagios, y también como una negación de textos

morarnos más, señalaremos a continuación aquellos elementos de «Trébol» referidos a la obra poética de Góngora.

La primera alusión a la obra de este aparece en el verso 6 del segundo soneto, y se refiere al Centauro, ser mitológico al que Darío ya había dedicado su «Coloquio de los centauros», incluido en *Prosas profanas*, y que en este soneto posiblemente se refiera a la metáfora utilizada por Góngora al comienzo de su *Soledad segunda*, como ha sugerido José Carlos Rovira (2004: 212), donde el Centauro es como el Océano, que mezcla su agua salobre con la dulce del río: «Centauro ya espumoso el Océano, / medio mar, medio ría» (Góngora, 1994: 421). Angélica y Medoro (v. 8, II) hace alusión a los personajes que protagonizan el romance caballeresco gongorino del mismo nombre. Por otro lado, «Polifemo» (v. 14, II) se refiere, como el lector sabe, al Cíclope que protagoniza junto a Galatea la obra de Góngora *Fábula de Polifemo y Galatea*, publicada en 1613. En el tercer soneto hallamos una referencia explícita a la conocida metáfora de «pisar» estrellas (v. 1, III), que Darío extrae, como sabemos, del verso de Góngora al comienzo de su *Soledad primera*: «en campos de zafiro pace estrellas» (Góngora, 1994: 197).¹⁷ El «Cisne gongorino» (v. 3, III) es un motivo que Góngora frecuentó en sus poemas¹⁸, como se puede observar en estos versos de la silva XIII de la ya citada *Fábula de Polifemo y Galatea*: «Si roca de cristal no es Neptuno, / Pavón de Venus es, cisne de Juno» (Góngora, 2010: 159).

Señaladas las referencias intertextuales gongorinas, cabe decir que la inclusión de estas en los sonetos de Darío ha suscitado no poca polémica, ya que algunos críticos quisieron ver en estas composiciones una imitación o copia del estilo poético de Góngora. Algo sobre lo que nos gustaría recalcar para finalizar con nuestro trabajo.

anteriores, al distorsionar el autor frecuentemente los temas o significados originarios que dieron otros autores. Para la ampliación y conocimiento del concepto de *intertextualidad* y sus aplicaciones al ámbito de lo literario, vid. especialmente Martínez Fernández (2001).

17. Dámaso Alonso criticó duramente la utilización de esta metáfora gongorina por parte de Darío. No obstante, y como demostró Emilio Carilla, dicha metáfora fue utilizada por poetas contemporáneos a Góngora —Lope de Vega, Quevedo, Medrano, Tirso, Bocángel, Pedro de Oña, Sigüenza y Góngora, Domínguez Camargo, Espinosa Medrano, etc.— y aun por poetas del siglo XX —Miguel Hernández y Pablo Neruda— (Carilla, 1962). Por nuestra parte, nos gustaría señalar un ejemplo más de esta metáfora en un soneto de Quevedo, que Emilio Carilla no presenta en el trabajo citado; nos referimos al verso 5 del soneto «Retrato de Lisi que traía en una sortija», en el que leemos: «traigo el campo que pacen estrellado» (Quevedo, 2005: 251).
18. Ese motivo también aparece en sonetos de Góngora como: «A una dama muy blanca, vestida de verde» (Góngora, 1992: 306) o en letrillas satíricas como «Ánsares de Menga» (Góngora, 1986: 309-310).

Es sabido que la atracción de Darío por Luis de Góngora proviene de la tradición francesa (Carilla, 1961: 240; Rovira, 2016: 330)¹⁹, si bien es cierto que, como explica en su *Autobiografía*, Darío había leído la obra del poeta cordobés²⁰, posiblemente a través de la *Primera parte* de la colección de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, editada en 1854 por Rivadeneyra (Roses, 2007: 277).

Así, tras una explicación más o menos coherente y convincente de los tres sonetos, Dámaso Alonso concluyó con que no había en ellos una lectura profunda por parte de Darío de la obra poética de Góngora, y que asimismo dichos versos reflejaban falta de conocimiento de las peculiaridades sintácticas y metafóricas gongorinas, además de un sentido de manifiesto crítico y de profecía, para sentenciar que es «inútil buscar influencias o puntos de contacto en el resto de la obra de Rubén Darío. La poesía de éste no se parece en nada a la de Góngora.» (Alonso, 1970: 544)²¹. El prejuicio de don Dámaso no le dejó ver más allá de lo que hoy en día es un hecho incuestionable: no toda complicación o excentricidad formal en poesía es achacable a la influencia de Góngora. Es decir, el hecho de que hallemos en las composiciones darianas recursos propios del *culteranismo* y de que haya referencias explícitas a algunas obras de Góngora no quiere decir que Darío esté tratando de imitar al poeta cordobés.

Asimismo, como señala Carilla, «no siempre lo que aparece como homenaje o mención a Góngora es gongorismo» (1961: 239). En este sentido,

19. Conocida es la divertida escena relatada por el propio Darío en su *Autobiografía*: «Me habían dicho que Moréas sabía español. No sabía ni una sola palabra. Ni él ni Verlaine, aunque anunciaron ambos, en los primeros tiempos de la revista *La Plume*, que publicarían una versión de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Siendo así como Verlaine solía pronunciar, con marcadísimo acento, estos versos de Góngora: “A batallas de amor campo de plumas”; Moréas, con su gran voz sonora, exclamaba: “No hay mal que por bien no venga...”. O bien: en cuanto me veía: “¡Viva don Luis de Góngora y Argote!”» (Darío, 1990: 72).

20. «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 empleo en la Biblioteca Nacional. Allí pasé largos meses leyendo todo lo posible y, entre todas las cosas que leí, ¡horrendo *referens!*, fueron todas las introducciones de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra y las principales obras de casi todos los clásicos de nuestra lengua» (Darío, 1990: 21)

21. Muchos han sido los autores que han dedicado estudios a la comparación entre Góngora y Darío, entre los que destacamos, aparte de los ya referidos en nuestras páginas: Senabre (1967), Forcadás (1972 y 1976), y Petriconi (1968). Nosotros rebatiremos principalmente las ideas críticas de Dámaso Alonso sobre estos sonetos darianos, pues en parte, los críticos que han trabajado negativamente sobre estos sonetos que comentamos parten de sus argumentos.

si hablamos de *influencia* gongorina, esta puede manifestarse a través de dos vías: en primer lugar, mediante evocaciones o recreaciones evidentes. En segundo lugar, mediante la manera gongorina de concebir la lengua poética, cuyo propósito es otorgar a esta la máxima capacidad expresiva.

En cuanto a la primera de ellas, en «Trébol» la *recreación* gongorina únicamente se da al explicitar el «pace estrellas». No nos sirve decir para justificar esta primera vía que Darío haya empleado recursos *culteranistas* en sus sonetos —*hiperbatos, metáforas, perifrasis, aliteraciones* (como si Góngora hubiera sido el inventor de los mismos)—, y, por lo que respecta al léxico gongorino empleado, es cierto que lo hay, por ejemplo, las palabras «ardiente», «armonía», «brillo», «diamante», «diente», «duplicó», «Fénix», «joya», «juego», «rompe», «sacro», son utilizadas por Góngora en sus poemas²²; no obstante, también hay palabras que no aparecen en la lírica gongorina («augura», «poniente», «penumbra», «reluciente», «veste»), aunque parezcan ciertamente giros gongorinos (Entrambasaguas, 1975: 193; Quintián, 1974: 165). Son estos últimos términos cultismos del siglo XVII que podemos encontrar también en Lope, Quevedo y Calderón.

En cuanto a la segunda vía, cabe decir que esta es el resultado de una decisión de carácter estético e intelectual, una «elección, no sólo por moda, sino convencida, razonada, estéticamente preferible, de la lengua poética propuesta por Góngora» (Tenorio, 2013: 24). De manera que no podemos acusar a Darío de ser un gongorista *avant la lettre*, pues poco hay de Góngora en su poesía. Lo que podemos afirmar es que sí hay respeto por el vate cordobés. Respeto, mucho, y, sobre todo, comprensión de la *intención* estética de Góngora. No creemos que Darío pretendiese imitarla, sino únicamente rendir homenaje en estos sonetos al mejor pintor del Barroco español y al poeta más influyente del siglo XVII hispánico.²³

5. Conclusiones

Como se ha podido comprobar, «Trébol» supone un sentido homenaje a dos grandes «monstruos de la naturaleza», realizado con virtuosismo y cuidado esfuerzo por parte de Darío. No resulta extraño, pues, que en 1927 Gerardo

22. Por cierto, también son palabras comunes en Lope de Vega.

23. Lo expresó acertadamente Antonio Carreira, quien a propósito de «Trébol» escribió: «Rubén Darío fue, con su “trébol” de sonetos de 1899 en homenaje a Góngora y Velázquez, el primer poeta moderno que, estimulado por la afición de algunos simbolistas franceses hacia el poeta “maldito” o proscrito, defiende la causa de Góngora aun sin haberlo leído en profundidad. Su ejemplo fue fructífero y desde entonces poetas y eruditos van a ir poco a poco prestando atención a Góngora.» (Carreira, 1986: 62)

Diego incluyese estas composiciones darianas al final de la antología que preparó en honor a Góngora (Diego, 1979: 189-190).

Cargados de simbología y metáforas a la manera culterana —y no *gongorina*—, la combinación de elementos fónicos, así como la cuidada y consciente selección léxico-semántica, junto a los procedimientos y la atmósfera simbolista, estos sonetos bien merecen estar entre uno de los mejores homenajes de nuestras letras hispánicas, por mucho que algunos críticos hayan querido, desde su publicación, desprestigiarlos y ver en ellos errores y burdas imitaciones gongorinas, la mayoría de ellas infundadas.

Por otro lado, aunque el motivo que le impulsó a escribir estos versos no fuera nuevo —elección del retrato—, sí lo fue el procedimiento poético utilizado por Darío —*poesía de la experiencia culturalista*—; procedimiento que, como hemos visto, busca celebrar en los sonetos *una* experiencia del propio poeta nicaragüense que lo vincula a los dos artistas homenajeados por la calidad de sus obras. Una experiencia compartida con los lectores para que recreemos de modo simultáneo la vivencia que expresan los versos, sobre todo los del primer y el tercer soneto. Versos donde Darío, como en muchas de sus composiciones, muestra además su vasto imaginario cultural a través de imágenes culturales interpuestas, cuya lección clásica, como ha expresado acertadamente José Carlos Rovira, «está construida no externamente, no como referentes que se cierran en la recreación de motivos, sino en el uso de los mismos para las diferentes situaciones expresivas que pretende.» (Rovira, 2009: 130)

En conclusión, «Trébol» es un homenaje que no puede quedar solo en lo literario, sino que debe entenderse como un homenaje a la época dorada de la cultura española. Todo ello mediante la utilización de imágenes de dos periodos históricos y movimientos literarios anacrónicos, donde el intelectuallismo reflexivo de Darío queda evidenciado y se afirma como criterio esencial en los poemas.

Bibliografía citada

- ALARCÓN SIERRA, Rafael, «Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX», en *Anales de Literatura Española*, Nº 15 (2002), pp. 71- 92.
- ALONSO, Dámaso, «Góngora y la literatura contemporánea», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 518-566.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal* (ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo), Madrid, Cátedra, 2012.

- BERNABÉ, Mónica, «El otro y el mismo. Sujeto poético en *Cantos de vida y esperanza*», en Enrique Foffani (comp.), *La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza, de Rubén Darío (1905-2005)*, Buenos Aires, Katatay, 2007, pp. 111- 119.
- CARILLA, Emilio, «Góngora y la literatura contemporánea en Hispanoamérica», en *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), pp. 237-282.
- «Góngora en la bibliografía argentina», en *Revista de Filología Española*, XLV (1962), pp. 19-30.
- CARNERO, Guillermo, «La ruptura modernista», en *Anales de Literatura Española*, Nº 15 (2002), pp. 13-25.
- «Reflexiones egocéntricas I. Cuatro formas de culturalismo», en *Poéticas y entrevistas. 1970-2007*, Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2008, pp. 67-75.
- CARREIRA, Antonio, «Introducción» a Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid, Editorial Castalia, pp. 25-66.
- CULLELL, Diana, *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI*, Madrid, Devenir Ensayo, 2010.
- DARÍO, Rubén, *Autobiografía. Oro de Mallorca* (Int. de Antonio Piedra), Madrid, Mondadori, 1990.
- *España contemporánea* (pról. de Sergio Ramírez), Madrid, Alfaguara, 1998.
- *Antología* (ed. de Carmen Ruiz Barrionuevo), Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- *Cantos de vida y esperanza* (pról. y ed. de José Carlos Rovira), Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- *Poesías. Edición facsimilar y con variantes* (ed. de Rossi de Fiori, I., et al.), México D. F., FCE, 2004.
- *Obra poética* (ed. de José Carlos Rovira, con la colaboración de Sergio Galindo), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011.
- *Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, Barcelona, Real Academia Española/ Asociación de las Academias de la Lengua Española/ Alfaguara, 2016.
- DIEGO, Gerardo (comp.), *Antología poética en honor a Góngora*, Madrid, Alianza, 1979.
- DIJK, Teun A. van, *Some Aspects of Tex Gammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, La Haya, Mouton, 1972.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Góngora y Velázquez en Rubén Darío», en *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 187-194.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, *La poesía hispanoamericana (hasta final del Modernismo)*, Madrid, Taurus, 1989.
- «Rubén Darío y la gestación del lenguaje modernista», en T. Albaladejo, J. Blasco y R. de la Fuente (coords.), *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1990.

- FORCADAS, Alberto, «Más sobre el gongorismo de Rubén Darío», *Papeles de Son Armadans*, LXVI (1972), pp. 41-55.
- «Notas sobre la Galatea gongorina y la marquesa verlainiana en Rubén Darío», en *La Torre*, XXIV, 91-92 (1976), pp. 125-144.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Luis Fernando, *La écfrasis en la poesía contemporánea española: de Ángel González a Encarnación Pisonero*, Madrid, Devenir Ensayo, 2011.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, «El mérito de Espronceda», en *Obras. Poesía y prosa*, (ed. de Nicanor Vélez), Barcelona, Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 749-758.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética* (ed. de Antonio Carreira), Madrid, Editorial Castalia, 1986.
- *Sonetos completos* (ed. de Biruté Ciplijauskaitė), Madrid, Editorial Castalia, 1992.
- *Soledades* (ed. de Robert Jammes), Madrid, Editorial Castalia, 1994.
- *Fabula de Polifemo y Galatea* (ed. de Jesús Ponce Cárdenas), Madrid, Cátedra, 2010.
- JIMÉNEZ, José Olivio, *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972.
- LANGBAUM, Robert, *Poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada, Comares, 1996.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MARTOS, José Manuel, «Góngora, Velázquez y Rubén Darío: el diálogo imposible de “Trébol” (*Cantos de vida y esperanza, Otros poemas*, VII)», en *Hispanic review*, N° 2 (1998), pp. 171-180.
- MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
- MEJÍAS ALONSO, Almudena, «El soneto en Azul...», *Prosas profanas y Cantos de vida y esperanza: una aproximación a la métrica de Rubén Darío*, en *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 14 (1985), pp. 237-250.
- NEIRA, Julio y Javier PÉREZ BAZO, *Luis Cernuda en el exilio: lecturas de Las Nubes y Desolación de la Quimera*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- PAZ, Octavio, «El caracol y la sirena», en Rubén Darío, *Antología* (ed. de Carmen Ruiz Barrionuevo), Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 11- 58.
- PETRICONI, Helmuth, «Góngora und Darío», en *Die Neuren Sprachen*, XXXVI, 1927, pp. 261-272.
- PLATAS TASENDE, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 2004.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía varia* (ed. de James O. Crosby), Madrid, Cátedra, 2005.

- QUINTIÁN, Andrés R., *Cultura y Literatura españolas en Rubén Darío*, Madrid, Gredos, 1974.
- ROSES, Joaquín, *Góngora: soledades habitadas*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2007.
- ROVIRA, José Carlos, «Prólogo» a Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 7-40.
- «La lección de Darío en la España de 1905: lo clásico como otro origen de la modernidad», en *Cuadernos del CILHA*, Vol. 10, N.º. 11 (2009), pp. 128-137.
- «Introducción» a Rubén Darío, *Obra poética*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011, pp. 21-63.
- «El “clasicismo modernista” de Rubén Darío y la tradición española: su sistematización en *Cantos de vida y esperanza*», en Rubén Darío, *Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, Barcelona, Real Academia Española/ Asociación de las Academias de la Lengua Española/ Alfaguara, 2016, pp. 305-336.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, *Rubén Darío*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
- SALINAS, Pedro, *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- SEÑABRE, Ricardo, «El gongorismo de Rubén Darío», en *Papeles de Son Armadans*, XLVI (1967), pp. 267-284.
- TENORIO, Martha Lilia, *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*, México D. F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2013.

Anexo I

I		II	
De D. Luis de Argote y Góngora a D. Diego de Silva Velázquez		DE D. DIEGO DE SILVA VELÁZQUEZ A D. LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE	
Mientras el brillo de tu gloria augura ser en la eternidad sol sin poniente, fénix de viva luz, fénix ardiente, diamante parangón de la pintura,		Alma de oro, fina voz de oro, al venir hacia mí, ¿por qué suspiras? Ya empieza el noble coro de las liras a preludiar el himno a tu decoro;	
de España está sobre la veste oscura 5 tu nombre, como joya reluciente; rompe la Envidia el fatigado diente, y el Olvido lamenta su amargura.	5	ya el misterioso son del noble coro 5 calma el Centauro sus grotescas iras, y con nueva pasión que les inspiras tornan a amarse Angélica y Medoro.	5
Yo en equívoco altar, tú en sacro fuego, miro a través de mi penumbra el día 10 en que el calor de tu amistad, don Diego,	10	A Teócrito y Poussin la Fama dote 10 con la corona de laurel supremo; que en donde da Cervantes el Quijote	10
jugando de la luz con la armonía, con la alma luz, de tu pincel el juego el alma duplicó de la faz mía.		y yo las telas con mis luces gemo, para Don Luis de Góngora y Argote traerá una nueva palma Polifemo.	

III

En tanto «pace estrellas» el Pegaso divino,
y vela tu hipogrifo, Velázquez, la Fortuna,
en los celestes parques al Cisne gongorino
deshoja sus sutiles margaritas la Luna.

Tu castillo, Velázquez, se eleva en el camino 5
del Arte como torre que de águilas es cuna,
y tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una
jaula de ruiseñores labrada en oro fino.

Gloriosa la península que abriga tal colonia.
¡Aquí bronce corintio y allá mármol de Jonia! 10
Las rosas a Velázquez, y a Góngora claveles.

De ruiseñores y águilas se pueblan las encinas,
y mientras pasa Angélica sonriendo a las Meninas,
salen las nueve musas de un bosque de laureles.

Fecha de recepción: 07-6-2016
Fecha de aceptación: 19-11-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.08>

Puede citar este artículo como:

LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, «El «Poema del otoño», de Rubén Darío, consolación de la poesía», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 141-152.

EL «POEMA DEL OTOÑO», DE RUBÉN DARÍO, CONSOLACIÓN DE LA POESÍA

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO

Universitat de València

A Begoña

Resumen

El trabajo insiste en el carácter fundacional de la obra de Darío en la poesía hispana debido, entre otras razones, a su poética especialmente dialogante. Poesía humanamente docta y erudita, el «Poema del otoño» pretende otorgar consuelo ante la idea de la muerte. En un contexto secularizado, Darío busca dar cuerpo a un nuevo absoluto, un arte que venza tiempo y espacio. La *consolatio* asume el tópico del *carpe diem*, pues el goce de la carne, como la contemplación de la belleza del mundo, como el placer del canto, no solo son experiencias sensibles, sino también simbólicas, que permiten intuir o recordar el orden íntegro y armónico del universo.

Palabras clave: *Rubén Darío, «Poema del otoño», tiempo, muerte, secularización, absoluto, consolatio, carpe diem, símbolo.*

Abstract

This work focuses in the foundational role of Darío's poetry within Hispanic Poetry, mainly because of the dialogant quality of his poetics. The humanly erudite «Poema de otoño» attempts to bring comfort against the idea of Death. In a heavily secularized context Darío tries to embody a new Absolut, an Art that may defeat time and space. In this poem lust, the quiet contemplation of world's beauty or the joy of singing are not just sensible experiences, but symbolic: the *consolatio* assimilates the idea of *carpe diem*, and the new vision allows the intuition or the memory of a complete and harmonic order of the universe.

Keywords: *Rubén Darío, «Poema del otoño», time, death, secularization, absolut, consolatio, carpe diem, symbol.*

Bastaría este poema (*vid.* «ANEXO I»), «A la muerte de Rubén Darío» (Machado, 1974: 176-177)¹, para poner de relieve lo circunstancial de las quejas de Darío en «Dilucidaciones», el extenso prólogo de *El canto errante* (1907). Se lamentaba allí del «singular y hermoso encarnizamiento» con el que había sido atacado tanto en Europa como en América (2011: 479) y reclamaba mejores y más abundantes «comprendedores» (2011: 476). Sin embargo, nadie ha sido mejor leído y continuado que él. Recientemente lo recordaba José Carlos Rovira (Darío, 2011: xxii-xxiii) al recoger la valoración que de su obra hicieron sus coetáneos y sus sucesores. Ninguna más contundente que la de Borges: «Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores. Su labor no ha cesado y no cesará: quienes alguna vez lo combatimos comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar el Libertador».

Confirmaba así Borges lo que cincuenta años antes, apenas uno después de la muerte del poeta nicaragüense, el juicioso Pedro Henríquez Ureña había empezado a comprender: «Ninguno, desde la época de Góngora y de Quevedo, ejerció influencia comparable, en poder renovador, a la de Darío» (Rovira en Darío, 2011: xlvi). Lo que veinticinco años después era ya para él una evidencia: «De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él» (Henríquez Ureña, 1949: 173).

Y es que a Darío, como dice Julio Ortega (2003: 101), se le entiende más y «mejor entre los suyos, en su presente, y en lo nuevo haciéndose: César Vallejo, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y, aunque no lo parezca, el Borges poeta (...)». La poética de Darío propone un diálogo, como muestra ejemplarmente el «Poema del otoño» ya en sus versos iniciales: «Tú, que estás la barba en la mano / meditabundo, / ¿has dejado pasar, hermano, / la flor del mundo?» (vv. 1-4, 2011: 559).

Siguiendo la estela de Poe y de Baudelaire, Darío considera que el poeta es un visionario, un vidente capaz de percibir, más allá de los sentidos, lo que permanece invisible, la unidad y la armonía de un mundo que se muestra fragmentado y en discordia, absurdo, como dicen las noticias que recoge una «Agencia...» de prensa: «¿Qué hay de nuevo?...Tiembla la tierra. / En La Haya incuba la guerra. / Los reyes han terror profundo. / Huele a podrido en todo el mundo / [...] / En alguna parte está listo / El palacio del Anticristo» (2011: 546).

Pero más allá de este universo apocalíptico, sentido como fin de los tiempos, y que hacía clamar a Darío en su «Canto de esperanza»: «¡Oh, Señor

1. Se publicó por primera vez en la *Revista España*, nº 56, el 17 de febrero de 1916.

Jesucristo! ¡Por qué tardas, qué esperas / para tender tu mano de luz sobre las fieras / y hacer brillar al sol tus divinas banderas!» (2011: 423); más allá del tiempo histórico, la realidad inmediata, cotidiana, solo aparece en el poema como sombra, porque «el mundo *verdadero* no es el mundo que vemos. Y la realidad *real* (es un dogma del simbolismo) está en el arte, y en lo que en éste se intuye. En su expresa postulación de *otro* mundo» (Villena, 2002: 40).

Es lo que apuntan los versos finales de «El canto errante», el poema que da título al libro: «El canto vuela, con sus alas: /Armonía y Eternidad» (2011: 487). Y es lo que Darío declara en las «Dilucidaciones»: «La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el vencimiento del tiempo y del espacio. Yo he dicho: Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo. He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad» (2011: 482).

Contra el parecer de Hegel, Darío sigue creyendo que el arte es la más alta expresión de los menesteres del espíritu. La muerte de Dios, anunciada por el mismo filósofo y por algunos escritores románticos, mucho antes de Nietzsche, tenía como correlato la «muerte del arte». El gran arte occidental se había desarrollado a partir de la decisión de la Iglesia cristiana de rechazar la iconoclastia (Gadamer 1996; Ginzburg, 2000). El lenguaje de los artistas plásticos y, más tarde también, los discursos de la poesía y la narrativa quedaron legitimados en el contenido del mensaje cristiano:

A través del arte cristiano medieval y la renovación humanista del arte y la literatura griega y romana [se desarrolló] un lenguaje de formas comunes para los contenidos comunes de una comprensión de nosotros mismos. Ello hasta finales del siglo XVIII, hasta las grandes transformaciones sociales, políticas y religiosas con que comenzó el siglo XIX (Gadamer, 1996: 31).

Es decir, hasta la formación de la sociedad burguesa. En esta tradición del arte como religión de la cultura, se afirmaba la unidad última con todo el mundo de su entorno. El arte realizaba una integración de la sociedad, que era la comunidad de los creyentes, y el artista se comprendía a sí mismo, se reconocía en ese universo y en los contenidos y formas de su obra. Pero a partir de la muerte de Dios, el primero y principal presupuesto de este sistema, esa integración desapareció. Con el desvanecimiento de lo trascendente, el mundo dejó de ser el milagro de Dios, la manifestación de su existir. Esta «pérdida del mundo», como señaló Gutiérrez Girardot (1983: 84-85), supuso «la necesidad de definir de nuevo las experiencias del pensamiento y del sentir, de acomodar el pensamiento y el sentir a un mundo de inmanencia absoluta». La sociedad burguesa que había rechazado el arte y al artista, paradójicamente, esperaba del arte una nueva mitología, como sustituto de la

religión perdida, un nuevo absoluto que otorgase sentido a la existencia, un proyecto ideal de unidad y eternidad, de «Armonía y Eternidad», como decía «El canto errante».

¿Pero es posible hacer renacer en la época moderna la Mitología con la fuerza de lo auténtico², cuando la misma identidad del poeta, hecho a imagen y semejanza de Dios, se tambaleaba al desaparecer su modelo? Esta era la inquietud que exponía el Darío de «Sum...», que terminaba suplicando a Dios, consciente de la pérdida de la fe: «Cuatro horizontes de abismo / tiene mi razonamiento, / y el abismo que más siento / es el que siento en mí mismo» (2011: 520).

Y todavía con más contundencia en «Eheu!»: «El conocerme a mí mismo / ya me va costando / muchos momentos de abismo / y el cómo y el cuándo... / Y esta claridad latina / ¿de qué me sirvió / a la entrada de la mina / del yo y el no yo...?» (2011: 524).

Partiendo de este clima de angustia, el artista debía iniciar la búsqueda de ese absoluto, dotarlo de contenido, representarlo. En Darío, la búsqueda de la «más alta idealidad» delata una permanente nostalgia del cristianismo; dicho de otra forma, delata una inseguridad extrema en el valor de ese absoluto, construido con la acumulación de materiales culturales, religiosos y profanos, como si se tratara de un gabinete de maravillas de la humanidad.

La secularización, por usar el concepto de Max Weber, supuso la disolución de los vínculos del artista con la sociedad. En el siglo XIX, el artista era consciente de que la comunicación entre él y los hombres para los que creaba se había roto. La discordia era la norma en la existencia. El poeta ya no vivía en una comunidad, pero aspiraba a crear su propia comunidad, a encontrar espíritus gemelos, «hermanos» (Gadamer, 1996: 36). El poema forjaba ese espacio común, ese lugar en el que el poeta y su lector podían reconocerse: «Pienso que el don del arte —dice Darío (2011: 482)— es aquel que de modo superior hace que nos reconozcamos íntima y exteriormente ante la vida».

En Darío, el eros no es solo el tema del poeta, como lúcidamente señaló Pedro Salinas (1948: 205), el núcleo que mueve y a la vez desarrolla su poesía; es también el impulso, el deseo del encuentro con el prójimo, el eros de la comunicación (Ortega, 2003: 25-26).

La experiencia estética es una fiesta, una celebración en la que desaparece el tiempo lineal y cronológico, el tiempo del aislamiento y del enfrentamiento entre los hombres y se intuye la eternidad. El sentimiento de lo bello permite

2. Esta es la pregunta clave que anima la reflexión de Hans Hintanhäuser en su ya clásico ensayo *Fin de siglo* (1980).

recordar el mundo verdadero, evocar el orden íntegro. (Argullol en Gadamer, 1996: 21-22). La función ontológica de la belleza sutura el abismo abierto entre la inhóspita e inauténtica cotidianeidad y lo real. «La religión y la filosofía —dice Darío (2011: 482)— se encuentran con el arte en tales fronteras». El poema permite volver a la casa común, donde se recupera la comunicación de todos con todos y la poesía se convierte en el mismo diálogo, en la obra entendida como proceso, como construcción y reconstrucción, un poema infinito, palimpsesto en el que se aspira a conformar y esclarecer ese absoluto; una actividad en la que son tan necesarios los creadores como los lectores.

Julio Ortega (2003: 13) ha llamado la atención sobre esta condición especialmente dialogante de la poesía de Darío: «Cada libro en lugar de ser la culminación cristalizada como una totalidad orgánica (como son precisamente los grandes libros del Modernismo internacional, desde Mallarmé y Baudelaire hasta T.S. Eliot y Juan Ramón Jiménez) es, para Darío, parte del proceso abierto de la obra [...] como si comenzara siempre».

Darío invitaba al diálogo en su quehacer y sus textos eran el preludeo de la creatividad mutua. Nadie, como recordara Henríquez Ureña, ejerció mayor influencia en la modernidad, nadie fue mejor leído y continuado, ya fuese por aquellos, como Machado, que leyeron y quizá asumieron su sueño de la armonía del mundo o por aquellos otros, como Vallejo, que leyeron al «Darío que pasa con su lira enlutada», al que un día puso sus ojos en su esfinge interior y la interrogó, al Darío de «Lo fatal».

En el coloquio de la poesía todos son importantes, aunque no sean tan sabios como el centauro Quirón, Machado o Vallejo. También, Mariano Miguel de Val, a quien Darío dedicó *El poema del otoño*. ¿Pero quién era Mariano Miguel de Val?

El mismo Darío respondió a la pregunta al trazar su semblanza en la revista *América*. Destacaba de él el dinamismo y eficacia con que se desempeñaba en «variedad de actividades roosveltianas», hasta el punto de que «merecería ser yanqui» (1917: 45).

Mariano Miguel de Val es terrateniente, mundano, abogado, ex secretario del Ateneo; de la familia de Castelar, ex secretario de Moret; amigo del rey, de los infantes; redactor en varios periódicos, director de un diario de provincia, director de la respetable revista *Ateneo*, director y editor de la biblioteca Ateneo; pertenece a la legación de Nicaragua; fue iniciador del Romancero de los sitios; colabora en *Caras y Caretas*, de Buenos Aires; en *El Fígaro*, de la Habana; ¡inicia, realiza y colabora en cien cosas más! (Darío, 1917: 45)

Además de tener un castillo en Zaragoza, De Val también era poeta; aunque, según se desprende de las palabras, no excelente y todavía anclado en el

romanticismo. De su libro *Edad dorada* dice: «Son cosas de galantería y elegancias. (...) Gentiles maneras y decires que complacían a las damas [...] Yo ni le censuro ni le alabo» (1917: 47-49). Lo que sí ensalza es su predisposición y entusiasmo «para honrar a la Poesía, y para hacer el bien a los portaliras» (1917: 49). Se refería Darío al Congreso Universal de la Poesía que De Val intentaba organizar en el marco de la Exposición Regional de Valencia, de 1909, y que nunca llegó a celebrarse. Pero también aludía veladamente a los muchos servicios que De Val le había hecho de manera altruista; el primero y quizá el más importante, ofrecer su propia casa como sede de la legación de Nicaragua, de la que Darío era embajador, y ser el secretario gratuito de ésta, para aliviar las dificultades económicas del poeta que, penosamente, recibía el apoyo de su estado.

Gracias a De Val, Darío recibe dos condecoraciones oficiales: la Medalla de los sitios de Zaragoza y la Cruz de Alfonso XII³. Logra que los mexicanos Luis Reyes Spíndola y Rómulo Farrera le editen, en 1911, por una buena suma el libro *Letras* (De Val, 2012: 98). Y él mismo le publicará en el sello editorial Biblioteca Ateneo, que dirigía, *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* (1909), el *Poema del otoño* (1910)⁴ y, en la colección Ediciones de Gran Lujó, la *plaque* titulada *Alfonso XIII* (1909), semblanza del rey que Darío había publicado ya en *La Nación* de Buenos Aires. Sin duda, su firma prestigiaba a la editorial, pero a la vez De Val intentaba ayudar a Darío, siempre necesitado de dinero. Y la ayuda se extendió hasta escribir para él artículos, cartas e incluso las dedicatorias de sus libros (De Val, 2012: 125-126). Por ello, no sorprende que Darío le dedicara el «Intermezzo tropical», inserto en *El viaje a Nicaragua*, y, en su totalidad, el *Poema del otoño*.

Pero es posible que, por encima del agradecimiento, el motivo de la dedicatoria fuese el de consolar al amigo. En carta del 26 de octubre de 1909, De Val escribía desde Zaragoza a Darío: «Hoy a las tres de la madrugada falleció mi pobre niña Victoria» (De Val, 2012: 138). Darío respondió. No se conserva su carta, pero sí la respuesta agradecida de De Val: «La cariñosísima carta de usted llega a mis manos cuando me disponía a escribirle. Se me quedan grabados sus nobles consejos y obligado quedo a sus palabras de corazón... si todo

3. Parece que De Val intentó conseguir la de oro; pero —además de estar reservada los ministros de la corona— estaba el «problema religioso», pues Rubén no representaba bien el valor de la fe. De modo que la condecoración fue la de plata (De Val, 2012: 125).

4. Ernesto Mejía Sánchez (1986: lxxxi) recoge la nota que acompañaba a la edición del *Poema del otoño*, en la que se señalaba cómo a los diez poemas del «Intermezzo» ya publicados en *El viaje a Nicaragua* se agregaban cuatro poemas nuevos.

esto me hubiera sucedido en Madrid de mucho consuelo me serviría oírle» (De Val, 2012: 139)⁵.

Quizá Darío quiso consolar al amigo en el diálogo que es la poesía; especialmente a través del «Poema del otoño», el que queda más cercano físicamente de la dedicatoria. Es verdad que este «Poema» se había publicado ya en *El Cojo Ilustrado*, de Caracas, en 1908, con anterioridad al hecho luctuoso; pero también es cierto que la poesía de Darío es más universal que circunstancial y que, por lo tanto, la enseñanza continuaba siendo válida y el consuelo, mayor si cabe, porque los argumentos expresados -el hedonismo erótico y el ciclo eterno de la vida- no estaban distantes de los manejados por De Val en las composiciones que Darío (1917: 47) comentó en su semblanza, apenas unos meses antes, y que no podía dejar de recordar: «y cuando en sus entrañas se sienta herida /cuando la hora le llegue del cruel hastío / y la veáis rendirse desfallecida / decidle, porque aplaque su desvarío, /que todo invierno es víspera de vida nueva».

Dice el centauro Astilo: «El Enigma es el soplo que hace cantar la lira» (Darío, 2011: 354) y Darío concluye las «Dilucidaciones» aclarando cuál es ese enigma: «La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte» (2011: 485). Esa y no otra es la pregunta que formula la Esfinge, ese demonio de la destrucción, que arrasaba las cosechas y mataba a todo aquel que no resolviera el acertijo; ése es el asunto que tiene «meditabundo» al canoso hermano del «Poema del otoño». La pregunta no es: «¿Qué ser es el que anda/de mañana a cuatro pies, / a mediodía con dos/ y por la noche con tres?». Eso es únicamente una apariencia de pregunta que elusivamente señala el tiempo como enfermedad mortal del hombre.

Darío, como un nuevo Edipo, responde acertadamente y vence, elimina a la Esfinge. Es lo que anuncia la estrofa treinta y cuatro y confirma la siguiente:

Apartad el temor que os hiela
y que os restringe;
la paloma de Venus vuela
sobre la Esfinge.
Aun vencen muerte, tiempo y hado
las amorosas;
en las tumbas se han encontrado
mirtos y rosas (vv.143-151).

5. Tanto esta carta, la número 1898 (bis), con fecha de 3 de noviembre de 1909, como la anterior, la número 1898, del 26 de octubre del mismo año, están accesible en el *Archivo Rubén Darío*, colección digital complutense, Universidad Complutense de Madrid; <<http://alfama.sim.ucm.es/greco/rd-digital.php>> [consulta: 10 mayo 2016] .

Con conciencia mesiánica, como un Cristo u Orfeo que hubiese visitado el mundo de los muertos, el poeta se siente como una especie de redentor que proclama su buena nueva a la humanidad o por lo menos a los elegidos, esos hermanos en la poesía; porque si el «Poema» comienza dirigiéndose al meditando, luego apela a un vosotros que termina siendo un nosotros, todos.

El «Poema del otoño» es, como el «Coloquio de los Centauros», con el que está emparentado por diversas razones, poesía docta y erudita. Humanamente docta y erudita, porque con su enseñanza pretende otorgar consuelo al hombre que ha entrado en la vejez; es decir, a cualquiera, pues no se trata tanto de un asunto cronológico como de una condición existencial: la inevitabilidad de la muerte. La *consolatio* no está destinada a calmar el dolor de los familiares y amigos de un fallecido. Aquí, como en *La Consolación de la Filosofía*, de Boecio, nadie ha muerto todavía, pero se hace preciso prestar alivio a quien medita angustiado en su espera. El terror sume a quien lo padece en un marasmo emocional. De un lado, se lamenta inútilmente de los placeres del ayer, cuando aún se está vivo y se podrían seguir gozando y, del otro, amedrentado por las imprecaciones del *Eclesiastés* y por el recuerdo constante y ritual de la muerte, se atormenta voluntariamente con cadenas aún más pesadas, privándose de toda alegría, como se cuenta que hizo Zingua, reina africana del siglo XVII: «El alma ahíta cruel inmola / lo que la alegra, / como Zingua, reina de Angola, / lúbrica negra» (vv. 13-16).

De Zingua, saludada como «la mayor ninfómana de todos los tiempos», la rumorología histórica dice que tenía un harem de cincuenta o sesenta jóvenes y que se divertía organizando combates a muerte entre ellos. El premio para el vencedor era una noche de desenfadado sexo con la reina y su ejecución al día siguiente. Convertida definitivamente al catolicismo por el capuchino italiano Giovanni Cavais da Montecuccolo, cuando ya tenía setenta y siete años, Zingua abandonó sus prácticas sexuales.

Los adjetivos —«ahíta», «cruel», «lúbrica»—, sin duda, censuran el fogoso comportamiento de Zingua, pero el poema está lejos de celebrar el nuevo y riguroso ascetismo. Darío entiende que la privación absoluta conduce a un mal mayor, como la acedia e incluso la desesperación; una situación difícil de soportar como el mismo poeta recordó en *Historia de mis libros*: «¡Ay! Nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin. ¡Y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte!» (1919: 194): Huyendo del mal, de improvisto / se entra en el mal / por la puerta del paraíso / artificial (vv. 29-32).

Por eso, como se lee en la estrofa séptima, las almas que van al «florido monte», ese ámbito sagrado que subraya la unión entre la tierra y el cielo,

«se explican», esto es, entienden, justifican, la lírica refinada y hedonista de Anacreonte y de Kayyam; poesía ontológica capaz de captar la verdad del Ser, como lo es la de Darío: «Y, no obstante, la vida es bella / por poseer / la perla, la rosa, la estrella / y la mujer» (vv. 33-36)

La siguiente estrofa, en un paralelismo evidente, va a insistir en el juicio:

Lucifer [la estrella] brilla. Canta el ronco
 mar [la perla]. Y se pierde
 Silvano [identificado con Pan, con un fauno que acecha a la mujer] oculto
 tras el tronco
 del haya verde [la rosa] (vv. 37-40).

Me interesa destacar la elección del nombre «Lucifer» —literalmente, el portador de la luz—, para referirse al dios de la mitología romana, cuyo equivalente en la griega era el dios Fósforo o Eósforo, y que en la astrología romana designaba a la *stella matutina*, al lucero del alba. Intencionadamente, Darío usa este nombre para sugerir la confusión de todos aquellos que, atados por sus prejuicios e incapacidad para percibir el mundo auténtico, condenan moralmente los deleites del amor y los goces de la vida. Únicamente así, en armonía con la bondad del mundo, «sentimos la vida pura/ clara, real» (vv.41-42) y podemos despreciar las miserias de la cotidianeidad: envidias, injurias, ingratitudes, indiferencias... esa «prosa», esa pústula que cubre el rostro de la realidad y que Darío nos conmina a eliminar: «Lavemos bien de nuestra veste/ la amarga prosa;» (vv. 57-58)

Darío propone que lavemos el polvo de nuestras pupilas, que el terror a morir —«si lo terreno acaba, en suma(...)!» v. 53— no conduzca al amargo hastío del mundo y que gocemos de ese bien que es la vida. Ya en la poesía latina sepulcral era frecuente la exhortación al disfrute de la vida, recordando al lector que también a él le llegaría la muerte⁶. Pero con Montaigne, Darío piensa que ese gozar el día puede convertirse en una evasión desesperada, algo que se parecería demasiado a la locura y terminaría por sustraerse igualmente a lo verdadero. Así lo atestigua Benjamín Itaspes, su reconocible *alter ego*, en *El oro de Mallorca*: «Y como desde que tuvo uso de razón su vida había sido muy contradictoria y muy amargada por el destino, había encontrado un refugio en esos edenes momentáneos [el alcohol y el sexo], cuya posesión traía después irremisiblemente horas de desesperanza y abatimiento» (1990: 138).

El poeta nos insta a gozar el momento —«Cojamos la flor del instante» (v. 61)—, a participar de la fiesta del amor, que nos perfecciona, que nos hace

6. Vid. Ricardo Hernández Pérez, *Poesía latina sepulcral de la Hispania Romana*, de manera principal el capítulo II, «*Consolatio*», y especialmente las páginas 83-84.

mejores; porque todos tenemos «nuestra Verona», esto es, nuestra ciudad como Romeo y Julieta, nuestra historia de amor, o quizá, por parecido fónico, nuestra Verónica, la mujer que en las horas más trágicas enjague nuestras lágrimas y nos acompañe en el sufrimiento; porque todos, incluso en la vejez, podemos tener una esposa, como Boaz tuvo a Ruth. Y hay que darse prisa en gozar, porque, como dice el adagio, *tempus fugit*.

Darío amó profundamente el reino de este mundo y cantó los deleites del amor y los goces de la carne. Su producción tiene una naturaleza centáurica: por debajo, los apetitos de un caballo, de un semental, que luego ascienden en el espíritu de un hombre; el eros trascendente que apuntó Salinas (1948: 209) como eje central de su poesía.

En la estrofa décimo quinta se lee «soñemos en una celeste, /mística rosa» (vv. 59-60), y luego insiste en la vigésimo segunda: «Trocad por rosas azahares, / que suena el son / de aquel Cantar de los Cantares / de Salomón» (vv. 85-88). En las dos siguientes censura el deseo de Priapo que acecha a Afrodita y alude tal vez a los remordimientos que siguen al contacto puramente carnal, pues Hécate estaba asociada al mundo de los muertos. Priapo y Hécate son contrapuestos al amor platónico de Diana, la luna, por el pastor Endimión, al que besaba mientras dormía. Darío rechaza el deseo como puro desenfreno. El deseo debe llevar al Ser, permitir intuir, a través de «la dulce armonía» (v. 125), la Armonía del universo: «[...] goce todo lo posible alma y cuerpo en la tierra, y hágase todo lo posible para seguir gozando en la otra vida», había apuntado Darío en «Los Colores del Estandarte» (citado por Barría Navarro, 1996: 125).

La mujer —«cáliz de cristal», «flor hecha de llama / y perfume»— es un medio para llegar al conocimiento del misterio y la cópula, como en «*Ite, missa est*», el sacramento de comunión con la enigmática divinidad (Acereda, 1992: 119). Aunque no son los únicos medios. En las memorables estrofas que actualizan el tópico del *carpe diem*, Darío nos exhorta a gozar de la carne, a gozar del sol, cuya luz nos permite ver la belleza del mundo, y a gozar del canto, porque a través del amor, de la contemplación y de la música y poesía podemos acceder a ese Bien absoluto.

El poeta insiste en el amor para vencer a la muerte, el asunto que traía meditando al hombre. Darío no lo niega: «[...]vivir [...] es un combate» (v. 155) y «[...] hay pena y nos agravia/ el sino adverso» (vv. 157-158). Pero es el canto, su canto, el que nos hace comprender que solo reconociendo la certeza de la muerte y acercándose a ella es posible ser libres en un sentido profundo y lograr una existencia tranquila y sabia.

Y es el deseo sexual, alquitarado por la muerte, el que permite intuir la correspondencia entre el goce de la carne y «la universal y omnipotente / fecundación» (vv. 151-152) del universo que corre en nuestras venas. Experiencia sensible, el goce de la carne también lo es simbólica. Quiere decir que este particular se representa como un fragmento del Ser, que promete completarse en un todo íntegro. O también quiere decir que existe el otro fragmento —ese absoluto— siempre buscado que completará en un todo nuestro propio fragmento vital (Gadamer, 1996: 85). La fugacidad muta en eternidad. Lo contingente, en necesario. Es el deseo innato de volver al origen: «¡Vamos al reino de la Muerte / por el camino del Amor!» (vv. 175-176).

Bibliografía citada

- ACEREDA, A., *Rubén Darío, poeta trágico (una nueva visión)*, Barcelona, Teide, 1992.
- ARGULLOL, R., «El arte después de ‘muerte del arte’», introducción a H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós/ICE, 1996, pp. 9-23.
- BARRÍA NAVARRO, J.N. «Erotismo satánico y muerte en la obra de Rubén Darío: una revisión de sus influencias», *Anales de literatura Hispanoamericana*, 25 (1996), pp. 125-141.
- DARÍO, R., «De Val», *Todo al vuelo*, vol. XVIII, *Obras Completas*, Madrid, Mundo Latino, 1917, pp. 44-49.
- *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*, vol. XVII, *Obras Completas*, Madrid, Mundo Latino, 1919.
- *Poesía*, vol. I y II, ed. E. Mejía Sánchez., Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho/Hyspamérica, 1986.
- *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori, 1990.
- *Obra poética*, ed. J. C. Rovira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011.
- DE VAL ARRUEBO, B., *Vida y obra de Mariano Miguel de Val: fundamentos del modernismo castizo*, Zaragoza, Prensas universidad de Zaragoza, 2012 <<https://zaguan.unizar.es/record/7071/files/TESIS-2012-044.pdf>> [consulta:15 abril 2016].
- GADAMER, H.-G., *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós/ICE, 1996.
- GINZBURG, C., «Ídolos e imágenes. Un pasaje de Orígenes y su fortuna», *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2000, pp. 125-143.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R., *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P., *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México D.F., F.C.E., 1949.

- HERNÁNDEZ PÉREZ, R., *Poesía latina sepulcral de la Hispania Romana: estudio de los tópicos y sus formulaciones*, Valencia, Cuadernos de Filología/Universitat de València, 2001.
- HINTANHÄUSER, H., *Fin de siglo*, Madrid, Taurus, 1980.
- MACHADO, A., *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- MEJÍA SÁNCHEZ, E., «Criterio de esta edición» en R. Darío, *Poesía*, vol. I, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho/Hyspamérica, 1986, pp. liii-lxxxix.
- ORTEGA, J., *Rubén Darío*, Barcelona, Omega, 2003.
- ROVIRA, J. C., «Introducción» a R. Darío, *Obra poética*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011, pp. xxi-lxiii.
- SALINAS, P., *La poesía de Rubén Darío. (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta)*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- VILLENA, L. A. de, «Beardsley, flores de decadencia», *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar, 2002, pp. 21-48.

Anexo I: Antonio Machado, «A la muerte de Rubén Darío»⁷

Si era toda en tu verso la armonía del mundo,
 ¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?
 Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares,
 Corazón asombrado de la música astral,
 ¿te ha llevado Dionysos de su mano al infierno
 Y con las nuevas rosas triunfante volverás?
 Te han herido buscando la soñada Florida,
 La fuente de la eterna juventud, capitán?
 Que en esta lengua madre la clara historia quede;
 Corazones de todas las Españas, llorad.
 Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,
 Esta nueva nos vino atravesando el mar.
 Pongamos, españoles, en un severo mármol,
 Su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:
 Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,
 Nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan.

7. Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, pp. 176-177.

Fecha de recepción: 16-12-2016
Fecha de aceptación: 21-12-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.09>

Puede citar este artículo como:

OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, «El poema confesional», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 153-169.

EL POEMA CONFESIONAL

ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El análisis de «Yo soy aquel», primer poema de *Cantos de Vida y Esperanza*, refleja el cambio experimentado por Rubén Darío, especialmente en su preferencia por el simbolismo frente a la atención que presta a la forma en *Prosas Profanas*. Poemario más claramente hispano, con una defensa del arielismo que refleja la dedicatoria a José Enrique Rodó. Sin embargo, es en el contenido confesional del poema en el que se desvela el reino interior de Darío, marcado por la dualidad y el esfuerzo por conciliar «sus» contrarios. De la lectura atenta se observa un proceso de transformación de «la estatua bella» a «fauno» monstruoso. Fábulas como la de Eros y Psiquis sirven al poeta para expresar con mayor precisión el juego de antítesis que finaliza con «la caravana pasa», de rasgos relacionados con el gnosticismo cristiano y los rosacruces.

Palabras clave: Rubén Darío, «Yo soy aquel», arielismo, simbolismo, Eros, Psique, gnosticismo, rosacruces.

Abstract

This «Yo soy aquel» analysis —*Cantos de Vida y Esperanza* first poem— reflects the change experienced by Rubén Darío, especially in his preference for symbolism in the face of his attention to form in *Prosas Profanas*. *Poemario* more clearly Hispanic, with a defence of Arielism that reflects the dedication to José Enrique Rodó. However, the confessional content of the poem reveals the own kingdom of Darío signed by duality and the effort to reconcile “their” opposites. From careful reading we see a process of transformation from “beautiful statue” to “monstrous” faun. Fables like that of Eros and Psiquis serve the poet to express with more precision the play of antithesis that ends with “the caravan passes”, features related to Christian Gnosticism and Rosicrucians.

Keywords: Rubén Darío, «Yo soy aquel», arielism, symbolism, Eros, Psyche, Gnosticism, Rosicrucians.

Hasta qué punto es relevante el primer poema de *Cantos*, lo delata el hecho de dar título y ser el primer poema con el que, él mismo, encabeza esa otra lectura poética propuesta: una singular «Antología» que elabora para la editorial Corona: *Muy siglo XVIII*, al que se suman los volúmenes *Muy antiguo y muy moderno* y *Una sed de ilusiones infinitas*, versos a su vez de este primer poema de *Cantos*. «Yo soy aquel» se sitúa de este modo como manifiesto de manifiestos y brújula de todo su quehacer lírico, desde la reflexión de la madurez.

La crítica pone de relieve en *Cantos de vida y esperanza* el hispanismo de Rubén, su arielismo, y revela a su vez la transformación desde el parnasianismo presente en *Prosas profanas* al simbolismo que, ya en el comienzo, es el axis del poemario.

Esta circunstancia avala el propósito de iniciación poética de la obra dariana. Habitualmente el orden de los poemas no es aleatorio, sino que responde a un claro deseo de iniciación del lector, de modo que el primer poema de cada obra lírica adquiere un significado singular. Circunstancia que se puede observar desde sus primeras publicaciones.

Epístolas y poemas (1885-1888), se abre con una «Introducción» que es una salutación a la primavera, en paralelo a la juventud del autor que se identifica con ella: «En el alba de la vida/ todo es luz esplendorosa», (Darío, 1952: 347). Identificación que se continúa con el reconocimiento de su condición de poeta, pero abordada desde el nosotros: «Los que traemos por don / [...] / el ser de la inspiración» (*id.*, 348) y la identificación entre poesía y sentimiento: «en este libro tengo / dichas que me satisfacen/ dolores que me deshacen, / ilusiones que mantengo. / Ignoro de dónde vengo / ni a dónde voy a parar». Por si aún dudábamos de que se tratase del sentimiento, finaliza con una afirmación: «pienso en Dios, pienso en mi amada / [...] / Y después de todo, ¡siento / que hay algo en mi corazón». (*id.*, 354).

En *Abrojos*, el primer poema adopta el mismo carácter introductorio, pues lo titula «Prólogo» y es un diálogo con Manuel Rodríguez Mendoza, el director de la redacción de *La época*, a quien brinda estos abrojos, que como indica «no hieren las manos de la amistad» (*id.*, 496). En el poema, pese a que adquiere el tono de diario, la emoción desaparece a favor de un tono grotesco que finalmente define su propósito: «¡No predico, no interrogo / de un sermón, ¡qué se diría! / Esto no es una homilía /, sino amargo desahogo» (*id.*).

Estos poemas que se sitúan al frente de los libros varían tanto en *Azul* como en *Prosas Profanas*. En *Azul*, el primer escrito es un cuento, «El rey burgués» y es una afirmación del futuro que espera a la poesía y propuesta del modernismo pues el pobre poeta que muere es un romántico, herido de muerte desde el principio, aunque augure el futuro del «Nuevo sol» que vendrá, es

decir, poetas como Rubén. Por su parte el primer poema de *Prosas Profanas*, «Era un aire suave», es también una afirmación de la poética, enmarcada, curiosamente, en el siglo XVIII, con la marquesa Eulalia, mujer que elige al poeta —en perfecta antítesis con el rey burgués— y cuyo misterio permanece en algo opuesto al misterio como es la risa. El mismo Darío señala que se trata de «Los caprichos siglo XVIII, mis queridas y gentiles versallerías, los madrigales galantes y preciosos y todo lo que, en su tiempo, sirvió para renovar el gusto y la forma y el vocabulario en nuestra poesía» (Darío, 1950: 214).

Finalmente, en cuanto poema confesional, el precedente inmediato a «Yo soy aquel» se encuentra en «Yo persigo una forma». Poema con el que guarda, desde el plano del contenido, extraordinarias similitudes.

«Yo persigo una forma» se publica en la segunda edición de *Prosas Profanas*, dentro de las adiciones, en un momento en que se ha producido una verdadera transformación, sustancialmente anímica y temática en la lírica dariana. El cambio se centra en la elección de un tema esencial a partir de este momento en su poética como es Calibán¹, si bien no se desarrollará con amplitud hasta *Cantos de vida y esperanza*.

Sin embargo, «Yo persigo una forma» no incide en el arielismo, ni en el concepto de hispanismo, sino que responde y adorna con un broche perfecto el ideal parnasiano de la forma que constata Alberto Julián Pérez, con respecto a «Friso»: «pone gran cuidado en resaltar todo lo que sea valor acumulado en la imagen: la riqueza de las formas (acompañadas de la riqueza y distinción del vocabulario) la nobleza de los personajes mitológicos, la plasticidad y el carácter visual del cuadro que hace más fácil su representación y apropiación» (Pérez, 1992: 33).

No es el primer poema, sino el último, pero cierra de un modo magnífico el proceso de una poética, la de *Prosas profanas*, en la que sustancialmente se busca el dominio sobre la forma lírica, iniciado en el misterio. La misteriosa risa de la divina Eulalia finaliza en el enigma, que, en este caso, es el de su emblemático cisne, quien vuelve a interrogar con su blanco cuello. Un cuello que ha sufrido el proceso de depuración y transformación que liga a Rubén Darío con las vanguardias por su esquematismo tan cercano a las doctrinas del cubismo pictórico. El botón de pensamiento que busca el desarrollo espectacular en la rosa abierta, termina concentrado nuevamente en un signo de interrogación en su paso de símbolo a signo dibujado. Ni siquiera obtiene

1. En *El Herald* de Costa Rica Rubén publica «Por el lado del Norte» (1892) que es una respuesta al «bocado» centroamericano con el que se pretenden alimentar Estados Unidos. Existe la teoría de que William Walker había desarrollado en su «Destino manifiesto» al argumentar la superioridad de los países del Norte frente al Sur.

lo más puramente externo porque, acorde con esta nueva imagen, se muestra inaccesible y casi inmaterial, mientras las formas huyen y la barca del sueño boga, como un velero por el espacio.

El abandono del momento parnasiano —clave en *Prosas Profanas*— se corresponde con la búsqueda de una profundidad esencial que coincide con el movimiento simbolista e inaugura el camino de la nueva poética dariana presente en *Cantos*, pero que desemboca en un río de corrientes hermanas de la Vanguardia.

1. Yo soy aquel que ayer no más decía

Escrito en serventesios endecasílabos, Gerardo Diego destacó la armonía del poema, que se debe a la «magia orquestal» por liberar al «endecasílabo español de la obediencia a la ley de no acentuación en séptima sílaba, volviendo al endecasílabo italiano, dantesco» (Diego, 1967: 251):

La música es su más genuino prodigio, no es la de la métrica estrófica, sino la de la idea. La espiritual, pero manifestada por el único procedimiento que el lenguaje le proporciona, la sucesión melódica silábica (...) El ritmo yámbico de todos los pies del primer verso se contraponen al freno, casi al retroceso de los del segundo. Y, sin embargo, materialmente son casi los mismos elementos tónicos y átonos los que juegan en cada verso (*id.*, 256)².

En él subraya Octavio Paz, también, la cualidad de ser elegía y al mismo tiempo una declaración de los cambios experimentados en su juventud (Paz, 1964: 45).

El poema lo publica Azorín por primera vez en *Alma española en 1904* (7 de febrero) y como indica Olga Muñoz abría el espacio a una sección que se pensó estaría dedicada a autobiografías. El poema, en la revista, venía precedido desde la página anterior por una cita de Castelar iniciada, así mismo, por la primera persona del singular: «¡Yo amo con exaltación a mi patria, y antes que a la libertad, antes que a la república, antes que a la federación, antes que a la democracia, pertenezco a mi idolatrada España!». Confesión de patriotismo y al mismo tiempo acentuación del hispanismo que será el tema más profuso de *Cantos de Vida y esperanza*³.

2. Serventesio, endecasílabo con rima ABAB, con alternancia entre el endecasílabo heroico y el melódico en razón del peso acentual.

3. El origen de la relación con Castelar se remonta a la fundación de la Biblioteca nacional de Nicaragua en 1882. En la inauguración estaba previsto que Rubén leyera su poema «El libro», pero no lo hizo y esta lectura se trasladó después a la apertura del congreso. Las donaciones procedían desde el año 1872 de personalidades como Desiré Pector (cónsul de Nicaragua en Francia). Para la donación de los libros en castellano

1.1 La dedicatoria

Desde la primera edición en volumen el poema y la sección (Alfonso García Morales) está dedicado a Rodó. Rovira y Arellano encuentran la causa de la dedicatoria a Rodó en el arielismo que se hace patente en la primera sección del poemario.

En otros ensayos he defendido que el arielismo procede tanto de Renan como de Peladan, y tiene su origen en la invasión de Alemania a Francia, de 1872, que se transforma en una propuesta simbólica centrada en los personajes de *La tempestad* de Shakespeare, en la que se propone a Ariel, como paradigma. Sin embargo, durante bastante tiempo, se hablará más de Calibán, su oponente, que de Ariel. En Darío el inicio del tema se data, como recuerda Jorge Eduardo Arellano, en 1893, en un temprano escrito sobre Augusto de Armas (6 de agosto de 1893), donde ya identifica nuevamente a Calibán con el materialismo⁴. En su «Polilogía yanqui», así mismo de 1893, dedica al tema siete textos de *La Habana Literaria*. De igual modo al referirse a Edgar Allan Poe «habla de un Ariel entre calibanes» (Arellano, 2014), y nuevamente en el artículo «El triunfo de Calibán», el término será aplicado a Estados Unidos. Como ya he indicado («Rubén Darío en el eje del 98», «Panamericanismo y lenguaje») es en la base del pensamiento de Peladan (1858-1918)⁵, con su defensa de los valores tradicionales franceses, basados en la leyenda y el arte, y posteriormente de Renan (18923-1892)⁶ en los que encuentra la motivación suficiente para enfrentar a los dos protagonistas de *La Tempestad* de Shakespeare. Renan defiende razones más espirituales que materiales en sus escritos *Qu'est ce qu'une nation* (La Sorbona, 1882) y en su obra teatral *Caliban* (1878)

el gobierno nombró una comisión de intelectuales españoles presidida por don Emilio Castelar. Es en la biblioteca donde lee la colección de la Biblioteca de Autores españoles. Rubén Darío redactó un ensayo político cultural sobre su figura.

4. El antecedente del concepto de calibanismo, según Arellano («Los raros, una lectura») se encuentra en el temprano ensayo (1893) sobre Augusto de Armas que posteriormente se incluirá en *Los raros*, en el que el nicaragüense señala la cita de Peladan quien se refirió a Estados Unidos como un país de Calibanes. Por su parte David Allen cita también como patrocinador del término a Groussac quien en 1897, en un artículo («Chicago, la ciudad y la exposición») sobre la World's Columbian exposition organizada en Chicago) afirmaba que el calibanismo era expresión de la belleza brutal (Jauregui, 347).
5. Josephin Peladan, (seud. Sar) en libros como *Le Vice supreme*, el ocultismo aflora como fuerzas secretas que tratan de destruir la humanidad. Fundador de los rosacruces junto a Stanislas de Guaita, orden a la que perteneció el amigo de Darío E. Encausse, Papus. La religión de la belleza promueve la leyenda antigua y el ensueño, el mito y la alegoría.
6. Renan ya había indicado ante la invasión de Alsacia y Lorena que la pertenencia a una nación no estaba en la unidad de lengua o raza, o política, sino en el deseo democrático de adscribirse a una u otra nación. *La Réforme intellectuelle et morale* (1871), inspirado por la derrota de 1870 y la crisis de 1871.

donde proclama la necesidad de una élite que guíe el proceso político de las naciones. Pero Darío no es el único. Seguidores de la apropiación de los personajes de *La Tempestad*, como paradigmas de acciones sociales, encontramos en el discurso de Paul Groussac (Jáuregui, 1998: 246).

Así mismo las razones de la dedicatoria a José Enrique Rodó se podrían encontrar en otros motivos, y se remontarían a una serie de desencuentros entre ambos a raíz de la publicación de *Prosas profanas*. El estudio que hizo el uruguayo sobre esta obra de Darío apareció en la segunda edición como introducción pero sin la firma de Rodó, lo que Darío justificó como problema editorial, sin evitar que el autor de la crítica se molestara, como era natural. Lo cierto es que no todos los comentarios que hizo sobre *Prosas profanas* fueron favorables. Tal vez por las relaciones que inicialmente había mantenido con Clarín, quien, en años previos, fue uno de los detractores más acérrimos del modernismo y de Darío. Así las cosas, la dedicatoria resumía el espíritu conciliador con el que ambos modernistas coincidieron finalmente puesto que *Cantos de Vida y Esperanza* sí se correspondía con el espíritu de compromiso que solicitaba Rodó al poeta.

2. El yo confesional

Pero Rubén no habla en este poema de España, sino de él mismo y de su poética. Las relaciones con «El Reino interior» de *Prosas Profanas* (cierre del poemario en la primera edición) son cristalinas, en especial, por el juego de dualidades y la oscilación entre el bien y el mal, que se repite en ambos poemas. En un fin de siglo marcado por una crisis de identidad, Darío se esfuerza en explicar la dualidad como característica de la tensión lírica.

Desde el comienzo se destaca la importancia del yo confesional, hasta el punto de que Mejía Sánchez calificó al poema de biografía lírica y espiritual. Por su parte Díez de Revenga lo situaba dentro de una tendencia al autorretrato frecuente en escritores modernistas como Machado o Juan Ramón [Jiménez] (Díez de Revenga, 1997: 65), lo que se refuerza con la propia sección en la que se incluye el poema dentro de la revista, por iniciativa de Azorín, una sección «de autorretratos para presentar los valores jóvenes, pero ya consolidados del panorama literario español» que señalaran «el papel de la juventud y del arte en la sociedad moderna» (García Morales, 1994: 295).

El poema concentra y explica en sus versos el proceso mediante el cual se ha desarrollado desde la experiencia el fenómeno estético. Es una conversión de la materia lírica en el propio poeta. Como indicó José Ortega una búsqueda del otro o lo otro: «Hacer de algo un yo mismo: único medio para que deje de ser cosa» (Ortega y Gasset, 1994: 250). De este modo la materia lírica,

la formación de una poética, se integra en una autobiografía que deviene a su vez una construcción de sí mismo desde la literatura, como demuestran los términos literarios autorreferenciales —«el verso azul y la canción profana»— que utiliza.

La referencia al tiempo del presente es una de las claves del poema. El «yo soy» del comienzo nos remite a una utilización del sujeto en el ahora que se ubica en la brecha temporal: un punto de inflexión atemporal entre el pasado y el futuro. Es una definición del yo, precisamente por la utilización de un tiempo actual, capaz de definir la esencia. La esticomitia, por su parte, es eficaz en esta función afirmativa que delimita, como una sentencia, el presente y nos ubica en un tiempo sin tiempo: la intemporalidad del pensamiento y de la confesión.

En cuanto a las posibles intertextualidades señalaba Jorge Eduardo Arellano, en su edición de *Cantos de vida y esperanza* las similitudes con el cuarto capítulo de *Viaje del Parnaso* de Cervantes: «Yo soy aquel que en la invención excede / a muchos» (Darío, 2005b, p. 29). Y, sobre todo, como consignó Anderson Imbert, es una referencia a Víctor Hugo y sus reiterados: «Je suis celui qui» comienzo del verso con el que el poeta francés solía pasar como poeta inconfundible (Anderson Imbert, 1967: 173): «Je suis celui qui prouve à tous qu'ils ne sont rien; / Je suis toute l'aurore et je suis toute l'ombre; / Je suis celui qui sème au hasard et sans nombre» (Hugo, “Entre lions et rois, quelq'un met le holá», 2014: 3127). Y en «Ibo», de *Les contemplations*: «Je suis celui qui rien n'arrete / Celui qui va / Celui dont l'âme est toujours prête / A Jehovah»

Mediante la intertextualidad del «yo soy» victorhuguesco el poeta refuerza la impronta del sujeto marcado por el ser divino del genio y al mismo tiempo intensifica mediante la cita de sus obras la autorreferencia, como recurso necesario en el propósito de iniciación del lector que asume toda la poética dariana. Esta autorreferencia reconoce el peso y la exigencia de la experiencia lírica vivida en el pasado: «el verso azul» y la «canción profana».

Frente a su torre de marfil y el parnasiasmo de *Prosas*, Darío expone un cambio. Era el que «ayer decía» pero cuyo cambio va a reflejar en el poema. De este modo se proyecta hacia el futuro, al tiempo que refiere su compromiso consigo mismo y con la sociedad, dominando a partir de este momento la reflexión. Frente a *Prosas profanas* el contenido predomina sobre la forma y la armonía, con su referencia a la analogía del símbolo, se convierte en una tendencia ahora sí constante. La forma, si bien importante, deja de ser el propósito esencial buscado por el poeta, como destaca Rovira, para abrir paso a un complejo universo simbólico donde al autor le obsesiona la comunicación de su pensamiento a través de la inaccesible ley de la analogía.

Señala Alberto Julián Pérez que la poesía, ahora simbolista, trata de transformarse en una «esencia». «Su límite es el carácter figurativo de su imagen poética, que no puede eliminar el significado de signo y ser puramente música» (*op. cit.*: 116).

2.1 *Las dualidades del yo*

En el proceso de definir su poética el poema se construye sobre una clara bipolaridad, desarrollada mediante el juego de dualidades, como espejo en el que se refleja la ambivalencia de la vida humana y la obligada elección que vuelve incompatible la armonía de los opuestos. El poema es en sí mismo una afirmación de un extraordinario deseo de unidad que la experiencia niega.

Desde la filosofía E. Lledó, (1995: 187) señala la existencia de la dualidad compensatoria: «el yo es suma de consciencia y temporalidad, es sujeto de pensamiento porque piensa en el instante y desde el instante, y puede además actuar en él. Ese yo trascendental que acompaña a todos los momentos de la consciencia, sin identificarse con ella, no solo pone de manifiesto la esencial dualidad que hace posible la creación y su carácter especulativo, que permite fundar la memoria, sino también el latido mental que, acompañando al desgranarse del tiempo, es capaz de actuar desde el fondo de sí mismo como memoria», y añade, «lo histórico (el que yo fui) y lo presente (el yo ejecutivo) no se oponen» (Pozuelo Yvancos 2007: 227).

Esta dualidad surge a través de los reiterados símbolos que se oponen de dos a dos: noche/luz, ruiseñor/alondra (pero ruiseñor que se transforma en alondra) antiguo/moderno, fortaleza/ambigüedad: «en cuya noche un ruiseñor había / que era alondra de luz en la mañana»; «Muy antiguo y muy moderno, / [...] / Hugo fuerte y Verlaine ambiguo».

En su bestiario del pasado, los pájaros que le han acompañado han sido la paloma que fatalmente termina en el buche del gavilán en el poema «Ananke» de *Azul*, y esporádicamente el ruiseñor, cuyo canto se escucha en «La Cabeza del Rawi» o en «El reino interior» transformado en bulbules que acompañan a las aves raras como el papemor, compañeros de las niñas y las jóvenes. Un ruiseñor que se convierte en alondra, como indica Arellano (*Op. Cit.*: 30) con un verso «hoy no han cantado alondras la luz de la mañana», muy semejante, al utilizado por Darío en «Victor Hugo y la tumba» (1885) o «Yo fui [...] una alondra cantando en la mañana» de «Reencarnaciones» (1890). La alondra, afirma Gutiérrez Soto, es luz y color, anuncio del nuevo día, símbolo de la esperanza.

El imaginario modernista surge con fuerza en la segunda estrofa a través de las rosas, los cisnes, las liras y las góndolas que le llevan a un ámbito rococó y dieciochesco como auspicio de la tercera estrofa, que es crucial en el poema.

A juzgar por su uso posterior serán claves esenciales de su poética los tres versos para la edición de los tres volúmenes de su antología: *Muy siglo XVIII*, *Muy antiguo y muy moderno*, *Una sed de ilusiones infinita*. En este sentido hay que adoptar estos tres términos como calificativos. Pero, ¿muy siglo XVIII? Fundamentalmente en Francia el siglo comienza cuando ya está casi terminando el longevo reinado del rey sol, Luis XIV de Francia, al tiempo que surge el esplendor de las cortes europeas. Sin embargo, pese a la pompa del rey Sol que sitúa a Francia en el axis del mundo civilizado será el reinado de Luis XV, el que desarrolle el famoso estilo rococó, y sitúe a la burguesía como grupo social con capacidad para sustituir a la antigua nobleza, como lo demuestra la presencia de la amante del rey, la sofisticada Madame Pompadour (una pequeña burguesa a la que el rey separa de su marido y da el nombramiento de marquesa), convertida en un objeto para completar cuando se refería a la rosa Pompadour en «Era un aire suave». Y es precisamente este reinado el último de la época antigua pues las arbitrariedades de la corte harán inviable la monarquía y el respeto a la nobleza que desemboca en la Revolución Francesa.

Así mismo es también el ámbito elegido por Verlaine, con su marquesa verlainiana, promotora de las fiestas galantes signadas por la sensualidad. Esta presencia del XVIII es lo que justifica así mismo la preferencia por Watteau frente a otros pintores simbolistas como Odilon Redon, Gustave Moreau o De Groux.

A su vez es la antigüedad del XVIII la que justifica el calificativo de «muy antiguo», mientras su «muy moderno» tiene un carácter auroral e innovador que se corresponde con la «sed de ilusiones infinita» y que se equipara con la noche del ruseñor como tiempo pasado y un futuro auroral augurado por la alondra.

La antítesis de «muy antiguo/muy moderno» se extiende al ámbito poético en su «Hugo fuerte» y «Verlaine ambiguo», como también lo había calificado en el ensayo que le dedica en *Los raros*. Ambos configuran el paradigma de la poética que se inició en el «Azur», en su color del ensueño. Un paradigma que surge de los opuestos: fuerza frente a ambigüedad. Aunque aparentemente se encuentran en un plano de igualdad, sin embargo en Darío, como señala Marasso, casi siempre elige a Hugo, cuya lectura inicia en su juventud y cuyas referencias se extienden hasta sus últimos libros.

En esta líneas de elementos bipolares, las antítesis se personalizan y alcanzan a la subjetividad: la infancia se une al dolor y la juventud se niega («Mi juventud ¿fue juventud la mía?»): Pedro Salinas insiste en esta doble

vertiente del sujeto poético en el que se hace presente la conciencia de caída, y con ella la melancolía que supone la imposible recuperación de la inocencia («potro sin freno se lanzó mi instinto»), o la negación avalada por la propia interrogación.

3. La dualidad de los mitos

3.1 *Pigmalión y Galatea*

Frente a las sensaciones, que envuelven la infancia y la juventud, el poeta se adentra en su propia transformación en mito. La estatua que esporádicamente había surgido en *Prosas profanas*, identificada habitualmente con el universo mítico, ya fueran Dianas o ninfas, ahora se convierte en el propio poeta, que creyó ser dueño de sí mismo: «se juzgó mármol y era carne viva». La referencia a la Venus de Milo surge por asociación, pues como tal estatua cerraba el poemario de *Prosas profanas*, en «Yo persigo una forma». La combinación de ambos versos, juzgarse mármol, del poema de *Cantos* y el «abrazo imposible de la Venus de Milo» del poema de *Prosas*, remite directamente a Verlaine, quien en sus *Poemas saturnianos* (1866), señalaba «Est-elle en marbre, ou non, la Venus de Milo?» (Arellano, 2005, 31). Marasso, por su parte, destacó



Jean-Baptiste Regnault: *Pygmalion*, 1786.

el contenido iniciático de este último poema de *Prosas*, confirmado por el anuncio de una predicción guardada en los astros⁷.

La estatua remite al mito de Pigmalión de las *Metamorfosis*, el escultor que realiza la estatua de Galatea y se enamora de su propia obra. Símbolo de la identificación del artista con su propia obra de arte, con ecos a su vez del mito de Narciso.

El mito de Pigmalión cobra importancia como metáfora de la implicación y simbiosis del propio artista con su arte. La conexión entre obra y mito favorece la inmersión en un tiempo mítico. Un proceso de metempsicosis donde el autor y su obra se intercambian favorecidos por el tiempo del ocaso donde las formas se desdibujan y todo se torna posible: «Hora de ocaso y discreto beso/hora crepuscular y de retiro». A la transformación que se va a producir contribuye la música —la dulzaina y las músicas latinas— se produce una verdadera evolución en el subfondo del universo mítico, ambientado en el mundo clásico, que logran lo imposible, el ataque a la razón y la subversión de la realidad. La estatua, signo de la belleza, obra dominada por el arte del artista, se convierte en otro personaje dual más, con patas de chivo y cuernos de sátiro, imagen de una naturaleza dominante e incontrolable (32). Una imagen impactante que roza ya las transformaciones del universo surrealista y se conecta tanto con las practicas esotéricas como con el deseo de unidad de lo diverso o aún más claramente con la narrativa fantástica.



Jean-Leon Gerome: *Pygmalion y Galatea*, 1890.

7. Es un botón de pensamiento que auspicia la rosa. «Es la flor de Isis, la Rosa mística de la sabiduría que encierra el amor en su corazón». La Rosa mística es «El alma divina del iniciado, según refiere Schuré» (Marasso, P. 172).

El tiempo mítico llama a su vez a un espacio donde el poeta, heredero del genio de Nietzsche se transforma en un fauno. La ensoñación y la pasión ese «ardor tan vivo» dota de vida a la estatua, ya no bajo el mito de Pigmalión, sino en la línea de Poe de *Marginalia* (Marasso), donde la idea neoplatónica y divina, se acerca a través de un proceso continuado de transformaciones. La unidad del mal y del bien: Estatua: Venus de Milo y fauno, formas diversas de «Ananke», pero unidas por ser formas, por el hecho de ser y de existir. Es realmente una transformación de la belleza y la caída en el mal.

La búsqueda de la unidad es ahora la del poeta-fauno que remite a un mundo pastoril donde hace su aparición la Galatea y subraya, de Góngora, para alejarla, en este instante, del mito de Pigmalión, en equilibrio de igualdad con la marquesa Verlainiana, pero ambas opuestas porque Galatea es una mujer en la que la naturaleza se hace presente y la marquesa verlainiana, por excelencia, la Pompadour es el ejemplo del artificio y la sofisticación.

Dualidades que confirman el decadentismo que señalaba Sergio Ramírez relacionado con la fascinación de Rubén por los personajes híbridos de la mitología griega como esas criaturas feroces y carnales que «nunca son inocentes porque provienen de la culpa y cada uno encarna una historia de engaño y de violencia. La pasión es la causa de su deformidad, o de su anormalidad, y sabe sacarlos del friso de mármol insuflándoles vida y dándoles voz para expresar sus propias incertidumbres acerca del misterio de la vida y de la muerte, como en el “Coloquio de los Centauros”» (Ramírez, 2016: xxv).

Entre otras dualidades: el ardor, la pasión, la sensación pura, la sinceridad, se enfrentan a la torre de marfil, símbolo de los paraísos artificiales de Baudelaire «sin comedia y sin literatura». Es «La tour d'ivoire» a la que hacía referencia el poeta francés en su texto sobre Delacroix y donde se pregunta si en ella encontraría la inspiración «*qui a plus animé sa tour d'ivoire c'est-a-dire le secret?...il cherche le secret pour l'inspiration*» (Baudelaire, 2014: 825).

En su confesión Rubén equipara su corazón que absorbe el mundo, la carne y el infierno con una esponja que absorbe la sal del mar. De los tres elementos negativos para el poeta le libra la gracia de Dios que le hace elegir el Bien y el Arte, el pensamiento elevado, y la inspiración —verdadera sabiduría— que le proporciona la fuente castalia. Es la fuente la que permite que trae la armonía de la selva sagrada, tan distinta a la fuente de sangre del Baudelaire de *Las flores del mal*.

El eclecticismo de tintes teosóficos dariano identifica la selva sagrada con el corazón divino y la inspiración poética con la sabiduría, fuente que vence al destino.

3.2 *Eros y Psiquis*

En la selva sagrada los opuestos se encuentran, Psiquis, símbolo de la belleza, y representación del alma humana, amada por Eros, asediada por la envidia de sus hermanas que la hicieron caer en la culpa. Frente a la espiritualidad, el sátiro fornicia y el ruiseñor, Filomela, la música, se emborracha del azul del cielo.

Las dualidades y los símbolos del espíritu y el cuerpo se repiten. A través de Hipsipila y el fauno, se hacen nuevamente presentes las siete doncellas y los siete mancebos de «El reino interior», cuyas características nos dirigen a los rosacruces, sus siete mundos y sus Espíritus Virginales (omniscientes como Dios), así como las siete regiones de los mundos del deseo.

Hipsipila, la mariposa, liba en la rosa y la boca del fauno muerde un pezón. El mismo fauno que en «La epístola a la Señora de Lugones» —poema nuevamente confesional— se convierte en el propio poeta («Mas, ¿dónde está aquel templo de mármol, y la gruta / Donde mordí aquel seno dulce como una fruta?» (Darío, 1952: 838).

El dios, Pan, enamorado de la ninfa Siringa la persigue, a orillas del río, quien, para huir, se transforma en caña. Sin embargo, el dios finalmente la ata con un yugo más poderoso porque elabora con ella la siringa o flauta de Pan. Sin embargo, gracias al poder de la música, de la siringa, Pan hace brotar la Vida hasta reunirse en «la armonía del gran Todo». Una singular descripción de los conceptos ocultistas del mundo que se pueden analizar en los rosacruces. La intensa relación entre la materia, el sonido y el color se demuestra en estos ocultistas mediante la demostración de algunos efectos como ocurrió con los muros de Jericó cuando los israelitas dieron con la «nota clave» que los derrumbó. Lo mismo ocurre con el color porque «el color y el sonido están presentes a la vez, pero el sonido es el que origina el color» y «las formas que vemos en torno de nosotros son las figuras cristalizadas de los sonidos de las fuerzas arquetípicas que obran en los arquetipos del mundo celeste (Heindel, 2006:112):

Bosque ideal que lo real complica,
allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela;
mientras abajo el sátiro fornicia,
ebria de azul deslíe Filomela.
Perla de ensueño y música amorosa
en la cúpula en flor del laurel verde,
Hipsipila sutil liba en la rosa,
y la boca del fauno el pezón muerde.
Allí va el dios en celo tras la hembra,
y la caña de Pan se alza del lodo;
la eterna Vida sus semillas siembra,
y brota la armonía del gran Todo.



Christian Gottlieb: *Eros y Psique*, 1815.

El arte todo lo resume y se diviniza. En la unidad claramente ecléctica de Darío entre el mundo pagano y el cristiano, Darío exclama las palabras de Cristo: «Ego sum lux et veritas et vita», que preparan el camino para las referencias a Belén, en conexión con las teorías de los rosacruces.

El misterio de la vida se resuelve en la unidad, la armonía de los contarios, «loco de crepúsculo y de aurora», bruma y sol, toda la flauta (Pan) y toda la lira (Apolo) en sombra y luz, acorde con las teorías que se han destacado más arriba de los ocultistas.

Su confesión es una explicación a su vez de su poética. Deudor en gran medida del erotismo gnóstico, en el que el logos y el eros se unen. Porque Eros es amor erótico, pero también impulso creativo, como explica Otto Weininger en 1903 (*Eros y carácter*), tras su tesis doctoral sobre Eros y Psique. Al igual que para Darío, para el judío alemán el bien es el espíritu, el entendimiento y la moralidad, el mal es la sexualidad y la carne. Pero aún más en el erotismo gnóstico la contención de la sexualidad logra finalmente la longevidad y la salud, que parece repetirse en el final del poema. De igual modo que lo son las referencias a la fortaleza que reitera contenidos masónicos.

Destacaba Alfonso García Morales que el último verso es una directa alusión al Arte, pues en 1896, el poeta había afirmado que a los artistas les «guía la estrella de la Belleza», «la bandera de la peregrinación estética a los Santos lugares del arte» (1994: 308). Palabras que, efectivamente, guardan relación con el último verso pero que dejan en suspenso los anteriores. El erotismo

gnóstico, en todo caso, se podría aplicar de igual manera, aunque tuviera como fin último no la unidad de los amantes, sino la del artista con su obra.

Es en este sentido, tal vez, en el que se pueda comprender la enigmática estrofa final que, de este modo, cobraría un significado claro, con una nueva referencia y elección por el Hugo fuerte frente al Verlaine ambiguo:

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!

En todo caso, resuenan en los últimos dos versos las palabras del místico alemán Angel Silesio (1624-1677) que traduce los pensamientos fundamentales del Maestro Eckhart, citado por los rosacruces: «*Aunque naciera Cristo mil veces en Belén, si en ti no nace, tu alma será perdida. Mirarás en vano la Cruz del Gólgota hasta que no se levante en ti mismo de nuevo*» (Heindel, 2006: 347). Es la Navidad que debe nacer en sí mismo y que predica toda la patristica desde Orígenes a San Agustín y San Bernardo. Si bien Arellano afirma y hace coincidir la masonería y los rosacruces, parece ser que Darío camina más por los senderos del rosacrucismo de Peladan que por la masonería, al menos en esta etapa.

Para finalizar, entre otros grandes aciertos del poema el tiempo es un dato esencial. Se podría expresar como unidad de tiempos, o la anulación del tiempo. Desde el presente del «yo soy», el poeta rememora su pasado, un pasado en el que el propio poeta se transforma en mito y se ha elevado mediante este recuerdo del pretérito a la categoría de mito, en consonancia con el genio de Nietzsche. Pero a su vez, el cierre del poema es un presente con proyección de futuro, sobre todo por el tono de manifiesto, de sentencia que adquieren los cuatro últimos versos: el último, recordaba Marasso, lleva a Richepin y utiliza un término semejante al cervantino «Ladran... luego caminamos». Olvidar el mal es una promesa de vida. Belén es el comienzo de la redención, pero Belén también tiene un claro significado dentro del gnosticismo cristiano y en el rosacrucismo que hacia el final de siglo y en combinación con las doctrinas tántricas y teosóficas adquirió singular relevancia en el Buenos Aires y en el París de la época.

Bibliografía citada

- ANDERSON IMBERT, Enrique, *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- ARELLANO, Jorge Eduardo, *Los raros. Una lectura integral*. Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura, 1996.

- «Rubén Darío y los Estados Unidos», *Nuevo Diario*, Nicaragua, diciembre 2014; <<http://www.elnuevodiario.com.ni/suplementos/cultural/347847-rubendario-estados-unidos/>> [visitado, 27 junio de 2015].
- BAUDELAIRE, Charles, “L’oeuvre et la vie d’Eugene Delacroix”, en *L’Art Romantique. Oeuvres complètes*, VI, Arvensa Éditions., 2014.
- DARÍO, Rubén, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1952.
- *Cantos de vida y esperanza*, ed. Rocío Oviedo, Madrid, Ollero y Ramos, 2005a.
- *Cantos de vida y esperanza*, ed. Jorge Eduardo Arellano, Managua, 2005b.
- *Cantos de vida y esperanza*, ed. José Carlos Rovira, Madrid, Alianza, 2005c.
- “Polilogia Yankee,” *La Habana Elegante* (1893), Año 9, no.31, 6 de agosto pp. 5-7.
- DIEGO, Gerardo, “Ritmo y espíritu en Rubén Darío”, *Cuadernos hispanoamericanos* (1967), n° 212-213, pp. 247-264.
- DÍEZ DE REVENGA, Javier, «Vitalismo y sensibilidad de Rubén Darío. Valoración actual», *Anthropos* (1997), n° 170-171, enero-abril.
- GARCÍA MORALES, Alfonso, «Relectura de “Yo soy aquel”, el autorretrato de Darío», en Juan Bargalló (ed.) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994.
- GUTIÉRREZ Soto, “El bestiario en la poesía de Rubén Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 26 (1997), pp. 13-27.
- HEINDEL, Max, *Concepto Rosacruz del cosmos*. Buenos Aires, Kier, 2006.
- HUGO, Victor, *Oeuvres complètes*. Paris, Arvensa Éditions, 2014 [ebook].
- JÁUREGUI, Carlos, “Calibán icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV (1998), n° 184-185, julio-diciembre, pp. 441-449.
- «Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo» en, *Iberoamericana*, 2008.
- COLOMA GONZALEZ, Fidel, Biblioteca Nacional de Nicaragua, ANABAD, XLII, n° 3-4 (1992), pp: 301-311.
- LLEDÓ, Emilio, *Pequeños artículos y otras notas*, ed. Mauricio Jalón, Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 1994.
- *Lenguaje e historia* / Barcelona, Ariel, 1978.
- MARASSO, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954.
- MUÑOZ CARRASCO, Olga, «La vida de Rubén Darío cantada por él mismo: poesía como autobiografía», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 29 (2000), pp. 165-177.
- ORTEGA Y GASSET, José, “La historia como sistema”, *Obras Completas*, VI, Madrid, Alianza, 1994.
- OVIDO, Rocío, “Rubén Darío en el eje del 98: España entre la crónica y el viaje”, *Compás de Letras, Número Monográfico dedicado a la literatura de viajes*. Madrid, n.º 7 (1995), diciembre, pp. 181-194

- “Rubén Darío. Panamericanismo y lenguaje” *Les ateliers du sal* . Número 4 (2014), pp. 131-142.
- PAZ, Octavio, “El caracol y la sirena”, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1964.
- PÉREZ, Alberto Julián, *La poética de Rubén Darío: crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*. Madrid, Orígenes, 1992.
- POZUELO YVANCOS, José María. “¿Enunciación lírica?”, en F. Cabo y G. Gullón (eds.) *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 41-75.
- *Desafíos de la teoría: literatura y géneros*. Madrid, El otro el mismo, 2007.
- RAMÍREZ, Sergio, «El libertador», en *Rubén Darío. Del símbolo a la realidad. Obra selecta*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2016; <http://www.rae.es/sites/default/files/Sergio_Ramirez._El_Libertador.pdf> [consulta: 23 enero 2016].
- SALINAS, Pedro, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1948.

Fecha de recepción: 08-6-2016
Fecha de aceptación: 14-11-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.10>

Puede citar este artículo como:

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Dezires, layes y canciones» de *Prosas profanas*, *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 171-197.

«DEZIRES, LAYES Y CANCIONES» DE PROSAS PROFANAS

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO
UNED Madrid

Resumen

En este artículo se estudia un aspecto del interés de Rubén Darío por la literatura medieval. En este caso, se trata de la imitación de formas métricas y clases de poemas de la poesía de cancioneros del siglo XV. Se determina la fuente de información y se estudia el proceso de experimentación y recreación de aquellos poemas.

Palabras clave: *Modernismo, Rubén Darío, Edad Media, Poesía de cancioneros.*

Abstract

This article describes an aspect of Ruben Dario interest in medieval literature is studied. In this case, it is the imitation of metrical forms and kinds of poems Poetry songbooks of the XV century. The information source is determined and the process of experimentation and recreation of those poems are studied.

Keywords: *Modernism, Ruben Dario, Middle Ages, Poetry songbooks.*

Es bien conocida la atracción que sentía Rubén Darío por la Edad Media. Era un sentimiento muy de época, prácticamente compartido por toda la cultura europea de fin de siglo. Lo medieval, que hasta entonces había tenido más bien una función decorativa, pasa a ser también un ideal estético y social. Son principalmente los artistas del prerrafaelismo, como Dante Gabriel Rossetti o John Ruskin, quienes reaccionan contra el convencionalismo del arte de la civilización industrial y tratan de buscar el arte auténtico precisamente en los pintores anteriores a Rafael.

Anales, 28 (2016), pp. 171-197

DOI: 10.14198/ALEUA.2016.28.10

El mundo medieval despertará un nuevo interés por sus formas artísticas, al mismo tiempo que se verá en él un baluarte frente al deterioro y alienación de la sociedad moderna. Ante el desencanto por la civilización industrial, se vuelve la atención hacia valores de aquellos siglos, cuando no había irrumpido aún en la sociedad la tecnología y la mecanización. Se vuelve la vista a los tiempos en que el modo de producción artesanal no había sido desplazado por el modo de producción industrial capitalista. Frente a los tiempos modernos, la Edad Media es evocada como una arcadia feliz, como una civilización utópica. Y así Rubén Darío podía proponer en *Los Raros* (1893), evocando la figura del «primitivo» Fra Domenico Cavalca y sus hagiografías:

Cuando en nuestra Bolsa el oro se cotiza duramente, cuando no hay día en que no tengamos noticia de una explosión de dinamita, de un escándalo financiero o de un baldón político, bueno será volver en espíritu a los tiempos pasados, a la Edad Media. *Le Moyen Age énorme et délicat...* (Darío, 1929: 160).

La influencia del prerrafaelismo se extendió por toda Europa. El motivo, el impulso medievalizante invadió todos los dominios artísticos. En ese fin de siglo, revistas como *Blanco y Negro* o la *Ilustración Española y Americana* publicaron numerosos artículos en defensa de la arquitectura y de la pintura medievales o sobre obras y autores literarios (sobre Alfonso X escribieron Menéndez Pelayo y Álvarez de la Braña; sobre el teatro, Enrique Serrano; sobre Ausias March, otros eruditos). La arquitectura fue invadida por el neogoticismo (como en las obras de Antoni Gaudí o de Antoni Maria Gallissà) y las artes decorativas se recargaron de formas y elementos medievales.

El motivo medieval pronto entró también en la literatura, como reacción al retoricismo oficial. Azorín, por ejemplo, explica así el entusiasmo de su generación por la sencillez y espontaneidad de Gonzalo de Berceo como reacción contra la ampulosidad y el artificio de autores como Castelar, Núñez de Arce o Echegaray. Pío Baroja, por su parte, habla también de la sensibilidad de su generación hacia la literatura medieval, en su discurso de ingreso en la Real Academia: «Nos hemos encontrado identificados con Gonzalo de Berceo, con el *Poema de Fernán González*, con el Romancero, con el Arcipreste de Hita, con Jorge Manrique»¹.

Entre los autores de la época, fue seguramente Rubén Darío quien más se sintió atraído por la literatura medieval. En poemas juveniles, de 1881 y

1. Para más amplia documentación de estas consideraciones introductorias, remito a los estudios clásicos de Francisco López Estrada, *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, Planeta, 1971; y *Los «Primitivos» de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977.

1882, comenzó ya una imitación arqueológica de la poesía medieval, tratando de remedar la lengua antigua en una especie de «fabla» totalmente inventada. Así, en un extenso poema titulado «La poesía castellana» va trazando la historia de aquella poesía remedando en cada una de las estrofas la lengua y el estilo de las sucesivas tendencias y escuelas: en I, imita la métrica irregular de la épica; en II, el alejandrino y el tetrástico monorrímo del mester de clerecía; en III, el arte mayor de Juan de Mena; en IV, imita el ritmo ágil y ligero del Santillana de las serranillas; en V, el quebrado de Jorge Manrique².

Aparte otros escritos de ambientación medieval, en que recrea aspectos de la Edad Media germánica o comenta el «hispanofilismo» de Víctor Hugo, la obra en que Darío más se acerca a la Edad Media es el libro *Prosas profanas*, cuyo título tiene ya resonancias medievales y sugiere aquella mezcla de lo sacro y lo profano, tan propia del espíritu medieval. *Prosas profanas* se publica por primera vez en Buenos Aires, en 1896, dedicado a Carlos Vega Belgrano, amigo y promotor de la edición. Cinco años más tarde aparecerá una segunda edición, esta vez en París, 1901, en la librería de la viuda de Charles Bouret, con el mismo patrocinador³. Por entonces Darío ha realizado ya su segundo viaje a España, ahora como corresponsal de *La Nación*, y aquí reside hasta principios de 1900, que viaja a París para informar de la Exposición Universal. Esta segunda es una edición ampliada, con veintiún poemas más, entre los que figuran los siete que forman la sección *Dezires, layes y canciones*, escritos a la manera de la poesía de cancioneros del siglo xv. Estos siete poemas habían sido publicados primero en dos entregas sucesivas (cuatro y tres) en el vol. I, junio y julio, de la *Revista Nueva*. La revista la publicaba el periodista y editor Luis Ruiz Contreras y dio acogida en su efímera vida de apenas diez meses a los jóvenes escritores del modernismo y el 98. Son exactamente: un «Dezir a la manera de Johan de Duenyas», «Otro dezir» del mismo, un «Lay a la manera de Johan de Torres», una «Canción a la manera de Valtierra», otra

2. Cfr. «La poesía castellana», en la sección *Iniciación melódica*, en Rubén Darío, *Poesías completas*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1968 [1952], pp. 258-267.

3. Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, 1896; Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, París-México, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1901. Sobre el libro y su creación, puede verse Alberto Acereda, «Rubén Darío o el proceso creativo de *Prosas profanas*», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999), 415-430; y ahora Julio Valle-Castillo, «*Prosas profanas y otros poemas*: heterogeneidad, intertexto y otros recursos», en *Rubén Darío. Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, Madrid, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, 2016, pp. LXXXVII-CIX, y Pedro Luis Barcia, «*Prosas profanas y otros poemas*», *ibid.*, pp. 337-375.

«Que el amor no admite cuerdas reflexiones, a la manera de Santa Fe», un «Loor a la manera del mismo» y una «Copla esparça a la manera del mismo».

Además de esa sección de siete poemas, a temas medievales dedica otros dos muy significativos, el titulado *Cosas del Cid* y un soneto en alejandrinos «A maestre Gonzalo de Berceo». Quiere decirse que en los cinco años que van de la primera a la segunda edición de *Prosas profanas*, el interés de Darío por la Edad Media se ha agrandado, seguramente gracias al fermento de sus muchas y variadas lecturas juveniles, como bibliotecario y artículos sobre Dante⁴. Ahora, al contacto más directo con España, parece reavivado ese interés por lo medieval, alentado también por las tendencias culturales de fin de siglo y la expansión triunfante del prerrafaelismo. No es pues solo un interés por lo medieval hispánico, de preocupación por España como los noventayochistas, sino más amplio, muy apegado también a su interés por la cultura francesa⁵. Esas dos tradiciones, la hispánica y la francesa, explican por ejemplo la versión del Cid que ofrece en su poema, no arrancado de la vieja gesta castellana sino del poema *Le Cid* de Barbey d'Aurevilly, que recrea una anécdota de la leyenda mostrándonos a un Cid muy humanizado que tiende su mano desnuda a un mendigo leproso y una niña que le ofrece como premio una rosa y un laurel. O explican el magnífico soneto a Berceo que no es sino una exaltación del verso alejandrino francés, que él mismo se encargaría de poner de moda entre los poetas modernistas. Los poemas de la sección *Dezires...* también responden a ese múltiple interés cultural, en este caso, inspirados en la poesía hispánica de cancionero, que hundía sus raíces en la antigua y venerable poesía provenzal.

Aunque, como se ha dicho, en esta imitación y aprovechamiento de metros medievales, Rubén no fue original y pudo seguir la moda simbolista de época, es muy significativo que elija la poesía de cancioneros, y en ella, los géneros más característicos (*dezir*, *canción*) y también más exóticos (*lay*, *loor*, *esparsa*), aparte de recrearse en términos técnicos como *tornada* y *finida*, todos de ilustre resonancia cortés y provenzal. La poesía de cancioneros, en definitiva, le brindaba un campo fértil y bien abonado, pues procedía de antiguas formas provenzales, cultivadas luego en las distintas cortes peninsulares de Aragón, Castilla o Navarra.

4. Véase Andrés R. Quintián, *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*, Madrid, Gredos, 1874, pp. 138-141.

5. Puede verse Juan García Única, «Un incógnito estigma: la literatura española medieval en *Prosas profanas* de Rubén Darío», en Ángel Esteban (Coord.), *Darío a diario. Rubén y el Modernismo en las dos orillas*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 71-91.

Por los años en que Darío escribe estos poemas, de no ir directamente a los manuscritos, no se podía conocer mucha poesía de cancioneros ni leerla por ediciones modernas. Tomás Antonio Sánchez, el gran editor neoclásico de poesía medieval, había editado sólo las poesías anteriores al siglo XV, dejando la producción de ese siglo como tarea pendiente⁶. También quedó fallido el proyecto de un *Cancionero general del siglo XV* (MN13) que emprendieron hacia 1807 los bibliotecarios y académicos Juan C. Rodríguez Alamanzón, Martín Fernández Navarrete, Manuel Abella y Francisco Antonio González, que no llegó a culminarse y quedó inédito⁷. Eugenio de Ochoa apenas había publicado unas *Rimas inéditas de don Íñigo López de Mendoza y de otros poetas del siglo XV* (París, 1844). En 1851 el marqués de Pidal y el propio Ochoa editaban el *Cancionero de Baena*; en 1472 el Marqués de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón publicaban el *Cancionero de Stúñiga*, Madrid, 1872, dos de las colecciones más importantes de poesía del siglo XV. En la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadaneira no se editó poesía del XV, Marcelino Menéndez Pelayo comenzaba a publicar su *Antología de poetas líricos*⁸, hasta 1912 no editaría R. Foulché-Delbosc, en la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, el *Cancionero castellano del siglo XV*. Faltaba por editarse, pues, mucha poesía de cancioneros. Particularmente el cancionero que llenaba el hueco entre *Baena* y *Estúñiga*, el conocido como *Cancionero de Palacio*. Este era el más representativo de la actividad poética cortesana entre 1437 y 1442, y reflejaba el ambiente aristocrático de la corte de Juan II de Castilla, de la corte aragonesa y de las campañas italianas de Alfonso V. Recogía unos cuatrocientos poemas, la mayoría de tema galante amoroso, obra de autores muy diversos, desde el propio rey y su condestable don Álvaro de Luna a nobles y caballeros o poetas de oficio y de más humilde extracción.

Conviene decir que este cancionero no ha sido editado completo hasta el siglo XX, en 1954 por Francisca Vendrell, en 1989 por Ana M^a Álvarez Pellitero⁹ y actualmente está siendo minuciosamente estudiado y analizado por el grupo de investigación que dirige Cleofé Tato en la Universidad de A Coruña,

6. *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, Madrid, Antonio de Sancha, 1779-1790, 4 vols.

7. Josep Lluís Martos, «La Real Academia Española y el Cancionero general del siglo XV: un proyecto editorial ilustrado», *Boletín de la Real Academia Española*, 92 (2012), 221-253.

8. *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Cía., 1890-1916, 14 vols.

9. Francisca Vendrell de Millás, *El Cancionero de Palacio (Manuscrito n. 594)*, Barcelona, CSIC, 1945; Ana M^a Álvarez Pellitero, *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993.

que ha producido ya varias tesis doctorales y numerosos trabajos y aportaciones críticas¹⁰. En la época en que Darío viaja a España, lo que se conocía era una edición parcial del cancionero, una particular antología realizada por el escritor Alfonso Pérez Gómez Nieva, con el título de *Colección de poesías de un Cancionero del siglo XV existente en la Biblioteca de D. Alfonso XII*, publicada en Madrid, Alfredo Alonso, 1884.

Desde la publicación de *Prosas profanas*, venía sorprendiendo la sección de *Dezires, layes y canciones* y, por supuesto, se advertía su relación con la poesía de cancioneros del siglo xv. Si Unamuno, que felicitaba en carta a Darío por estos poemas, marraba algo el tiro al relacionarlos con el *Cancionero de Baena*¹¹, Pedro Henríquez Ureña ponía énfasis en la imitación de la poesía de cancioneros y en el puro afán de experimentar del poeta, pero se preguntaba por la fuente concreta de donde la tomaba y se extrañaba de que no fueran los grandes poetas (Mena, Santillana, los Manrique) los imitados y sí otros mucho menos importantes¹². Fue José María de Cossío quien en 1932 proporcionó parte de la respuesta mostrando que la fuente utilizada por Darío fue la publicación de Pérez Nieva, que califica por su cuenta de «libro de usual manejo» y no acierta a valorar entre la que llama «selva de nuestros Cancioneros cuatrocentistas», ponderando sólo la imitación formal de nuestro poeta y afirma que «el rigor de la imitación (o mejor, calco) estrófica es absoluto»¹³.

La otra parte de la pregunta, sobre la condición de los poetas imitados, está en el propio libro. Y es que Pérez Nieva lleva a cabo una edición parcial del *Cancionero de Palacio*, operando además con un criterio muy particular. Dedicar el libro al rey Alfonso XII, a cuya biblioteca pertenecía entonces y, de todo el amplio conjunto de la que llama poesía «provenzal cortesana» que constituye el cancionero, determina incluir sólo una selección. Aunque todo estaba inédito en su conjunto, como tal libro, decide publicar sólo los poetas de escasa nombradía, cuyas obras no habían sido publicadas. Decisión que basa en un extraño razonamiento, según el cual se trataba de los poetas de la

10. Cleofé Tato, *Vida y obra de Pedro de Santa Fe*, Noia, Toxosoutos, 1999; «El *Cancionero de Palacio* (SA7), Ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca», en J. L. Serrano (ed.), *Cancioneros de Baena. Actas del II Congreso Internacional 'Cancionero de Baena'*, Baena, 2003, I, pp. 495-523; «Prolegómenos a la edición del *Cancionero de Palacio* (SA7)», en Pilar Lorenzo Gradín y Simone Macerano, *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, Santiago de Compostela, 2012, 299-317; Lucía Mosquera Novoa, *Juan de Torres: edición y estudio de su poesía* (Tesis doctoral), Universidade da Coruña, 2015.

11. Apud Andrés R. Quintián, *op. cit.*, p. 135.

12. Pedro Henríquez Ureña, «Rubén Darío y el siglo XV», *Revue Hispanique*, 118 (1920), 324-327.

13. José María de Cossío, «El modelo estrófico de los 'Layes, decires y canciones' de Rubén Darío», *Revista de Filología Española*, 19 (1932), 283-287.

clase del pueblo, erudito-populares, por lo que no habían sido editados, y por eso mismo excluía a los magnates y personajes de alta alcurnia, cuyas obras sí habían sido ricamente difundidas: «Ya expusimos antes el criterio que nos sirvió de norma: dar a la estampa la parte desconocida del Cancionero, tomando por base general los poetas de la clase del pueblo, los vates erudito-populares, por lo cual excluimos de este tomo los magnates y personajes de alta alcurnia, muchas de cuyas poesías no son ya inéditas» (p. 307). Esto explica que Darío sólo pueda leer en ese libro a los poetas que Henríquez Ureña calificaba de menos importantes, y no a los Mendozas y Manriques que, por lo demás, sólo aparecen en el cancionero con algún poema juvenil.

Al primero que imita Darío es al poeta Juan de Dueñas. Era este de origen castellano, probablemente palentino, nacido en los primeros años de siglo. Sirvió a Juan II y tuvo desavenencias con su valido Álvaro de Luna, lo que llevó a salir de Castilla y pasar al bando de los infantes de Aragón (a quienes defiende en una composición en respuesta a Íñigo López de Mendoza). Hacia 1429 entra al servicio de don Juan y doña Blanca en la corte de Navarra, donde desempeñará el cargo de maestresala y percibirá diversos pagos. De ese tiempo sería el poema que comienza «Con grant reverencia e mucha mesura», diálogo entre el poeta escudero y la dama que llevan su pleito amoroso ante el propio rey. Después marchará a Italia como soldado siguiendo a Alfonso V en sus campañas, no consta concretamente la de Ponza (1435), pero sí que recibió pagos como *uxier d'armes*. En Italia compuso sus poemas más famosos y en concreto el titulado *Nao de amor*, al parecer estando preso en la torre de San Vicente en Nápoles, aunque sería en 1439. A su vuelta de Italia, pasaría un tiempo en Navarra y luego regresaría a Castilla, ya reconciliado con Juan II¹⁴.

Dueñas fue, pues, un poeta que alternó la milicia con el verso, conocido en todas las cortes peninsulares y autor de una notable producción, constituida por unas setenta composiciones, en las que alterna la lírica de amores con las disputas poéticas y la sátira política. Aparte escribió dos largos decires, uno alegórico, la *Nao de amor*, y otro paródico, un *contrafactum*, la *Misa de amores*. Los dos decires que imitó Darío corresponden a su etapa juvenil y nos los ha transmitido el *Cancionero de Palacio*. Son el que comienza «Senyor don Iohan excellent» (fols. 48r-v), que Darío imita en su *Dezir (A la manera de Johan de Duenyas)*: «Reina Venus soberana»; y el que comienza «Entre todos los cuydados» (fols. 146r-v), que imita en *Otro dezir*: «Ponte el traje azul que

14. Puede verse Juan de Dueñas. *La Nao de Amor. Misa de Amores*. Ed. de Marco Presotto, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, Col. Agua y Peña, 1997.

más» (Véase Anexo, donde reproducimos los poemas del cancionero y los de Rubén).

El primero es un decir de tres estrofas más finida regular (una semiestrofa), estrofas de doce versos en los que se combinan octosílabos y tetrasílabos (el 2º y 5º de la primera semiestrofa); son dobles sextillas irregulares: las primeras muestran esa alternancia de versos y dos consonancias, en tanto las segundas son sólo de octosílabos y tres consonancias. El ritmo trocaico dominante alterna también con el dactílico:

Senyor Don Iohan excellente,
 muy prudente,
 vuestro todo Iohan de Duenyas,
 muy verdadero sirviente
 homilmente
 notifico, no por senyas,
 a vuestra mercet, senyor,
 que tan grant es mi dolor
 por servir bien e sin arte
 a esta que me conquiso
 que'n mi no tengo mas parte
 que'l diablo en el payso.

Darío sigue exactamente todos esos pormenores técnicos, aunque haciendo predominar el ritmo dactílico (óo óo ooó o / ooó o / ooó o ooó o / òo ooó oó o), mantiene el sistema de consonancias, aunque lógicamente las cambia (-ente, -eñas, -or, -arte, -iso / -ana, -ones, ino, -or, -ar):

Reina Venus, soberana
 capitana
 de deseos y pasiones,
 en la tempestad humana
 por ti mama
 sangre de los corazones.
 Una copa me dio el sino
 y en ella bebí tu vino
 y me embriagué de dolor,
 pues me hizo experimentar
 que en el vino del amor
 hay la amargura del mar.

El dezir de Juan de Dueñas viene a ser continuación de un poema anterior en el cancionero, que presenta un diálogo enfrentado entre el poeta-escudero y la dama («Con grant reverencia e mucha mesura»). Ahora, tras aquel debate, el poeta ruega al rey se compadezca de su sufrimiento amoroso e influya para que los jueces Rodrigo de Medina y Ferrant Pérez no dicten sentencia contra él.

A Rubén Darío le inspira un hermosos poema de amores, que dirige a Venus y envuelve en un manto de sensualidad y mundo pagano de sátiros, copas de vino, besos ardientes, en el que ha proyectado su pasión: «danzo las danzas de ahora / con la música pagana». Como gustaba el poeta medieval, Darío también gusta del juego paronímico de la *annominatio* («que en el vino del amor / hay la amargura del mar»), o de la expresión paradójica ante la crueldad y rigor de la amada al cerrar el poema: «Bella a quien la suerte avara / ordenara / martirizarme a ternuras». Eran recursos de la vieja poesía amorosa que Darío revive y actualiza poéticamente, y hasta puede que en algún verso, como sugiere José Carlos Rovira, quiera restituir la inspiración marítima del poema *Nao de amor* de Dueñas¹⁵

El segundo es un decir de cinco estrofas de siete versos octosilábicos y tres consonancias (8a8b8a8b8c8c8b), sin finida. Técnicamente es mucho más sencillo que el anterior y se ajusta a la forma más simple del decir como sucesión estrófica abierta, que repite en cada estrofa el número de versos, de sílabas y disposición de consonancias. Es un poema de queja al amor, de quien debía haberse guardado y haber escarmentado, pero teme que no sea así, por lo que nunca dirá de esta agua no beberé, pues fuerte cosa es la sed, lo que no impide que proclame la siempre esperanza en su señora. El de Darío es una justa imitación formal y, aunque en el contenido aparentemente nada tiene que ver con el de Dueñas, también es la dama (Mía) el centro del poema y las cinco estrofas una sucesión de encarecimientos engastados en deslumbrantes alusiones mitológicas y eruditas, como muchas veces hacían los poetas cancioneriles en los decires líricos (Anexo).

Otro de los poetas imitados es Juan de Valtierra, seguramente de origen catalán, servidor de Alfonso V de Aragón en torno a la década de 1420-1430. Fue uno de sus oficiales mayores, encargado del avituallamiento de las galeras reales, como consta por los pagos que recibe en Cerdeña o en Valencia. Escribió poesía en castellano y en catalán. El *Cancionero de Palacio* ha conservado varias composiciones suyas, de las que Pérez Nieva reproduce tres: «Duenya pobre de merçe», «Amor, mi triste partida» y «Enojados de tristura» (fol. 162v), la última de las cuales imita Darío. Como puede verse en el texto del cancionero, se trata de una canción con encabezamiento (cabeza) y tres estrofas, en cada una de las cuales se integra la mudanza y la vuelta. La canción no tiene finida, por lo que la división de última estrofa separando sus tres últimos

15. José Carlos Rovira, «El “clasicismo modernista” de Rubén Darío y la tradición española: su sistematización en Cantos de vida y esperanza», en *Rubén Darío. Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, Madrid, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, 2016, pp. 303-336.

versos por un «Ffin», es absolutamente gratuita. Fue introducida inexplicablemente por Pérez Nieva e induce a error a Darío, que la traslada a su poema. El original de Valtierra es, como decimos, una canción característica de la época y del cancionero. Está constituida por una parte inicial o cabeza, en este caso de cuatro versos (podía variar el número), seguida de tres estrofas, cada una de las cuales está integrada por unos versos de mudanza (en este caso, una redondilla de rima abrazada *abba*) y una vuelta que debe reproducir el mismo número de versos y rima de la cabeza. El esquema sería:

xyyx abbaxyx cddcxxyx effexyyx,

Darío lo imita perfectamente, aunque incurriendo en el error de transcripción reseñado. El poema de Valtierra es un abierto elogio a la dama, cuya hermosura, gracia y valor encarece sobre las demás criaturas, y a cuya contemplación llama a los enojados de tristura. También el de Darío es una exhibición de la bella desnudez matutina de la amante.

Quizá el más importante de los poetas que imita Rubén sea Pedro de Santa Fe. Su producción poética es relativamente amplia, unos cincuenta poemas, la mayoría en castellano, pero también en gallego y catalán, casi todos transmitidos en el *Cancionero de Palacio*. Santa Fe nacería a finales del s. XIV, en Aragón. Se le ha venido identificando con el hijo de un célebre converso aragonés llamado Esperaindeo de Santa Fe, aunque ese Pedro de Santa Fe fue condenado a la hoguera en 1499, lo que descartaría por la longevidad a nuestro autor. Desde muy pronto entró como servidor en la corte del rey Alfonso V, aunque no sabemos con qué función, ni si era caballero o escudero. Fue bachiller en artes, quizá por la universidad de Lérida. Junto a otros escritores de la corte y recibiendo ayudas económicas, lo vemos seguir el séquito de Alfonso en las cortes convocadas en Valencia (1417- 1418) y Barcelona (1419). Probablemente desempeñó para el Magnánimo y su biblioteca labores de copista, traductor y comprador de libros (aparece como mediador en una carta del rey a Enrique de Villena pidiéndole las historias de Trogo Pompeyo). Acompañó a Alfonso V en su primer viaje a Italia y Nápoles (1421-1423), como reflejan sus poemas llenos de referencias a aquellas campañas guerreras y de panegírico al monarca. Regresó a España en 1423 y, aunque siempre permaneció al lado de Alfonso, que le concedió una renta vitalicia, ya no le acompañaría en su nuevo viaje de 1432 y toma de Nápoles. No parece que viviera nunca en aquella corte napolitana¹⁶.

16. Cleofé Tato, *Vida y obra...*, ob. cit.; la misma autora ha editado y estudiado su poesía, *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2004.

De Santa Fe imita tres composiciones: una canción que comienza «Senyora, maguer consiento» (fols. 43v-44r), en «Señora, amor es violento»; un loor, posiblemente el que comienza «Rey Alfonso esmerado» (fols. 127v-128v), en «¿A qué comparar la pura?»; y una copla esparsa «Tanto, senyora, valedes» (fols. 132r-132v), en «¡La gata blanca! En el lecho». La canción es también ahora de tres estrofas, precedidas de una cabeza de cuatro versos octosílabos, el último quebrado. En este caso, los dos últimos versos de la cabeza forman un estribillo o *retronx*, que se repetirá en las vueltas. Cada estrofa está constituida por cuatro versos de mudanza, que forman una redondilla de rima alterna, y otros cuatro de vuelta, que remiten a la cabeza y repiten parte de ella. En esquema:

8x8y8x4y 8a8b8a8b8x8y8x4y 8c8d8c8d8x8y8x4y 8e8f8f8e8x8y8x4y

Como se advierte, la mudanza de la última estrofa rompe en la redondilla el orden de rima alterna que venía siguiendo la canción para sustituirlo por una rima abrazada (8e8f8f8e). Darío percibe ese fallo técnico y lo corrige en su imitación, regresando a la rima alterna: «Mi gozo tu paladar / rico panal conceptúa, / como en el santo Cantar: / *Mel et lac sub lingua tua*».

Según resume la rúbrica del cancionero, «Desimulación de la desconexença de m'aymía», el poeta trata de disimular y sobreponerse a la pena de amor que le inflige con su ingratitud (*desconexença*) su dama *aymía* y le hace saber que no se engaña. Darío rubrica el suyo «Que el amor no admite cuerdas reflexiones». Y frente a la contención reflexiva del poeta de cancionero, proclama:

Señora, amor es violento,
y cuando nos transfigura,
nos enciende el pensamiento
la locura.
No pidas paz a mis brazos
que a los tuyos tienen presos:
son de guerra mis abrazos
y son de incendio mis besos [...].

El «Lohor al rey Alfonso en la recepción de Napolis» se refiere al recibimiento que el pueblo napolitano hizo a Alfonso y su expedición en julio de 1421, cuando llegó allí tras su periplo por Cerdeña, Córcega y Sicilia. Se alude a la reina Juana II y se anima a Alfonso a proseguir su campaña. Es uno de los siete poemas propagandísticos y de panegírico de Alfonso en su primera campaña italiana. El poema responde a la estructura de un decir de cinco estrofas más finida, estrofas de diez versos, con alternancia de octosílabos y tetrasílabos (en 2, 5, 7 y 9), y tres rimas: 8a4a8b8b4b8a4a8c4c8a. La finida es regular y

reproduce la estructura de las primeras semiestrofas. Darío reduce a dos el número de estrofas, mantiene la finida regular y sólo altera ligeramente la rima de la segunda semiestrofa, introduciendo dos rimas nuevas respecto de la primera, con lo que resulta una estrofa de cuatro rimas. En el contenido no tienen nada que ver ambos poemas.

La copla *esparsa* o *esparza* es un poema breve, habitualmente de ocho versos, como en este caso, una coplas real de cuatro consonancias. Es un género de poema de procedencia provenzal, cultivado por los poetas catalanes y aragoneses, y también castellanos como el marqués de Santillana. Son breves composiciones en coplas sueltas que desarrollan de manera ligera un pensamiento amoroso. Las primitivas con frecuencia están formadas por una copla y una finida; en general, suelen recurrir a determinados artificios métricos y retóricos, como la repetición verbal, la antítesis o el *manzobre*. La de Santa Fe responde a la forma más primitiva con tornada, y condensa en sus versos un elogio a la dama, fundamentado simplemente en el recelo que en las demás despierta su valer y virtud. El poema de Darío, igual en la forma, es distinto en el tema, aunque no deja de ser también un poema de elogio y admiración a la amante, que se cierra con una efectista antítesis: «Princesa de mis locuras, / que tus cabellos desatas, / di, ¿por qué las blancas gatas / gustan de sedas oscuras?».

El *lay* a la manera de Juan de Torres es el último poema imitado. Torres era de origen castellano, posiblemente segoviano, de condición cortesana, que vivió y escribió a mediados del s. XV. Frecuentó la corte de Juan II y perteneció al círculo de don Álvaro de Luna, a quien acompañó en la batalla de Escalona en 1441. Posiblemente viajara a Nápoles y llegara a ser paje de Alfonso V. Allí cobraría fama de poeta y así lo cita Pere Torroellas en su *Desconort*. Como muestran sus versos mantuvo relaciones con muchos poetas de la época, como don Álvaro (que seguramente lo introdujo en el cancionero), y otros tal vez pertenecientes a aquel grupo: Juan de Padilla, Gonzalo Cuadros, Juan de Silva y Ortiz Calderón.

La imitación de este *lay* plantea un caso especial, ya que Darío sigue en esta ocasión un texto falso, incorrecto, que no se corresponde con el original. Utiliza, como siempre, la edición de Pérez Nieva, pero este reproduce de forma incompleta el poema de Torres, pues sólo transcribe sus dos primeras estrofas. Los estudios recientes del cancionero y del manuscrito original, en concreto, los realizados por la profesora británica Jane Whetnall, han revelado que en ese lugar se ha producido una alteración del orden de los folios del manuscrito del cancionero, que desplaza el fol. 3 tras el fol. 32, donde continúa

el poema otras cuatro estrofas¹⁷. Ese salto de folios no ha sido advertido, como decimos, hasta fechas recientes, por lo que todas las ediciones y prácticamente todos los comentarios sobre el poema lo han considerado constituido únicamente por dos estrofas. En tiempos de Darío, pasaba, pues, por un poema de dos estrofas, que es lo que él imita.

El *lay* era un tipo de composición de procedencia francesa, muy poco cultivado en la poesía castellana, aunque no faltan referencias a él en el marqués de Santillana y en algún poeta del *Cancionero de Baena*, como Villasandino. Era un poema lírico (frente al *lai* narrativo, más conocido), que se difunde particularmente con la poesía de los *rhétoriqueurs*, de un Guillaume de Machaut, por ejemplo, admirado por nuestros poetas del siglo XV. Era un tipo de poema amoroso, de queja y con gran variedad de metro y estrofa. No hubo de prender apenas en la poesía castellana, pues este de Torres es el único así rubricado y conocido.

El poema de Torres literariamente muestra una composición armoniosa, proporcionada y cerrada. Son seis estrofas de seis versos de seis sílabas cada uno, con dos consonancias por estrofa organizadas en esta secuencia: *aabaab bcbbbc ccdccd...* Esto es, *coplas capcaudadas*, que se van encadenando con la siguiente. Las estrofas no forman unidad de sentido completo, pero la última repite las rimas de la primera, con lo que (además de la reiterada estructura de seis) produce el efecto de un poema cerrado y compacto, apropiado seguramente para el acompañamiento musical.

A manera de conclusión, diríamos que, como ocurrió ya en el momento de su publicación, resulta muy llamativa la incorporación de esta serie de poemas al texto de *Prosas profanas* y la recreación de la poesía de cancionero por Rubén Darío. Llevado de su gusto por la Edad Media, en este caso busca en unos géneros y estilos poco frecuentados. Con el hallazgo de esta poesía cancioneril, propiciado por la ya comentada publicación de Pérez Nieva, satisface sus propósitos de acercamiento a la tradición literaria española, imitando precisamente unos temas y formas que comparte con la cultura francesa en virtud de sus comunes orígenes provenzales. Por otro lado, Darío hace una elección muy escogida, pues, dentro de la poesía de cancionero, aparte los géneros más convencionales como la *canción* o el *dezir*, se decide por formas mucho más minoritarias, como el *loor*, la *esparsa* y, sobre todo, el *lay*, que además recrea de forma equivocada. También los poetas imitados, inducido por la fuente que maneja, seguramente le parecieron más representativos de la

17. Jane Whetnall, «An errant leaf and divided poem: the *Lay* of Juan de Torres in SA7», en Joseph T. Snow y Roger Wright (eds.), *Late Medieval Spanish Studies in honour of Dorothy Sherman Severin*, Liverpool, Liverpool University, 2009, pp. 55-73.

tradición popular hispánica, aunque en realidad se trata de poetas cortesanos y de caballeros al servicio de Juan II de Castilla y de Alfonso V de Nápoles.

Bibliografía citada

- ACEREDA, Alberto, «Rubén Darío o el proceso creativo de *Prosas profanas*», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999), 415-430.
- Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Cía., 1890-1916, 14 vols.
- BARCIA, Pedro Luis, «*Prosas profanas y otros poemas*», *Ibid.*, pp. 337-375.
- Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, Madrid, Antonio de Sancha, 1779-1790, 4 vols.
- COSSÍO, José María de, «El modelo estrófico de los ‘Layes, decires y canciones’ de Rubén Darío», *Revista de Filología Española*, 19 (1932), 283-287.
- DARÍO, RUBÉN, «La poesía castellana», en la sección *Iniciación melódica*, *Poesías completas*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1968 [1952], pp. 258-267.
- *Los Raros*, Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1929, p. 160.
- *Prosas profanas y otros poemas*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, 1896; Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, París-México, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1901.
- DUEÑAS, Juan de, *La Nao de Amor. Misa de Amores*. Ed. de Marco Presotto, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, Col. Agua y Peña, 1997.
- GARCÍA ÚNICA, Juan «*Un incógnito estigma: la literatura española medieval en Prosas profanas de Rubén Darío*», en Ángel Esteban (Coord.), *Darío a diario. Rubén y el Modernismo en las dos orillas*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 71-91.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, «Rubén Darío y el siglo XV», *Revue Hispanique*, 118 (1920), 324-327.
- MARTOS, Josep Lluís, «La Real Academia Española y el Cancionero general del siglo XV: un proyecto editorial ilustrado», *Boletín de la Real Academia Española*, 92 (2012), 221-253.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía, *Juan de Torres: edición y estudio de su poesía* (Tesis doctoral), Universidade da Coruña, 2015.
- *La poesía de Juan Torres*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2016.
- QUINTIÁN, Andrés R., *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*, Madrid, Gredos, 1874, pp. 138-141.
- ROVIRA, José Carlos, «El “clasicismo modernista” de Rubén Darío y la tradición española: su sistematización en Cantos de vida y esperanza», en *Rubén Darío. Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, Madrid, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, 2016, pp. 303-336.

- TATO, Cleofé, *Vida y obra de Pedro de Santa Fe*, Noia, Toxosoutos, 1999.
- «El *Cancionero de Palacio* (SA7), Ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca», en J. L. Serrano (ed.), *Cancioneros de Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Baena, 2003, I, pp. 495-523.
- *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2004.
- «Prolegómenos a la edición del *Cancionero de Palacio* (SA7)», en Pilar Lorenzo Gradín y Simone Macerano, *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, Santiago de Compostela, 2012, 299-317.
- VALLE-CASTILLO, Julio, «*Prosas profanas* y otros poemas: heterogeneidad, intertexto y otros recursos», en Rubén Darío. *Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, Madrid, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, 2016, pp. LXXXVII-CIX.
- VENDRELL DE MILLÁS, Francisca, *El Cancionero de Palacio* (Manuscrito n. 594), Barcelona, CSIC, 1945; Ana M^a Álvarez Pellitero, *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993.
- WHETNALL, Jane, «An errant leaf and divided poem: the *Lay* of Juan de Torres in SA7», en Joseph T. Snow y Roger Wright, eds., *Late Medieval Spanish Studies in honour of Dorothy Sherman Severin*, Liverpool, Liverpool University, 2009, pp. 55-73.

Anexo I: poemas**Otro dezir. Iohan de Duenyas**

Senyor Don Iohan excellente,
muy prudente,
vuestro todo Iohan de Duenyas,
muy verdadero sirviente
homilmente
notifico, no por senyas,
a vuestra mercet, senyor,
que tan grant es mi dolor
por servir bien e sin arte
a esta que me conquiso
que'n mi no tengo mas parte
que'l diablo en el payso.
Senyor, del grant sentimiento
que yo sento
deveys haver compasion,
pues padeziendo tormento
soy contento,
esquivo de coraçon
quien sirviendo me da pena;
pero, senyor, es tan buena
la que sirvo e tan discreta
que si non soy proveydo
con sentencia imperfecta
del todo sere perdido.
Tomat, senyor, por Dios,
estos dos:
a Rodrigo de Medina
e a Ferrant Perez con vos,
que confio muy ayna
que por mucha de bondat
havrán de mi piedat.
E si vos, senyor don Iohan,
a estos daredes licencia
por su mercet no daran
contra mi cruel sentencia.

Ffin

Senyor, con gran reverencia,
en ausencia,
ante vos beso la tierra,
porque saueis con clemencia
su dolencia
del que sirve e no yerra.

DEZIR

(A la manera de Johan de Duenyas)

Reina Venus, soberana
capitana
de deseos y pasiones,
en la tempestad humana
por ti mana
sangre de los corazones.
Una copa me dio el sino
y en ella bebí tu vino
y me embriagué de dolor,
pues me hizo experimentar
que en el vino del amor
hay la amargura del mar.
Di al olvido el turbulento
sentimiento,
y hallé un sátiro ladino
que dio a mi labio sediento
nuevo aliento,
nueva copa y nuevo vino.
Y al llegar la primavera,
en mi roja sangre fiera
triple llama fue encendida:
yo al flamante amor entrego
la vendimia de mi vida
bajo pámpanos de fuego.
En la fruta misteriosa,
ámbar, rosa,
su deseo sacia el labio,
y en viva rosa se posa,
mariposa,
beso ardiente o beso sabio.
¡Bien haya el sátiro griego
que me enseñó el dulce juego!
En el reino de mi aurora
no hay ayer, hoy ni mañana;
danzo las danzas de ahora
con la música pagana.
FFINIDA
Bella a quien la suerte avara
ordenara
martirizarme a ternuras,
dio una negra perla rara
Luzbel para
tu diadema de locuras.

Dezir que fizo Johan de Duenyas

Entre todos los cuydados
que yo cuytado cuydaua
uno de los olvidados
en que ya menos pensaua
ayer dia de Sant Johan
me renovo tal afan
que la meytat abastaua,
De lo qual mas que de cosa
me fago rnaravellado
segun la pena quexosa
de quando era namorado,
car si yo por bien touiera
escarmentado deuiera
quedar del tiempo pasado.
Car segun el gran pesar
que largo tienpo sofrí
bien me deuiera guardar,
poderoso amor, de ti;
pero si no me guarde
y algun danyo cobre
bien enpleado es en mi.
Que ya tanto me metia
en libertat e plazer
que yo, senyor, non temia
punto ni mas tus poderes
et si por esto padezco
yo confieso que merezco
tanto mal quanto me dieres.
Mas ya quanto bivo sea
yo, senyor, nunca dire
por turbada que la bea
de st agua non venere
car fuerte cosa es la set,
ante, senyora, mercet
de ti sienpre sperare.

OTRO DEZIR

Ponte el traje azul que más
conviene a tu rubio encanto.
Luego, Mía, te pondrás
otro, color de amaranto,
y el que rima con tus ojos
y aquel de reflejos rojos
que a tu blancor sienta tanto.
En el obscuro cabello
pon las perlas que conquistas;
en el columbino cuello
pon el collar de amatistas,
y ajorcas en los tobillos
de topacios amarillos
y esmeraldas nunca vistas.
Un camarín te decoro
donde sabrás la lección
que dio a Angélica Medoro
y a Belkiss dio Salomón;
arderá mi sangre loca,
y en el vaso de tu boca
te sorberé el corazón.
Luz de sueño, flor de mito,
tu admirable cuerpo canta
la gracia de Hermafrodito
con lo aéreo de Atalanta;
y de tu beldad ambigua
la evocada musa antigua
su himno de carne levanta.
Del ánfora en que está el viejo
vino anacreóntico bebe;
Febo arruga el entrecejo
y Juno arrugarlo debe,
mas la joven Venus ríe
y Eros su filtro deslíe
en los cálices de Hebe.

Valtierra. Otra.

Enojados de tristura
venit, que yo vos daré plazer,
servos é mirar e veer
una linda creatura.
De muy nueva alegría
alegra a los que la veen,
en veyendo, luego creen
que mereçe señoría.
Mirando su hermosura
créceles seso, saber
con que puedan conoçer
todo el bien que en ella atura.
¡Qué graçia e valor
muestra su gesto donoso!
el mirar muy agradosso
lleno de mucho amor.
Muchos cabos si atura
quiérenla obedecer,
¿quién se poría tener
que hallasse tal ventura?
Reina es de las mejores
e del mundo más amada,
donosa, muy asesada,
quita de vanos amores
Dios d'amor d'otra non cura.
Bien lo muestra su poder,
pues la haze floreceer
sobre todas sin mesura.

CANCIÓN

(a la manera de Valtierra)

Amor tu ventana enflora,
y tu amante esta mañana
preludia por ti una diana
en la lira de la Aurora.
Desnuda sale la bella
y del cabello el tesoro
pone una nube de oro
en la desnudez de estrella;
y en la matutina hora
de la clara fuente mana
la salutación pagana
de las náyades a Flora.
En el baño al beso incita
sobre el cristal de la onda
la sonrisa de Gioconda
en el rostro de Afrodita;
y el cuerpo que la luz dora,
adolescente, se hermana
con las formas de Diana,
la celeste cazadora.
Y mientras la hermosa juega
con el sonoro diamante,
más encendido que amante
el fogoso amante llega
a su divina señora.

FFIN

Pan, de su flauta desgrana
un canto que, en la mañana,
perla a perla, ríe y llora.

Santa Fe. Desimulacion de la desconexença de m'aymia

Senyora, maguer consiento
e quiero sofrir mi danyo,
mas, pensat, por sentimiento
no m'enganyo.

Senyora, si penedir
a todos bien pareçiese,
hora es que'l buen servir
en ta vos lo defendiese,
por celar lo qu'en vos siento
ensuenyo que no m'ensayo;
mas, pensat, por sentimiento
no m'enganyo,

Si de mi mal conocer
hosase tomar vengança,
diria que retrayer
me faze de vuestra usança,
pero cubre mi tormento
e so contra mi estranyo;
mas, pensat, por sentimiento
no m'enganyo.

Sino que's fuerte quitar
la fe de los muy leales
quanto por vuestras senyales
ya devria renunciar
por no mostrar ronpimiento
sigo los tiempos del anyo;
mas, pensat, por sentimiento
no m'enganyo.

QUE EL AMOR NO ADMITE CUERDAS

REFLEXIONES

(A la manera de Santa Ffe)

Señora, amor es violento,
y cuando nos transfigura
nos enciende el pensamiento
la locura.

No pidas paz a mis brazos
que a los tuyos tienen presos:
son de guerra mis abrazos
y son de incendio mis besos;
y sería vano intento
el tornar mi mente oscura
si me enciende el pensamiento
la locura.

Clara está la mente mía
de llamas de amor, señora,
como la tienda del día
o el palacio de la aurora.
Y al perfume de tu unguento
te persigue mi ventura,
y me enciende el pensamiento
la locura.

Mi gozo tu paladar
rico panal conceptúa,
como en el santo Cantar:
Mel et lac sub lingua tua.
La delicia de tu aliento
en tan fino vaso apura,
y me enciende el pensamiento
la locura.

Lohor al Rey Alfonso en recepcion de Napols. Santa Fe

Rey Alfonso esmerado,
non dubdado
en nobleza sostener,
con virtut mas que poder
en prender:
¿qual rey fue tan acabado?
Hordenado
fue por Dios venir aqui
pues anssi
vos ha el pueblo adorado,
En este noble regnado,
demandado
non fue Rey con tanto amor:
el chico fasta'l mayor
con ardor,
an vuestras manos besado.
Trebaxado
tu buscar, rey, con andançia,
e por gracia
otro tal lo an cobrado.
El gran Çipion triado,
alongado
de viçio et de viltat,
no a, con tanta beldat,
humildat:
el bien comun defensado,
el popular tribulado,
e madama en fortuna,
de laguna
los avredes delibrado.

Mucho vos es obligado
e ligado
este pueblo con razón
quan muxer, regno y nación,
en tal sazón,
queredes aver lexado.
Rey como vos, eredado
non dubdar regno strangero,
cavallero
podedes ser llamado.
Pus ansi s'es entregado
el poblado
d'estas partes sin pensar
devedes abreviar
reçuçitar
sin cuerpo medio finado;
después, visitat de grado
las provincias de Signolo
donde solo
bivredes aconpanyado.

Ffin

El peso glorificado
de buen grado
ordene de su gran polo,
mas que Apolo
vos dé saber acabado.

LOOR

(A la manera del mismo.)

¿A qué comparar la pura
arquitectura
de tu cuerpo? ¿A una sutil
torre de oro y marfil?
¿O de Abril
a la loggia florecida?
Luz y vida
iluminan lo interior,
y el amor
tiene su antorcha encendida.
Quiera darme el garzón de Ida
la henchida
copa, y Juno la oriental
pompa del pavón real,
su cristal
Castalia, y yo, apolonida,
la dormida
cuerda haré cantar por la
luz que está
dentro de tu cuerpo prendida.
La blanca pareja anida
adormecida:
aves que bajo el corpiño
ha colocado el dios niño,
rosa, armiño,
mi mano sabia os convida
a la vida.
Por los boscosos senderos
viene Eros
a causar la dulce herida.

FFIN

Señora, suelta la brida
y tendida
la crin, mi corcel de fuego
va; en él llevo
a tu campaña florida.

Copla esparça. Santa ffe

Tanto, senyora, valedes
 que las damas virtuosas
 biven de vos rezelas
 que la fama les robedes.

A toda muger que val
 si se plaz façer buen fecho
 para non errar el trecho
 tome a vos por senyal.

Tornada

Si qual con ssi parcial
 a de tal oyr despecho
 mas prueba vuestro drecho
 su invidia cryminal.

COPLA ESPARÇA**(A la manera del mismo)**

¡La gata blanca! En el lecho
 maya, se encorva, se extiende.

Un rojo rubí se enciende
 sobre los globos del pecho.

Los desatados cabellos
 la divina espalda aroman.

Bajo la camisa asoman
 dos cisnes de negros cuellos

TORNADA LIBRE

Princesa de mis locuras,
 que tus cabellos desatas,
 di, ¿por qué las blancas gatas
 gustan de sedas oscuras?

Lay de Iohan de Torres	Torres. Lay	LAY (A la manera de Johan de Torres)
Ay triste de mi por que padesci sin lo meresçer	Ay triste de mi Porque padesci Sin lo meresçer.	¿Qué pude yo hacer para merecer la ofrenda de ardor de aquella mujer
Pues siempre seruy leal fast'aquí a mi entender	Pues siempre serbi Leal hasta aquí A mi entender.	a quien, como a Ester, maceró el Amor?
A quien su saber ya non puede ser me faze pensar	A quien su saber Ya non puede ser Me haze pensar	Intenso licor, perfume y color me hiciera sentir su boca de flor; dile el alma por tan dulce elixir.
Que sin su querer ya non puede ser sin mucho pesar.	Que sin su querer Ya non puede ser Sin mucho pesar.	
Por que de llorar e de sospirar ya non cesare.		
Lo que desee et deseare ya mas todauia		
Aunque cierto se que menos avre qu'en el primer dia.		
De quien su porfia me quita alegría después que la vi.		
Que ya mas querria morir algún dia que beuir ansi.		
Las pues presomi que desque nasci por ti padescer.		

(Los poemas del cancionero están transcritos de la edición digitalizada del *Cancionero de Palacio*, Biblioteca Universitaria de Salamanca, Ms. 2653: <http://hdl.handle.net/10366/81629>)

Los poemas de Rubén Darío están copiados de *Revista Nueva*, 1 (1899), 626-630 y 673-675).

Fecha de recepción: 21-6-2016
Fecha de aceptación: 11-11-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.11>

Puede citar este artículo como:

RIESGO, Ferran, «La larva»: una incursión dariana en el cuento sobrenatural», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 199-216.

«LA LARVA»: UNA INCURSIÓN DARIANA EN EL CUENTO SOBRENATURAL

FERRAN RIESGO
Universidad de Alicante

Resumen

«La larva» es uno de los cuentos de Rubén Darío que suele clasificarse como fantástico. Aunque poco estudiado, este relato breve condensa diversas tradiciones literarias, referencias mitológicas, material autobiográfico y algunos de los rasgos más señalados de la escritura del poeta. El trabajo propone un recorrido por las fuentes textuales y temáticas que nutren al texto, así como un análisis actualizado a partir de su condición de «cuento sobrenatural», confrontándolo al mismo tiempo con otros ejemplos parejos de la prosa de Darío. La revisión del relato destaca aspectos que a menudo han quedado en penumbra, y expone un nivel de complejidad que habitualmente se escamotea a los relatos de este tenor.

Palabras clave: Rubén Darío, Howard Philips Lovecraft, Edgar Allan Poe, cuento sobrenatural, cuento fantástico, larva, empusa.

Abstract

«La larva», by Rubén Darío, has been always classified as one of his fantasy tales. Scarcely studied, this short story connects with a variety of literary traditions, mythological motifs, autobiographical material and some of the author's most widely known writing traits. This article presents an itinerary throughout the textual and thematic sources that nourish Darío's text and compares it with other similar examples of his prose. Also, by regarding "La larva" as a "supernatural short story", the paper provides an updated analysis of one of Darío's less known pieces of narrative. This renewed approach highlights features that have often been overshadowed and displays a level of complexity rarely appreciated in stories of its kind.

Keywords: Rubén Darío, Howard Philips Lovecraft, Edgar Allan Poe, weird tale, fantasy short story, larva, empusa.

De la miríada de estudios que desde el siglo pasado han abordado la obra de Darío, la mayoría lo han hecho desde la lírica. Ciertamente es en poesía donde mejor empleó su talento y logró mayores avances, pero, además, como señala José Olivio Jiménez, la única narrativa que Darío publicó en forma de libro son los cuentos que acompañan a los poemas de *Azul...*, de 1888 (1976: 12). Aunque en 1921 la imprenta de G. Hernández y Galo Sáez ya había comenzado a publicar unas *Obras completas* de Darío en siete volúmenes, no sería hasta 1950 cuando aparecieran en México, de la mano de Ernesto Mejía Sánchez, unos *Cuentos completos* (Fondo de Cultura Económica) que, de nuevo según Olivio Jiménez, no eran tales, ya que faltaban relatos como «Huitzilopoxli» o «D. Q.»; mucho tiempo después, en cualquier caso, de la primera publicación de «La larva» en el semanario argentino *Caras y Caretas*, en agosto de 1910.

Precisamente estos relatos, junto con algunos otros, son los que recogió Olivio Jiménez en *Cuentos fantásticos* (Madrid, Alianza, 1976), delimitando una zona muy específica de la prosa de Darío. Forman un conjunto heterogéneo y pertenecen a distintos años: «El rubí», por ejemplo, podría considerarse como cuento de magia y procede de *Azul...*; en «D. Q.» (1899) los temas de la reencarnación y la trascendencia de la Historia le proporcionan un tono peculiar, quizá único en la obra del nicaragüense; relatos como «Thanatopia» (1893) o «El caso de la señorita Amelia» (1894) por su parte, muestran abiertamente la impronta de Poe, y en ellos dominan los temas típicos del relato de misterio o terror. En algunos, la influencia de las *Leyendas* becquerianas tampoco es desdeñable.

Es también el caso de «La larva», un texto a su vez muy particular dentro del grupo. Cristina Bravo, en su estudio «Los juegos terroríficos de Rubén Darío», considera que «la naturalidad con que está narrado o quizás su carácter autobiográfico le da[n] una espontaneidad de la que carecía el acartonado relato de “Thanatopia”» (2002: 187); en su autobiografía Darío confirmaba este juicio e insistía en la autenticidad, si no de lo narrado, sí de su percepción del suceso: «en *Caras y Caretas* ha aparecido una página mía, en que narro cómo en la plaza de León [Nicaragua], una madrugada vi y toqué una *larva*, una horrible materialización sepulcral, estando en mi sano y completo juicio» (1915: XLVI¹); la cursiva es suya.

En la ficción el suceso lo cuenta un narrador interno, Isaac Codomano, presumiblemente durante una tertulia en torno a lo oculto y lo extraordinario.

1. Todas las citas a la *Vida* de Rubén Darío provienen de la edición de 1915 (Barcelona, Casa Editorial Maucci), en la versión digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; no hay números de página (ver «Bibliografía citada», al final). Indico el capítulo en romanos.

Esta estructura es un rasgo común a muchas historias de terror de mediados y finales del XIX: un narrador externo —en nuestro caso, enunciado en primera persona— introduce brevemente el escenario y luego uno de los personajes, constituido en narrador principal, cuenta una historia, que puede haberle ocurrido a él (es este caso, y el de muchos cuentos de Poe) o no (el caso, por ejemplo, de *La vuelta de tuerca* de Henry James, donde el personaje-narrador lee un manuscrito ajeno). El resto de personajes escuchan, y tal vez intervengan. Este tipo de narración secundaria, como el recurso del manuscrito encontrado, dota de mayor verosimilitud al relato de lo sobrenatural, rompiendo el pacto ficcional autor-lector y sugiriendo una posibilidad de verdad en lo narrado.

En «La larva», antes de comenzar su historia, el orador se asegura de incidir en la naturaleza intrínsecamente mágica del continente americano; es uno de los detalles que distinguen a este cuento, ya que lo habitual es que el narrador atribuya estas cualidades extraordinarias a un lugar más concreto: una casa o un castillo, un bosque antiguo, un valle remoto... Darío opta por una reivindicación fantástica del territorio propio, en un pasaje que puede recordar a las futuras corrientes de lo real-maravilloso y el realismo mágico:

Yo nací en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo. En la ciudad en que pasé mis primeros años se hablaba, lo recuerdo bien, como de cosa usual, de apariciones diabólicas, de fantasmas y de duendes. En una familia pobre, que habitaba en la vecindad de mi casa, ocurrió, por ejemplo, que el espectro de un coronel peninsular se apareció a un joven y le reveló un tesoro enterrado en el patio [...]. El diablo se llevó a una mujer por una ventana, en cierta casa que tengo bien presente. Mi abuela me aseguró la existencia nocturna y pavorosa de un fraile sin cabeza y de una mano peluda y enorme que se aparecía sola, como una infernal araña. Todo eso lo aprendí de oídas, de niño. Pero lo que yo vi, lo que yo palpé, fue a los quince años; lo que yo vi y palpé del mundo de las sombras y de los arcanos tenebrosos. (1987: 68).

En este apresurado catálogo de lo sobrenatural el narrador presenta América como un lugar —incluso *el* lugar— inclinado a lo sobrenatural, lo oculto, los «arcanos tenebrosos»; un continente donde comúnmente «se practica la magia». Este introito a la historia de Isaac tiene tintes de folclore rural, y, como se verá luego, varias de las historias esbozadas pertenecen realmente al ambiente y la niñez de Darío en León, donde pasó su juventud antes de trasladarse a la capital. Logra, además, destacar la historia que se dispone a narrar aun dentro de la fantasía inherente al territorio americano.

Por lo demás, el argumento es sencillo, lineal: un Isaac adolescente, hastiado de la tediosa vida en la ciudad de provincias y de su santurrón tía, se fuga de casa para unirse a una de las serenatas que los enamorados organizan bajo las ventanas de las jóvenes pasada la medianoche. El joven se aleja de la comitiva, atraído por una figura femenina solitaria que aguarda en una calle lateral. Urgido por el deseo se acerca, trata de seducirla y, cuando la toca para verle el rostro (la figura está cubierta por un velo), descubre una especie de cadáver andante, un ser semiputrefacto que articula un sonido gutural. La estrategia narrativa inicial, pues, consiste en sentar las bases de un ambiente propicio a lo extraño y lo oculto, relajar luego la atmósfera con la ronda de serenatas, derivar la tensión del relato hacia lo erótico y, entonces, volver sobre el motivo terrorífico planteado en la introducción, en una organización que potencia el efecto de lo sobrenatural.

Ahora bien, tanto el tono como la estructura y los recursos narrativos recuerdan vivamente a cuentos de Poe como «El caso del señor Valdemar» o «La caída de la casa Usher», en los que el límite entre vida y muerte se diluye durante la narración, y se resuelve al final de modo repentino, inclinando el efecto estético hacia el terror, o, si se quiere, hacia lo siniestro. «La larva», ya se ha dicho, siempre se ha clasificado como un relato fantástico; así lo proponen, por ejemplo, Olivio Jiménez, quien recurre principalmente a Todorov y a su clásica *Introduction à la littérature fantastique* para justificar sus decisiones como antólogo, u Oscar Hahn, que hace lo propio en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Ambos autores, como es habitual, relacionan al poeta con cierto grupo de precursores del relato fantástico contemporáneo, entre los que se suele destacar al peruano Clemente Palma, el argentino Leopoldo Lugones y al uruguayo Horacio Quiroga; a esta lista Enriqueta Morillas añade los nombres de Eduardo Ladislao Holmberg y Juana Manuela Gorriti (1997: 36).

Aunque el término «literatura fantástica» sirva para enmarcar este y otros cuentos de Darío, el lector que se aproxima a relatos como «Verónica», «Thanatopia» o al mismo «La larva», podría juzgar que una taxonomía más ajustada resultaría más certera para clasificar estas ficciones. ¿Cuento de terror, relato sobrenatural, cuento de aparecidos...? En otra línea de pensamiento, el teórico Louis Vax considera el estudio de las subdivisiones dentro de lo fantástico «vano, no solo porque reúne bajo un vocablo único las cosas más diversas, sino también por una razón opuesta aunque complementaria: mil lazos aproximan motivos heteróclitos» (1981: 38). El crítico también aduce que «si es vano reducir lo fantástico a lo sobrenatural, es porque el segundo concepto no es más claro que el primero y resulta incapaz de dar cuenta de él»

(*ibid.*). Por una parte, un enfoque más flexible y abarcador parece apropiado para estas prosas de Darío, especialmente si tenemos en cuenta el abigarrado catálogo de sucesos increíbles que introduce «La larva». Por otra, como se verá más adelante, una lectura desde la óptica de un subgénero más acotado resulta rentable para dar cuenta de los resortes narrativos y temáticos que articulan el relato.

Antes de explicar el mecanismo, sin embargo, conviene examinar sus piezas, las fuentes y tradiciones literarias de las que Darío toma los elementos principales del texto, a fin de cuentas novedosos dentro de su propia tradición textual. El primer núcleo de interés, como se ha avanzado, es el autobiográfico. Cristina Bravo ha afirmado que «la relación de Darío con el ámbito del miedo no parte en principio de su imaginación literaria, sino que se fragua en su propia conciencia, a través de sus experiencias personales» (171), y remite a un fragmento de la *Vida de Darío escrita por él mismo*, ya conocido, pero de especial interés para este comentario:

La casa era para mí temerosa por las noches. Anidaban lechuzas en los aleros. Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos los dos únicos sirvientes: la Serapia y el indio Goyo. Vivía aún la madre de mi tía abuela, una anciana, toda blanca por los años, y atacada de un temblor continuo. Ella también me infundía miedos, me hablaba de un fraile sin cabeza, de una mano peluda, que perseguía, como una araña... Se me mostraba, no lejos de mi casa, la ventana por donde, a la Juana Catina, mujer muy pecadora y loca de su cuerpo, se la habían llevado los demonios. Una noche, la mujer gritó desusadamente; los vecinos se asomaron atemorizados, y alcanzaron a ver a la Juana Catina, por el aire, llevada por los diablos, que hacían un gran ruido, y dejaban un hedor a azufre [...]. Y así se me nutría el espíritu, con otras cuantas tradiciones y consejas y sucedidos semejantes. De allí mi horror a las tinieblas nocturnas, y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables (II).

Precisamente otro fragmento de la *Vida de Darío*, también referido a su infancia, explicaría al menos parcialmente el origen de la idea con que se construye «La larva». Merece la pena incluir el pasaje completo:

Por ese tiempo, algo que ha dejado en mi espíritu una impresión indeleble me aconteció. Fue mi primer [sic] pesadilla. La cuento, porque, hasta en estos mismos momentos, me impresiona. Estaba yo, en el sueño, leyendo cerca de una mesa, en la salita de la casa, alumbrada por una lámpara de petróleo. En la puerta de la calle, no lejos de mí, estaba la gente de la tertulia habitual. A mi derecha había una puerta que daba al dormitorio; la puerta estaba abierta y vi en el fondo oscuro que daba al interior, que comenzaba como a formarse un espectro; y con temor miré hacia este cuadrado de obscuridad y no vi nada; pero, como volviese a sentirme inquieto, miré de nuevo y vi que se destacaba en el fondo negro una figura blanquecina, como la de un cuerpo humano envuelto en lienzos; me llené de terror porque vi aquella figura que,

aunque no andaba, iba avanzando hacia donde yo me encontraba. Las visitas continuaban en su conversación y, a pesar de que pedí socorro, no me oyeron. Volví a gritar y siguieron indiferentes. Indefenso, al sentir la aproximación de «la cosa», quise huir y no pude, y aquella sepulcral materialización siguió acercándose a mí, paralizándome y dándome una impresión de horror inexpresable. Aquello no tenía cara y era, sin embargo, un cuerpo humano. Aquello no tenía brazos y yo sentía que me iba a estrechar. Aquello no tenía pies y ya estaba cerca de mí. Lo más espantoso fue que sentí inmediatamente el tremendo olor de la cadaverina, cuando me tocó algo como un brazo, que causaba en mí algo semejante a una conmoción eléctrica. De súbito, para defenderme, mordí «aquello» y sentí exactamente como si hubiera clavado mis dientes en un cirio de cera oleosa. Desperté, con sudores de angustia (IX).

Un freudiano acérrimo seguramente daría por finalizado el análisis del cuento. Esa imagen del «cuerpo humano envuelto en lienzo», esta forma en proceso de descomposición y ese «olor a cadaverina» que desprende la criatura son, ciertamente, los elementos con los que se materializa la «larva» del relato, pero hay algo más que se traslada de la memoria al papel, aunque es posible que Darío invirtiera el proceso, y al redactar su *Vida* recordara el recurso usado en el cuento de *Caras y Caretas*. Si en «La larva» son los ecos de las amorosas serenatas los que van y vienen, ajenos al *shock* del personaje, en el recuerdo de Darío son las conversaciones de las visitas las que producen el efecto chocante de un fondo hogareño contra la escena de horror que vive el joven. Esta mezcla de una realidad conocida e inerte con otra peligrosa e inconcebible son la base del relato de horror sobrenatural; el ingenio del escritor se revela cuando apreciamos que, en el relato, el efecto anempático se refuerza mediante la ironía de que sean serenatas de amor las que suenan, cuando el adolescente ha propiciado su encuentro con el horror siguiendo un deseo sexual.

A la hiperestesia del joven y atormentado Darío y a su terrible pesadilla no podemos dejar de agregar sus lecturas de juventud, que animaban su fantasía y morbidez. Se listan en otro pasaje de la *Vida*, muy citado:

En un viejo armario encontré los primeros libros que leyera. Eran un *Quijote*, las obras de Moratín, las *Mil y una noches*, la Biblia, los *Oficios* de Cicerón, la *Corina* de Madame Stäel, un tomo de comedias clásicas españolas, y una novela terrorífica, de ya no recuerdo que autor, *La Caverna de Strozzi*. Extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño (IV).

La influencia de Poe todavía no había llegado, pero, como sostiene Bravo, aquellos temores y esa «tendencia hacia el misterio y lo sobrenatural suponen tan solo el caldo de cultivo de una relación literaria más intensa con el miedo que se consolida a través de distintos cauces»; entre ellos, la lectura de novelas terroríficas como *La caverna de Strozzi*, de Jean-Joseph Regnault-Warin

(1773). El «carácter triste y meditabundo, fácilmente impresionable por algunas escenas horribles de lo cotidiano» (*ibid.*), lo ilustra con acierto José María Vargas Vila, que recoge en su libro *Rubén Darío* esta anécdota sobre una tertulia con el poeta:

Darío embellecía todo, hasta su miedo, un miedo infantil y pueril [...]. Se habló de espiritismo, de demonología, de endriagos, de duendes, de aparecidos. Cada uno forzó la nota de lo fantástico [...] y todo con objeto de asustar al Poeta, que pálido, sudoroso, llenos los ojos de un inenarrable horror, se llevaba las manos a los oídos para no escuchar aquellos cuentos de un hoffmanismo superlativo. Había en Darío la tendencia, casi la necesidad de creer, que es inherente a todos los débiles. Creía en todo, hasta en las cosas más absurdas; el mundo sobrenatural lo atraía con una fascinación irresistible, como todos los aspectos del Misterio. Creía en Dios... creía en el Diablo... Y estos dos fantasmas lo hacían temblar; ¿qué de raro que creyera en los aparecidos y en los otros fantasmas? (1994: 39-40).

Vargas Vila se refiere, también, a lo que él llama el «candor homérico» de Darío:

Supimos luego que por temor a las visiones que lo obsesionaban, no había ido a su casa y el alba le había sorprendido en un café del Boulevard, en medio del Cenáculo ambulante, que lo acompañaba. Años después me decía, con voz temblorosa y ojos asombrados:

—¿Es verdad lo que ustedes contaron aquella noche? ¿Usted cree en eso? —Y palidecía, como si vieses surgir de nuevo las visiones terroríficas que inventó nuestra fantasía en una noche de humor (40).

Todos estos elementos sobre la vida e intereses de Darío entroncan sin dificultad con las corrientes principales de lo fantástico, pero, como anticipaba, es posible que encajen mejor aún con modelos más concretos, que no por ello son excluyentes.

Otra de las fuentes de influencia evidentes en «La larva» es la de las doctrinas esotéricas y el ocultismo, tan en boga a finales del siglo XIX, y de los que Darío fue un buen conocedor. Enriqueta Morillas, al hablar del gran desarrollo del género fantástico en el Río de la Plata durante el periodo de entresiglos, destacaba el de los estudios ocultistas y el de doctrinas como la teosofía de Mme. Blavatsky:

El espiritualismo proporciona un formidable impulso a la narrativa de imaginación. La narración fantástica se nutre de las nuevas lecturas acerca de los fenómenos psíquicos y parapsíquicos y también, como es el caso de Valera, Holmberg y Lugones, del anhelo de integración de las ciencias espirituales y racionales. El arte parece ser el territorio donde concurren para transfigurar su convergencia, territorio privilegiado que se les aparece como vehículo o

canal apropiado, como ámbito alquímico y mágico. El texto literario, el ámbito capaz de referirlo (1997: 34).

Otra estudiosa del tema, Cathy Login Grade, remarca cómo este interés por lo oculto, en esa época, va mucho más allá del morbo, de una moda entre intelectuales o de la simple fascinación:

Los modernistas hispanoamericanos percibieron la ansiedad de su época como algo causado por la fragmentación: los individuos habían perdido contacto con sí mismos, con sus semejantes, con la naturaleza. La esperanza de mejoría residía en una integración de los tres niveles. El designio que los románticos elaboraron en pos de una posible recuperación (y que, más tarde, fue adaptado por simbolistas y modernistas) tuvo sus raíces en concepciones bíblicas y esotéricas del mundo y se centró en la visión analógica del universo» (1986: 15).

En «La larva» encontramos mucho de esa influencia esotérica o espiritualista, pero no sucede igual con la vertiente científicista o integradora de ambas; es mucho más evidente en «Thanatopia» o «El caso de la señorita Amelia», por ejemplo. Según Morillas, este tipo de doctrinas impulsa «el clima singular en el que se sumergen lectores y narradores románticos, postrománticos y de fin de siglo» (35-36); libros como *La locura en Buenos Aires*, de Samuel Gache (1879) o *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones (1906), potencian este clima característico del área rioplatense, que «actúa de marco y favorece la narración fantástica y su propensión a la sobrenaturaleza [sic] y los fenómenos del más allá» (*ibid.*). En el mismo libro, Arancha Gómez hablará de Darío como un «poeta puro» que es un «narrador de cuentos impuro» (407). Sus relatos fantásticos, sostiene, «cobijan sus emociones oscuras, sus anhelos de ultratumba, sus dudas existenciales. Por eso al analizarlos no podemos olvidar los fondos y trasfondos de su psicología, ni tampoco su posición ante el mundo en que le tocó nacer» (*ibid.*).

Al analizar otros relatos del mismo corte, Login concluye que aquí Darío recrea «sucesos milagrosos y misteriosos que impiden el análisis empírico». En todos esos cuentos, prosigue, Darío «apunta las limitaciones del empirismo y critica la tendencia de los científicos a desacreditar aquellos aspectos de la realidad que escapan a su ciencia». El científismo o la forma del relato debieran otorgar «un toque de austeridad, de racionalidad y modernidad a los cuentos, circunstancia que —como Darío advierte claramente— aumenta la credibilidad de sus consideraciones sobre lo sobrenatural» (190). Además, en el artículo «El pueblo del Polo», el propio Darío escribió lo siguiente en 1894:

El progreso moderno es enemigo del ensueño y del misterio en cuanto que se ha circunscrito a la idea de la utilidad. Mas, no habiéndose todavía dado

un solo paso en lo que se refiere al origen de la vida y a nuestra desaparición en la inevitable muerte, el ensueño y el misterio permanecen con su eterna atracción (1989: 168).

Aunque en los cuentos fantásticos de Darío no hay poco de imitación y, hasta cierto punto, prosas como la «La larva» son «literatura de género», un intento —exitoso— de participar en una corriente que no es la suya principal, estas palabras bastan para confirmar que había un poderoso impulso de época detrás de incursiones como estas, y tantas otras, entre los últimos románticos y los principales modernistas.

La experiencia biográfica y el interés por las ciencias ocultas constituyen, pues, dos de los pilares principales sobre los que se sostiene el cuento. La tercera fuente relevante es la mitología clásica, convocada tanto por el título como por las intrigantes primeras líneas, donde aparecen esas palabras casi desconocidas: «o os juro que he visto, como os estoy viendo a vosotros, si no una salamandra, una larva o una empusa» (1987: 67). Estas remiten directamente a la tradición grecorromana, para iniciar desde allí un motivo que atraviesa los siglos hasta retornar a 1910, con una intensidad mayor durante el Ochocientos. En las críticas que se acercan a este cuento se le ha prestado poca atención a esa frase introductoria; ¿qué son, en realidad, las larvas o empuas? En la entrada «Empusa» del *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal puede leerse lo siguiente:

Es un espectro del séquito de la diosa Hécate. Pertenece al mundo infernal y es causa de frecuentes terrores nocturnos. Puede presentar toda clase de formas, y se aparece especialmente a las mujeres y a los niños para asustarlos. Pasaba por tener un pie de bronce. Se alimentaba de carne humana y a menudo, para atraer a sus víctimas, adoptaba la figura de una mujer joven y hermosa (2013: 155).

En el panteón y el bestiario griegos Empusa está estrechamente relacionada con otras dos criaturas mitológicas; juntas forman un trío al servicio de la mencionada Hécate, diosa de la magia y la hechicería, aunque obran también por su cuenta. Estas dos criaturas son Lamia (a menudo Empusa y Lamia se confunden) y Mormo, que, de acuerdo con Grimal, en ocasiones se identifica también con Lamia. En cualquier caso, Lamia sería un monstruo femenino que «robaba a los niños y que las amas utilizaban para asustarlos. Sobre él se cuentan diversas leyendas [...]. Se llamaban también Lamias unos genios femeninos que, agarrándose a las personas jóvenes, les sorbían la sangre» (303-304).

Las empuas también son mencionadas a veces en plural, como una forma de menor linaje que la Empusa que habita en el Hades. En cuanto a Mormo,

era un «genio femenino con el que se amenazaba a los niños pequeños. Era acusada de morder a los niños malos, y a los demás, y volverlos cojos» (366); algo muy similar se dice de Mormólice. Además, tanto Lamia como Mormo son en ocasiones identificadas con Gelo, «un “fantasma” de la isla de Lesbos. Era el alma en pena de una muchacha lesbia muerta joven y que volvía del más allá para robar a los niños» (212-213). Quede patente un hecho fundamental: todas estas variantes monstruosas o fantasmagóricas son mujeres, todas están relacionadas con el mundo de los muertos, y todas roban o castigan a niños traviesos o desprotegidos. Es posible establecer las líneas de influencia literaria por las que estas figuras llegaron a Darío y se concretaron en un cuento como «La larva», y más si tenemos en cuenta sus terrores infantiles: estos fantasmas femeninos que roban niños se funden con otras formas de la tradición europea posterior, como el hombre del saco o el *Sandmann* de E.T.A. Hoffmann, que Darío leería más tarde, y a la vez con la pesadilla que le inspiró el cuento.

En cuanto a Lamia y Empusa, aunque aparecen en numerosos mitos e historias orales, y hay infinidad de monstruos parecidos en el folclore europeo de las eras siguientes, existen ejemplos literarios especialmente señeros. El de mayor trascendencia arranca en un episodio de la *Vida de Apolonio de Tiana* (c. 217 d. C.), de Filóstrato, conocido como «La novia de Corinto», en el que una empusa toma forma humana para seducir a un joven estudiante de filosofía, Menipo. Ya en la boda del joven con el monstruo, Apolonio la desenmascara, y el desenlace es el siguiente:

La aparición pareció echarse a llorar y pedía que no se la torturara ni se la forzara a reconocer lo que era. Al insistir Apolonio² y no dejarla escapar, reconoció que era una empusa y que cebaba de placeres a Menipo con vistas a devorar su cuerpo, pues acostumbraba a comer cuerpos hermosos y jóvenes porque la sangre de estos era pura (Libro IV, 25, pp. 252-253).

Explica luego Filóstrato que «la mayoría de la gente sabe que tuvo lugar en medio de Grecia, pero tienen idea en general de que venció una vez en Corinto a una lamia, pero lo que hacía y que fue en favor de Menipo, no lo saben aún» (*ibid.*). Queda patente así que las figuras de lamias y empusas eran, a menudo, ambivalentes.

Se hace mención al episodio en la *Anatomía de la melancolía* (1621) de Burton, y es la base sobre la que se inspiró el poeta John Keats para su extenso

2. Empusa aparece también, en forma de una bella mujer que puede metamorfosearse en cosas terribles, en la comedia *Las ranas* (405 a. C.), de Aristófanes, donde sus protagonistas, Dionisio y Jantias, la encuentran en su descenso al Hades. Aquí, sin embargo, la figura es tratada en clave de comedia.

poema narrativo *Lamia* (1819), probablemente conocido por Darío. Pero el interés de lo que lamias y empusas representan va más allá: ambas prefiguran el arquetipo, consolidado en el romanticismo, de la mujer fatal, de la mujer como engañadora y perdición del hombre; cambian de forma a placer, como hemos visto, y buscan seducir y engañar a los jóvenes. Una mujer fatal sería, como sintéticamente la define Jack Sullivan, «a woman who exercises the charm and mystery needed to lead a man into trouble» (1986: 149-150), una tradición que pictóricamente alcanzó su cenit entre los años 1870 y 1910; las mujeres fatales preferidas por los pintores de la época, apunta Sullivan, son la Esfinge, la Medusa (en realidad, las Gorgonas en bloque), Salomé, Mesalina y Judith. Tras todas ellas, en el imaginario occidental, se yergue el mito de Lilith. Tale figuras femeninas, con la carga negativa que tantos siglos de patriarcado les han sumado, se caracterizan siempre por la ambigüedad —en su sentido más estricto: son duales—, y por su capacidad doble para seducir y destruir. Así sucede con la «larva» de Isaac Codomano, que, de forma parecida al joven de Corinto, persigue al espejismo llevado por el deseo sexual hasta que descubre su naturaleza fatal.

Ahora bien; ¿por qué «larva»? La filiación de la empusa ha quedado clara, pero, ¿por qué Darío usa de forma recurrente la otra palabra? Por un lado, existe la posibilidad de un reiterado error tipográfico, o de lectura: el autor o los sucesivos cajistas han cambiado «lamia» por «larva» —en un texto manuscrito, la similitud se acentúa—, y así ha quedado registrado definitivamente. Esta hipótesis, aunque sugerente, parece improbable: en primer lugar, por la excesiva reiteración y difusión del error; en segundo, y por otro lado, porque «larva», en el mundo antiguo y aún en el Medievo, aunque no tiene un correlato directo con empusa, sí se le acerca considerablemente. Las larvas en tanto que seres malignos aparecen, por ejemplo, en *El Ente dilucidado* (1676), un interesante catálogo de duendes y espíritus, pero no de mano de su autor, Fray Antonio de Fuentelapeña, sino en la «Aprobación» de un tal Fray Luis Tineo de Morales, quien, cuando habla de duendes y trasgos, explica (modernizo la ortografía de la primera edición): «que no son todos tan malos, ni tan perversos unos, como otros, que no todos pecaron igualmente, aunque todos sean enemigos del hombre, pero con muy diferente malicia, y mucho más templada hostilidad [...]. Los Latinos», prosigue, «los significaron por diferentes voces, llamándolos *spectra*, *lemures*, *larvae*..., como lo trae el docto Covarrubias en su Tesoro de la lengua Castellana»³. Du Fresne, por su parte,

3. Se refiere a la edición del *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens incluidas en 1674. Ed. moderna de Martín de Riquer, Barcelona. S.A. Horta, 1943.

en la voz *larvae* de su *Glossarium*, indica sencillamente: «duendes o espíritus demoníacos» (1954: III, tomo V, 32).

En este sentido, es oportuno recordar una novela menor de Bram Stoker, que Darío pudo conocer más adelante: *La madriguera del gusano blanco*, publicada en 1911. En ella, Arabella March, otra *femme fatale* de manual, tiene una maligna y simbiótica relación con un horrendo gusano blanco que habita bajo tierra, tal y como una larva, y casi representa la ruina total del protagonista, que logra finalmente salvar la vida. Por lo demás, ya que consideramos a Stoker, la figura de la lamia ha sido asimilada numerosas veces a los vampiros femeninos, hasta convertirse en un tipo de vampiro en los bestiarios modernos. Mujeres fatales, arquetipos bíblicos, monstruos femeninos griegos y vampiros o muertos vivientes de la novela gótica se combinan, pues, en el trasfondo mítico-literario de este relato de Darío. Además, las larvas reales, es decir las crías de los insectos, son a menudo necrófagas, seres blancuzcos e ignorantes de la luz: habitan cadáveres o seres todavía vivos y se alimentan de ellos. Los gusanos son un símbolo ya establecido de la muerte, y también disparan una asociación inconsciente de repulsión, además de que los seres vermiformes remiten a la serpiente, símbolo maligno asociado normalmente a Lilith y a la caída de Eva en el pecado original. En entomología, ya para terminar, las empusas (*Empusidae*) son una familia del género de las mantis; en botánica, un nombre común de un tipo de orquídea (género *Liparis*).

La superposición de estos arquetipos en «La larva» confiere nuevas capas de densidad y horror al cuento: por un lado, los tres monstruos de Hécate son ladronas de niños, particularmente niños que se portan mal o trasnochán demasiado; esto nos remite de nuevo a los terrores juveniles de Darío y al ambiente opresivo y las historias de su tía abuela. Por otro, el autor invoca a la vez el tema recurrente de la mujer fatal, tan en boga en esos años y los anteriores, y concentra ambos tipos de horror en una sola figura.

Volviendo ahora al asunto del género: aunque aceptemos para «La larva» el marbete de «literatura fantástica», es cierto que hay mucho en este y otros cuentos que los conecta con otros subgéneros hoy mejor delimitados: la literatura de horror o terror gótico, los relatos de fantasmas y la literatura de terror en general, pero sobre todo el conocido como *weird tale* o relato sobrenatural, del que Poe se erigió en maestro absoluto. Uno de los ensayos más valiosos acerca de este tipo de relatos es *El horror sobrenatural en la literatura* (1927) de Howard Philips Lovecraft, continuador del género junto con Arthur Machen, Robert Bloch y otros. Para el norteamericano era llamativa la relativa juventud de este subgénero como tal, que sitúa a mediados del siglo XVIII (1973: 22) para trazar luego una sintética cronología de su evolución, pero los ejemplos

que nos interesan pertenecen ya al XIX. Además de los de Poe, cabe mencionar algunos textos de especial relieve: relatos famosos como *El Horla*, de Guy de Maupassant (1887), y obras tan perturbadoras y «extrañas» como los *Cantos de Maldoror* (1868-69) del montevideano Isidore Ducasse (conocido como Conde de Lautréamont), o los ya consabidos relatos de terror de Bram Stoker (*Dracula*, el principal, es de 1897). Todas estas obras cumplen con los presupuestos enunciados por Lovecraft:

The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and undeniable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain—a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space [...]. Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation (15-16).

Algo más adelante Lovecraft resume el arte narrativo de Poe en términos totalmente válidos para los cuentos sobrenaturales de Darío:

Poe, on the other hand, perceived the essential impersonality of the real artist; and knew that the function of creative fiction is merely to express and interpret events and sensations as they are, regardless of how they tend or what they prove—good or evil, attractive or repulsive [...]. He decided to be the interpreter of those powerful feelings and frequent happenings which attend pain rather than pleasure, decay rather than growth, terror rather than tranquility [...]. Poe's specters thus acquired a convincing malignity possessed by none of their predecessors, and established a new standard of realism in the annals of literary horror (53).

Todos los rasgos enunciados por esta poética de lo sobrenatural cuadran a «La larva» con mayor precisión que los del marco amplio de la literatura fantástica, al cual no deja de pertenecer. Y cabe decir lo mismo de prácticamente todos los relatos recogidos en la antología de José Olivio Jiménez para Alianza: con excepción de «Cuento de Nochebuena» y «D.Q.», el resto de la lista cumple sobradamente los presupuestos lovecraftianos: «Thanatopía» es un cuento de ciencia oscura y vampiros; «La pesadilla de Honorio», un relato de terror cósmico; «El caso de la señorita Amelia» y «Verónica», cuentos de magia negra y ocultismo; «Cuento de pascuas» toca el tema de la reencarnación en una clave mucho más terrorífica que «D.Q.», y, finalmente, «Huitzilopoxli» se centra en las alucinaciones causadas por las drogas y en la

presencia de un dios violento y terrible (la deidad azteca del inframundo) que toma forma en la Tierra.

Poe, por su parte, tuvo el acierto de consignar en algunos ensayos breves su propia poética y, por ende, la poética nuclear del género alumbrado por él. En *La filosofía de la composición* (1846) dedicado en buena medida a explicar la factura de su poema *El cuervo*, manifiesta la sorpresa ante el hecho de que nadie antes se haya decidido a escribir un ensayo parecido. Antes de entrar en detalle sobre el poema, expone algunos puntos clave sobre su creación literaria en general:

The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression —for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed. But since, *ceteris paribus*, no poet can afford to dispense with *any thing* that may advance his design, it but remains to be seen whether there is, in extent, any advantage to counterbalance the loss of unity which attends it (1984: 15).

El relato de Darío es ciertamente breve, uno de los más cortos de su obra, pero además demuestra un dominio notable de los tiempos narrativos, y una coherencia semántica (esa «unidad de impresión» de que habla Poe) que llega a sorprender, dado el cúmulo de ideas y fuentes que ya hemos observado. El poeta continúa explicando que su segunda preocupación principal es la de crear una impresión o efecto determinado: «and there I may as well observe that, throughout the construction, I kept steadily in view the design of rendering the work *universally* appreciable» (16). Es decir, como avanzaba Lovecraft, no basta con amalgamar los elementos típicos del cuento sobrenatural con un cierto orden: toda la trama del relato debe responder a esa voluntad última de conseguir una determinada impresión en el lector, casi en cualquier lector. En el mínimo espacio de que dispone Darío elabora su narración de tal modo que estructura, temas y discurso vengan a concurrir en el punto exacto y con la mayor eficiencia posible.

Finalmente, Poe expone que la principal distinción entre poesía y narración son sus objetivos: el de la poesía, la belleza, lograda preferiblemente a través de la tristeza o la melancolía; los de la narración, la verdad (es decir, que contenga una verdad relevante para el lector) y la pasión (o sea, que inspire una impresión violenta y natural en él: «Truth, in fact, demands a precision, and Passion, a *homeliness* (the truly passionate will comprehend me) which are absolutely antagonistic to that Beauty which, I maintain, is the excitement, or pleasurable elevation, of the soul» (16; la cursiva es suya). No es casual que Poe emplee el concepto de «*homeliness*», que serviría más adelante

a Freud para construir su discurso sobre lo siniestro, basado en el concepto de *Unheimliche* del Schelling; lo oculto revelado, lo ajeno o desconocido en el contexto propio, la muerte bajo la apariencia de vida, son por excelencia los elementos con los que se construye el relato sobrenatural, pero son particularmente aquellos que vertebran «La larva», desde sus orígenes en la niñez de Darío hasta su realización final.

Esta parte del comentario, centrada en las enseñanzas de Poe y Lovecraft, no pretende invalidar la etiqueta de «fantástico» para referirse al texto; sencillamente, toma las directrices de un subgénero nacido algunas décadas antes, y desarrollado en plenitud contemporáneamente, y las aplica para explicar su construcción. Evidentemente, la filia de Darío por Poe validaba esa lectura de antemano, pero su exposición parece asegurar que esta, en particular, de entre todas las narraciones de Darío, encuentra en el arte de Poe más una fuente directa que una mera inspiración.

* * *

Martínez de Mingo lo expresó con rotundidad, quizá excesiva: «los primeros autores atraídos por lo fantástico, Rubén Darío, Lugones, Santiago Dabove y Horacio Quiroga, no aportan gran cosa a la literatura tradicional» (2004: 156). Son pioneros y en algunos casos un paso necesario, aunque algunos de los consagrados del género fantástico hispanoamericano no bebieron de todos ellos (por ejemplo, Borges debió de tomar muy poco de Darío —en todo caso, se remite directamente a Poe—, pero no negaría la influencia de Lugones o Quiroga).

¿Puede «La larva» considerarse uno de los «textos esenciales» de Rubén Darío? Parece que sí, al menos en tanto que ejemplo señero de un tipo de narrativa muy particular que también cultivó, y que, como sucede con las crónicas periodísticas o con algunos de sus prólogos, no representa lo mejor de su producción pero sí una parte de la que no debemos prescindir al contemplar el conjunto. Habida cuenta de los terrores nocturnos de Darío, de su obsesión por el ocultismo, lo esotérico y, en fin, la Muerte, un cuento de este talante acaba resultando prácticamente inevitable. Seguramente no da cuenta de su postura definitiva frente al fin de la vida⁴, como queda patente en «Lo

4. Miguel Ángel Asturias escribiría al respecto que «nadie se deleita con la muerte ni se complace en recordarla, pero hacerlo, como lo hace Darío, es librarse de su amenaza omnipresente por el hechizo de la palabra burladora, engañadora» (1967: 280); y añadiría, a continuación: «para Darío, de acuerdo con la compleja concepción metafísica del desaparecer, propia de su raza, la muerte sólo es otra vestidura, el acto mágico del cambio, la orgía casta, la otra parte del ser no contrapuesta con la vida, sino complementaria, y

fatal» y otros poemas similares, pero sí encierra su preocupación capital por él, y además lo hace remitiendo a los primeros años de su vida sensitiva.

Pero el relato no es significativo solo por lo que nos puede decir sobre el arte de Darío; también lo es por lo que nos muestra sobre una tendencia fundamental en la narrativa breve de la época, especialmente en el área rioplatense, donde apareció por primera vez. Es este sentido, según Cristina Bravo, contribuye al éxito del relato el hecho de que se acepte, desde el principio, la irracionalidad de lo narrado: «incluso nos ratifica el suceso sin ningún género de duda, lo que intensifica aún más el carácter sobrenatural del hecho y el contenido horrorífico-fantástico del relato» (188). «La larva» no es, como hemos visto, uno de los mejores textos de Darío, y tampoco un relato sobrenatural o fantástico excepcional; pero la lectura atenta revela que es extraordinariamente sólido. En él se conjugan la experiencia biográfica, algunos de los tópicos y resortes más habituales del género, y el conocimiento de la tradición literaria y la mitología clásica. Estos elementos, sumados a la afirmación de Bravo acerca de la verosimilitud, son los que le confieren verdadero empaque y permiten adscribirlo al orden del relato sobrenatural, de acuerdo con la división propuesta por Lovecraft.

No podemos obviar que los últimos años de Darío coinciden, precisamente, con los últimos años del predominio de estas bases en el género fantástico. Apenas en 1920, diez años después de «La larva» y cuatro tras la muerte del autor, Roberto Arlt publicaba con tan solo 20 años *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, un denso ensayo que es, esencialmente, un alegato contra la doctrina de Blavatsky y todos los cultos o estudios que se le parecían y que ya comenzaban a debilitarse, como influjo, en la literatura del momento; en las últimas páginas del libro, Arlt reclamaba la desaparición de esta doctrina, principalmente «por sus afirmaciones que la razón no puede admitir, y que aceptadas por la fe, conducen por sucesivas gradaciones a la locura, como bien lo ha dicho el señor Ingenieros, refiriéndose a la obra de la sra. Blavatsky [*La doctrina secreta*]» (2013: 84). «Nuestro siglo y los venideros», reclama Arlt para finalizar, «más que vanas especulaciones metafísicas, más que inútiles conocimientos del “más allá” necesita hombres exponentes de una evolución cuyo fin debe consistir, como ha dicho Saint Simon, “en la perfección del orden social”» (85).

Login Jade señala el amplio conocimiento que Darío demuestra de las corrientes ocultistas del XIX, pero advierte que «lo más importante, sin embargo,

para conjurar el peligro de la desaparición, que es peor que el morir, establece con preciosismo verbal ritmos y presagios, desafía el fugaz instante y de la virtual transparencia de su obra poética arrancará el canto más optimista» (284).

es que subraya la tensión que prevalece en los escritores modernos. Dividido entre la aceptabilidad de la ciencia y la atracción de lo oculto, Darío se inclinó a seguir modelos iniciados en la literatura romántica inglesa» (193-194). Según Login, estas tensiones, aunque modificadas, continúan hoy: «se advierte un parentesco entre Darío y algunos escritores latinoamericanos más recientes como Cortázar y Borges en cuentos como “Verónica”, en que la penetración de la realidad superficial termina por revelar una visión temible» (193-94).

Esta circunstancia ayuda a encuadrar el relato y lo ratifica como una muestra digna de un tipo de arte muy en boga en su momento, y al mismo tiempo como parte de una etapa de paso, un eslabón necesario para llegar a los que hoy consideramos los grandes del cuento breve fantástico en Hispanoamérica: Borges, Cortázar, Bioy Casares... Darío probó la mano en un género que ya estaba «hecho», sin la pretensión de revolucionarlo o cambiarlo, pero gracias a su bagaje personal y literario y a las corrientes dominantes en la época, acabó produciendo algunas piezas importantes que también tuvieron su papel en el desarrollo de la literatura hispánica.

Bibliografía citada

- ARISTÓFANES, *Las ranas (Comedias, Vol. III)*, ed. Luis M. Macía Aparicio, Gredos, 2015.
- ASTURIAS, Miguel Ángel, «En medio del camino de la muerte», en *Homenaje a Rubén Darío*, San Juan (Puerto Rico), Editorial Universitaria, 1967.
- BARBER, Paul, *Vampires, burial, and Death. Folklore and reality*, Nueva York, Yale University Press, 1988.
- BRAVO ROZAS, Cristina, «Los juegos terroríficos de Rubén Darío», *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2002), V. 31, pp. 171-192.
- BURTON, Robert, *The anatomy of melancholy*, ed. Holbrook Jackson, Londres, J. M. Dent & Sons, 1978.
- CARILLA, Emilio, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, 1967.
- DARÍO, Rubén, «La larva», *Caras y Caretas* (agosto 1910), n° 621, pp. 78-79.
- *Cuentos fantásticos*, ed. José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza, 1987.
- *El modernismo y otros ensayos*, ed. Iris M. Zavala, Madrid, Alianza, 1989.
- *Cuentos completos*, México, F.C.E., 1996.
- *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1915; versión digital: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vida-de-ruben-dario--0/>> [consulta: 15 junio 2016].
- DU FRESNE, Charles, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis* [5 vols.], Graz, Nova, 1954.

- FILÓSTRATO, Lucio Flavio, *Vida de Apolonio de Tiana*, ed. y trad. Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1979.
- FUENTELAPEÑA, Fray Antonio de, *El ente dilucidado. Tratado de Monstruos y Fantasma*s, ed. Javier Ruiz, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2013.
- HAHN, Oscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México D.F., Premiá, 1982.
- KEATS, John, *The complete poems*, ed. Miriam Allott, Londres, Longman, 1980.
- LENZI, Maria Beatrice, «De la rêverie a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana (1900-1925)», *Actas del XVII Convegno Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Milán, Associazione Ipsnaisti Italiani, 1998.
- LOGIN JRADE, Cathy, *Rubén Darío y la búsqueda de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- LOVECRAFT, Howard Philips, *Supernatural Horror in Literature*, New York, Dover, 1973.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis, *Miedo y literatura*, Madrid, Edaf, 2004.
- MORILLAS, Enriqueta, «El relato fantástico y el fin de siglo», en *Narrativa fantástica en el siglo XIX. España e Hispanoamérica*, ed. Jaume Pont, Lleida, Universitat, 1997.
- POE, Edgar Allan, *Cuentos* (2 vols.), trad. Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 2010.
- *Essays and reviews*, ed. G.R. Thompson, Nueva York, The Library of America, 1984.
- STOKER, Bram, *La madriguera del gusano blanco*, Madrid, Valdemar, 2006.
- SULLIVAN, Jack (ed.), *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*, Massachussets, Viking/Penguin Books, 1986.
- VARGAS VILA, José María, *Rubén Darío*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.
- VAX, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1981.

Fecha de recepción: 24-6-2016
Fecha de aceptación: 15-11-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.12>

Puede citar este artículo como:

ROSES, Joaquín, «"Filosofía" de Rubén Darío, emblema de la renovación modernista», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 217-235.

«FILOSOFÍA» DE RUBÉN DARÍO, EMBLEMA DE LA RENOVACIÓN MODERNISTA

JOAQUÍN ROSES
Universidad de Córdoba

Resumen

«Filosofía» es uno de los poemas más breves y enigmáticos de Rubén Darío. El texto fue publicado por vez primera en *Cantos de vida y esperanza* (1905). En este artículo se propone una lectura de este poema disidente en la que se atiende a diversos niveles de análisis: configuración métrica, recepción crítica y creativa, estructuras lógicas, simbolismo y sentido.

Palabras clave: *Rubén Darío, Métrica, Recepción, Símbolos, Animales, Astros, Música.*

Abstract

"Filosofía" is one of the shorter and most enigmatic poems by Rubén Darío. This text was published for the first time in *Cantos de vida y esperanza* (1905). This article presents a reading of this dissident poem in which it attends to different analytical levels: metrical configuration, critical and creative reception, logical structures, symbolism and meaning.

Keywords: *Rubén Darío, Meter, Reception, Symbols, Animals, Stars, Music.*

0. Introducción

Hace unos meses leí *Fragmentos un poco carbonizados* del gran George Steiner, el último de sus libros meninos compuesto por una colección de ocho brevísimos ensayos. También son ocho los versos de «Filosofía» (1905), el breve poema de Rubén Darío cuyo análisis e interpretación abordo en estas páginas. Comentar textos que han cumplido más de cien años puede ser un placer o un suplicio: opto por la disciplina pero también por el gozo que supone

Anales, 28 (2016), pp. 217-235

DOI: 10.14198/ALEUA.2016.28.12

establecer un diálogo fecundo entre textos antiguos y textos de nuestros días. Curiosamente, el primero de los ensayos de Steiner, titulado «Cuando el rayo habla, dice oscuridad», abunda en conexiones sugerentes con el poema de Darío. Se afirma allí:

Toda forma y todo código, orgánico o construido, puede comunicar información, producir emoción. Nuestra misma existencia es una lectura constante del mundo; un ejercicio de desciframiento, de interpretación dentro de una cámara de eco que tiene infinidad de mensajes semióticos. Pero esto no necesariamente implica claridad; no necesariamente asegura significado con su potencial y su rendición de paráfrasis y traductibilidad (12).

Sobre la existencia y su imposibilidad de explicación racional trata «Filosofía», uno de los textos de Darío de los que no se conoce publicación anterior en periódico o revista y que reproduzco a continuación:

Saluda al Sol, araña, no seas rencorosa.
 Da tus gracias a Dios, oh, sapo, pues que eres.
 El peludo cangrejo tiene espinas de rosa
 y los moluscos reminiscencias de mujeres.
 Sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas;
 dejad la responsabilidad a las Normas,
 que a su vez la enviarán al Todopoderoso...
 (Toca, grillo, a la luz de la luna, y dance el oso)¹.

El poema aparece como número XI en la sección «Otros poemas» de *Cantos de vida y esperanza* (1905). El manuscrito, como tantos otros de Darío, se encuentra en la Biblioteca del Congreso de Washington dentro de la caja que contiene los 125 documentos del archivo denominado *Juan Ramón Jiménez Papers*. De todos ellos la mayoría pertenece al nicaragüense. El Premio Nobel español los donó entre 1949 y 1954; dicho regalo fue ampliado con documentos aportados por José María Longo en 1982. La División de Manuscritos de la Biblioteca los catalogó y describió en 1984 y actualizó la información en 2010. Según anota Julio Ortega, un grupo de investigación de la Universidad de Salta liderado por I. Rossi de Fiori publicó en México una edición facsimilar y con variantes de los manuscritos basada en la transcripción de un microfilm (en Darío, 2007, 1292-1293).

Como indica José María Martínez en la nota a su edición del poema, el manuscrito «presenta tachada la cifra III, que parece escrita por mano de Darío y que se sustituye por la cifra XI, escrita por otra mano diferente» (en Darío, 1995, 413). Según está documentado, fue Juan Ramón Jiménez quien

1. Cito por la edición de José Carlos Rovira (Darío, 2011, 446-447).

preparó el libro para la edición; por ello no sería extraño que él mismo hubiera rectificado el orden asignado por Darío en la sección «Otros poemas» (tras los dos «Retratos» y el poema «Por el influjo de la primavera»), para situarlo mucho después, como poema undécimo de esa sección.

Las ediciones de 1905 y 1907 presentan algunas variantes con respecto al manuscrito que han sido repetidas en numerosas ediciones de bolsillo e incluso en la de *Poesías* preparada por Ernesto Mejía Sánchez en 1952. Estas son el uso de la minúscula en «Sol» (v. 1), el imperativo en singular del verso 6 («Deja» por «Dejad») y la desaparición del signo final de exclamación en el verso 8 (Martínez, en Darío, 1995, 413). El texto que utilizo como fuente es muy cercano al del manuscrito, aunque suprime los signos de exclamación de la apelación al sapo (que sí recoge Martínez, quien sigue el texto autógrafo). Rovira suprime también el signo de exclamación al final del poema y, como casi todos los editores recientes salvo Martínez, tampoco mantiene las mayúsculas iniciales de cada verso.

1. «Filosofía», poema disidente

Aunque sea irrelevante para este ensayo, debo decir que «Filosofía» ha sido siempre uno de mis poemas predilectos de Darío y me sorprende que no haya sido mejor estudiado. Puede ser calificado, por muchas razones, como poema disidente. Para empezar, no se trata del Darío convencional que cantaba «con aquella locura armoniosa de antaño», pero eso es normal a las alturas de 1905, como lo justifica el propio autor en su poema «De otoño». Es lógico que en un libro como *Cantos de vida y esperanza*, donde, aparte de las experimentaciones con el encabalgamiento, con frecuencia se rompe con la isometría y la isorritmia de muchos poemas de *Prosas profanas*, aparezcan poemas como este. Como se verá más abajo, las peculiaridades referentes al cómputo silábico y al ritmo son relevantes y no han sido debidamente analizadas.

Tampoco este poema representa la convención cromática dariana que admiramos, por supuesto, en *Prosas profanas*, pero también en numerosos poemas de *Cantos de vida y esperanza*. El despliegue del color se encomienda aquí solo a los sustantivos, y se reduce a la construcción en anillo basada en el contraste del inicio («Sol») con el final del poema («luz de la luna»). Además, los adjetivos o construcciones adjetivales son muy escasos («peludo», «de rosa», «de mujeres», «de la luna»). Si en poemas del mismo libro, como «Leda» o «La dulzura del ángelus», se devana un hilo cronológico para expresar el transcurso de los diversos momentos del día mediante el empleo de gamas cromáticas, en «Filosofía» se marca tenue y levemente un viaje de la luz a la sombra, sin matices intermedios. Nos hallamos, por tanto, ante un poema

verbal y sustantivo donde predomina lo conceptual, lo interior enigmático frente a las formas accesorias u ornamentales, por utilizar como referencia el mismo verso 5: «Sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas».

Y es también un poema extraño, rupturista, ambiguo (me atrevería a decir que actual), como se irá viendo, por el contraste absoluto que mantiene con poemas de tan hondo pesimismo e introspección como los dos «Nocturnos[s]» o «Lo fatal». Se expresa en él la creencia en la mera cualidad del ser, sin más razonamientos o preocupaciones, la decidida opción por el puro vivir con independencia de lo aparente. Es emblema, por eso, de un nuevo comienzo, una nueva faceta de la filosofía de vida de Darío quien, atormentado y «triste de fiestas», se refugia en este tipo de planteamientos espirituales procedentes, eso sí, del esoterismo y los diversos sincretismos espirituales que predominaban en la sección «Las ánforas de Epicuro» de la segunda edición de *Prosas profanas* (1901). No es necesario aplicar ningún método científico para saber esto, sino leer con atención y profundidad la obra completa de Darío.

2. Configuración métrica

Y aunque no se trate de un método estrictamente científico, sí es necesario desplegar cierta habilidad analítica para detectar la técnica métrica y los juegos acústicos que enriquecen la construcción hímica de «Filosofía».

Los modernos editores presentan estos ocho versos alejandrinos formando una única estrofa, mientras que en ediciones anteriores son distribuidos en dos estrofas de cuatro. En cualquier caso, siendo una estrofa de ocho versos de arte mayor, no sigue ni el esquema de la antigua copla de arte mayor ni el de la italianizante octava real, ya que su esquema de rimas corresponde a la unión de un serventesio con dos pareados (ABABCCDD).

Como cuestiones menores en el cómputo silábico hay que señalar el final agudo del primer hemistiquio en los versos 2 («Dios»), 5 («sois») y 7 («enviarán»), lo cual no resulta nada extraordinario y que no hayamos oído ya desde las primeras manifestaciones modernistas. También puede señalarse la posición de la cesura tras las dos primeras sílabas de una palabra poliacentuada, como sucede en el verso 4 («rèmi / niscências»), pues de otro modo es imposible formar el alejandrino. Pero estas rupturas de palabras por la cesura (con el uso a veces de la sílaba anterior a la cesura como final agudo para añadir una sílaba al hemistiquio) era ya algo habitual que encontrábamos en los poemas de la primera edición de *Prosas profanas* (1896).

Análisis especial merecen, sin embargo, los versos 6 y 8. En el 6 («dejad la responsabilidad a las Normas»), cuya cesura se sitúa también después de las tres primeras sílabas de la palabra «respuesta / bilidad», hay que aplicar

doble acentuación al polisílabo (como antes en «rèmi / niscéncias»), pero no acentuando secundariamente en grave («respònsa / bidadá»), sino en aguda («responsà / bidadá»), con lo que obtendríamos, como en los casos de los versos 2, 5 y 7, un nuevo final agudo de primer hemistiquio para formar, y tampoco es posible de otra manera, el verso alejandrino. El verso 8, «(Toca, grillo, a la luz de la luna, y dance el oso)», es el más complejo de todos, pues el único modo de adaptarlo al esquema rítmico del alejandrino consiste en marcar la cesura tras «de», pero utilizando una pequeña licencia que consistiría en no aplicar la regla de que todo monosílabo funciona como aguda, pues si lo hiciéramos obtendríamos un hemistiquio octosilábico; el esquema rítmico quedaría, por tanto, del siguiente modo: «(Tóca, grillo, a la luz de / la lúna, y dánce, el óso)», como si las palabras «luz» y «de» formaran una sola palabra grave «luz-de».

Por lo que se refiere a las cláusulas rítmicas, las regularidades más sensibles al oído serían las siguientes: a) ritmo trocaico perfecto en el verso 1 («Salúda al Sól, araña, / no séas rëncorósa»), con acentuación doble en el único polisílabo del verso; b) predominio trocaico también en el verso 4 («y lós molúscos rèmi / niscéncias dè mujéres»), que puede ser leído como verso trocaico con gran anacrusis de cuatro sílabas aunque con posibilidad de acentuación secundaria en los dos monosílabos presentes; c) cláusulas trocaicas algo más forzadas en el verso 5 («Sabéd ser lò que sóis, / enígmás siéndo fórmás»), siempre que acentuamos en «sabéd» y en el monosílabo «lò», teniendo en cuenta la presencia del antirrítmico de «ser»; de no realizarse esta ejecución tendríamos un primer hemistiquio dactílico y un segundo trocaico («Sabed sér lo que sóis, / enígmás siéndo fórmás»); d) frente a este predominio de las cláusulas trocaicas, los periodos rítmicos dactílicos vertebran los versos 3 («El pelúdo cangréjo / tiene, espínas de rósa») y 6 («dejád la responsá / bidadá a las Nórmas»), con cláusula tetrasilábica, en este último caso, en primer hemistiquio; e) el verso 2 combina un primer heptasílabo dactílico con un segundo trocaico con acento secundario en «puès» («Da tus grácias a Díos, / oh, sápo, puès que éres») sin hacer sinalefa, aunque podría acentuarse también el imperativo, con lo que tendríamos un ritmo mixto en el hemistiquio, y, como puede comprobarse resulta muy expresivo el antirrítmico de la exclamación; f) el verso 7 funciona igual que el 2 pero con triple acentuación en el polisílabo («que, a su véz la, enviarán / al tòdopòderóso»); g) el 8 es tan variado rítmicamente como el 2 y el 7, pero el primer hemistiquio es mixto de trocaico y dactílico y el segundo es claramente trocaico, con lo que los periodos rítmicos trocaicos quedan especularmente en los extremos del verso: «(Tóca, grillo, a la luz de / la lúna, y dánce, el óso)».

En cuanto al timbre, puede señalarse el predominio de vocales oscuras con rentabilidad máxima de la «o» en los extremos del verso 1, sin olvidar la presencia de la «a» en posiciones extremas y central. Algo inverso sucede en el verso 2, con la posición central de la «o» y el juego alterno con la «a». Obsérvese también el predominio de la cerrada «u» en posiciones acentuales («Salúda» «pelúdo» «molúscos»). El arco vocálico es más abierto en los versos 5 y 6 y va cerrándose progresivamente a medida que nos acercamos al final del poema. Todo ello aparece reforzado por el juego con las rimas «osa» y el eco que se les hace en el pareado final («oso»). Una circularidad fónica coherente con otras construcciones semánticas en anillo, como la que hemos señalado antes con la aparición del sol y la luna al principio y al final del poema respectivamente. Y en todo el poema, el uso de las silbantes, entre las que incluyo las fonológicamente interdental, pues Darío, como la inmensa mayoría de los hispanohablantes, seseaba. Pueden ponerse como ejemplos destacados los versos 1, 2, 4 y 5, aunque el resto también las contiene parcialmente.

Por último, bien sabemos que *Cantos de vida y esperanza* es un libro donde el uso del encabalgamiento adquiere una importancia definitiva, aunque todo esto ya se auguraba, como tantas otras cosas, en las adiciones de 1901 a *Prosas profanas*. En cambio, en este poema, tan disidente de otros por varias razones, predomina la esticomitía, y no aparecen encabalgamientos abruptos, como si sucederá, por ejemplo, en los dos «Nocturno[s]» o en «Lo fatal».

3. Recepción crítica

Casi por norma y también por respeto al testimonio del autor, todo asedio a los poemas de Darío suele partir de las palabras que el propio poeta les dedica en su «Historia de mis libros»: «En “Filosofía” se comprende la justeza de la obra natural y de la divina razón, contra las feas y dañinas apariencias» (1989, 77).

La sensibilidad, el rigor, la erudición y los aciertos del estudio de Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética* (1934), obligan también a mencionarlo. Al poema «Filosofía» se le dedica en ese estudio poco más de una página escrita hace ya más de 80 años; líneas que, junto a otros muchas suyas, deberían ser más citadas por algunos estudiosos actuales de Rubén Darío, no siempre honestos en el reconocimiento. Dice allí Marasso que este poema «es un brote del espíritu medieval que perdura en Darío. El poeta conoce bestiarios de la Edad Media y maneja, como erudita enciclopedia, *La Catedral de Huysmans*» (222-223) y que Darío contrapone este poema a «Anagke» de Azul... (223). Debe recordarse que en ese último poema el canto himnico y

celebratorio de la paloma es abruptamente interrumpido por la voracidad del gavilán, lo que hace reflexionar a Dios «que cuando creó palomas / no debía haber creado gavilanes». (Darío, 2011, 315). Será preciso volver, más adelante, a los comentarios de Marasso sobre algunas de las criaturas que aparecen en el poema. Me interesa ahora reparar en el final de su breve comentario, donde afirma:

A Darío le preocupó el reparto de los dones que han hecho los dioses a los seres y a los hombres; en *Los Cisnes*, dice que se dio a la alondra la luz del día, se dio sabiduría a los búhos, y melodía al ruiseñor, etc.; en *Azul* recuerda la época en que las hadas repartieron sus dones entre los mortales. Este mito del reparto se encuentra, en distintas formas, en Píndaro, en el *Protágoras* de Platón, en Schiller, en los cuentos de hadas (224).

La alusión a *Azul...* se refiere al cuento «El velo de la reina Mab» en cuyo segundo párrafo leemos: «Por aquel tiempo, las hadas habían repartido sus dones a los mortales» (2011, 241). Como ha estudiado, entre otros, José María Martínez, una de las fuentes de este cuento es la descripción que Shakespeare pone en boca de Mercurio en la escena IV del Acto I de *Romeo y Julieta* (en Darío, 1995, 313). Y es a partir de esta referencia donde las conexiones del cuento con el poema «Filosofía» me parecen más sugerentes, no tanto, como afirma Marasso, por el motivo del reparto de los dones a los seres vivos, sino por las coincidencias entre la carroza de la reina Mab y algunos de los animales que aparecen en el poema que comentamos. Aunque ninguna de estas alusiones a animales figura en el cuento de *Azul...*, en el parlamento de Mercurio sí podemos leer que los radios de las ruedas de la carroza están formados por largas patas de araña, que las riendas son de finísima telaraña, las colleras de húmedos rayos de luna y su látigo de un hueso de grillo².

Por otra parte, y para continuar con los diálogos de siglo a siglo, el motivo del reparto de los dones es abordado también por George Steiner en su breve ensayo «Hay leones, hay ratones», perteneciente a *Fragmentos un poco carbonizados*. Dice allí que «[l]a gran maestra de la democracia es la muerte» (27) y que

2. Aunque José María Martínez aporta la libérrima traducción del parlamento de Mercurio que hizo en su día Menéndez Pelayo (en Darío, 1995, 313), lo que me puso sobre la pista de estas conexiones fue la cita del fragmento utilizada por Italo Calvino para demostrar que en el sueño de la reina Mab se funden el atomismo lucreciano, el neoplatonismo renacentista y la *celtic-lore* como claves de la levedad literaria (2010, 33), característica que Calvino asocia al «nuevo milenio» y que, soberbiamente, está vertebrando el poema de Darío.

[e]l mundo de los minusválidos, los ciegos o los lisiados no es el de los indemnes. El de los desfigurados y los feos no es el de los hermosos. Los privilegios de la belleza, su arrogancia —aunque sea inconsciente—, son despiadados (27).

Todo ello para terminar preguntándose «¿[c]ómo debemos hallar sentido a la abierta injusticia de la distribución de talento entre los seres humanos?» (31). Este poema de Darío es una desconsolada respuesta a esa pregunta cuyas referencias ideológicas se sustentan en el conformismo católico presente, por ejemplo, en los principios defendidos por Calderón en *El gran teatro del mundo*. Al fondo, como debe ser, nutre toda esta dinámica el problema filosófico del mal, pero a eso volveremos luego acompañados de arañas y sapos.

A «Filosofía» no le dedica su atención crítica Pedro Salinas en su importante estudio sobre *La poesía de Rubén Darío* (1948). Sí alude a él Cathy Login Jade, a la zaga de las observaciones de Marasso, en el capítulo de su libro (1986) dedicado a «[e]l pitagorismo esotérico en la idea dariana del universo». En las dos medias páginas que le dedica al poema, termina concluyendo «que es afinándose con el ritmo de la vida y con la música de las esferas como puede lograrse la armonía universal» (74-75). Otros dos cuartos de página le dedica Louis Bourne, donde quizá lo más destacado es la aseveración obvia de que «las formas neoplatónicas son para él [Darío] manifestaciones de un enigma del universo», lo cual conecta el verso 5 («Sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas») con el 53 del «Coloquio de los centauros», donde Quirón afirma que «toda forma es un gesto, una cifra, un enigma» (257-258). La relación con el extenso poema de *Prosas profanas* ya había sido establecida en 1982 por Giovanni Allegra (1986, 186 y 199), al vincular con acierto el mismo verso con estos otros del «Coloquio de los centauros» puestos también en boca de Quirón: «Ni es la torcaz benigna, ni el cuervo protervo: / son formas del Enigma la paloma y el cuervo» (vv. 89-90).

Quien ha dedicado más páginas al estudio de este poema (casi tres) ha sido A. R. Van den Broek Chávez en *Esoterismo y modernismo: Ruben Darío y Antonio Machado*, tesis defendida en Amsterdam en 2001 bajo la supervisión de Germán Gullón, en la cual encontramos un capítulo titulado «Metafísica y esoterismo en Darío» donde se aborda el estudio parcial de «Filosofía» dentro del apartado «La divinización del mundo: enigmas siendo formas» (117-119). Haré referencia a algunas de sus observaciones sobre los animales que aparecen en el poema cuando examine su simbología.

Para finalizar este sucinto estado de la cuestión debe mencionarse el sugerente análisis que James Irby publica del también brevísimo poema «Ibis». Allí contrapone el «tono categórico y celebratorio [de “Filosofía”] en lugar

del tono misteriosamente reservado de “Ibis”. Una jubilosa exhortación en lugar de una sigilosa advertencia».

4. Recepción creativa

Tras esta escueta recepción crítica, el seguimiento de la recepción creativa del poema nos ofrece algunas curiosidades. Era casi obligado que se relacionara este texto de Darío con «Los sapos» de José Juan Tablada: «Trozos de barro, / por la senda en penumbra / saltan los sapos», y así lo consigna Seiko Ota en su libro *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*, aunque la conexión no creo que vaya más allá de la mención del animal. También Sara Saz cita el mismo texto de Tablada, pero sin relacionarlo con Darío. Sí es interesante el testimonio que recoge de Jorge Carrera Andrade, quien «no rehusó convertir en temas poéticos aspectos más bien desagradables de la naturaleza»: «Descubrí [cita un testimonio de Andrade] que los seres feos cumplen también, a su modo, una tarea bella, y que el sapo, el moscardón, el gusano, son otras tantas cifras de la clave secreta del universo» (194).

José Carlos Rovira vio también con agudeza cómo la lectura de este poema de Darío pudo influir en algunas composiciones de Miguel Hernández escritas en su etapa inicial «como en el muy juvenil “Lagarto, mosca, grillo, reptil, sapo, asquerosos / seres, para mi alma sois hermosos”, donde [dice Rovira] estamos leyendo seguramente una transformación de “Filosofía”» (214-215). Me permito añadir que incluso el empleo de la rima «osos» parece un eco también del poema de Darío.

Para terminar este apartado, conviene dar cuenta de la fortuna que el primer verso del poema («Saluda al Sol, araña, no seas rencorosa») ha tenido en varios escritores mexicanos o vinculados a México. El primero, quizá, Octavio Paz, quien lo reproduce, en un giro amargo e irónico, al final de «Elegía interrumpida» (144-147), poema en que rememora la muerte de algunos familiares suyos. La primera publicación del texto data de 1948 y pertenece a «Calamidades y milagros», segunda sección de *Libertad bajo palabra* (1960):

Montón de días muertos, arrugados
periódicos, y noches descorchadas
y en el amanecer de párpados hinchados
el gesto con que deshacemos
el nudo corredizo, la corbata,
y ya apagan las luces en la calle
—saluda al sol, araña, no seas rencorosa—
y más muertos que vivos entramos en la cama.

Es un desierto circular el mundo,
el cielo está cerrado y el infierno vacío (146-147).

En el marco de varias páginas ensayísticas donde se compara el concepto de juventud en Darío y en Cernuda, siendo «divino tesoro» la suya propia para el nicaragüense y tesoro anhelado la ajena para el español, Tomás Segovia menciona ese mismo verso y los tres que le siguen para ilustrar el alcance de esa diferencia. Afirma Segovia que esos versos parecen estar escritos *ex profeso* para Cernuda, pero que la respuesta de ambos poetas ante la pérdida de la juventud y la exclusión que conlleva es muy distinta, más sosegada la de Darío y más amarga la de Cernuda, lo cual se formaliza incluso en el sentido mismo de dos títulos de madurez: *Cantos de vida y esperanza* frente a *Vivir sin estar viviendo* (92 ss.).

Carlos Monsiváis, en su libro *Días de guardar*, no solo utiliza el primer verso como título del apartado correspondiente al 15 de noviembre de 1969 (307-320), sino que lo vuelve a citar al final del mismo. El texto es una crónica de la clausura de la Convención del Partido Revolucionario Institucional celebrada en esa fecha en que se produce la toma de protesta de Luis Echeverría Álvarez, candidato a la presidencia para el período 1970-1976. Casi al final, Monsiváis escribe, también con ironía ante la llegada del candidato:

Frente a la euforia, el triturante espíritu de conquista y retención que desplaza cualquier otro sentimiento, que desecha los ánimos fluctuantes y enconados, miro, como en exhalación, como escrita en una mano en la pared (mientras su mano compañera agita un banderín) una frase, que perteneció a Rubén Darío y que Octavio Paz insertó en uno de sus poemas: *Saluda al sol, araña, no seas rencorosa* (319).

Rosario Castellanos, por último, también utiliza el primer verso de «Filosofía» en uno de los fragmentos de «Diálogos con los hombres más honrados», incluidos en *Poesía no eres tú* (1972):

«Saluda al sol, araña, no seas rencorosa».
 ¿Por qué habrías de serlo si tienes un rincón
 y una tela que hacer y el instinto seguro
 del tejedor que teje sin preguntarse nunca
 ni el motivo ni el fin? (318).

Este breve poema desarrolla mejor que ninguna otra cita una de las ideas centrales del texto de Darío: la necesidad de vivir y de crear sin preguntarse nunca por las razones o el resultado de nuestra existencia.

5. Estructura lógico-sintáctica y esquema comunicativo

Antes de examinar los valores simbólicos de las presencias astrales y animales que aparecen en el poema, conviene ahora reparar, aunque muy brevemente, en la estructura lógico-sintáctica del poema y su esquema comunicativo.

Todo el texto funciona como una orden o mandato, de ahí que cinco de los ocho versos comiencen con imperativos («saluda», «da», «sabad», «dejad», «toca») y que en los hemistiquios finales de los versos primero y último aparezcan subjuntivos con valor de imperativo («no seas», «dance»).

En el esquema comunicativo, lo más significativo es la variabilidad de los destinatarios del mandato, por cuanto el sujeto poético se dirige en los versos 1 y 2 a seres particulares individualizados (la araña y el sapo) mientras que los receptores de las órdenes son colectivos en los versos 5 a 7 (todos los seres anteriores en su conjunto, que son formas con función enigmática). La estructura imperativa se quiebra en los versos 3 y 4, donde se enuncian, sin más, las características de otros dos seres (el cangrejo y los moluscos). Por último, en el verso final, reaparece la apelación directa e individualizada en forma de mandato al grillo y al oso.

6. Lectura (esencialmente) simbólica

6.1. «Saluda al Sol, araña, no seas rencorosa»

En su nivel simbólico, el poema funciona unitariamente como una hierogamia, o sea, un matrimonio entre cielo y tierra formalizado aquí por la unión del Sol (arriba en v. 1) y la luna (abajo en v. 8). La oposición se da también entre lo activo y lo pasivo, tradicionalmente asociado esto último a la luna como receptora de la luz solar (Cirlot, 290, 421-422). El sintagma «luz de la luna» manifiesta el carácter dependiente de esta en la jerarquía de los astros.

Como afirmé más arriba, la paleta cromática es simple, pues se limita al sulfúrico oro del Sol y a la mercurial plata de la luna. Sería ocioso y plomizo explicar ahora por qué el Sol representa simbólicamente la divinidad, tal y como aparece explícita e implícitamente en otros poemas de Darío. Valga como ejemplo «La espiga», ese soberbio soneto de las adiciones de 1901 a *Prosas profanas* cuyo verso 9 dice: «Pues en la paz del campo la faz de Dios asoma».

La araña debe mostrar servidumbre al Sol, aunque sea, como afirma Marasso, uno de los avatares del demonio que teme al astro rey como el Maligno teme a la Iglesia (223). Van den Broek, por su parte, recuerda la sura de la araña en el *Corán* «donde se dice que aquellos que toman patronos distintos de Dios tienen por símbolo a la araña» (118). Caracterizada, por tanto, mediante su fealdad y su condición de habitante de lo oscuro, la araña debe someterse al Sol (todo belleza y claridad) y aceptar la forma externa que le ha sido asignada.

En el esquema constructivo es relevante que la araña aparezca al principio, porque a la disposición astral básica con lo solar arriba (v. 1) y lo lunar

abajo (v. 8) se contraponen otra distribución de índole animal en la cual la araña, siendo el animal infernal más bajo, figura arriba, mientras el oso, que se asemeja al ser humano, aparece abajo junto a la luna.

Afirma Cirlot que en «la araña coinciden tres sentidos simbólicos, que se superponen, confunden o disciernen según los casos, dominando uno de ellos», y estos serían: su capacidad creadora, su agresividad y la tela como red espiral centro del mundo (88). Por tanto, no todas las derivaciones simbólicas de la araña son negativas, como supo plasmar en sus creaciones artísticas Odilon Redon, pintor postimpresionista que muere justo cinco meses después de Darío³.

Esas virtudes creativas del arácnido también son recogidas en la mitología clásica, como nos muestra la historia de Aracne, princesa lidia que, por su destreza como tejedora, provocó los celos de Atenea, quien la castigó convirtiéndola en una araña. Del mismo modo, la tarea constante de construcción de la tela nos sugiere la condena de Sísifo, otro castigado por los dioses.

6.2. «Da tus gracias a Dios, oh, sapo, pues que eres»

En el segundo verso, al sapo, otro avatar del demonio (Marasso, 223), se le ordena dar las gracias a Dios porque su sentido en el mundo es la mera existencia. Como nos recuerda Cirlot, este animal es «el aspecto inverso e infernal de la rana», por lo que le corresponde «el mismo significado simbólico, pero en aspecto negativo» (400). Aunque, como nos recuerda Biedermann, por ser poco atractivos y por segregarse una sustancia corrosiva se los consideraba seres demoníacos, también representaban la matriz (414). Van den Broek señala, del mismo modo, que aunque el sapo habita en las «cavidades oscuras y húmedas de la tierra», también «conjura la lluvia y está, por tanto, relacionado a la emanación del Ser desde lo alto y Divino» (118). En la simbología popular ligada a la religión aparece como «sapo expiatorio»: el alma de una persona que haya muerto sin haber cumplido un voto debe cumplirlo transformado en ese animal y no alcanzará el cielo hasta haber llegado arrastrándose al altar de una iglesia votiva (Biedermann, 414). Es, por ello, como la araña, otro pecador castigado.

3. Afirma Norbert-Bertrand Barbe que el poema de Darío «nos propone un retrato simbolista (a la manera de Odilon Redon) de la araña tejedora y creadora (aludida posteriormente en el poema XXXVI: “Thánatos” de la presente sección), araña que se opone al cisne blanco del poema siguiente XII: “Leda”, y a la vaca venusiana del poema XXI, de matiz igualmente filosófico, vaca que prefigura, en su aspecto de: “enorme... bestia apacible” al autóctono y nacional buey del penúltimo poema del libro» (4).

6.3. «*El peludo cangrejo tiene espinas de rosa*»

Si en los dos primeros versos el contraste entre la divinidad y el animal es máximo (Sol/araña; Dios/sapo), en los dos siguientes, el poeta atenúa la diferencia y matiza concediendo alguna huella de virtud a las otras dos criaturas.

Como señala Biedermann, por su caminar hacia atrás, el cangrejo representa la desgracia (87), pero aquí Darío sabe vincularlo, mediante su saber analógico, con uno de los símbolos de la sublimidad floral. La semejanza que disminuye su negatividad es parcial, por cuanto afecta solo a ciertas protuberancias de este artrópodo que simulan las espinas de las rosas y con las cuales tanto el animal como la planta pueden defenderse de las agresiones de su entorno. Esta primera comparación con uno de los símbolos universales de la belleza y de la poesía inicia una gradación ascendente que nos llevará hasta los atributos especiales del grillo y del oso.

6.4. «*y los moluscos reminiscencias de mujeres*»

Lo mismo sucede con la atenuación aplicada a los moluscos, los cuales, por su condición de invertebrados con simetría bilateral, de cuerpo blando y protegidos por concha (la palabra no es inofensiva), han heredado la belleza de la «celestes carne de la mujer»: una analogía positiva establecida, por tanto, entre los bivalvos y lo uterino eterno en Rubén Darío.

6.5. «*Sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas*»

El hallazgo del verso 5 consiste, entre otras cosas, en haber saturado el mismo con varias formas del verbo «ser» en un poema cuyo tema principal es la existencia («ser», «sois», «siendo»), a lo que habría que añadir la segunda persona del presente al final del verso 2 («eres»). Un procedimiento similar reforzado con el uso fónico de las vibrantes simples y múltiples asociadas a todas las vocales del arco se utiliza también en «Lo fatal», pero mientras que este último poema de *Cantos de vida y esperanza* ha sido interpretado como una declaración de renuncia a la condición de ser humano, este que analizamos supone, al contrario, la aceptación del ser universal.

6.6. «*dejad la responsabilidad a las Normas, / que a su vez la enviarán al Todopoderoso...*»

Resulta polémica y ambigua la presencia de la palabra «Normas» en el verso 6. Quizá esté ahí por motivos de rima, pues la palabra original sería «Nornas» o «Nornes», las cuales pertenecen a la mitología germánica y equivalen a las

Parcas latinas o a las Moiras griegas. También serían tres: Urd (el destino), que hila el hilo; Werdandi (el devenir), que lo tuerce; Skuld (el karma), que lo corta (Biedermann, 323). Zepeda-Henríquez vincula a la influencia wagneriana en Darío el empleo de esta referencia y afirma que en estos tres instrumentos de la Divinidad (son intermediarias del «Todopoderoso») se personificaron la moral de la irresponsabilidad, la indiferencia ante el bien y el mal y la visión determinista del universo, conceptos que tendrían su origen «en el almacén literario —rigurosamente literario— de la cosecha operística de Richard Wagner» (69); nos recuerda también que el nombre propio de estas mediadoras es «Nornes» en Wagner y que ejercían «el ministerio demiúrgico de ser responsables de la actividad universal, de la vida misma» (69).

6.7. «(Toca, grillo, a la luz de la luna, y dance el oso)»

Al llegar al último verso, bajamos a la tierra y al espacio sublunar, pero ascendemos en la escala de los seres, porque el grillo canta (aunque sin voz), por lo que simboliza la creación musical. Representa también el amor (porque su canto es parte del cortejo), y el amor, como bien sabemos, es el gran tema de la poesía de Rubén Darío en opinión de Pedro Salinas. Ese canto se produce además bajo el misterio de la noche y el Cosmos y pertenece a la música de los seres vivos, a la música del mundo, como nos recuerdan los versos de otro poema perteneciente a la segunda edición de *Prosas profanas* (1901), el pitagórico «Ama tu ritmo», donde se lee: «Escucha la retórica divina / del pájaro del aire y la nocturna / irradiación geométrica adivina» (vv. 9-11).

También nos remite el grillo al final de la «Sinfonía en gris mayor», poema incluido en este caso en la primera edición de *Prosas profanas* (1896). Es preciso leer este poema más allá de sus ejercicios sinestésicos, pues se encuentra en él una clara prefiguración de la muerte: «La siesta del trópico. La vieja cigarra / ensaya su ronca guitarra senil, / y el grillo preludia un solo monótono / en la única cuerda que está en su violín» (vv. 30-33).

Dice George Steiner en «¿Por qué lloro cuando canta Arión?», uno de sus *Fragmentos un poco carbonizados*, que «la música es perfecta y trascendientemente inútil» (67), porque la experiencia musical es «el único encuentro humano con el tiempo que esté libre de temporalidad tal y como lo conocemos en los procesos biológicos y psicológicos» (68). Y en otro de los fragmentos, «Amiga muerte», afirma que: «[l]os grillos cantan con la voz de los poetas difuntos» (79).

En este verso final no solo hallamos, como afirma Van den Broek Chávez, «la noción pitagórica de la música del mundo, encarnada en el canto del grillo y la danza del oso» (119), sino que en él desemboca, en coherencia con

todo el poema al que pone broche, un tópico clásico que tiene su origen en el pensamiento griego, como es el del *Deus artifex*. Según las numerosas exposiciones críticas de este tema, Platón, la *Biblia* y el cristianismo medieval son eslabones de una larga cadena que será reformulada en el Renacimiento italiano por algunos estudiosos del arte. Dios es un creador, pero los seres humanos también lo son en otro nivel. El «Sol», «Dios» o el «Todopoderoso» de nuestro poema crean la naturaleza como un ideal eterno, mientras que los seres, como imitadores de la naturaleza, poseen su cuota de creatividad dentro de la misma pero de una manera incompleta, ya que la propia naturaleza no puede ser nunca semejante a la esencia ideal. Por ello, todos los seres de este poema, incluso la misma luna que recibe una luz prestada, son instrumentos de la armonía cósmica pero en un nivel jerárquico vicario. Contra este planteamiento de corte antiguo se rebelaron los teóricos renacentistas apelando a una idea más cercana a lo ideal y alejada de lo formal, la noción de *concetto*, según la cual es posible situarse en un plano de igualdad con respecto al «Todopoderoso». De ese modo, el artista, como nuevo Prometeo, puede aspirar a la perfección mejorando la naturaleza.

Ya aludimos a la luna, asociada aquí a la imaginación y a la fantasía y cuya aparición refuerza la circularidad filosófica del poema mediante la mejor representación del misterio de la vida (luz) recibida de un ser superior (Sol).

No obstante, para el desarrollo de algunas ideas expuestas en los párrafos anteriores, ninguna aparición es más espectacular que la del oso, uno de los animales frecuentemente citados en la poesía de Darío⁴. Simbólicamente está vinculado a la luna (Cirlot, 291), pues, como ella, alterna apariciones y desapariciones (cuando hiberna). Al ser el único mamífero mencionado en el poema, representa con claridad al ser humano, no solo por su condición de mamífero sino por otras semejanzas, como el hecho de que pueda erguirse sobre sus dos patas. Pero su valor principal en este cierre del poema reside en la «locura armoniosa» del baile, el placer de la danza como algo vitalmente humano y la noción hedonista de la misma vida como danza. Por ello, las lecturas psicológicas del símbolo asocian al oso con los peligros del inconsciente (Cirlot, 351) que provoca la música, los aspectos negativos, en terminología de Jung, de la personalidad superior (Biedermann, 340) que tanto hicieron gozar y sufrir a Darío. En ese sentido la aparición del animal al final del poema puede interpretarse como una presencia ominosa que simboliza las ataduras

4. Sigo aquí el estudio pionero, aunque esencialmente técnico, de Francisco Gutiérrez Soto que tengo la intención de desarrollar interpretativamente en futuras investigaciones.

del ser humano, su condición de esclavo obligado a bailar bajo una luz secundaria al son de una música cuyo origen desconoce.

En sus memorias, *Hicth-22*, el gran Christopher Hitchens reflexiona sobre el espanto de la tortura a partir de los testimonios de Jacobo Timerman (editor secuestrado y torturado del periódico bonaerense *La Opinión*), quien levantó acta de la ignominia en *Preso sin nombre, celda sin número*: «Flaubert tenía razón cuando dijo que la palabra humana es como una olla rota sobre la que marcamos ritmos toscos para que bailen los osos, cuando queríamos conmovier a las estrellas»⁵ (237-238). Encuentro aquí, en esta referencia, no solo una convergencia con el verso final del poema, sino con el significativo tópico de la poesía y la filosofía moderna que nos habla de las limitaciones del lenguaje, algo que el propio Darío había expresado de modo magistral en el último poema de *Prosas profanas* (1901): «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo».

Sobre el poder y las miserias de la música, también nos recuerda Steiner que «Valéry sugiere que el pensamiento debería bailarse» (68) y que, por desgracia, «[s]omos “señores de la danza”, pero bailamos en torno al becerro de oro, tal y como lo hicieron aquellos lejanos intermediarios de la salvación» (53).

7. Sentido (más o menos) filosófico

Con un dominio soberbio de las técnicas literarias más actuales (brevedad, levedad, precisión) y derramando una cascada de sugerencias, Darío expresa en este poema que la esencia secreta, enigmática, es más relevante que la apariencia. Ya lo había escrito antes de 1901 en «La espiga», donde «los dedos del viento» [...] «trazan sobre la tela azul del firmamento / el misterio inmortal de la tierra divina / y el alma de las cosas [...]», sin que pareciera haberlo advertido diez años después Enrique González Martínez en su poema más famoso donde pretendía que los poetas le torcieran el cuello a un «cisne de engañoso plumaje» que ya hacía tiempo que se había convertido en un habitante de lo oscuro.

Aunque a veces nos cueste admitir esto, no hay ser vivo repugnante: todas las criaturas son emanaciones y signos del misterio, formas que remiten a otras en la jerarquía de los seres, manifestaciones de lo uno y absoluto. Ante el enigma, nuestra elección es vivir, cantar y bailar. Por otro lado, somos osos condenados a danzar en una fiesta sin sentido. Ese final entre paréntesis, tan

5. La frase pertenece a *Madame Bovary*, que cito por la versión de Carmen Martín Gaité que fue en la que leí la novela por primera vez: «la palabra humana es como una especie de caldero roto con en el que tocamos una música para hacer bailar a los osos, cuando lo que nos gustaría es conmovier a las estrellas con su son» (227).

característico de muchos poemas de Darío, como «La dulzura del ángelus» o «Caracol», puede suponer, también, en coherencia con la ambigüedad que vertebra el poema, una ruptura radical con la interpretación optimista del mismo y con el conformismo de los siete primeros versos, por cuanto puede ser interpretado como la asunción por parte del ser humano de su destino de oso esclavizado o marioneta del destino.

Es cierto que el aparente optimismo de este poema contrasta con el pesimismo de otros muchos de *Cantos de vida y esperanza*, como los dos «Nocturno[s]» o «Lo fatal», pero ello no debe hacernos olvidar que su lectura interpretativa podría ser más sesgada: un himno a la existencia es también una reflexión sobre su reverso. Como afirma Steiner, «toda existencia, todo lo que vive, es el prólogo a una muerte segura» (75) y este poema es, con claridad y oscuridad a un tiempo, una indagación sobre el hueco, como en la mejor tradición neobarroca, pero muchos años antes. Cuando Darío canta a la existencia al fondo acecha Ella, pues «[a]segurar que algo existe es también postular que quizá no exista [...]». Toda sustancia está entrelazada con la inexistencia, con el lado oscuro de la luna». La no existencia es algo que no puede ser expresado ni dicho pues quizá, como ya planteó Parménides, no hay existencia fuera de la gramática (Steiner, 13).

«Filosofía», uno de los poemas más visionarios de Darío, nos exalta y nos limita, nos eleva y nos entierra, nos apega «a la luz de la luna», reflejo del Sol, el único ámbito donde pueden mostrarse las emanaciones de lo desconocido, pues los seres vivos existimos y debemos desear existir, como la música, ser en sí misma, frente al lenguaje, máscara del ser.

Los que se inician académicamente en los estudios literarios suelen plantear a los docentes, con cierta frecuencia, sus legítimas dudas sobre si el creador pensó conscientemente lo que el estudioso o el lector creativo interpretan. La primera respuesta es que los poetas o no piensan o piensan cantando y diciendo; la segunda es que, en defensa de la hermenéutica, nuestra obligación estética y moral es la de especular y llenar la nada en esa frontera entre el lenguaje y el silencio. ¿Estaba ebrio Darío, como quería Baudelaire, cuando escribió este poema? ¿Qué licor sagrado había bebido? No debe perderse ni un segundo en responder a esa pregunta, pues «la creatividad de primer orden —a menudo comparada con divinidad— escapa al entendimiento, no digamos ya a la predicción» (Steiner, 29). Y como dijo el propio Darío: «la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco» (1992, 38).

Bibliografía citada

- ALLEGRA, Giovanni, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, trad. Vicente Martín Pindado, Madrid, Encuentro, 1986.
- BARBE, Norbert-Bertrand «La dualidad ontológica en *Cantos de vida y esperanza*», *Cátedra*, 12 (2005), pp. 1-5; <revistacatedra.unan.edu.ni/index.php/catedra/article/download/133/117> [consulta: 20 junio 2016].
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BOURNE, Louis, *Fuerza invisible. Lo divino en la poesía de Rubén Darío*, Málaga, Universidad, 1999.
- CALVINO, Italo [1998], *Seis propuestas para el próximo milenio*, Nota prel. Esther Calvino, ed. César Palma, trad. Aurora Bernárdez y César Palma, Madrid, Siruela, 2010.
- CASTELLANOS, Rosario [1972], *Poesía no eres tú. Obra poética (1948-1971)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.
- DARÍO, Rubén, *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la poesía dispersa*, est. prel. Enrique Anderson Imbert, ed. Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- *El modernismo y otros ensayos*, sel., prolog. y notas Iris M. Zavala, Madrid, Alianza, 1989.
- *Prosas profanas*, ed. José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza, 1992.
- *Azul... Cantos de vida y esperanza*, ed. José María Martínez, Madrid, Cátedra, 1995.
- *Poesía*, ed. Julio Ortega, colab. Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007.
- *Obra poética*, ed. José Carlos Rovira, colab. Sergio Galindo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, trad. Carmen Martín Gaité, Barcelona, Orbis-Origen, 1982.
- GUTIÉRREZ SOTO, Francisco, «El bestiario en la poesía de Rubén Darío», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 26.1 (1997), pp. 13-28.
- HITCHENS, Christopher, *Hitch-22. Memorias*, trad. Daniel Rodríguez Gascón, Barcelona, Debate, 2011.
- IRBY, James, «El Ibis de Darío: indagación de un poema», *La Habana Elegante*, 51 (2012); <http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2012/Dicha_Irby.html> [consulta: 20 junio 2016].
- JRADE, Cathy Login, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, trad. Guillermo Sheridan, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Juan Ramón Jiménez Papers; <<https://lcn.loc.gov/mm81092429>> [consulta: 20 junio 2016].
- MARASSO, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, 1934.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Días de guardar*, México, Era, 1970.
- OTA, Seiko, *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra [1935-1957]*, ed. Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 1988.
- ROVIRA, José Carlos, «De nuevo sobre el archivo de Miguel Hernández», en Bénédicte Vauthier y Gimena Gamba Corradine (eds.), *Crítica Genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*. Salamanca, Universidad, 2012, pp. 209-234.
- SALINAS, Pedro [1948], *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- SAZ, Sara, «El haikú en la poesía latinoamericana», en Toshiaki Arimoto, María Pilar García-Escudero & Takamasa Inui (eds.), *Japón y el mundo hispánico: enlaces literarios, culturales y lingüísticos*, Nagoya (Japón), Asociación Europea de Profesores de Español, 2004, pp. 187-197.
- SEGOVIA, Tomás, «Dos veces Cernuda», en *Sobre exiliados*, pról. José María Espinasa, México, El Colegio de México, 2007, pp. 85-120.
- STEINER, George, *Fragmentos un poco carbonizados*, trad. Laura Emilia Pacheco, Madrid, Siruela, 2016.
- VAN DEN BROEK CHÁVEZ, A. R., *Esoterismo y modernismo: Ruben Darío y Antonio Machado*; <<http://dare.uva.nl/record/1/179949>> [consulta: 20 junio 2016].
- ZEPEDA-HENRÍQUEZ, Eduardo, «Génesis y éxodo de la palabra dariana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 26.1 (1997), pp. 67-91.

Fecha de recepción: 01-11-2016

Fecha de aceptación: 15-12-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.13>

Puede citar este artículo como:

ROVIRA, José Carlos, «La “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 237-249.

LA «LETANÍA DE NUESTRO SEÑOR DON QUIJOTE»

JOSÉ CARLOS ROVIRA

Universidad de Alicante

Resumen

En 1905 escribe Rubén Darío la «Letanía de nuestro señor don Quijote» que se integra en *Cantos de vida y esperanza*. Se trata de una de las conmemoraciones cervantinas más importantes del año del centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, por las resonancias culturales y sociales que se identifican en ese texto que es la culminación de una larga trayectoria cervantina del poeta. Comentar el poema en sus referencias culturales y en su oposición a aspectos de la conmemoración popular y sobre todo de confrontación con la celebración académica es el objetivo de la lectura que proponemos.

Palabras clave: *Darío, Centenario, Conmemoración, Don Quijote, Academias.*

Abstract

On 1905 Rubén Darío writes the «Letanía de nuestro señor Don Quijote», a long poem that later would be included in *Cantos de vida y esperanza*. It was the Centenary of the publication of the first part of *Don Quixote*, and, due to the cultural and social echoes found in the text, it was one of the most important tributes to Cervantes of that year. The main goal of our work is to discuss the poem from the perspective of its various cultural references and its antagonism towards academic and popular celebrations.

Keywords: *Darío, Centenary, Commemoration, Don Quijote, Academies.*

En Febrero de 1905 vuelve Rubén Darío a España. El poeta, con treinta y ocho años sólo, estaba físicamente destrozado por el alcohol. Pero se aprestaba a una presencia española definitiva que tuvo en julio el momento culminante con la publicación de *Cantos de vida y esperanza*¹.

Una extraña afirmación de Juan Ramón Jiménez

Jiménez nos da datos en *Mi Rubén Darío* que conciernen a la escritura de la obra esencial que publica ese año y al tema cervantino en Darío a propósito de su estancia en Madrid en 1905, cuando describe su vivienda de calle de las Veneras: «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, que en aquel momento leía con gran entusiasmo, quizá por primera vez...» (Jiménez, 1990: 138). La frase final no aparece justificada ni creo que sea justificable porque, según varios biógrafos, Darío viajó siempre con una Biblia, un libro de mitología y un ejemplar del Quijote. Y en *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* nos dice que fue desde luego una primera lectura de juventud.

La larga trayectoria cervantina de Darío

Hay dos poemas de *Cantos de vida y esperanza* que tienen un motivo, el cervantino, de larga trayectoria en Darío, quien en su primer libro, *Epístolas y poemas* (aparecido en 1888, el mismo año que *Azul*, pero impreso y no difundido desde 1885 con el título de *Primeras notas*) publicó una extensa «Epístola a Juan Montalvo» que había aparecido en *El Ferro-carril* de Managua el 19 de julio de 1884. El ecuatoriano Montalvo, a pesar de la lejanía, era maestro para Darío desde la casi infancia en León, donde había un grupo de intelectuales devotos del autor de *Napoleón* y *Bolívar* y sobre todo de los capítulos editados en prensa de lo que en 1895, y póstuma, se llamará *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. A través de su lectura temprana, Darío conoce desde luego el prólogo, «El buscapié», quizá la mejor parte de la obra, y reflexiona en su poema sobre aquella inmersión e invención de capítulos del *Quijote* con un sentido profundamente americano, destacando su bolivarismo y su quijotismo. Montalvo ha fundido por primera vez, nos dice Darío en su epístola, un mito de la libertad americana, con un mito de la libertad universal como

1. No reitero aquí lógicamente todo lo que dije en mi edición y amplio comentario de esta obra: Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, ed. de José Carlos Rovira, Madrid, Alianza, 2004. Las citas de textos proceden de esta edición o de Darío, 2011 (edición de la *Obra poética*).

Cervantes. Transita Darío por esta fusión como alabanza y como propósito futuro e inaugura desde luego con ella su cervantismo duradero.

Conocemos perfectamente el apoyo de Darío al proceso independentista cubano, pero en 1898 ha constatado la tergiversación de la historia anunciada que los Estados Unidos han realizado. Escribe un relato, un texto bastante desconocido que se publicó en el año 1899 en el *Almanaque Peuser* de Buenos Aires. Se trata de un cuento que, como título, lleva las siglas «D.Q.»: una metáfora del *Quijote* ensamblada a la guerra de España en Cuba y a la sucesión del dominio por los Estados Unidos, en la que Darío hace al héroe cervantino protagonista español de aquella guerra (Darío, 2002: 143-159).

Hay además otros textos vinculados al motivo: «Hércules y don Quijote»; «En tierra de don Quijote»; «La cuna del manco»; una referencia esencial en «El triunfo de Calibán» (cf. Valero, 2008: 143-159).

Darío y su conmemoración en 1905

Hay un texto que considero esencial para la conmemoración dariana de 1905. Se trata por supuesto de la «Letanía de Nuestro Señor Don Quijote», que Darío debía haber leído en el homenaje realizado por el Ateneo de Madrid a Cervantes, en un acto organizado en el Pananinfo de la Universidad Central. Mejía Sánchez sigue siendo la referencia principal para la publicación y la lectura de la obra: «escrita especialmente por Darío para el homenaje a Cervantes en el III Centenario de la publicación del *Quijote*, organizado por el Ateneo de Madrid en el Paraninfo de la Universidad, 13 de mayo de 1905. Vargas Vila pretende que la «letanía», por enfermedad de Darío, fue leída por Gregorio Martínez Sierra, comisionado por Darío al efecto. El impreso del Ateneo (Madrid, mayo de 1905, Imprenta de Bernardo Rodríguez), que contiene las conferencias y poesías pronunciadas en la ocasión, en una nota al texto [...] dice: «Esta poesía y la de Fernando A. de Icaza, fueron magistralmente leídas por Ricardo Calvo» (Mejía, 1985: LXXIII). Está dedicado «A [Francisco] Navarro Ledesma», cervantista y autor de *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*, cuya influencia fue muy grande en autores como José Ortega y Gasset.

El poema lo forman setenta y cinco versos cuya base métrica son sextetos agudos en dodecasílabos polirrítmicos con rima consonante AAB'CCB', con excepciones en la novena y décima estrofa (donde la base versal son hexasílabos). La métrica de Darío es la más compleja de nuestra tradición en sus recuperaciones. Tomás Navarro Tomás decía que «en ningún poeta francés, parnasiano o simbolista, se registra un repertorio de metros y estrofas tan extenso como el que Rubén Darío practicó» (Navarro Tomás, 1974: 31).

Comentó Darío: «La *Letanía de Nuestro Señor don Quijote* afirma otra vez mi arraigado idealismo, mi pasión por lo elevado y heroico. La figura del caballero simbólico está coronada de luz y de tristeza. En el poema se intenta la sonrisa del «*humour*» —como un recuerdo de la portentosa creación cervantina—, mas tras el sonreír está el rostro de la humana tortura ante las realidades que no tocan la complexión y el pellejo de Sancho» (Darío, 1988: 99).

Referencias culturales

Es necesaria una aproximación al poema que ha llamado «Letanía»: como sabemos es una «oración cristiana que se hace invocando a Jesucristo, a la Virgen o a los santos como mediadores, en una enumeración ordenada», según el diccionario académico. El modelo principal, las *Letanías lauretanas*, crean una construcción bímembre, paralelística y reiterativa:

<i>Sancta María.</i>	<i>Ora pro nobis</i>
<i>Sancta Dei Génatrix.</i>	<i>Ora pro nobis</i>
<i>Sancta Virgo Virginum.</i>	<i>Ora pro nobis</i>
<i>Mater Christi.</i>	<i>Ora pro nobis</i>
<i>Mater Ecclesiae.</i>	<i>Ora pro nobis;</i>

recordada explícitamente en su invocación aquí al Quijote:

Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
[...]
¡Ruega por nosotros, hambrientos de vida,
con el alma a tientas, con la fe perdida,
llenos de congojas y faltos de sol,
por advenedizas almas de manga ancha,
que ridiculizan el ser de la Mancha,
el ser generoso y el ser español!
¡Ruega por nosotros, que necesitamos
las mágicas rosas, los sublimes ramos
de laurel! *Pro nobis ora*, gran señor (vv.1 y vv. 32-40).

Siguen una serie de referencias culturales precisas que van dando densidad al poema; así, los versos 25-28:

...y, teniendo a *Orfeo*, tienes a orfeón!
Escucha, divino *Rolando* del sueño,
a un enamorado de tu *Clavileño*,
y cuyo *Pegaso* relincha hacia ti;

comienzan con un juego esencial, una paradoja, en la que la palabra raíz de orfeón, la que posee don Quijote, Orfeo, el divino poeta y músico clásico educador de los seres humanos con su canto, se ve sustituido (luego veremos

contextualmente el porqué) por el canto celebrativo y conmemorativo; sigue Rolando «del sueño», donde el héroe medieval del poema francés del siglo XII (*La chanson de Roland*) se convierte en ensoñación épica; Clavileño es la referencia al capítulo XLI de la segunda parte del Quijote, utilizado otras veces como en «Cyrano en España» (poema V de la primera parte de *Cantos de vida y esperanza*) como recurso referencial al caballo de madera que, repleto de fuegos de artificio, hará volar a don Quijote; Pegaso, el caballo alado nacido de la sangre de Medusa, es para Darío símbolo personal de la energía espiritual y de la creación, del carácter mítico y divino de la misma.

Siguen referencias importantes en los versos 42 y 43 («y antes que tu hermano vago, Segismundo, / el pálido Hamlet te ofrece una flor»), donde el protagonista calderoniano y el shakespereano se unen (como en el poema «Al rey Óscar», III de *Cantos de vida y esperanza*) en homenaje al héroe cervantino.

La referencia a Nietzsche y a su teoría del superhombre en el verso 51, tan frecuente desde la literatura finisecular europea y española, es rechazada explícitamente en una serie versal que luego comentaremos.

Términos como «malsines» del verso 56 (los que hablan mal de otros, los delatores o detractores que utilizan la falsedad); el neologismo «canallocracia» («Gobierno de los canallas») del verso 60, que es una palabra que no estaba en los diccionarios, aunque sí en el lenguaje periodístico, son resaltables en cuanto cumplen la dinámica de descripción de la sociedad que también pretende el poeta.

En busca de cuadros

La sección «En busca de cuadros» de *Azul*, cuando el poeta Ricardo sube a un cerro de Valparaíso buscando imágenes naturales para sus cuadros, marca una atención inicial y siempre vigente en Darío para construir su poesía y sus poemas-paisaje. Lo he estudiado recientemente en «Rubén Darío: geografía, pintura y paisajes» (Rovira: 2016: 131-158) y planteo ahora, al margen de naturalezas, las figuras culturales que llamaron la atención desde su llegada a España en 1989, en aquellas prosas que forman *España contemporánea* (Darío, 2017) en las que exposiciones, galerías y pinturas forman parte de los recorridos principales del poeta para hacer también crónica del país.

La figura del ingenioso hidalgo tenía que ser búsqueda principal entre sus objetivos. Conoce desde luego Darío una tradición pictórica europea, sobre todo francesa, que compara con lo que va encontrado en la pintura española: Jean Mosnier, quien entre 1625 y 1634 pinta en el comedor y la antesala del castillo de Cheverny, en el Loire, una interesante versión de escenas del



Jean Monsier: *Retablo de Maese Pedro*.

Quijote, entre ellas las de el acuchillamiento de los muñecos de madera en el retablo de Maese Pedro (Darío, 2017: 136).

Sigue luego citando a pintores dieciochescos como Charles Coypel y su serie historial sobre el personaje y episodios de la obra, en la que destaca su «Don Quijote servido por las damas de la posada».

Siguen referencias a otros neoclásicos como Jean-Baptiste Pater, Charles-Joseph Natoire, Pierre Charles Tremolière y llegando ya a la pintura del XIX, François Boucher, hasta citar a pintores ingleses contemporáneos a él mismo como Frank Brangwyn. Sobre ellos nos dice que «pocos, sin embargo, han logrado ser visitados por el verdadero espíritu de Cervantes» (Darío, 1917: 136).

José Moreno Carbonero es al primero que descubre y el que más le llama la atención. De hecho es un pintor que está triunfando: y «su amor por el Quijote es conocido» (Darío, 1917 : 33). Moreno busca en sus cuadros qui-jotescos la realidad y la consigue: «nos decía que andaba en busca de un tipo campesino que tuviese la figura del Sancho que él se imagina; y que creía haberla encontrado en un bausán manchego que había visto, como para ser reconocido por Teresa, Sanchica y el rucio» (*ibid.*).

La realidad esta conseguida, nos dice Darío, y nos cita otra escena de Moreno Carbonero como es la de la aventura con el vizcaíno, cuya imagen responde a la siguiente representación.

Comenta luego otra serie de ilustraciones cervantinas de José Jiménez Aranda: «muy notables como dibujo, pero que no tienen nada de personajes cervantescos; esos Quijotes y esos Sanchos son un Juan y un Pedro de cualquier parte, vestidos para representar un papel» (*ibid.* 136), para hacer una serie de afirmaciones que tienen que ver con la imposición de la realidad porque «no hay que olvidar que Don Quijote es la caricatura del ideal; pero siempre en un ambiente de ideal», y finalmente «tanta realidad hace daño a la idealidad del tipo, a lo, por decir así, grotesco angélico que hay en el héroe que Cervantes creara con tanto amor y amargura» (*ibid.* 136).

Quizá toda la reflexión sobre la pintura quijotesca, que debía se idealidad, hay que sintetizarla como imagen concentrada en aquel fragmento de la Letanía en el que don Quijote alienta fuerzas, viste ensueños, se corona de ilusión,



Charles Coypel: *Don Quijote servido por las damas de la posada.*



Moreno Carbonero: *La aventura del vizcaíno*.

con su adarga que es fantasía y la lanza que es corazón, con heroicidad que se desenvuelve igual entre contrarios en la antítesis final:

Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
coronado de áureo yelmo de ilusión;
que nadie ha podido vencer todavía,
por la adarga al brazo, toda fantasía,
y la lanza en ristre, toda corazón.

Noble peregrino de los peregrinos,
que santificaste todos los caminos
con el paso augusto de tu heroicidad
contra las certezas, contra las conciencias
y contra las leyes y contra las ciencias,
contra la mentira, contra la verdad... (vv. 1-12).

Quiero decir que la amplia indagación visual sobre la figura pictórica del Quijote se resuelve en la palabra que intenta definirlo en la *Letanía*. Darío ha intentado definir aquí, en los versos que citaba, la idealidad que no encuentra en sus representaciones.

La conmemoración popular

España celebraba popularmente el III Centenario del Quijote. Fue moda poner en casi todos los ayuntamientos placas conmemorativas. Los municipios cervantinos celebraban más que nadie la efemérides: Alcázar de San Juan por ejemplo, en su disputa por ser la cuna del manco, inauguraba en los días 14 y 15 de mayo los «Festejos en honor de Cervantes», con dianas de las bandas de música de todo el Campo de Criptana, discursos ante la pila bautismal, gran cabalgata, fuegos artificiales, himnos infantiles a Cervantes, obsequios a lo pobres «siempre que lo recaudado por la Comisión de festejos lo permita», según dice el programa; retretas e iluminaciones de las calles. Muchas ciudades tienen conmemoraciones del mismo tipo, resumibles en el manifiesto de la conmemoración de Alcázar:

Alcazareños: España, el mundo entero, celebra la fecha gloriosa de la aparición de aquel libro inmortal, sobre el que en vano pasan lo siglos pues es eternamente joven [...] Alcazareños: unámonos todos en tan fausto día, y a una voz exclamemos. ¡Viva Cervantes! ¡Gloria al Quijote! (Tercer centenario del Quijote de la Mancha / Alcázar).

No hay duda que es este contexto social el que nos permite leer los siguientes versos de la Letanía:

¡Caballero errante de los caballeros,
barón de varones, príncipe de fieros,
par entre los pares, maestro, salud!
¡Salud, porque juzgo que hoy muy poca tienes,
entre los aplausos o entre los desdenes,
y entre las coronas y los parabienes
y las tonterías de la multitud!

¡Tú, para quien pocas fueran las victorias
antiguas y para quien clásicas glorias
serían apenas de ley y razón,
soportas elogios, memorias, discursos,
resistes certámenes, tarjetas, concursos,
y, teniendo a Orfeo, tienes a orfeón! (vv.13-25).

La conmemoración culta y académica

Al margen de este tipo de conmemoraciones populares, el Quijote obtuvo una conmemoración reflexiva y culta: Azorín, con *La ruta de don Quijote*; Unamuno, con *Vida de don Quijote y Sancho*, o múltiples aspectos de la visión concentrados en la psicología del quijote (Ramón y Cajal) o el pensamiento

español (Bonilla y San Martín), o la continuidad de las visiones esotéricas de Nicolás Díaz de Benjumea algunos años antes y secundadas en el centenario.

La conmemoración académica se celebró el 8 de mayo en una sesión solemne presidida por el Rey. La Academia había encargado el discurso para la ocasión a Juan Valera, que falleció el 18 de abril, por lo que el discurso, brillante, riguroso y ponderado, fue leído por el académico Alejandro Pidal y Mon, quien apostilla al final, tras señalar la muerte del autor, que:

Hasta aquí llega el discurso del Sr. Valera. Aquí cortó con implacable tijera, la dura mano de la Parca, el doble hilo de oro del discurso y de la vida del escritor, consagrando con el raptó violento de su personalidad y su tránsito al mundo de las realidades eternas y de los destinos realizados, el juicio definitivo y perfecto de una larga vida de estudio sobre la obra maestra que nos envidia y celebra a la vez, asombrado y regocijado el mundo de las opiniones opuestas y de las disputas irreductibles, que al saludar al *Quijote* con el rendido homenaje de su unánime admiración, no se da suficiente y acabada cuenta tal vez, de que saluda en él no sólo al monumento literario erguido como una pirámide colosal, insumergible en el diluvio de la publicidad contemporánea; no sólo al portentoso genio creador de las dos imperecederas figuras en que se reconoce personificada la humanidad, sino al pueblo que cooperó a su creación suministrando la rica sangre de sus venas para darlas vida y calor, y lo más puro de su alma, para informarlas con el espíritu caballeresco y cristiano que brilla con inextinguibles destellos de nobleza y generosidad hasta en los rasgos más burlescos de sus inmortales aventuras.

Porque todo se podrá armonizar en síntesis más o menos alambicadas y confusas, menos la perenne y cada vez más entusiasta admiración por el *Quijote*, y el menosprecio constante hacia la patria de su autor y hacia el ideal luminoso que lo inspira y que lo agiganta y que tan heroicamente realizó en la Historia aquella gran democracia cristiana que se llamó el Pueblo Español, y que si por haberse apartado de él perdió el privilegio de que el Sol no se pudiese nunca en sus dominios, contempla todavía con amor y satisfacción que ningún error ni ninguna deformidad pasajera han logrado conseguir que el glorioso libro español que lo cifra y que lo consagra se ponga en los dominios civilizados del orbe, como astro de viva y radiante luz que alumbraba y que regocija a la Tierra (Valera/Pidal, 1905).

El largo párrafo del Marqués de Pidal es fruto sin duda de su debilidad conservadora, de su esencial conversión en un valor para la patria acosada del discurso conmemorativo cervantino, realizado por Juan Valera, sobre quien advierte que «no se da suficiente y acabada cuenta tal vez» de que el *Quijote* es el discurso de un pueblo que sufre «el menosprecio constante hacia la patria de su autor y hacia el ideal luminoso que lo inspira y que lo agiganta y que tan heroicamente realizó en la Historia aquella gran democracia cristiana que se llamó el Pueblo Español, y que si por haberse apartado de él perdió el

privilegio de que el Sol no se pusiese nunca en sus dominios». Darío habría participado de estas reflexiones en aras de su visión de la hispanidad acosada, sino fuera que en ese momento tenía otras cosas que decir, conmemorativamente también, pero probablemente en otra línea de expresión.

Sin duda a ella responden los versos:

De tantas tristezas, de dolores tantos,
de los superhombres de Nietzsche, de cantos
áfonos, recetas que firma un doctor,
de las epidemias de horribles blasfemias
de las Academias,
líbranos, señor (vv. 50-55).

Ha creado además un momento clave del poema para el contexto cultural como son los versos 53-55: «de las epidemias, de horribles blasfemias / de las Academias, / ¡líbranos, Señor!».

La interpretación de este motivo debe hacerse, junto a la apreciación que el acto académico le produjese, mediante la lectura de lo que Alonso Zamora Vicente, en *La Real Academia Española* (1999) ha llamado, en un capítulo imprescindible, «La voz hostil a la Academia», donde traza un recorrido amplio por actitudes que tantas veces significaban un sentimiento de menosprecio, de desconocimiento, de ninguneo por parte de la Academia, y algunas veces problemas reales en tiempos oscuros en los que en la Institución había más políticos que escritores o filólogos.

En el caso de Darío, comenta Zamora: «En 1905, Rubén Darío publica *Cantos de vida y esperanza*. Ya se ha quedado atrás *Prosas profanas* (1896): el salto ha sido gigantesco. Basta, para darnos una leve idea del cambio, comparar los versos rubenianos con los vilipendiados por Valbuena en sus *Ripios* —se refiere Zamora a un episodio trazado previamente como es la obra de Antonio de Valbuena en la que, con el título de *Ripios académicos*, comenta y analiza versos de Menéndez Pelayo, Alejandro Pidal y Mon, Manuel Cañete, Aureliano Fernández Guerra, José Echegaray, Pedro Madrazo, Manuel Silvela, Juan Valera, Antonio Cánovas del Castillo, Mariano Catalina, Víctor Balaguer, Núñez de Arce, el conde de Cheste— ¡Qué conmoción, la de estos venerables académicos, casi todos vivos en la primera década del siglo XX, cuando leyerran los poemas de Rubén...! El cervantismo oficial se sentiría sacudido ante la *Letanía a nuestro Señor Don Quijote*. Y allí se detendrían, inmovilizada la mueca por el estupor, al leer (transcribe los versos 50-55). Quedaba fuera de toda duda que el ruego atañía directamente a numerosos santones consagrados» (Zamora, 1999: 522).

El contexto que sigue trazando Zamora es el del pleno triunfo de escritores antitéticos a los académicos, como Valle-Inclán (cuya divertida diatriba contra la Academia en *Luces de Bohemia* es muy conocida), Unamuno, Baroja, Azorín, que tardarían bastantes años en entrar en la Institución. Zamora explica la actitud como una protesta «ante una Academia envejecida».

Es evidente el conjunto de referencias culturales y sociales que el poeta había conseguido establecer en su construcción conmemorativa. Se encerraba en ella no sólo su visión duradera de la obra de Cervantes, sino la visión de la sociedad que vivía aquel centenario.

Bibliografía citada

- DARÍO, Rubén, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, edición y comentario de José Carlos Rovira, Madrid, Alianza, 2004.
- *Don Quijote no debe ni puede morir (Páginas cervantinas)*, prólogo de Jorge Eduardo Arellano, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2002.
- *España contemporánea*, Madrid, Mundo Latino, 2017.
- *Historia de mis libros*; Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1988.
- *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Ediciones G.P., 1959.
- *Obra poética*, ed. José Carlos Rovira con la colaboración de Sergio Galindo, Madrid, Biblioteca Castro, 2011.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «El cervantismo de *Cantos de vida y esperanza*», *Ínsula*, 699, 2005, pp. 15-17.
- «Poesía y mito: la recepción de don Quijote en la lírica de la Edad de Plata», *Príncipe de Viana (Leyendo el Quijote)*, n° 236, sept.-dic. 2005, pp. 713-726.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Mi Rubén Darío*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Huelva, Editorial Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990.
- MEJÍA, Ernesto, Prólogo a Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- ROVIRA, José Carlos, «Rubén Darío: geografía, pintura y paisajes», *Centroamericana*, vol. 26.2, 2º semestre 2016, págs. 131-157.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, «Rubén, fidelísimo lector del Quijote», *Seminario Archivo Rubén Darío*, Madrid, n° 6, pp. 31-44.
- Tercer Centenario del Quijote de la Mancha. <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/libros/III_centenario/index.htm> [Consulta: 28 mayo 2016].
- VALERA/PIDAL, *Discurso escrito por encargo de la Real Academia Española para conmemorar el tercer centenario de la publicación de el Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha. Leído por el Excmo. Sr. D. Alejandro Pidal y Mon en la sesión celebrada el día 8 de mayo de 1905 presidida por S. M. el Rey*; <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discurso-escrito-por-encargo-de-la-real-academia-espanola-para-conmemorar-el-tercer-centenario-de>

la-publicacion-de-el-ingenioso-hidalgo-d-quiote-de-la-mancha--0/html/fef5c0e4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html> [Consulta: 30 mayo 2016].

VALERO JUAN, Eva, «Del heroísmo hacia el ensueño: en torno a las *Páginas cervantinas* de Darío en los alrededores culturales del 98», *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 37, 2008, pp. 143-159.

ZAMORA VICENTE, Alonso, *La Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

Fecha de recepción: 24-10-2016
Fecha de aceptación: 20-11-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.14>

Puede citar este artículo como:

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, «La “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” de Rubén Darío, desmitificación poética del Modernismo», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 251-267.

LA «EPÍSTOLA A LA SEÑORA DE LEOPOLDO LUGONES» DE RUBÉN DARÍO, DESMITIFICACIÓN POÉTICA DEL MODERNISMO

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO
Universidad de Salamanca

Resumen

La «Epístola A la señora de Leopoldo Lugones», que aparece incluida en *El canto errante* (1907), es una obra que evidencia la maestría poética de Rubén Darío. Distribuida en siete apartados no puede entenderse sin el contexto biográfico del autor y su necesidad de realizar unas confidencias irónicas acerca de su propia vida inserta en el proceso de modernización del siglo XX. Por ello se propone un análisis de sus apartados y su disposición atendiendo a desvelar todas las referencias geográficas y vitales que recorren dos continentes para recalar en la isla de Mallorca. Se atiende también a la estructura métrica del poema que parte de la utilización del verso alejandrino para convertirlo en vehículo de una poesía dialogante y conversacional que sin duda representa una transición hacia la poesía posterior.

Palabras clave: Poesía modernista; Rubén Darío; El canto errante; Epístola A la señora de Leopoldo Lugones.

Abstract

The “Epístola A la señora de Leopoldo Lugones”, included in *El canto errante* (1907) proves the poetic mastery of Ruben Darío. It cannot be understood without Darío’s biographical context, and his need for an ironic voice to make confidences about his own life, whilst paying attention to the modernization of the early twentieth century. We propose a separated analysis of each one of its sections, and we aim to disclose all the geographical and vital references that cross two continents and anchor on the island of Mallorca. The author uses a metric structure based on Alexandrine verses to turn the poem into a dialogue and a conversational artifact that undoubtedly represents a transition to the later poetry.

Keywords: Modernist poetry; Rubén Darío; *El canto errante*; «Epístola A la señora de Leopoldo Lugones».

No es Rubén Darío poeta de muchos poemas largos, uno de ellos es la sorprendente «Epístola A la señora de Leopoldo Lugones» que da muestra de su maestría como poeta en la trayectoria final de su vida. Incluida en ese libro un tanto misceláneo que es *El canto errante* (1907), sin embargo contó con una versión más larga que fue publicada el 7 de enero de ese mismo año en los *Lunes de El Imparcial* de Madrid, de cuyo texto suprimió 18 versos. Aunque esta omisión no afecta en demasía a la versión definitiva, sin embargo tiene interés para la interpretación completa del poema. En su día Enrique Díez Canedo llamó la atención sobre este hecho y abogó por la inclusión de estos versos en una edición de las obras completas (1944: 92-95). En cualquier caso, al redactar su obra el poeta no solo escribe una «epístola», rompiendo el molde clásico y actualizándolo, sino que introduce novedades sustanciales en el plano de la forma, al usar de la ironía en una especie de autoexploración vital en la que vuelca su biografía; un elemento que en la última parte del modernismo fractura la placidez de las formas estéticas del movimiento para alcanzar la transición a la vanguardia. Y todo ello trabajando el verso más emblemático del modernismo, el alejandrino, que sin embargo se plasma en un poema de una especial confidencia irónica que prelude la poesía conversacional de las décadas posteriores en la época posvanguardista.

Contexto de la escritura, la biografía y el acervo cultural

Escrita en 1906, está situada en diferentes momentos de ese año, en Anvers (Amberes), Buenos Aires, París y Palma de Mallorca. Resulta claro que a través del texto Rubén Darío establecía un diálogo con el poeta Leopoldo Lugones (1874-1938) con el que le unía gran amistad desde sus años bonaerenses (Carrilla, 1967: 123-142), y sin embargo, para establecer ese diálogo utiliza a la esposa de su amigo, Juana González de Lugones, como destinataria de la carta. Pero, como ya he podido demostrar en otro lado (Ruiz Barrionuevo, 1997:109) parece seguro que con su epístola Darío respondía a otra epístola de su amigo, titulada «A Rubén Darío»¹, aparecida en *Athenas* de Córdoba (Argentina) el 8 de enero de 1903 (Lugones, 1959: 1160-1162), en la que le hacía algunas confidencias personales y amistosas para comunicarle el nacimiento de su hijo,

1. La composición se publica en 1903 aunque pueda datar de 1897, año del nacimiento de único hijo de Lugones, cuyo tema ocupa la mitad de los versos.

e incluso lo emuló al seguir la misma forma métrica, pues ambos poemas son cartas que usan la misma forma, el alejandrino pareado. Es cierto que en la comparación de los dos poemas, el de Lugones resulta menos logrado que el del nicaragüense, aunque los dos practiquen el diálogo a través de los versos con un tono coloquial y hasta humorístico con alusiones e insinuaciones varias a sus respectivas trayectorias, e incluso introduciendo anécdotas veladas que hay que leer al hilo del texto que Darío escribió al poco de conocerlo, «Un poeta socialista, Leopoldo Lugones», que dedicó al joven cordobés en 1896 en el periódico *El Tiempo* de Buenos Aires (recopilado en Gullón, 1980: 203). Este y otros testimonios abundan en la amistad que existió entre los dos poetas y que la epístola de Darío a la señora de Leopoldo Lugones también testimonia.

El poema (Darío, 1977: 344-49) tiene una distribución muy certera, pues consta de siete partes desiguales que se corresponden con unos momentos vitales sucesivos, de las cuales la última es tan solo un breve cierre de seis versos. Si revisamos la estructura del poema se observa que en realidad son seis apartados que revisan su propio itinerario biográfico, con lo que se coloca a sí mismo en el propio centro como sujeto poético. De este modo los tres primeros apartados son eco de su vida viajera por dos continentes, y los tres últimos, son expresión de su recuperación y convalecencia en la isla de Mallorca. Encontramos así una clara oposición entre los seis apartados que en realidad constituyen el poema, los tres primeros se caracterizan por su dinamismo y por la incisiva ironía acerca del mundo moderno; en ellos el Darío de los últimos años vuelca su experiencia viajera y la saturación de su vida inserta en la modernidad. En cambio, en los tres últimos apartados el sujeto poético encuentra el reposo de la isla paradisíaca en la que la serenidad contrasta con la febril actividad desarrollada en tres apartados precedentes.

Darío recoge la tradición de la epístola y la remodela, de tal modo que soslaya los condicionamientos clásicos de este tipo de poemas para centrar el desarrollo en el transcurrir de la propia vida, sin embargo hay elementos que continúan la tradición, como el tono confidencial al contar sus experiencias y la inserción de algunos elementos retóricos, como la original *salutatio* que da inicio a la primera parte y que contiene el nombre de la destinataria en dos versos que evocan el recuerdo de Amberes y de Rodenbach («*Madame Lugones, J'ai commencé ces vers / en écoutant la voix d'un carillon d'Anvers...*»). El escritor belga, Georges Rodenbach (1855-1898) era conocido por su obra poética y sobre todo por un título que fascinó en su época, *Brujas la muerta* (1892)², pero aquí sin duda la inclusión de su apellido es un juego con

2. Víctor Valembois al estudiar la presencia de la geografía y de los autores belgas en la obra de Rubén Darío indica que «Puede haberlo conocido personalmente, pero no hay

un autor que admiraba y cuyo nombre propicia la rima de los dos pareados, los dos primeros en francés y los otros dos en una rima extraña en español (Rodenbach, Bach) lo que lleva implícita la sorpresa, el cambio de perspectiva que se introduce en el comienzo del itinerario para proyectar el dinamismo del vivir y la mudanza de continente. Notemos que se dirige a la destinataria en francés, idioma que conocía, escrito o hablado, la clase intelectual de su época, lo que introducía también la confianza y hasta la broma establecida. Con todo, hay que tener en cuenta, que como en toda epístola, el autor trata de desgranar el paso de la vida, cuyo itinerario en este caso es la errancia inserta en el vivir del poeta moderno, un dinamismo expreso en los puntos suspensivos: «¡Así empecé, en francés, pensando en Rodenbach / cuando hice hacia Brasil una fuga... de Bach!». El tono admirativo de los versos que se configura como jocoso y esa palabra, *fuga*, es justamente la que marcará las tres primeras partes del poema. Se advierte además que estos cuatro versos son el pórtico o la introducción a cuanto se va a desgranar a partir de ahora, en realidad esos versos nos abren la confidencia que toda carta implica.

Los 18 versos de la primera parte y los 29 de la segunda hacen alusión a sus vivencias en Río de Janeiro adonde acudió como secretario de la Delegación nicaragüense para participar en la III Conferencia Panamericana (Darío, 1950: 343-354). Sin hacer alusión directa a su misión política, Darío prefiere introducir imágenes que hacen referencia irónica a su obra creativa de poeta en una recurrencia metapoética, «En Río de Janeiro iba yo a proseguir, / poniendo en cada verso el oro y el zafir», pero las imágenes mezclan de forma caótica las impresiones que proceden de distintos ámbitos, «el oro y el zafir», «la esmeralda de esos pájaros-moscas», «áureas siestas foscas», «cruel vómito negro», «fiebre amarilla». Imágenes que son interrumpidas por acotaciones conversacionales: «¡Me alegro!» e incluso con expresiones francesas: «*Et pour cause*». Cuando introduce la referencia al encargo que le llevaba a Brasil aparece una confesión irónica expresada en una frase que se ha convertido en paradigma de su escasa disposición para la actividad diplomática: «Yo panamericanicé / con un vago temor y con muy poca fe». En contraste, los versos se cargan de imágenes que sugiere el entorno brasileño y que expresan la cordialidad de la gente, el gozo de la vida, el calor y la sensualidad del trópico: «Me encantó ver la vera machicha», baile popular brasileño que se puso de moda en Europa a comienzos de siglo. Los puntos suspensivos al final de la enumeración apelan a la imaginación de la interlocutora para pasar a ejercer

ningún indicio en este sentido». Y añade que en este poema «el poeta evoca la obra mayor de este escritor: *Bruges-la-morte*, cuya edición es de 1892, con ilustraciones del pintor belga Fernand Knopff». Parece que Darío nunca visitó Brujas (1997: 5).

una llamada a la complicidad masculina en los versos finales del apartado: «Mi ditirambo brasileño es ditirambo / que aprobaría tu marido. *Arcades ambo*»; esta última una expresión latina que, procedente de Virgilio, suele usarse para indicar que dos personas tienen caracteres o intereses comunes. Como se puede observar, los versos del apartado están llenos de una incisiva sugereancia irónica hacia sí mismo y la actividad desarrollada en la Conferencia Panamericana.

La segunda parte continúa el tema brasileño tomando como desarrollo las varias experiencias, algo que plasma mediante enumeraciones («ese Brasil maravilloso, / tan fecundo, tan grande, tan rico, tan hermoso»)³ o con versos paralelísticos y anafóricos que denotan los placeres, pero también sus contrarios, el trabajo en la reunión y la presencia de uno de los personajes más conspicuos, Nabuco, Joaquim Nabuco (1849-1910), embajador de Brasil en EEUU que presidió la conferencia y fue activo defensor del panamericanismo. En esta enumeración el autor combina varias percepciones y sugiere momentos de agradable estancia («a pesar de Tijuca y del cielo opulento») y otros menos gratos que rememoran las discusiones de los delegados panamericanos. El tono irónico se percibe incluso en la desacostumbrada rima del alejandrino que rompe el verso con encabalgamientos abruptos («a pesar de Nabuco, embajador, y de / los delegados panamericanos que / hicieron lo posible por hacer cosas buenas»). Placeres y trabajo traen su consecuencia: «saboreé lo ácido del saco de mis penas; / quiero decir que me enfermé». Es entonces cuando en los versos que siguen se abre un paréntesis reflexivo en el que, de nuevo, con versos paralelísticos y anafóricos da cuenta de su enfermedad, para intentar explicar ese presente en los antecedentes de su vida, dados al placer de la comida y la bebida, unidos al carácter de su inserción en la sociedad del momento que exigía un gran esfuerzo mental como propio del mundo moderno que se afianzaba. Ello nos configura a ese sujeto poético que cuenta y que es él mismo, como el ejemplo de un hombre marcado por el mal del siglo xx:

quiero decir que me enfermé. La neurastenia
es un don que me vino con mi obra primigenia.
¡Y he vivido tan mal, y tan bien, cómo y tanto!
¡Y tan buen comedor guardo bajo mi manto!
¡Y tan buen bebedor tengo bajo mi capa!
¡Y he gustado bocados de cardenal y papa!...

3. Para la relación del poema con Brasil, véase Sales de Souza (2012); y sobre todo Fernández (2012) donde se hace alusión al viaje de los diplomáticos y del propio Darío a Río de Janeiro a través de su crónica «La conferencia de Río de Janeiro», *La Nación*, 28 de julio de 1906, y su relación con los literatos de Brasil.

Epítola
 = Outin Outin
 A la Señora de Leopoldo Lugones.
 Madame Lugones, d'ái commence ce
 vers en ecoutant la voix d'un ca-
 rillon d'anvers...
 i'ai empie, en francais, pensando
 en Rodebach maudo hinc haica
 Brail ma fuga... de Bach!
 En Rio de Janeiro ita ya a prosequis
 somiendo en cada veus el oro y el zopio
 y la esmolda de un pajaro -morca
 que melifican entre las aureas firtas
 fonas que tunus ho que tunus el conul
 vinitu negro. Ya no existe alla
 la fiere Aruika. i me alegro!

II

El pour cause, y7 pour-americanió
con un vago temor y con un poca fé
en la tierra de los drauutes y los dielha
tropical. Me encantó ver la vea neu-
chicha, más encontré también un gran
nidoes cordial de algunas llueas de un
de ensueño de ideal.

y si hubiera un aluy calor también
habría todas las inuencias y ventijas
del día, en puroruna igual al de los
cuadros, y hasta igual al que pu-
ría inuencarse... Basta!

un distiraucho Brañterios es
distiraucho... que aprohura su
munió. acades unidos. Más el
calor de ese Brañt munió. Tu
fecundo, tan grande, tan ino,

Original manuscrito: Epístola a la señora de Leopoldo Lugones. Rubén Darío.

Si las epístolas clásicas ponderaban el *aurea mediocritas*, esta autoexploración del poeta nicaragüense se exploya en su contrario con una intencionalidad transgresora, pues abundan las referencias irónicas a esa modernidad implacable que hace inviable la recuperación del cuerpo y del alma. La época moderna ha puesto el cuerpo de los ciudadanos en manos de los médicos y científicos que hacen diagnósticos para aconsejar remedios imposibles en ese mundo en el que rige la máquina, al recetar la retirada al campo, la vida saludable y deportiva, todo lo que choca con un mundo dominado por el dinero, algo que vuelve a ser comentado de forma irónica y coloquial: «¡Bravo! Si. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*? / ¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?» así, con estas expresiones entrecortadas propias de la conversación e incidiendo en el énfasis que producen las dos conjunciones coordinadas que unen los adjetivos *preciso* y *fatal*. Son versos en los que se transparenta esa obligatoriedad de profesionalizarse en el mundo moderno, una observación que ya realizó Ángel Rama, respecto a los poetas modernistas, cuando expresa que «la exigencia que los llevaba al periodismo no era vocacional sino de orden económico, debido a que su sociedad no necesitaba de poetas pero sí de periodistas» (68) y respecto a Rubén Darío en concreto:

Rubén Darío fue toda su vida periodista. De la prensa, mucho más que de los cargos diplomáticos, obtuvo sus recursos económicos permanentes y a la vez ella fue el portavoz de su obra crítica y de su fama poética. Periodista en todos los países que visitó, conociendo antes las redacciones que las calles de la ciudad a la que llegaba; periodista forzado de gacetilla diaria o de crónica semanal, según los periódicos (69).

Por eso se añaden otros versos de irónicas observaciones: «Es preciso que el médico que eso recete, dé / también libro de cheques para el *Crédit Lyonnais*». Y rematan el apartado tres versos que redundan en ese espacio que ocupa el poeta, como ciudadano moderno, que debe acudir al banco o al automóvil como medios propios de esa civilización que en el fondo origina tedio en el hombre arrancado de sus valores más humanos: «en el cual pasee mi egregio aburrimiento / harto de profilaxis, de ciencia y de verdad».

La tercera parte del poema (47 versos) vuelve a repetir la misma alternativa arrastrando algunas imágenes de la conferencia panamericana. Y lo hace aludiendo a Elihu Root (1845-1939), el secretario de estado norteamericano que realiza el viaje de Nueva York a Brasil en el barco *Charleston*, al que irónicamente Darío llama “*Charleston sagrado*». La llegada a Buenos Aires es considerada como una vuelta a casa aunque es consciente de no haber guardado la convalecencia de su enfermedad. Es un dato conocido que Darío acude a un banquete de homenaje que realiza *La Nación*. El poeta exalta el ambiente

favorable de la ciudad porteña en la que se siente cómodo después de haber vivido algunos años en el pasado, le gusta su cosmopolitismo y el gozo de los placeres de la gran ciudad. Es evidente que el verso «y mis viejas seringas con su pánico estruendo» es una referencia a los versos de *Prosas profanas* (1896) que concibió y publicó en la ciudad bonaerense. Es decir, Darío expresa el disfrute de ese presente halagüeño pero también alude al pasado que ya es irrecuperable. Hacia el verso 12 la epístola da un quiebro en su itinerario marcando el nuevo cruce del océano hacia París. Este espacio está marcado, más que el de Buenos Aires, por frases negativas que delinean a la capital del mundo, la ciudad inclemente, más moderna y cosmopolita que Buenos Aires, y también más dañina para el ciudadano: «Me volví al enemigo / terrible, centro de la neurosis, ombligo / de la locura, foco de todo *surmenage*». Ese papel de *sauvage* al que se alude hace referencia a la soledad que entraña toda gran ciudad y a la vez a la dificultad de guardar la propia vida, desarrollando la obra proyectada sin tener que cuidarse de intromisiones. Es esta la parte más confesional de la epístola pues Darío vuelca en estos versos la vida asediada por las intrigas, las miserias, las ingratitudes y las traiciones para trazar las notas más destacadas de su carácter, su sentimentalismo, su ingenuidad, tan poco válidos en un mundo de intrigas e egoísmos, su carácter visionario y su ideal de vida, amante de las cosas poco prácticas, mal calculador, fácil presa de cualquier truhán, pero a la vez con capacidad para saborear el lujo y el placer, muy distante de la *aurea mediocritas*:

Que ando, nefelibata, por las nubes... Entiendo.
Que no soy hombre práctico en la vida... ¡Estupendo!
Sí, lo confieso: soy inútil. No trabajo
por arrancar a otro su pitanza; no bajo
a hacer la vida sórdida de ciertos previsores.
Yo no ahorro ni en seda, ni en champaña, ni en flores.
No combino sutiles pequeñeces, ni quiero
quitarle de la boca su pan al compañero.

Al confesar esos gustos por la elegancia y por las gentes aristocráticas, se deduce como consecuencia que se siente obligado a conseguir el dinero necesario para disponer su vida dentro de esas pautas. En este mundo moderno solo el dinero rige la sociedad, y de ello es consciente el poeta en sus confidencias. Sabe que debe trabajar e implicar, nueva ironía, a tres elementos en estado líquido que cooperan a ese objetivo: «el sudor de mi alma, de mi sangre y mi tinta». Una manera expresiva de aludir a su profesión, la de periodista, en este caso corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, con la que se gana la vida.

Mallorca, la isla paradisiaca

Las partes IV, V y VI van a situarse en la isla de Mallorca, pero el primer verso del apartado IV traza de nuevo el recuerdo del viaje: «Tal continué en París lo empezado en Anvers. / Hoy, heme aquí en Mallorca, la *terra dels foners*». Las referencias culturales de autores y lugares de Mallorca constituyen un verdadero homenaje a la isla y a la vez se erigen en una de las más exactas descripciones de la zona en aquellos años. Advertimos que empieza con un homenaje a un autor catalán, «Mossen Cinto», que es Jacinto Verdaguer (1845-1902), en el que ha leído la expresión que cita, *terra dels foners*, o lo que es lo mismo «la tierra de los honderos» que fueron los habitantes primitivos de la isla⁴. En este momento advertimos que Darío toma nuevo impulso al referirse de forma expresa a la destinataria de la epístola, en una nueva *salutatio* que es ahora también una ofrenda: «Y desde aquí señora, mis versos a ti van, / olorosos a sal marina y azahares, / al suave aliento de las islas Baleares». Esta parte cuarta consta solo de 14 versos y tras la nueva referencia a la destinataria, se encauza el sentido para describir el entorno de la isla y su paisaje: el azul, el oro del sol, la alegría que dan las flores, la tranquilidad del mar y las barcas de los pescadores, un mundo idílico en el que no cabe la corrupción del mundo moderno. Se advierte que el culturalismo de Darío le lleva a establecer una comparación con el mundo clásico, cosa más frecuente en la época precedente, pero de la que no se libera nunca; así compara el mar mallorquín con el Partenopeo, es decir el que está en torno a Nápoles. Los versos finales de esta parte describen su alojamiento paradisiaco en su *villa*, situada entre el monte y el mar con abundantes flores que ofrecen paz y serenidad. Aparte de que esta descripción de la isla de Mallorca se ajusta bien a la realidad del mundo latino y mediterráneo, también corresponde al tópico del lugar paradisiaco, pues remite a la placidez de lo estático, alcanzado por fin después de la enfermedad y en la huida del dinamismo desasosegante del mundo moderno.

La quinta parte continúa con la descripción del mismo entorno, ahora el poeta no viaja, sino pasea, y le confía a su interlocutora cómo es ese lugar plácido en el que piensa recuperarse. El apartado que consta de 40 versos, se divide a su vez en dos partes diversas, la descripción costumbrista, romántica y exotista del mercado de la Plaza Mayor de la ciudad y la reflexión laudatoria sobre Raimundo Lulio que “De los hondos espíritus es de mis preferidos”⁵.

4. Ya en su crónica inicial de *España contemporánea* (1901), «En Barcelona», Darío se refiere por extenso para los lectores de *La Nación* a la cultura y la historia catalana (Darío, 2003: 44-54).

5. En la primera versión de la epístola, aparecida en el *Lunes* de *El Imparcial*, esta parte referida a Raimundo Lulio ofrecía diez versos más suprimidos después (Díez Canedo: 94).

La descripción no está exenta de humor, como la interpelación que se hace a sí mismo introduciendo una referencia a Coppée en el segundo verso («Qué Coppée, no es verdad») con el que viene a ironizar con la obra del autor francés al que Darío admiraba hacía muchos años; François Coppée (1842-1908), fue autor de una poesía de lo cotidiano y de lo humilde para lo que esgrimió también el prosaísmo. Siguiendo esta pauta descriptiva Darío elabora una panorámica de esa muchedumbre de vendedores de viandas de todo tipo, describe a las mujeres de Mallorca y a las aldeanas que venden en el mercado en sus atuendos y su físico; son mujeres que nada tienen que ver con las mujeres modernas de la gran ciudad. Aunque Darío es consciente de que su descripción procede de una limitada experiencia, y por eso dirá con humor que esas mujeres llevan falda, pañuelo y trenza, aunque concede: «Esto, las que yo he visto, al pasar, por supuesto. / Y las que no la lleven no se enojen por esto». Incluso introduce una expresión en mallorquín: «Y saludan con un *bon dia tengui* gracioso» para amalgamar una enumeración que no solo describe el mercado, sino que recurre a la abundancia característica del lugar paradisíaco: «patatas y coles, / pimientos de corales, tomates de arboles, / sonrosadas cebollas, melones y sandías, / que hablan de las Arabias y las Andalucías». Termina con una referencia culta a dos escritores, Madame de Noailles (1876-1933) y Francis James (1868-1938), para los que considera que tal efusión de productos del campo serían buenos temas de sus versos.

La segunda parte de este apartado quinto es una especie de evocación que se produce en medio de esta plaza del mercado. Así se figura estar ante la casa en que nació uno de los autores que más admiraba del mundo catalán, Raimundo Lulio (c.1232-1315), místico y filósofo reconocido de la antigüedad, al que Darío llama «mallorquín de hierro», «mallorquín de oro», identificándolo con la propia isla, recordemos los títulos en prosa *La isla de oro* (1907) y *El oro de Mallorca* (1913): «De los hondos espíritus es de mis preferidos. / Sus robles filosóficos están llenos de nidos / de ruiñeñor. Es otro y es hermano del Dante». Las frases exclamativas que vienen a continuación inciden en la misma idea de exaltar esa admiración y justificarla. Acerca de la figura de Raimundo Lulio evocada por Darío, Enrique Díez Canedo reproduce un párrafo de Gabriel Alomar (1873-1941) que es pertinente traer aquí, pues tras destacar que los versos de Darío acerca de su figura «valen más que toda la precedente poetización de aquella figura», recuerda que esos versos tal y como aparecen en *El canto errante* «han sufrido una merma inexplicable. Cuando el gran poeta me los leyó en una noche inolvidable, y tal como fueron publicados, según creo, en *Los Lunes de El Imparcial*, tenían en el fragmento luliano una extensión mayor. Los versos que faltan en la edición corriente no

merecen esa omisión» (Díez Canedo, 92). Advirtamos además que esos versos que aparecen en la versión primitiva al final de esa parte quinta se abren con una nueva invocación o *petitio benevolentiae* a la interlocutora que ahora aparece con su nombre real: «Excúsame, si quieres, oh Juana de Lugones, / Estas filosofías llenas de digresiones. / Mas que pasión por Ramón Llull es pasión vieja / perfumada de siglos, de verso y de conseja» (Díez Canedo: 94).

La sexta parte enlaza ahora con el tema mallorquín, es decir, ya se ha abandonado el tema del viaje y ahora el enlace se establece con el mismo paisaje que se contempla: el aire, el ambiente, el temporal, los yates que entran en la rada de Porto-Pi y que resume con un solo verso: «Vista linda: aguas bellas, luz dulce y tierra fresca». Pero por otro lado introduce otra vez la *salutatio* a la interlocutora que reviste del tópico de la vida retirada, deseando el apartamento para siempre en estos lugares «para poder venir a hacer su vida entera / en esta luminosa y espléndida ribera». Tras una pausa da comienzo al recuerdo de los célebres huéspedes que en el pasado o en el presente residen en la isla, así recuerda que «Hay no lejos de aquí un archiduque austriaco» en evidente alusión al archiduque Luis Salvador de Austria (1847-1915) que vivió los últimos años de su vida en la residencia del monasterio de Valldemosa, como también recuerda la estancia de George Sand y Federico Chopin en la misma Cartuja. En efecto, esta tuvo lugar de noviembre de 1838 a febrero de 1839. Las confidencias de Darío en la carta que dirige a la señora de Lugones son, en esta parte, curiosas, por un lado alaba al archiduque y lo compara elogiosamente con Jean Orth (1852-1890) como protector de las artes y las letras, por otro también elogia a Santiago Rusiñol (1861-1931), uno de los artistas catalanes que más admiraba y con el que tenía una mayor afinidad, en cambio la historia de la estancia de George Sand y Chopin es presentada con humor no exento de ironía: «Ignoro si vino aquí con Musset, / y si la vampiresa sufrió o gozó, no sé». Una llamada al final de este verso corrige la travesura del poeta que necesitaba el nombre de Musset para guardar la rima y corrige en dos versos en nota: «He leído ya el libro que hizo Aurora Dupin. / Fue Chopin el amante aquí ¡Pobre Chopin!».

Como se puede apreciar este apartado es el más largo, consta de 58 versos que además están distribuidos en estrofas desiguales que acotan el cambio de los temas, pues esta es la parte más reflexiva. En efecto, después de las cuatro estrofas iniciales que dedica a los temas citados, en el verso 29 da comienzo a otra estrofa en la que traza la añoranza de la utópica estancia en la isla paradisíaca. Es un apartado en el que hay imágenes y referencias a su vida y a su obra: «¿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». Versos en los que se aprecia el tono meditativo y metafísico de los versos precedentes de *Cantos de vida y esperanza* (1905), y también la alusión al mundo griego de *Prosas profanas*, pero es aquí el libro madrileño de 1905 el más presente, porque encarna el declive de su vida, y tanto, que en dos ocasiones repite en los versos su título: «de vida y esperanza» y «mis vidas y esperanzas». Otra estrofa, más corta, de solo cuatro versos viene a incidir en el tema del *tempus fugit* y el *ubi sunt* que se introducen por las preguntas retóricas: «¿dónde está aquel templo de mármol», «Dónde los hombre ágiles que las piedras redondas / recogían para los cueros de sus hondas?...». Como se observa, dos versos hacen referencia a su propia vida personal y otros dos a la prehistoria de la isla a sus célebres *foners* u honderos de los que habló más arriba. Y es que en la estrofa que viene a continuación, tras un nuevo recordatorio de la interlocutora («Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora»), se rompe la imagen del *locus amoenus* para ingresar la fractura de los tiempos modernos a través de las siluetas de los barcos que llegan a Mallorca de Valencia, Marsella, Barcelona y Génova para comentar: «La ciencia / comercial es hoy fuerte y lo acapara todo». La isla de Mallorca, por aquella época ya está perdiendo ese carácter de lugar totalmente idílico. Como siempre los versos finales vuelven a ser irónicos y hasta sarcásticos ante ese progreso del mundo que todo lo subvierte, y el sujeto poético aprovecha el tonificante aire marino para concluir: «como Kant y como el asno, pienso. / Es lo mejor», nueva frase irónica y hasta sarcástica que equipara al gran filósofo con el asno de la fábula, usando para más ironía la doble significación de la palabra *pienso* (del verbo pensar y el sustantivo, comida para animales).

La conclusión o parte séptima de la epístola, tan breve que solo consta de seis versos, contiene una despedida y una petición, aparte de resumir el contenido principal de la misiva en un único verso: «Si hay, he dicho, señora, alma clara, es la mía». Es como si esa claridad de espíritu se potenciara en la isla y se hiciera más consecuente la petición a los amigos: “Mírame transparentemente, con tu marido, / y guárdame lo que tú puedas del olvido”. Este final contiene para algún crítico⁶ la clave de lo que significa toda carta: el establecimiento de la memoria, la búsqueda de la amistad perdurable que traspase el tiempo y el olvido.

Una forma y un ritmo trasgresores

Las epístolas clásicas solían escribirse en endecasílabos, así lo hizo Garcilaso, por ejemplo, en la famosa «Epístola a Boscán» en endecasílabos blancos.

6. Hace esta reflexión Gonzalo Sobejano (36).

Aunque el metro más frecuente era el terceto encadenado, los autores españoles introdujeron otros modelos estróficos, silvas, romances endecasílabos o versos sueltos⁷. Darío incluyó cuatro epístolas en su libro de 1885, *Epístolas y poemas*, «A Ricardo Contreras», «A Juan Montalvo», «A Emilio Ferrari» y «Erasmus a Publio», la primera está escrita en tercetos encadenados, la segunda y la cuarta en endecasílabos blancos y la tercera en sextetos asonantes de heptasílabos y endecasílabos⁸.

En el caso que nos ocupa Darío utiliza un metro en principio poco apropiado para el cometido, lo que suponía un enorme reto. Ya se ha indicado que la razón por la cual eligió los versos alejandrinos pareados reside en que su amigo, Leopoldo Lugones, utilizó el mismo metro en su poema de 1903⁹, a lo que nos hemos referido en el apartado anterior, es decir esta epístola entraba en el juego amistoso entre los dos autores. El poema de Lugones no resulta tan acertado como el de Darío en su construcción formal, quizá porque el nicaragüense se evade de la solemnidad de la epístola y potencia la frase conversacional combinada con el manejo del alejandrino, de cuya composición surge un juego musical y prosaico al mismo tiempo. Si revisamos el poema nos encontramos con curiosos efectos rítmicos, no solo por la frecuencia de la anáfora y de los paralelismos, sino por el uso de las rimas, notablemente atrevidas que solo Darío podía llevar a cabo por esa época. Díez Canedo recuerda que

aquella Epístola fue piedra de escándalo en los menudos corrillos madrileños. El verso que dice: «Los delegados panamericanos que», se citaba entre risas como prueba de la torpeza de Rubén Darío para versificar. No fueron muchos los que entonces vieron la magistral ironía de la forma, la constante vena del riquísimo caudal de poesía que iba fluyendo de parte a parte en aquellos versos de Rubén (93).

Al comentar el poema Susana Zanetti destaca cómo Darío vuelve a su verso predilecto pero lo quiebra y lo presiona, «ahogando las posibilidades sonoras armoniosas de antaño, con finales de rima insólitos y rudos encabalgamientos», lo que lleva a este poema autobiográfico a una «continuidad forzada, a tropezones, que habla del desasosiego ante un deambular, un peregrinaje que parece alcanzar sentido solo en lo fragmentario, en los trabajos y los días del artista asediado por la pérdida del reino» (132-133). En efecto, la rima es un condicionamiento fundamental en el poema, al utilizar el pareado de un

7. Para un estudio de la epístola clásica: López Bueno, 2000.

8. Véase mi trabajo (Ruiz Barrionuevo: 106-108).

9. Es conocida la obsesión que Lugones padecía por la rima, véase el «Prólogo» a *Lunario sentimental* donde afirma que la rima es esencial en el verso moderno (194-195).

verso largo como estructura formal, y ello asoma desde el comienzo, cuando los cuatro versos iniciales riman, los primeros en francés (vers- Anvers) y los segundos en español, con una isotopía que produce un efecto irónico y desdeñoso (Rodenbach-Bach). Posteriormente muchas de estas rimas inciden en el tono conversacional y en la ironía que a veces se desplaza hasta el sarcasmo. En la imposibilidad de hacer una lectura de la incidencia de todas estas rimas, destaquemos algunas, muy especialmente las que producen encabalgamiento abruptos al extremo, y que Darío había ensayado ya en alguna ocasión en su libro precedente, *Cantos de vida y esperanza*. En la misma parte primera aparece: «en panorama igual al de los cuadros y hasta / igual al que pudiera imaginarse... Basta». En la segunda parte: «a pesar de Nabuco, embajador, y de / los delegados panamericanos que / hicieron lo posible por hacer cosas buenas / saboreé lo ácido del saco de mis penas». Otro ejemplo en el mismo apartado: «con las alondras y con Garcilaso, y con / el sport. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y La Nación?». En el apartado tercero tenemos otro ejemplo: «Por eso los astutos, los listos, dicen que / no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!». En el apartado sexto: «El temporal no deja que entren los vapores. Y / un yach de lujo busca refugio en Porto-Pi», y un poco más adelante: «¡Ah, señora, si fuese posible a algunos el / dejar su Babilonia, su Tiro, su Babel».

Uno de los aciertos del poema son las formas coloquiales y la inclusión de expresiones francesas, que eran frecuentes en un medio en el que este idioma era imprescindible. También aparecen términos en latín, en inglés y en mallorquín. Todas son encajadas de forma natural y magistral en los versos alejandrinos: «*Et pour cause*. Yo pan-americanicé / con un vago temor y con muy poca fe»; «Mi ditirambo brasileño es ditirambo / que aprobaría su marido. *Arcades ambo*» (Parte I); «Es preciso que el médico que eso recete, dé / también libro de cheques para el *Crédit Lyonnais*» (Parte II); «ombligo / de la locura, foco de todo *surmenage* / donde hago buenamente mi papel de *sauvage*» (Parte III); «Hoy, heme aquí en Mallorca, la *terra dels foners*» (Parte IV); «Y saludan con un *bon dia tengui* gracioso» (Parte V); pero con todo, en estos apartados dedicados a Mallorca «se serena la discordancia entre sintaxis y rima» (Zanetti, 148). Gran parte de estas expresiones coadyuvan a ese cosmopolitismo del mundo contemporáneo en que está situado el poema, que es el mismo que el propio autor vivía. Por otro lado son sorprendentes las frases entrecortadas que preludian las percepciones yuxtapuestas, que en un intento de presentar la vida en toda su riqueza, plasman los poetas en la vanguardia. El texto fragmentario, balbuciente y sugerente, asoma en versos como: «el sport. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y La Nación?» (Parte II); «Que ando, nefelibata, por las nubes... Entiendo. / Que no soy hombre práctico en

la vida... ¡Estupendo!» (Parte III); «A veces me dirijo al mercado, que está / en la Plaza Mayor. (¿Qué Coppée, no es verdad?)» (Parte V). Insistamos que este coloquialismo está trabajado en alejandrinos pareados y que, contrariamente a lo que pudiera pensarse, producen una especial sonoridad de confianza irónica que nos revierte la propia imagen del poeta con su errante vivir y que se vuelca en la confianza de un corresponsal a otro: «La mejor epístola poética: una persona escribe a otra, en verso y en confianza, cómo pasa la vida» (Sobejano, 17). Es evidente que esta epístola, tan trasgresora, sin embargo cumple como ninguna el precepto básico de la comunicación en confianza de dos interlocutores. Claro que hay que contar que tras la figura de la señora de Lugones estaba también la persona del amigo, el poeta argentino Leopoldo Lugones.

En resumen, Darío culmina en este texto el único modelo de epístola posible y que hoy nos interesa, una epístola vinculada a sus propias vivencias, un texto que admite la confianza y el desorden mismo del fluir de la vida, una misiva que trata de aproximar a dos seres aunque en este caso el lector irrumpa como transgresor esperado y necesario de ese monólogo transmitido a la destinataria. Por otro lado la poesía de Darío en este caso avanza hacia formas del siglo XX en las que se rompe el hermetismo al implantar un tono conversacional que aparecería en la segunda mitad del siglo XX acompañado del humor y la ironía (Alemany 73-76). Lo que importa es que al entrar en comunicación con el lector, aunque se requiere el modelo interpuesto de la epístola literaria, se anticipa la poesía del futuro.

Bibliografía citada

- ALEMANY BAY, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Universidad de Alicante 1997.
- CARILLA, Emilio, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, 1967.
- DARÍO, Rubén, *Autobiografía*, en *Obras Completas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1959, tomo I, p. 17- 177.
- *Poesía*, prólogo Ángel Rama, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Cronología Julio Valle Castillo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- *España Contemporánea*, edición de Noel Rivas Bravo, Ed. Renacimiento, Sevilla, 2003.
- DÍEZ CANEDO, Enrique, «Otras notas acerca de Darío. Una digresión de Alomar y unos versos de Darío», en *Letras de América*, México, El Colegio de México, 1944, pp. 92-95.

- FERNÁNDEZ, Juan Manuel, «Rubén Darío. Una obnubilación brasileña», *Caracol*, 3 (2012), 102-133.
- GULLÓN, Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (ed), *La epístola*, Universidad de Sevilla, 2000.
- LUGONES, Leopoldo, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1959.
- RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.
- RUIZ BARRIONUEVO, «La epístola y Rubén Darío», *Formes breves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 a nos jours*, en *América, Cahiers du CRICCAL*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 19, (1997), pp. 105-113.
- SALES DE SOUZA, Ismênia, «Rubén Darío y el país maravilloso de Brasil» en *Hipertexto*, 16 (2012), pp. 168-172.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Lope de Vega y la epístola poética» en Manuel García Martín ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, *Acta Salmanticensia*, 1993, vol. 1, pp. 17-36.
- VALEMBOIS, Víctor, «Rubén Darío, catalizador intercultural (más sobre su estancia en Bélgica)» en *Romaneske, Vereniging van Leuvense Romanisten*, 22, 4 (1997) <<http://www.vlrom.be/pdf/974rubendario.pdf>> [consulta: 18 junio, 2016].
- ZANETTI, Susana, «Rubén Darío, cosmopolitismo y errancia: Epístola a la Señora de Leopoldo Lugones», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Actas del III Congreso Internacional CELEHIS de Literatura Española, Latinoamericana y Argentina*, 17, 19, (2008), pp. 131-158.

Fecha de recepción: 24-10-2016
Fecha de aceptación: 17-11-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.15>

Puede citar este artículo como:

SANCHIS AMAT, Víctor Manuel, «Aprender a escribir con Rubén Darío: hacia una propuesta de comentario de textos esenciales sobre la recepción del Modernismo entre los jóvenes poetas españoles», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 269-288.

APRENDER A ESCRIBIR CON RUBÉN DARÍO: HACIA UNA PROPUESTA DE COMENTARIO DE TEXTOS ESENCIALES SOBRE LA RECEPCIÓN DEL MODERNISMO ENTRE LOS JÓVENES POETAS ESPAÑOLES

VÍCTOR MANUEL SANCHIS AMAT
Universidad Católica San Antonio de Murcia

Resumen

En las líneas que siguen se plantea un ejercicio didáctico de comentario de textos literarios de tres poetas esenciales de la literatura española de la primera mitad del siglo XX. A partir de la definición de la poética dariana que estableciera Pedro Henríquez Ureña, el artículo presenta un comentario sobre las influencias formales y las perspectivas ideológicas heredadas de la tradición modernista a partir de la reflexión sobre si Darío pudo o no escribir estos poemas y por qué. Se iniciarán los comentarios formales de los poemas sin desvelar el autor, para después insertar los contextos de producción y valorar también los tópicos modernistas en los jóvenes poetas españoles.

Palabras clave. *Rubén Darío, Modernismo, Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández.*

Abstract

On the following lines, a didactic activity is proposed as a literary commentary about three essential poets in Spanish literature from the first half of the 20th Century. Since Rubén Darío's poetic definition on, which was established by Pedro Henríquez Ureña, the article presents a commentary about the formal influences and the ideological perspectives inherited from the modernist based on the reflection whether Darío could have written or not these poems and why. On the first hand, we will include the formal comments on the poems without revealing the author; on the second hand, we will include their corresponding production contexts and, also appreciating the modernist topics in the young Spanish poets.

Anales, 28 (2016), pp. 269-288

DOI: 10.14198/ALEUA.2016.28.15

Keywords: *Rubén Darío, Modernismo, Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández.*

De cualquier poema en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él. Sus admiradores sintieron la fascinación de sus imágenes llenas de color, su riqueza de alusiones literarias, su felicidad verbal, y la infinita variedad, flexibilidad y destreza rítmica de su verso, en la que sobrepasa a cualquier otro poeta de nuestro idioma... (Henríquez Ureña, 2008: 211).

Con estas palabras tan repetidas, Pedro Henríquez Ureña encumbró a Rubén Darío como el gran poeta en lengua castellana de la contemporaneidad, ofreciendo además las principales claves de interpretación de la obra del vate nicaragüense, aquellas por las que ha sido imitado, criticado, versionado y distorsionado a lo largo de todo el siglo XX: sus imágenes coloridas —y sonoras—, la vasta cultura literaria del poeta, lector empedernido, la armonía de su verbo y la facilidad musical de los ritmos de sus versos.

Una de las líneas de investigación más felices de la tradición crítica dariana ha sido precisamente la del análisis de la interpretación que los poetas del siglo XX han realizado del magisterio de Rubén Darío. Los grandes intelectuales latinoamericanos del siglo, desde José Enrique Rodó hasta Octavio Paz (1964), han tenido que situar su identidad literaria, casi como una obligación, atendiendo al significado del nombre y de la obra de Rubén Darío. Algunos incluso, como Jorge Luis Borges (1967), pasaron de la feroz crítica juvenil a la madura admiración posterior, calificándolo como el «Libertador» de la literatura latinoamericana. Los estudios críticos han incidido en esta consideración del poeta como iniciador de la poesía latinoamericana contemporánea y han hecho hincapié en numerosas ocasiones en las diferentes influencias de la obra dariana en la poesía del siglo (Alemany, 2007). Entre los poetas españoles también se recibió la obra de Darío de una manera intensa y generosa, como muestran los numerosos trabajos que destacan las relaciones entre el poeta nicaragüense y los jóvenes poetas españoles de su tiempo, como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, Miguel Hernández, Federico García Lorca o Valle-Inclán, algunos de los cuales forman parte del análisis de este trabajo.

El objetivo de estas líneas, además de continuar esta senda crítica de las influencias modernistas en los jóvenes poetas de la primera mitad del siglo XX, es plantear un ejercicio de comentario de texto de poemas que Rubén Darío, por fechas, no pudo escribir, que pertenecen a tres autores imprescindibles de la poesía española contemporánea. Se presentarán primero los textos, sin desvelar el nombre del autor ni el contexto de producción y se

desgranarán a continuación a partir de las características definitorias de la poesía de Rubén Darío establecidas por Henríquez Ureña.

Aquello que la tradición historiográfica ha sancionado como Modernismo no puede ser un conjunto de características memorizables y repetidas en un examen semestral, sino un contexto literario y cultural que surge a partir de la publicación de algunas obras de autores principales como Rubén Darío y que se refleja en testimonios de autores coetáneos como Antonio Machado, Francisco Villaespesa o Juan Ramón Jiménez. El contexto de producción es imprescindible, sí, pero no debemos olvidar que el punto de partida ha de ser la interpretación de los textos. Ser las lenguas, los comentaristas, de esos mudos maestros que son los libros, como escribiera el maestro Alejo de Venegas en el siglo XVI.

Así pues, diseño a continuación un pequeño juego de comentario de texto de tres poemas de tres autores españoles esenciales que parte de la justificación acerca de por qué Rubén Darío pudo o no escribirlos. Aunque algunos poemas son bastante conocidos, se mantienen en secreto los nombres de los autores hasta la segunda parte de los comentarios, en los que se abordan los contextos de producción y el análisis ideológico.

1. «A la muerte de Rubén Darío»

Si era toda en tu verso la armonía del mundo,
¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?
Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares,
corazón asombrado de la música astral,
¿te ha llevado Dionisos de su mano al infierno
y con las nuevas rosas triunfantes volverás?
¿Te han herido buscando la soñada Florida,
la fuente de la eterna juventud, capitán?
Que en esta lengua madre la clara historia quede;
corazones de todas las Españas, llorad.
Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,
esta nueva nos vino atravesando el mar.
Pongamos, españoles, en un severo **mármol**
su nombre, **flauta y lira**, y una inscripción no más:
Nadie esta **lira** pulse, si no es el mismo **Apolo**;
nadie esta **flauta** suene, si no es el mismo **Pan**.

A) ¿Por qué Rubén Darío pudo escribir este poema? Comentario estilístico

Quizá sean estos versos el mejor homenaje al significado de la vida y la obra de Rubén Darío escritos tras su muerte en su país natal en 1916. Y quizá

lo sean porque existen numerosas particularidades estilísticas que permiten crear la ficción de que el propio Rubén pudo haberlos firmado, publicados hace ahora un siglo.

La destreza rítmica del poema nos recuerda claramente al armonioso verso dariano, vertebrado a través de una estructura arromanzada en alejandrinos en la que destaca la acentuación aguda de los versos pares. Los alejandrinos, perfectos en su hechura, mantienen la división en dos hemistiquios heptasilábicos con cesura y rima interna (*Sie ra tó daen tu vér so / laar mo ní a del mún do*, 7), que en la tradición hispánica, como sabemos, fueron característicos de la poesía medieval del mester de clerecía.

La articulación métrica del poema es propiamente modernista, como muestran algunos de los sonetos en alejandrinos más conocidos del poeta: «Caupolicán» por ejemplo, o «Amado Nervo», que además de ser también un homenaje literario utiliza el mismo pie métrico que el poema propuesto a partir de la tergiversación de la rima clásica del soneto que se convierte en una estructura arromanzada de rima aguda:

Amado es la palabra que en querer se concreta;
Nervo es la vibración de los nervios del mal.
¡Bendita sea y pura la canción del poeta
que lanzó sin pensar su frase de cristal!...

Fraile de los suspiros, celeste anacoreta,
que tienes en blanchura l'azúcar y la sal,
muéstrame el lirio puro que sigues en la veta,
y hazme escuchar el eco de tu alma sideral
(Darío, 2007: 1199).

El verbo dariano también es fácilmente reconocible en el poema, pues el léxico del Modernismo, como sabemos, creó algunos lugares comunes. Las palabras sonoras por su composición morfológica y fonética destacan en el texto («armonía», «astral», «jardinero», «juventud», «soñada», «ruiseñor», «inscripción», «música»), así como otras que, también por su significado, nos remiten a los movimientos de los que bebió Rubén Darío (Romanticismo, Simbolismo, Decadentismo, Parnasianismo) y a partir de los cuales moduló el Modernismo un léxico característico: «capitán», «severo mármol», «eterna», «jardinero», «tierras de oro», «nuevas rosas», «flauta», «lira». Buena parte de esta imaginaria modernista se puede recuperar por ejemplo en el conocido poema que abre *Cantos de vida y esperanza* «Yo soy aquel que ayer no más decía» (Darío, 2007:245), en el que el poeta nicaragüense revisa su trayectoria vital y literaria y en el que se plantea también un juego metapoético de descripción y análisis del programa estético de las obras anteriores.

Otra de las grandes cuestiones que destacan en el poema propuesto son las alusiones culturalistas a la mitología clásica, tan del gusto de Darío. Aquello que Henríquez Ureña denominaba la riqueza de las alusiones literarias y que sin duda se convierten en una de las claves de interpretación de la estética modernista. Recordemos, por ejemplo, la asimilación del esplendor de la nueva poesía con la belleza de Helena en «El cisne» de *Prosas profanas* («Bajo tus alas blancas la nueva Poesía / concibe en una gloria de luz y de armonía / la Helena eterna y pura que encarna el ideal», (Darío 2007:202)). En este caso, el poema alude al dios Dionisos y bautiza al poeta como «jardinero de Hesperia», en otra clara alusión mitológica que desarrollaremos más adelante. Sin duda, la referencia mitológica que mejor vertebra el poema es la construida en los últimos versos, cuando el poeta alude al severo mármol y al epitafio: «Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo / nadie esta flauta suene si no es el mismo Pan». La fantástica aliteración que reitera el sonido sibilante para emular la música de los instrumentos rememora la historia de Apolo y Pan, que Rubén Darío había utilizado también en alguna ocasión, como por ejemplo en las «Palabras a la satiresa» de *Prosas Profanas*, que parecen ser la fuente del poema que se analiza.

Tú que fuiste, me dijo, un antiguo argonauta,
alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,
sabe que está el secreto de todo ritmo y 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
(Darío 2007:230).

B) ¿Por qué Rubén no pudo escribir este poema? Comentario ideológico

Rubén Darío no pudo escribir este homenaje a su muerte, claro, porque fue compuesto por Antonio Machado y publicado en la sección «Elogios» de *Campos de Castilla* en el año 1917. La relación entre Machado y Darío ha sido estudiadísima entre otros por investigadores de la talla de Oreste Macrí (1972), Aurora de Albornoz (1986), Ricardo Gullón (1961) o el propio Juan Ramón Jiménez. Ricardo Gullón llegó afirmar incluso que Machado fue «quizá (contra lo que decían leyendas caducas) el más rubendariano de los modernistas españoles» (1969: 25), rescatando una relación intelectual intensa y de admiración entre ambos. Se conocieron en París en 1902 (Albornoz, 1986: 249), en el primer viaje de Rubén Darío a la capital francesa, donde comenzó un intercambio de poemas que inició Antonio Machado en 1904 con «Al maestro Rubén Darío» y continuó el vate nicaragüense con textos como «Caracol» de «Otros poemas» de *Cantos de vida y esperanza* o el poema

que inicia «Misterioso y silencioso / iba una y otra vez» publicado en *El canto errante*. Aurora de Albornoz (1986) se ha encargado de estudiar las semejanzas y las diferencias del verso que Machado guardaba en su abrigo tras su desventurada muerte en Colliure en 1939, huyendo de la Guerra Civil. Si se acordó Machado o no de Darío en sus últimos días quizá no sea tan importante como entender esta intensa relación intelectual, pues los versos de ensoñación darianos «En los días de azul de mi dorada infancia / yo solía pensar en Francia y en Bolivia; / en Francia hallaba néctar que la nostalgia alivia, / y en Bolivia encontraba una arcaica fragancia» del soneto «A Bolivia» (Darío, 2007:1116) distan mucho de la trágica sensación machadiana del recuerdo de la infancia, dejando atrás un país destrozado «Estos días azules y este sol de la infancia...». Sin embargo, al menos en cierta medida, no pueden entenderse sin la poética dariana.

Una vez desvelado el autor el siguiente paso sería enfrentarse al comentario ideológico del poema a partir de las diferentes claves de interpretación del mismo. Las líneas de comentario planteadas a continuación podrían significar bien desarrolladas un artículo por sí solas, pero el objetivo aquí es otro, por lo que simplemente enunciaré algunas referencias que permitan insertar el texto en sus contextos de interpretación.

Uno de los versos axiales del poema de Machado es el verso 10: «Corazones de todas las Españas, llorad». En él encontramos un imperativo enfático al final de verso que nos recuerda a otro de los «Elogios» publicados en *Campos de Castilla* y que Machado escribe también en estos años, homenajeando con maestría a Juan Ramón Jiménez, a Unamuno, a Azorín, a Darío, claro, y también a su maestro en la Institución Libre de Enseñanza, a don Francisco Giner de los Ríos. Así precisamente se titula el poema, «A don Francisco Giner de los Ríos», en el que el poeta sevillano pone en boca del maestro un discurso directo en el que se suceden los imperativos como marca recurrente del estilo machadiano de esta época: «Sed buenos y no más...»; «Vivid, la vida sigue...» o «¡Yunque, sonad; enmudeced, campanas!» (Machado, 1999:237)

El verso siguiente, «Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro», introduce otro de los lugares comunes del Modernismo y de la poética dariana: la recreación del mito de El Dorado en el continente americano y la utilización del oro como elemento esencial de la imaginería modernista. El verso puede entenderse como una alusión geográfica evidente a su tierra natal, como el propio Darío escribió en el poema «Allá lejos» de *Cantos de vida y esperanza*: «Buey que vi en mi niñez echando vaho un día / bajo el nicaragüense sol de encendidos oros» (Darío 2007:311) pero la mayúscula que utiliza Machado puede remitir también a unas tierras de Oro en la ensoñación del poeta, que

recreó en textos como «La canción del oro», de *Azul*, o en menor medida en las composiciones en prosa dedicadas a Mallorca *La isla de Oro* (1907) y *El oro de Mallorca* (1913).

En la segunda estrofa del poema Machado plantea una pregunta retórica en la que insinúa el descenso a los infiernos del poeta de la mano de Dionisos y su regreso con las «rosas triunfantes» de la nueva poesía. La rosa fue la flor sagrada de la mitología griega y aunque su origen y su representación más recurrente la asocian a la belleza de Afrodita, existe alguna versión que habla de Dionisos como el creador de la rosa (Gómez Gallego, 2009). La personificación de Darío como actor del descenso a los infiernos le sitúa al nivel de Odiseo o de Orfeo, regresando como revelador de la nueva poesía, simbolizada con las «rosas triunfantes». La asimilación de la rosa con el afrancesamiento de la poesía de su tiempo es recurrente en la poesía de Machado. Así, en el poema de 1904 que le dedica «Al maestro Rubén Darío» el poeta sevillano ya plantea la relación entre Darío y las rosas, rescatando al poeta renacentista francés Pierre de Ronsard, conocido por sus *Sonetos a Helena*, donde reescribe el *collige virgo rosas* de Ausonio. Este es el fragmento, donde encontramos también algunas referencias reiteradas en el texto que nos ocupa:

Este noble poeta, que ha escuchado
los ecos de la tarde y los violines
del otoño en Verlaine,
y que ha cortado
las rosas de Ronsard en los jardines
de Francia, hoy, peregrino
de un Ultramar de Sol, nos trae el oro
de su verbo divino
(Machado, 1997:261).

La imagen del jardín de las rosas de Ronsard la repite Machado en su conocido «Autorretrato» en una metáfora en la que trata de explicar su filiación poética y en la que se atribuye también la influencia francesa de «las viejas rosas del huerto de Ronsard» frente a «los afeites de la actual cosmética» (Machado, 1999:101). La misma metáfora para definir los dos programas poéticos, el de Darío y el suyo propio.

En el verso tercero Machado utiliza otro de los lugares comunes de la estética simbolista del Modernismo, el jardín, para bautizar a Darío como «Jardinero de Hesperia». La importancia del jardín como símbolo vertebrador del arte modernista queda patente en las innumerables referencias que podemos encontrar en la obra del propio Darío. Rescato un pequeño ejemplo, un pasaje de *La isla de Oro* interesante porque es el mismo poeta quien define lo que para él representa el jardín y porque además transcribe un fragmento de

otro de los grandes escritores modernistas, Santiago Rusiñol, hablando del «jardiner poeta» creador de «simètriques harmonies»:

—Señora —interrumpí—, los jardines son y han sido siempre un incomparable tema para poetas y para filósofos. Aún respiramos tamizados por los siglos los perfumes de Academo. En cuanto a la jardinería, puede ser considerada como una de las bellas artes. Antes que un Le Nôttre o un La Quintinie, aprobaría mi decir un poeta anglosajón hermano de los ángeles y de nombre Edgar Poe.

Rusiñol lanzó una bocanada de humo. Y como se hablase de la decadencia de los jardines, se levantó y leyó en el bello libro en su lengua vernácula: «...I és que els jardins són el paisatge posat en vers, i els versos escrits en plantes van escassejant pertot arreu; es que els jardins són versos vius, versos amb saba i amb aroma; i com el jardiner poeta, per a rimar els llargs caminals ombrívols, per a estilitzar els boixos fent-los seguir simètriques harmonies, per a posar en estrofes de verdor les imatges de les plantes i les teories de figures, per a versificar la Natura i fer cants d'ombres i clarors, necessita de l'alegria dels temps i de la prosperitat deis homes, i els homes, ai!, ja no estan per a poesies, ni els temps per a magnificències, els versos escrits en el jardí se van omplint d'herba de prosa, en l'aspre terror d'Espanya». (*La isla de Oro*, 1969)

Podríamos seguir desmenuzando el texto y analizar influencias y recepciones, estirar otras significaciones y ampliar las establecidas. No obstante, concluimos aquí este primer ejercicio en el que se han trazado influencias cruzadas entre dos de las voces más destacadas de la poesía hispánica contemporánea a partir de la lectura crítica de los detalles del verso, tanto en su comentario estilístico como en su comentario ideológico.

2. «Granada (elegía humilde)»

Elegía, Granada, la dicen las estrellas
que horadan desde el cielo tu negro **corazón**.
La dice el horizonte perdido de tu vega,
la repite solemne la yedra que se entrega
a la muda caricia del viejo **torreón**.

Tu elegía, Granada, es silencio **herrumbroso**,
un silencio ya muerto a fuerza de **soñar**.
Al quebrarse el encanto, tus venas desangraron
el aroma inmortal que los ríos llevaron
en burbujas de llanto hacia el **sonoro mar**.

El **sonido del agua** es como un polvo viejo
que cubre tus almenas, tus bosques, **tus jardines**,
agua muerta que es sangre de **tus torres heridas**,
agua que es toda el alma de mil nieblas fundidas
que convierte a las piedras en **lirios y jazmines**.

Hoy, Granada, te elevas ya muerta para siempre
en **túmulo de nieve** y **mortaja de sol**,
esqueleto gigante de sultana gloriosa
devorado por bosques de **laureles y rosas**
ante quien vela y llora el poeta español.

Hoy, Granada, te elevas guardada por cipreses
(**llamas petrificadas** de tu vieja pasión).
Partió ya de tu seno el naranjal de oro,
la palmera extasiada del África tesoro,
solo queda la **nieve** del agua y su canción.

Tus torres son ya sombras. Cenizas tus granitos,
pues te destruye el tiempo. La civilización
pone sobre tu **vientre sagrado** su cabeza,
y ese vientre que estuvo preñado de **fiereza**,
hoy aún muerto se opone a la **profanación**.

Tú que antaño tuviste los **torrentes de rosas**,
tropeles de guerreros con banderas al viento,
minaretes de mármol con **turbantes de sedas**,
colmenas musicales entre las alamedas
y **estanques** como **esfinges** del agua al firmamento.

Tú que antaño tuviste **manantiales de aroma**
donde bebieron **regias caravanas** de gente
que te **ofrendaba el ámbar** a cambio de la **plata**,
en cuyas riberas teñidas de escarlata
las vieron con asombro los **ojos del Oriente**.

Tú, ciudad del **ensueño** y **de la luna llena**,
que albergaste pasiones gigantescas de amor,
hoy ya muerta, reposas sobre rojas colinas
teniendo entre las **yedras añosas de tus ruinas**
el **acento doliente** del dulce ruisenior.

¿Qué se fue de tus muros para siempre, Granada?
Fue el **perfume** potente de tu raza encantada
que dejando raudales de **bruma** te dejó.
¿O acaso tu **tristeza** es **tristeza nativa**
y desde que naciste aún **sigues pensativa**
enredando tus torres al tiempo que pasó?

Hoy, **ciudad melancólica** del ciprés y del agua,
en tus **yedras añosas** se detenga mi voz.
¡Hunde tus **torreones!** Hunde tu Alhambra vieja
que ya marchita y rota sobre el monte se queja,
queriendo deshojarse como **marmórea flor**.

Invaden con la sombra maciza tus ambientes.
 ¡Olvidan a la raza viril que te formó!
 Y hoy que el hombre profana tu sepulcral encanto,
 quiero que entre tus ruinas se adormezca mi canto
 como un pájaro herido por astral cazador.

A) *¿Por qué Rubén Darío pudo escribir este poema?*

El segundo poema propuesto para el comentario se llama «Granada, elegía humilde» y desde el mismo título, que apunta hacia el simbolismo de las ciudades muertas de finales del siglo XIX, podemos rescatar imágenes y recursos estilísticos propios de la estética modernista. Por su rareza, he transcrito el poema de la edición original, de la que después daré cuenta.

El poema, como se observa, se articula a partir de una tirada de versos agrupados en estrofas de cinco. El metro utilizado es de nuevo el alejandrino, y la estructura de cuarteto de la rima consonante, dejando libre de rima el primer verso de cada estrofa, sitúa al poema en la onda de las hechuras darianas, repitiendo en algunas estrofas, como en el poema de Machado, la acentuación aguda del verso: «Hoy, Granada, te elevas ya muerta para siempre / en túmulo de nieve y mortaja de sol, / esqueleto gigante de sultana gloriosa / devorado por bosques de laureles y rosas / ante quien vela y llora el poeta español».

Aunque el poema debe mucho en su construcción léxica a la influencia de Francisco Villaespesa, sobre todo a los versos de «Las fuentes de la ciudad» (Ceba, 1990) y José Zorrilla (Merlo, 2007: 90) se pueden rescatar también tópicos de la felicidad verbal propia de la estética rubendariana. Así, de nuevo encontramos sonidos, construcciones sintácticas y significaciones a lo largo de todo el poema que recuerdan la articulación fonética, sintáctica y semántica del Modernismo. En este sentido, llama la atención, entre otras, la utilización del epíteto «marmórea flor» en el quinto verso de la penúltima estrofa: «queriendo deshojarse como marmórea flor». La imagen, fantástica en la construcción de la antítesis, se convirtió en lugar común entre los poetas modernistas. La misma asimilación del mármol y la flor aparece en el poema «Metempsicosis» de Rubén Darío, en el que habla del lecho de la reina Cleopatra y en cuyo último verso suena: «¡Oh, la rosa marmórea omnipotente» (Darío, 2007:331) En la transcripción del poema, marcamos en negrita aquellas palabras, construcciones o versos de clara influencia modernista, como «estaque», «ensueño de la luna llena», «astral cazador», etc., sin incidir en sus posibles fuentes. Aunque abriría nuevas y buenas perspectivas de análisis, el mecanismo de interpretación es el mismo que ya realizamos en el comentario del poema machadiano.

Siguiendo las pautas de Henríquez Ureña, el poema se construye también a partir de referentes culturales de época que el joven autor del texto asume por ejemplo en la construcción simbólica de la ciudad. El poema que nos ocupa es un canto indiscutible a la ciudad, a una ciudad muerta llamada Granada, cuya tradición entronca perfectamente con las alusiones literarias de las que bebió también la poética dariana, como decíamos. «¡Así empecé en francés, pensando en Rodenbach...», (Darío, 2007:377) escribe Rubén Darío en la «Epístola a la señora de Lugones», destacando la influencia simbolista del autor de *Brujas, la muerta*, que es también la base argumental y estética del poema que nos ocupa.

B) ¿Por qué Darío no pudo escribir este poema?

Este canto a Granada de tono simbolista y de herencia romántica lo escribió un joven llamado Federico García Lorca en torno al año 1919. Lorca tenía apenas veinte años y como hemos argumentado en las líneas anteriores el ideario estético del joven poeta estuvo decididamente marcado por el imaginario formal modernista. Federico García Lorca acudía por entonces a la tertulia del café Alameda junto a un grupo de intelectuales en sintonía con las novedades editoriales de su época y en torno a varias revistas y periódicos como el *Renovación* (Merlo, 2007:89). Gallego Morel, hijo de Antonio Gallego y Burín, director del periódico *Renovación*, editaba por primera vez el texto en el *Bulletin Hispanique* bajo el título «El primer poema publicado por Federico García Lorca» (1967) desde su publicación en el periódico el 25 de junio de 1919. Así definía su significado: «Es un poema del Lorca de entonces [poeta inédito que comienza su contacto con los intelectuales granadinos entre otros en este medio de prensa]. Con el ademán de poeta civil que ha contagiado a todos los jóvenes Rubén Darío y con la herencia modernista que Lorca tiene más a mano: la del almeriense Francisco Villaespesa» (1967, p. 488).

Muchos han sido los trabajos que se han acercado al Lorca juvenil (García Montero, 1997; García Lorca, 1980), aunque sobre las relaciones entre el poeta granadino y Darío destacan los estudios recientes de María José Merlo (2007), sobre todo aquellos relacionados con la interpretación del *Diván del Tamarit*, en el que el último Lorca decididamente había asumido el imaginario dariano, no ya como una concepción inicial del adolescente que se está iniciando en la poesía, como en los versos que nos ocupan, sino como una recurrencia significativa profunda que articula el discurso lírico del poeta granadino.

Merlo destaca los rasgos modernistas del poema de Lorca: «desde la añoranza y el llanto por la pérdida de una civilización muy concreta, la de Oriente, tan cantada por los poetas modernistas y exaltada por el propio Rubén,

hasta toda una serie de poetas fulgurantes» (2007: 90) y en el artículo trae a colación también el testimonio de Francisco García Lorca en *Federico y su mundo* acerca de estos años iniciales del poeta, en el que llenaba cuartillas con avidez, destacando que «la sombra del maestro Rubén se proyecta inspiradora en el entonces balbuciente poeta» (García Lorca en Merlo, 2007: 90). Sobre la admiración de Lorca por Darío, además los rasgos de su obra, nos queda la lectura del famoso discurso «al alimón» que impartieron Pablo Neruda y Federico García Lorca en Buenos Aires en el que reivindican el valor y el significado de Darío para la poesía hispánica:

Como poeta español enseñó en España a los viejos maestros y a los niños, con un sentido de universalidad y de generosidad que hace falta en los poetas actuales. Enseñó a Valle Inclán y a Juan Ramón Jiménez, y a los hermanos Machado, y su voz fue agua y salitre, en el surco del venerable idioma. Desde Rodrigo Caro a los Argensolas o don Juan Arguijo no había tenido el español fiestas de palabras, choques de consonantes, luces y forma como en Rubén Darío. Desde el paisaje de Velázquez y la hoguera de Goya y desde la melancolía de Quevedo al culto color manzana de las payesas mallorquinas, Darío paseó la tierra de España como su propia tierra (García Lorca, s.f.).

En este caso las líneas de interpretación principales del comentario ideológico del poema están relacionadas por la escritura del tópico de la ciudad muerta y sus diferentes interferencias estéticas, que provocan la asunción de postulados románticos y simbolistas que tan bien filtraron los poetas modernistas.

No hay duda de que la escritura de García Lorca es en sus recurrencias temáticas un gran canto a Granada. El gran lienzo de la modernidad sobre la ficcionalización de una ciudad íntimamente ligada a la producción artística que, por su mestizaje cultural y la grandiosidad de su legado, ha sido centro de atracción e inspiración de numerosos artistas. Efrén Ortiz recorre algunos momentos en los que la poesía trata de construir el imaginario de la ciudad y destaca este poema como un canto insertado en una tradición cultural, la del final de una época y la crisis finisecular, que poco tiene que ver con el regionalismo de las imágenes posteriores del Lorca del *Poema del cante jondo* o el *Romancero Gitano*:

He subrayado la importancia de esta composición no sólo por el hecho de que está dedicada de manera íntegra a la ciudad, sino porque el tono, el contenido y los motivos que ella utiliza son radicalmente distintos de aquellos con los que tradicionalmente identificamos a García Lorca: aquí no hallamos solamente gitanos, cantores ciegos, toreros o andaluzas, es decir, la ciudad no es el motivo estereotipado de corte regionalista, ni el bosquejo de una topografía y una arquitectura posible de fincar en un periodo histórico, sino más bien la oportunidad para hablar acerca de un momento de crisis histórica, del cual la ciudad funge como escenario y emblema (Ortiz, 2012).

No es momento para profundizar en una tradición, la de la ciudad muerta, trabajada de manera excelente por especialistas como Miguel Ángel Lozano (1994) o Eva Valero (2005), tan solo esbozar la evidente filiación del poema lorquiano con el *topos* enunciado por Rodenbach y asumido por los poetas modernistas, como decíamos líneas atrás. Eva Valero describe el tópico en toda su extensión, que muchos, como el joven Lorca en el poema que nos ocupa, imitaron como ejercicio poético inicial de época:

Es en la obra de Rodenbach titulada significativamente *Brujas la muerta* (1892), donde el motivo se convierte en *topos* reconocible. La imagen es muy concreta: es la ciudad melancólica y brumosa, con su hechizo de horizontes tristes y grisáceos, la vaguedad impresionista en el ensueño de sus calles o su moroso ritmo de lugar adormecido; en una, una ciudad provinciana y murmuradora cuyo sonido opaco de campanas es su lenguaje y se fusiona con el mortecino silencio de su ambiente.

La combinación de todos estos rasgos exacerba la concepción literaria de la urbe como objetivo último, a través de la creación de la ciudad como estado de ánimo. En ella, la hiperestesia de los sentidos deriva en un proceso de introspección que identifica finalmente las peculiaridades sensitivas de la ciudad con las del propio personaje (Valero, 2005:707).

La configuración de esta Granada humilde y mortecina de 1919 debe por tanto su configuración a la idealización de la ciudad propia de la tradición romántico-simbolista, manifestada a través de la construcción de una elegía. En 1899, por ejemplo, se publica una miscelánea de textos e ilustraciones titulada *Libro de Granada*, en la que participaron entre otros Ángel Ganivet o Isidoro Marín, y en la que se da cuenta de esta Granada decadentista asimilada a la Brujas de la pintura de Fernand Khnopff, que Lorca debió conocer de primera mano. El propio Darío, además, escribió sobre sus sensaciones sobre la ciudad de Granada, recogidas en un artículo publicado en *Tierras solares*, donde se pueden leer sugerencias idealistas como la siguiente: «cuando he venido a la ciudad de Boabdil, he tenido muy amables imaginaciones. He pensado en visiones miliunochescas» (Darío, 1991:97), que evidentemente marcaron la proyección estética de esta primera Granada de Federico García Lorca.

El *topos* de la ciudad muerta tiene en buena medida una estrecha vinculación con algunos temas recurrentes que el siglo XIX cribó de la tradición hispánica y latina. Por ejemplo, en el texto se observan elementos claramente rastreables en la lírica renacentista de la poesía de ruinas, que a su vez se configura a partir de tópicos latinos como el *ubi sunt*. Como en la *Canción a las ruinas itálicas*, emblema hispánico de una tradición de origen latino (Ferrí, 1995) el poema de Lorca tiene constantes vocativos a la ciudad «Elegía,

Granada, la dicen las estrellas», que se presenta personificada como destinataria del poema: «Tú que antaño tuviste...» y en la que suenan las trágicas preguntas retóricas del *ubi sunt*: «¿Qué se fue de tus muros para siempre, Granada?» y resuenan las respuestas fatales del tiempo todo lo muda: «Tus torres son ya sombras. Cenizas tus granitos, pues te destruye el tiempo».

Otra de las líneas de interpretación de esta ciudad lorquiana es el análisis del simbolismo de uno de los elementos más característicos de su íntimo imaginario estético, el agua. Lorca esboza en el poema una ciudad del agua, que rige y vertebrata el estado de ánimo de la Granada recreada. La alusión a los estanques, a las fuentes, al «agua muerta» se convierte en un símbolo, en una metáfora cósmica, que asocia la podredumbre decadentista con la sensación de tristeza del habitante de esa ciudad que impulsan los versos. En el poema que nos ocupa podemos leer:

El sonido del agua es como un polvo viejo
que cubre tus almenas, tus bosques, tus jardines,
agua muerta que es sangre de tus torres heridas,
agua que es toda el alma de mil nieblas fundidas
que convierte a las piedras en lirios y jazmines.

Rubén Darío, en el ya citado relato sobre Granada publicado en *Tierras solares*, focalizaba también su atención en este hito vertebrador de la ciudad con un tono de admiración evidente: «El agua por todas partes, en las copiosas albercas, en los estanques que reproducen las bizarrías arquitecturales, en las anchas tazas como la que sostienen los leones del famoso patio, o simplemente brotando de los surtidores colocados entre las lisas losas de mármol» (Darío, 1991: 101). Y el propio Lorca, como destaca el análisis de María José Merlo (2007: 97) no dejó nunca de reflexionar en sus diferentes manifestaciones artísticas sobre la importancia y la significación de ese símbolo que aparece ya reflejado en este poema inicial. Merlo (2007) recoge el testimonio de Lorca en una carta a Melchor Fernández Almagro en la fecha temprana de 1922, en la que el poeta transmite fascinado su interés por las posibilidades artísticas que se abren ante el agua de Granada, que nos valdrían para iniciar un comentario más amplio sobre este tema:

He visto un libro admirable que está por hacerse y quisiera hacerlo yo. Son *Las meditaciones y alegorías del agua*. El poema del agua que mi libro tiene se ha abierto dentro de mi alma. Veo un gran poema entre oriental y cristiano-europeo del agua [...]. Y luego cuando trate del agua muerta, ¡qué poema tan emocionante el de la Alhambra vista como panteón del agua (Lorca en Merlo, 2007: 97).

3. Balada de juventud [fragmento]

Llegó a mí **triunfante**: la vi, y la sorpresa
como un licor grato mi **alma embargó**...
¿Quién eres?... —le dije: ¿**Divina princesa**?
¿**Hermoso fantasma**? —Su boca de fresa
se abrió dulcemente y así musitó:

«Soy el **hada blanca** que deja el camino
fatal de la Vida regado de luz;
que enciende en las almas un **fuego divino**;
que oculta al humano su pobre destino
y de su existencia suaviza la cruz.

Yo soy **roja rosa** que se abre lozana
al cálido beso del sol del Abril;
yo soy de la Vida la Aurora galana
naciendo entre nubes de **ópalo y grana**,
naciendo entre perlas y **aljófares mil**.

Yo soy **sueño cándido**; yo soy **fuelle viva**
que va **fugitiva por campo feraz**;
yo soy **dulce abeja** zumbante y activa
que a todas las flores **sus néctares liba**;
yo soy **nube de oro** que pasa fugaz.

Yo soy fuerte hoguera que inmensa se inflama
la sangre en las venas haciendo rugir;
poniendo en los ojos **reflejos de llama**,
los pechos cubriendo de **ignífera escama**,
haciendo gozosas las fibras crujiir.

Mi aliento da al viento más notas que el ave,
mi vida está urdida con una ilusión;
del cruel desengaño mi pecho no sabe;
en mí la sombría Tristeza no cabe;
en mi alma la Pena no encuentra mansión.

Alcázares finjo más altos que montes;
escalo las bóvedas de ingrátido **tul**
asida a las ruedas de alados **Faetones**;
ensueño quimeras; oteo horizontes
de **nieve, de rosa, de nácar, de azul**.

Yo soy **gentil góndola** que llégase henchida
de fe y de optimismo al fondo del mar;
yo soy copa llena de ardiente bebida;
yo soy del gran libro que forma la Vida
la **página de oro** que puede mostrar.

No encuentro en mi senda traidores **abrojos**,
ni zarzas rastreras, ni **acíbar**, ni **hiel**;
la **encuentro alfombrada de pétalos rojos**
de **ufanos claveles**, de **hilados embojos**,
de luz, de **alegría de rosas**, de miel.

De **fúlgidas luces** empapo los días;
los tristes crepúsculos de **gayo color**;
los huecos espacios de un mar de armonías
y un mar de fragancias; las noches sombrías
de encantos, de risas, de besos, ¡de **amor!**

Yo soy virgen casta que todos adoran,
que todos aguardan con viva inquietud;
yo soy manjar rico que todos devoran;
amante a quien todos suspiran y lloran
cuando huye a otros brazos; ¡**yo soy Juventud!**»

Al oírla, a mis ojos un mundo risueño
vi abrirse, a mis plantas hallé dichas mil...
Mas, cuando ya de ella creíame dueño,
de mí se alejaba lo mismo que un sueño,
lo mismo que un soplo de brisa sutil...

.....
A veces me digo con honda tristeza:
¿Vendrá a mí aún el **hada bendita** que huyó?...
Mi frente surcada, mi cana cabeza
y el fuego de mi alma que a helarse ya empieza,
responden con mudas palabras: ¡**No!** ¡**No!**

A) *¿Por qué Rubén Darío pudo escribir este poema?*

El tercer poema del comentario, esta «Balada de la juventud», es también un ejercicio de imitación rubeniano de formación que responde a los patrones formales e ideológicos del Modernismo. De nuevo, tanto la destreza rítmica, como la felicidad verbal como las referencias literarias de las que partíamos para el análisis se cumplen de una manera evidente. En este texto, incluso, las referencias son más explícitas.

Los versos se agrupan en quintetos dodecasílabos dactílicos que en este caso responden a la estructura de rima ABBBA. De nuevo aparecen versos agudos y un patrón acentual reiterativo, separando el verso en dos hemistiquios que, junto a la rima, provocan la musicalidad del texto. La vertebración rítmica de los famosos versos medievales de Juan de Mena: «Al muy prepotente don Juan el segundo, / aquel con quien Júpiter tuvo tal celo...» fueron

adaptados por Rubén Darío al pie dactílico y reiterados por los poetas modernistas. Muy conocidos son los versos autorreferenciales de Amado Nervo a este respecto: «El metro de doce son cuatro donceles / donceles latinos de rítmica tropa; / Son cuatro hijosdalgo con cuatro corceles; /El metro de doce galopa, galopa» (Nervo, 2005).

La carga léxica del poema debe mucho en su construcción a la Rima XI de Bécquer «Yo soy ardiente, yo soy morena, / yo soy el símbolo de la pasión», pero sobre todo a la «Sonatina» de Rubén Darío, a la que el poeta alude directamente: «¿Quién eres?... —le dije: ¿Divina princesa? / ¿Hermoso fantasma? —Su boca de fresa». Un análisis exhaustivo del texto propondría una vinculación estrecha con las formas del Modernismo, cuyas imágenes aparecen reiteradas con las bridas del dodecasílabo. Hadas, princesas tristes, fuego divino, ópalo y grana, ingrátido tul, fúlgidas luces, alegría de rosas, traidores abrojos, de nieve, de rosa, de nácar, de azul, forman una serie de construcciones de clara intertextualidad dariana. Encontramos también adjetivos antepuestos, esdrújulas sonoras, aliteraciones, mayúsculas significativas o enumeraciones ascendentes acabadas en exclamación, tan familiares, como esas palabras finales del poema «¡No! ¡No!» que nos remiten a la estructura de la «Oda a Roosevelt». Las referencias literarias en este caso también aparecen, como las imágenes de la mitología griega referidas a Faetón o las Hadas, que aderezan el proyecto esteticista del poema.

B) ¿Por qué no pudo escribir Rubén Darío este poema?

El poema lo escribió un joven llamado Miguel Hernández, y apareció publicado en Orihuela en 1930 en el periódico *El Pueblo de Orihuela*, en el número 134 (Fernández Palmeral, 2005). Sobre cómo Miguel Hernández devoró en su juventud a Rubén Darío han hablado entre otros Juan Cano Ballesta, Balcells (1997) o José Carlos Rovira (2011), que han analizado las influencias no solo de estos primeros poemas, sino también en obras como *El rayo que no cesa* o *Perito en lunas*. En su epistolario, además, Balcells destaca algunos testimonios a Ramón Sijé en los que incluso se intercambian textos (el soneto que empieza «Hermano mío, tú que tienes la luz, dame la mía...» y en los que Miguel Hernández muestra su predilección por el poeta nicaragüense como uno de sus modelos literarios.

Las huellas darianas aparecen con fuerza en estos versos de formación, a través de los cuáles Miguel Hernández forja su pluma de poeta. Quizá de manera intuitiva, Miguel Hernández está asumiendo aquí el programa estético del Modernismo como ejercicio de imitación poética, tan repetidos a lo largo

de la tradición hispánica, mediante el cual el poeta se enfrenta por primera vez a las complicaciones del ritmo y a los vericuetos del dodecasílabo.

Podríamos lanzar también diferentes temas de análisis para el texto propuesto y completar así el comentario de los poemas que Rubén Darío (no) pudo escribir. En este caso, los versos configuran un sueño de tono romántico en el que la inspiración de Bécquer planea sobre los sonoros versos modernistas. Insertar el poema en el tema recurrente del sueño en la literatura o en el arte hispánico, o más concretamente su importancia en el imaginario del Romanticismo y del Modernismo, podría arrojar una línea de interpretación fructífera, vinculada a las poéticas de Bécquer y el propio Darío, quién recurrió al sueño en numerosas ocasiones. Y como en los ejemplos anteriores, desgranar esta hipótesis nos llevaría a la exégesis de un poema, que por otra parte, nos devolvería a la frase inicial de Henríquez Ureña. Igual que Machado, igual que Lorca, el joven Miguel Hernández aprendió a escribir bajo la inmensa sombra del jardín dariano:

De cualquier poema en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él. Sus admiradores sintieron la fascinación de sus imágenes llenas de color, su riqueza de alusiones literarias, su felicidad verbal, y la infinita variedad, flexibilidad y destreza rítmica de su verso, en la que sobrepasa a cualquier otro poeta de nuestro idioma... (Henríquez Ureña, 2008: 211).

Bibliografía citada

- ALBORNOZ, A., «Rubén Darío en el último verso de Antonio Machado», *Anales de literatura hispanoamericana*, 15 (1986), pp. 247-254.
- ALEMANY, C., «Versiones, revisiones y subversiones de la poesía de Rubén Darío en el siglo XX». *Anales de literatura hispanoamericana*, 36 (2007), pp. 137-152.
- BALCELLS, J. M., «Rubén Darío y Miguel Hernández», *Anthropos*, 170-171 (1997) pp. 138-141.
- BORGES, J. L., «Mensaje en honor a Rubén Darío», *Darío, BAAL*, XXXIII (1967).
- CEBA, J. J., «La Influencia de Villaespesa en la obra de Federico García Lorca», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, 9-10 (1990-1991), pp. 81-110. Recuperado de <http://www.almediam.org/PDF/Villaespesa.pdf>
- DARÍO, R., *La isla de Oro*, en *Páginas desconocidas de Rubén Darío*, Montevideo, Biblioteca de marcha, 1969
- *Obra poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 2011.
- *Poesía completa*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 2007.
- *Tierras Solares*, Sevilla, Don Quijote, 1991.
- FERNÁNDEZ PALMERAL, R., *Simbología secreta de «El rayo que no cesa» de Miguel Hernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

- FERRI, J.M., *Las ciudades cantadas: el tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.
- FEUSTLE JR, J. A., «El secreto de la sátira», *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977], Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 239-241. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_061.pdf
- GALLEGO MOREL A., «El primer poema publicado por Federico García Lorca». *Bulletin Hispanique*, 69:3 (1967), 487-492. Recuperado de http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1967_num_69_3_3918
- GARCÍA LORCA, F. y NERUDA, P., *Discurso al alimón sobre Rubén Darío*, Chile: Universidad de Chile, [s.f.]. Recuperado de <http://www.neruda.uchile.cl/discursoalimon.htm>
- GARCÍA MONTERO, Luis, «El taller juvenil» en Andrés Soria (ed.), *La mirada joven. Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1997, pp. 84-85
- GÓMEZ GALLEGO, D., «El origen de las rosas según la mitología clásica», 2009, en *Sobre Leyendas* [en línea]. Recuperado de <http://sobreleyendas.com/2009/04/18/el-origen-de-las-rosas-segun-la-mitologia-clasica/>
- GULLÓN, R., *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Ed. Gredos, 1969.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P., *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*, (ed. Vicente Cervera Salinas), Madrid, Verbum, 2008.
- Libro de Granada*, texto de Ángel Ganivet, Gabriel Ruiz de Almodóvar, Matías Méndez Vellido, Nicolás María López; ilustraciones de Adolfo Lozano, Isidoro Marín, José Ruiz de Almodóvar, Rafael Latorre, Granada, Imp. Lit. Vda. e Hijos de P. V. Sabatel, 1899.
- LOZANO, M. A., «Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta», en José Carlos Rovira y José Ramón Navarro (eds.), *Actas del I Coloquio Internacional «Literatura y espacio urbano»* (1993), Alicante, Fundación Cultural CAM, 1994, págs. 60-73.
- MACHADO, A., *Campos de Castilla*, Madrid, Cátedra, 1999.
- MACHADO, A., *Poesía completa*, Madrid, Austral, 1997.
- MACRÍ, O., «La presencia de Rubén Darío en Antonio Machado». *Studi e informazione* I, 1972, pp. 1-50.
- MERLO, M. J., «Rubén Darío en García Lorca». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33:65 (2007), pp. 89-103.
- NERVO, A. *Los jardines interiores*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.
- ORTIZ DOMÍNGUEZ, E. «En tierra de ciegos cantores: Granada en la poesía hispánica». *Ángulo recto*, 4:2 (2012). Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-2/articulos06.htm>

- PAZ, O., *El caracol y la sirena*, México, Joaquín Mortiz, 1964.
- ROVIRA, J. C., «Introducción», en Darío, R. *Obra poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 2011.
- VALERO, E., «El trastorno de los sentidos: emergencias de la ciudad muerta en la obra de Julio Ramón Ribeyro». En *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. A Coruña: AEELH, 2005, pp. 705-712.

RESEÑAS

Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Creación y traducción en la España del siglo XIX*. Berna, Peter Lang, 2015.

MARTA PALENQUE
Universidad de Sevilla

Este volumen es la entrega número 14 de la colección «Relaciones literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura», donde han visto la luz, desde el año 2010 –fecha de inauguración de esta línea editorial de Peter Lang–, interesantes ensayos que han ido avanzando en el conocimiento de la historia de la traducción y las relaciones literarias en el marco hispánico. Se trata de una colección de prestigio en el mundo académico, lo que, de entrada, avala la calidad del presente libro colectivo, centrado en el ejercicio de la traducción en la literatura española del siglo XIX. Sus editores, Francisco Lafarga –profesor de la U. de Barcelona– y Luis Pegenaute –profesor de la U. Pompeu Fabra– suponen asimismo suficiente garantía del rigor científico de los contenidos. Ambos han contribuido al estudio de la historia de la traducción en España en numerosos artículos y libros, y han agrupado en seminarios y jornadas a investigadores en el tema (siempre con ópticas distintas y renovadoras). Fruto de su trabajo en común son el *Diccionario histórico de la traducción en España*, publicado en Madrid, por la editorial Gredos, en el año 2009, y el *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* (Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2014). Han publicado conjuntamente además, entre otros libros, una *Historia de la traducción en España* (Salamanca, Ambos mundos, 2004).

Creación y traducción en la España del siglo XIX es fruto de las actividades de un proyecto de investigación I + D de igual título y complementa –según indican los editores– a otro precedente: *Autores / traductores en la España del siglo XIX* (Kassel, Reichenberger, 2015). El volumen reúne treinta y un artículos que, desde ópticas distintas, profundizan en la sobresaliente labor

traductora que se llevó a cabo en el siglo XIX español, que afectó no solo a la traducción misma, sino al sentido de la creación en todos los géneros literarios. Es imposible estudiar o explicar a nuestros alumnos la boga de la novela histórica en España sin recurrir a Walter Scott, por ejemplo, igual que ocurre con José de Espronceda / Lord Byron, Gustavo Adolfo Bécquer / Heine, etc. Las traducciones, versiones o adaptaciones del drama histórico y costumbrista francés marcan de manera tajante el devenir de los escenarios españoles, igual que la narrativa francesa es traducida, adaptada o imitada hasta la saciedad en los folletines, columnas de prensa y revistas decimonónicas. Las protestas y denuncias de los escritores españoles, a veces verdaderos negros a cuenta de un editor que busca beneficios y no quiere arriesgar capital en textos originales de creadores noveles, testimonian esta realidad mestiza de las letras españolas del XIX. En el conjunto de los ensayos recogidos en este libro se aprecia el mayor protagonismo de la cultura francesa, aunque no faltan reflexiones acerca del mundo anglosajón, italiano, portugués, gallego, alemán... Por la extensión del ensayo voy a reseñar los contenidos de manera muy general, no sin asegurar al posible lector curioso el interés y la riqueza de las informaciones y reflexiones que estas páginas ofrecen.

Diarios y revistas desempeñaron un papel trascendental en la difusión de la literatura extranjera decimonónica, permitiendo conocer al público a nuevos autores y textos, imponiendo un gusto o preferencias lectoras, a veces con traducciones de escasa calidad que resumen o malinterpretan los originales. Así, M.^a del Rosario Álvarez Rubio se refiere a «La actividad traductora en *La Lectura para todos* (1859-1861)» y Helena Establier Pérez y Ángeles Ezama Gil estudian, respectivamente, las traducciones de Joaquina García Balmaseda para *La Correspondencia de España* (1861-1884) y las «imitaciones», más que propiamente traducciones, de Gertrudis Gómez de Avellaneda para la *Revista Peninsular*. Marta Giné Janer se ocupa de valorar la alternancia entre lo traducido y lo original en una revista finisecular erótico-literaria: *La Vida Galante*, entre 1898 y 1900; Diana Muela Bermejo de la presencia gala en la satírica *Juan Rana* (Madrid, 1897-1906); y Begoña Regueiro Salgado de las «Connotaciones ideológicas en las traducciones de los hermanos Grimm en *La Guirnalda* (1867-1876)». En el camino de la recuperación del quehacer traductor de las escritoras del siglo XIX, que aporta relieve al conocimiento de la cultura amplia y brillante de muchas de ellas, Dolores Thion Soriano-Mollá abunda en la figura de Joaquina García Balmaseda, y también merecen atención otras dos autoras que, aunque incluidas en el canon de la literatura española, siguen brindando perfiles inéditos: Lieve Behils escribe sobre la cosmopolita y siempre bien informada de cuanto ocurre en las letras extranjeras Emilia

Pardo Bazán, esta vez como prologuista de *Ramuntcho* (1897), de Pierre Loti; y María do Cebreiro Rábade Villar se centra en Rosalía de Castro para precisar conceptos tales como «autotraducción», «paratraducción» y «traducción desviada» en la literatura gallega decimonónica.

En la historia de la literatura se ha prestado una mayor atención a la obra original de los autores y se han relegado sus traducciones, puede que juzgadas obras menores, al estar en ocasiones relacionadas con su primera producción y ser faena de *paine lucrando*. Pero igualmente se echa en falta la presencia de aquellos que han sido fundamentalmente traductores y cuya tarea de mediación cultural ha quedado minusvalorada. La admiración y el especial cariño que Benito Pérez Galdós sentía hacia Charles Dickens se aprecia en su traducción *Las aventuras de Pickwick*, que vio la luz en el periódico *La Nación* entre marzo de 1867 y julio de 1868, y que se constituye como base de su aprendizaje del oficio narrativo según Giovanna Fiordaliso. La predilección del escritor y diplomático Juan Valera por *Fausto* destaca además en su novela original *Las ilusiones del doctor Faustino* (Miguel Ángel Vega Cernuda & Elena Serrano Bertos). Y las traducciones del eximio Marcelino Menéndez Pelayo del teatro de Shakespeare permiten advertir sus inclinaciones y manías (Juan Miguel Zarandona). Luis Pegenaute confronta la obra de creación y la de traducción del sevillano José García de Villalta, mientras Juan F. García Bascuñana lo hace con Nemesio Fernández Cuesta. Irene Atalaya distingue el valor de las traducciones del también poeta Guillermo Belmonte Müller, que califica como autor romántico cuando, incluso, cabe situarlo en la configuración de una nueva lírica en España que, desde Gustavo Adolfo Bécquer y los poetas de su órbita, deriva hacia el Modernismo. Otros artículos se centran en distintos protagonistas de la traducción decimonónica, con múltiples perspectivas, bien haciendo un repaso del cultivo traductor, bien centrándose en un título o un tema, motivo u orientación ideológica. En varios casos se realza el peso de la traducción en las polémicas en torno a la misma definición del Romanticismo, la función del teatro en la sociedad, etc.: José María de Carnerero y su actividad como crítico teatral y polemista (María Jesús García Garrosa), Pablo de Xérica, traductor «subversivo» de Walter Scott (José Enrique García González), Rafael del Castillo y la dialéctica entre traducción / traición (Pablo Méndez), Juan Manuel de Berriozabal, un traductor y poeta romántico recuperado (Alicia Piquer Desvaux), Bretón de los Herreros y su «recreación personal» de *Les enfants d'Édouard*, de Casimir Delavigne (Miguel Ángel Muro), Alfredo Opisso y Viñas, traductor de Mérimée y Taine (Carmen Ramírez Gómez), Hermenegildo Giner de los Ríos, «traductor especializado» en Edmundo de Amicis, y su versión de *Cuore*, en 1887 (Assunta Polizzi). La

supremacía de los autores franceses e ingleses en géneros tales como la novela histórica, la comedia de magia (por ejemplo, en el texto de Francisco Lafarga, que coteja *Les pilules du diable*, de Laloue, Bourgeois y Laurent, con *Los polvos de la madre Celestina*, de Juan Eugenio Hartzenbusch), o el teatro romántico de Isidoro Gil y Baus (José Luis González Subías) queda ampliamente atestiguada en el conjunto de los artículos. La cultura francesa contribuyó igualmente a asentar tipos y modelos femeninos en la literatura española, como observa Concepción Palacios Bernal («Las traducciones de Gautier, Flaubert y Zola y la imagen de la mujer en la obra de Amancio Peratoner»).

La paulatina recuperación de la novela gótica española en los manuales de historia literaria continúa aquí en el trabajo de Miriam López Santos, que calibra los límites entre traducción y adaptación del género en nuestro país; así como por Pere Gifra-Adroher en su semblanza de Luis Monfort, «traductor de literatura religiosa y novela gótica». También el nacimiento de la novela filosófica-fisiológica, a partir de *La fille Elisa*, es analizado por Flavia Aragón Ronsano.

Susana M.^a Ramírez Martín elige el ámbito del ensayo científico en su trabajo sobre la obra traducida de Samuel Tissot en el mundo ibérico, ampliando a los siglos XVIII y XIX, y Eva Lafuente comenta «las ideas abolicionistas en el teatro español del siglo XIX» a partir de las adaptaciones de la novela americana *Uncle Tom's Cabin* (1852) y la francesa *Cora ou Lesclavage* (1861).

Uso el artículo de Solange Hibbs para cerrar este repaso al libro *Creación y traducción en la España del siglo XIX*. Con el título «La traducción como mediación cultural en el siglo XIX: reflexiones epistemológicas y metodológicas sobre una práctica compleja» la profesora Hibbs expone la casuística en torno a la comprensión de la traducción como un fenómeno que, más allá de la definición usual del término «traducir» («Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra», DRAE, 23.^a) se concibe, en línea con los últimos estudios sobre historia de la traducción, como una mediación cultural que supone un reto epistemológico y metodológico. La historia de la traducción, lejos de quedar reducida a los textos en su lengua de partida y llegada, pasaría a preocuparse de todos aquellos elementos que influyen y conforman un complicado proceso de intercambio y transformación cultural. En este proceso se incluirían imágenes, modas, costumbres, préstamos lingüísticos..., lo que llevaría al estudio de la política cultural, el mundo de la producción editorial (prensa y libro) y la recepción literaria. El mismo concepto de identidad nacional –muy en boga en la actualidad en los ensayos universitarios– quedaría así en entredicho o disminuido por la fuerza de la mezcla cultural a partir de intercambios e imitaciones. Este libro manifiesta,

en su conjunto, importantes acercamientos a estos traductores / mediadores, así como a sus motivaciones y circunstancias (el proceso de edición y los canales de transmisión). Supone un paso adelante en el conocimiento de la enorme trascendencia que el fenómeno de la traducción tuvo en la España del siglo XIX. Quedamos a la espera de nuevas entregas.

Isaac Muñoz, *Voluptuosidad*, ed. Amelina Correa, Sevilla, Renacimiento, 2015.

GONZALO LLORET MARÍN

Universidad de Sevilla

La editorial Renacimiento lleva años realizando una magnífica labor de recuperación de obras y autores de la edad de plata, dentro de su colección Biblioteca del Rescate. *Voluptuosidad* es la primera novela de Isaac Muñoz en formar parte de esta serie, en una cuidada edición prologada por Amelina Correa, quien lleva años trabajando en la recuperación del autor y que es también la autora del interesante ensayo que completa la edición.

Isaac Muñoz (1881-1925) provenía de una familia granadina de origen militar e inició su carrera literaria en su ciudad natal, donde dio sus primeros pasos en la revista *Idearium* y publicó su primera novela, *Vida* (1902). Posteriormente se trasladó a Madrid donde desarrollará su carrera y formará parte de la bohemia de la época, como atestigua Cansinos Assens en su *Novela de un literato*. El año 1906, además de señalar la publicación de *Voluptuosidad*, coincide con su primer contacto con el mundo árabe, gracias al traslado de su padre a la plaza española de Ceuta. El orientalismo islámico se convertirá en una constante en sus novelas posteriores, ideal estético con el que se sentirá tan identificado como para escribir más de doscientos artículos sobre el Magreb en sus años de mayor actividad periodística. Tras ingresar en 1915 en el cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, abandona paulatinamente la creación literaria y muere prematuramente en 1925 a los 43 años.

Dentro de su producción literaria, *Voluptuosidad* supone un cambio destacado con respecto al tono e intención de los tanteos de su etapa granadina, incluida su primeriza *Vida*, que se puede englobar en la línea del pesimismo existencial del fin de siglo. Su segunda novela, en cambio, tal y como Correa explica en su introducción, sigue la senda de las memorias eróticas de Aretino, Casanova o el marqués de Bradomín, aunque su referente más directo son los personajes novelescos de D'Annunzio.

El protagonista de la novela, trasunto del novelista (con quien comparte nombre), recuerda a su amante Margarita que acaba de abandonarlo tras

pasar varios meses juntos. Sus intentos por olvidarla lo llevarán a diversos encuentros amorosos con los que intenta borrar el recuerdo de su amada. La narración posee un carácter episódico donde se van sucediendo diferentes escenas de seducción en los que Isaac se encuentra con varias mujeres que conforman toda una galería de tópicos galantes (la criada, la *cocotte*, la joven piadosa...), que sirven al autor como excusa para ofrecer su prosa cargada de sensualidad y preciosismo. Dichos episodios se ven interrumpidos por delicados pasajes líricos en los que Isaac reflexiona sobre su amante y se deja llevar por la introspección y la melancolía, en consonancia con el mal de siglo tan habitual en la época.

Al mismo tiempo que ofrece una colección de escenas galantes donde la crueldad y la perversión juegan un papel destacado, el libro es un curioso documento de época pues en las secciones que se desarrollan en Madrid refleja la vida nocturna de la capital, describe los locales frecuentados por la bohemia de la época y nos muestra sus curiosos pobladores. Amelina Correa habla incluso de «novela en clave» por la que desfilan personajes contemporáneos del autor con nombres que dejan adivinar su verdadera identidad, como el poeta Villaespesa, amigo íntimo de Muñoz que se presenta como Villaclara.

También comparte la novela con otras obras de la época el interés por Castilla, región donde el seductor visita a un amigo y aprovecha para continuar sus conquistas. Sin embargo, la visión de Castilla de Muñoz es bien diferente a la idealizada de *Azorín*. El viaje del protagonista a un pueblo castellano sirve para resaltar el contraste entre el lujo, la libertad y la exuberancia que el autor percibe en la capital frente a la sobriedad castellana, que Muñoz reconoce como un defecto y manifestación gráfica de su atraso; en ese sentido, una elocuente escena en la que Isaac intenta inútilmente encontrar una bañera en el pueblo para asearse sirve para que concluya categóricamente que eso prueba que está en Castilla.

Es indudable la influencia de D'Annunzio y sus técnicas descriptivas, a quien Muñoz consideraba su maestro. Al igual que él, recurre habitualmente a referencias artísticas para describir a las mujeres, creando a lo largo de la novela toda una red de imágenes femeninas de gran relevancia en el período finisecular (Salomé, Beatriz, Liana de Pougy, la Esfinge) que relaciona con la iconografía prerrafaelita o el arte gótico. También su gusto por el exotismo, que se sugiere en varios momentos de la narración (el Lejano Oriente, la Granada morisca de su infancia), acaba ocupando un lugar preponderante en la conclusión de la novela, que tiene lugar en Tánger, donde Isaac ha huido para escapar del aburrimiento del mundo burgués que lo rodea. Además de su carácter simbólico como paraíso oriental en el que puede dar rienda suelta a sus

pasiones y deseos, el espacio final adquiere otro significado por ser el escenario del reencuentro con Margarita, como si la reconciliación no pudiera darse en otro entorno más que en aquel, propicio a sus inclinaciones. La escena final, por otra parte, subraya la unión de la lujuria, la crueldad y la muerte en la escena de la danzarina que se automutila ante la excitación de los presentes, acentuando aún más la estirpe d'annunziana de la obra.

La edición se completa con un interesante «Tratado sobre la voluptuosidad de las violetas: catálogo de *Perversiones*», en el que Amelina Correa recorre todas las transgresiones propias del erotismo finisecular que pueblan la obra de Muñoz, relacionándolo además con otros autores del período inscritos en la corriente decadentista, como Antonio de Hoyos, Pedro de Répide, Villaespesa o Valle-Inclán. El ensayo, que ocupa unas sesenta páginas, permite establecer con exactitud las coordenadas del autor dentro del interesante panorama de autores transgresores de principios del siglo XX.

Como colofón, el volumen se cierra con una amplísima bibliografía que cubre tanto las fuentes primarias (las primeras ediciones y las reediciones modernas de sus principales obras, al igual que una relación pormenorizada de sus colaboraciones en prensa), como las secundarias. Esta información resultará útil a los investigadores que quieran profundizar en el conocimiento de este dandi orientalista y a los lectores que deseen leer otras obras del autor. Es de agradecer, en ese sentido, el trabajo de Amelina Correa en la reivindicación de uno de los autores más injustamente desconocidos de la narrativa de principios del XX, a quien Luis Antonio de Villena considera el autor de «la prosa más decadente y enjoyada de nuestro modernismo simbolista».

Diego Martínez Torrón, *Valle-Inclán y su leyenda. Al hilo de El ruedo ibérico*, Granada, Comares, 2015.

MARINA PÁEZ ROMERO
Universidad de Córdoba

El libro, *Valle-Inclán y su leyenda. Al hilo de El ruedo ibérico*, se presenta como un detallado estudio de la producción literaria de Valle-Inclán a través del análisis de aspectos relevantes reflejados en toda su obra, que nos llevan a ahondar en su profundo significado. En este sentido, el profesor Diego Martínez Torrón defiende la tesis de la importancia de *El ruedo ibérico* como el cenit de la producción del escritor; no obstante, para desvelar su trascendente significado estético, ideológico, social e histórico, Martínez Torrón analiza minuciosamente sus demás obras, así como muestra la biografía del autor, buscando en unas y otra la génesis de la idea que defiende.

Son muchos los aspectos destacados del escritor llevados a su obra. Sin embargo, es importante tener en cuenta que, tal y como expone el crítico: «detrás de su texto pervive la poderosa personalidad de un genio individualista y rebelde a la manera romántica». Si prestamos atención a esta consideración advertimos que hay ciertas conexiones entre la concepción de Valle-Inclán del concepto de escritura y la concepción romántica del mismo, centrada en la vinculación entre los aspectos personal, político, ideológico y literario del propio escritor. De ahí que el autor se erija a sí mismo, en ocasiones, como personaje protagonista de sus propias obras o, en otro sentido, cree determinados personajes que no son sino la voz de sí mismo y de sus inquietudes vitales, teniendo quizás como telón de fondo la intención de que su obra perdurara a través del tiempo. A esto hemos de unir, además, el significativo tratamiento de su propia biografía, a la que el profesor dedica la segunda parte de este estudio. La bibliografía que aporta acerca de las distintas construcciones biográficas que se han hecho de Valle-Inclán pone de relieve la importancia de conocer la «vida-obra» de Valle-Inclán de manera conjunta, para poder adquirir así una visión completa del «hombre-escriptor».

La obra de Martínez Torrón está dividida en cinco partes: la primera centrada en la aproximación crítica a la obra de Valle; la segunda relacionada con su biografía; en la tercera estudia su obra narrativa y de ella destaca el apartado cuarto: «Mística y Literatura», en el que propone una concepción muy llamativa de *La lámpara maravillosa*. La cuarta relaciona la obra de Valle-Inclán con la situación histórica española y la quinta y última se presenta como el punto central de este libro, ya que está dedicado en exclusividad al análisis exhaustivo de *El ruedo ibérico*. No obstante, hasta llegar a esta última parte, Martínez Torrón hace un detallado estudio de toda su producción literaria de nuevo apoyándose en numerosa bibliografía de notable interés. Del estudio de las *Sonatas* podemos extraer información sobre el carácter satírico de la obra de Valle. El anticlericalismo recogido en estas obras refleja la posición ideológica del escritor en relación con determinadas formas de poder, en este caso el religioso, algo que se verá también en *Tirano Banderas* en relación con la figura del dictador. Por otro lado, haciendo un recorrido por su teatro conocemos la técnica del *esperpento*, característica genuinamente valleincliniana.

Por otra parte, es muy destacable el hecho de que el crítico advierta que en Valle-Inclán el acto de escribir no es algo aislado, sino que en él coexisten numerosos elementos artísticos e históricos, de ahí que ponga destaque la importancia del impacto que la pintura del momento tuvo en su obra, ofreciendo al autor claves para describir la realidad recreada en su mundo ficcional, que nos permiten adquirir una visión mucho más amplia del universo que pretende transmitir. También en relación con el estilo narrativo y sus influencias destaca Martínez Torrón como elemento muy significativo, y no advertido con anterioridad, el temprano elogio del escritor a la obra de Góngora, a través de la creación de un lenguaje capaz de enmascarar los sentimientos. Asimismo, en el estilo de Valle-Inclán cobra mucha importancia la lengua popular como símbolo de acercamiento al pueblo, además de que este lenguaje nos permite relacionar su obra con su propia existencia, con su carácter reaccionario y progresista.

En lo que respecta al estudio minucioso de *El ruedo ibérico*, el crítico expone que en esta obra «nos encontramos con el mejor Valle, con el más intenso, inteligente, exacto, sugerente: con el más valioso en su radicalidad admirable.» Y es por ello que dedica cinco sub-apartados y cerca de cien páginas del libro a realizar un análisis que haga justicia a la trascendencia de las novelas que integran esta serie. El primero de estos sub-apartados, «XI. Ideología y literatura en *El ruedo ibérico*», es una muestra clara de la necesidad de estudiar la obra de Valle-Inclán en relación tanto con su postura ideológica como con sus avatares vitales. El lenguaje utilizado para esta nueva escritura

se aleja de todo artificio meramente estético para dejar paso a la importante tarea de retratar la realidad de una sociedad sometida por los poderes dominantes de Iglesia y Estado, todo ello a través del influjo de la literatura francesa anterior y coetánea en su obra. Aunque, como señala Martínez Torrón, este influjo no ha de verse como algo que impregna su obra meriéndola, sino, al contrario, como punto de partida para la creación de un original y renovado estilo. Por último, es muy importante hacer mención a la concepción que el crítico tiene de los personajes contruidos por Valle-Inclán en esta serie: para él, las conversaciones que mantienen entre ellos en cada una de las obras son muy importantes porque nos permiten llegar a la realidad política e histórica española de la época.

Como podemos comprobar el estudio de Martínez Torrón se presenta como un testimonio de incalculable valor acerca de la obra de Valle-Inclán, y particularmente de *El ruedo ibérico*. Además, recoge fuentes documentales de gran relevancia relacionadas con la sociedad española de la época retratada, lo que nos permite escudriñar y poner en relación los hechos históricos con los literarios ampliando nuestra visión, tanto de la época real como del universo literario del escritor.

José Jurado Morales (ed.), *Naturaleza de lo invisible. La poesía de Rafael Guillén*, Madrid, Visor, 2016.

JOAN PÉREZ NOTARIO
Universidad de Alicante

Rafael Guillén (Granada, 1933) trazó las líneas constitutivas de su poética en una antología de la joven poesía granadina publicada en la colección «Veleta al Sur» en 1957, donde afirmó que el asombro y el conocimiento conformaban el manantial del que brotaban sus versos. Así, el que llegaría a ser representante fundamental de los escritores del medio siglo (en 1994 se le concedió el Premio Nacional de Literatura por *Los estados transparentes*) anunciaba lo que años más tarde recogería como en un haz el poema «Naturaleza de lo invisible», de *El otro lado de la niebla* (2013): la poesía entendida como una tentativa de comprensión de una realidad que nos asombra y que no se ofrece íntegra ni a los sentidos ni al entendimiento, pero que a veces «se nos pone delante», y que tal vez se pueda designar con la palabra poética tras el relámpago de la intuición: «Alarife de sombras, alfarero / de atanores ocultos, / con cañizo y adobe / darás forma al relámpago» (*Moheda*, 1979).

Naturaleza de lo invisible. La poesía de Rafael Guillén (ed. José Jurado Morales), fruto del VI Seminario de Literatura Actual que le dedicó la Universidad de Cádiz al poeta granadino en los primeros días de noviembre de 2015, así como de otras colaboraciones adicionales, aborda la figura y la obra de Guillén desde múltiples perspectivas y sensibilidades. A las primeras consideraciones generales sobre su figura y su poética les siguen los análisis de los títulos más significativos que jalonan la larga trayectoria del escritor.

Los autores que adoptan una óptica más global para acercarnos a la poesía de Rafael Guillén, en la que podríamos considerar como la primera parte del estudio, son José Jurado Morales, Ángel L. Prieto de Paula, M. Carme García Tejera, Luis García Jambrina, Fanny Rubio y Francisco Ruiz Noguera. En la segunda parte, Xelo Candel se ocupa de *Antes de la esperanza* (1956), Sara G. Mendoza de los tres *Gestos* (1964, 1967 y 1968), Blas Sánchez Dueñas de *El manantial. Homenajes (1965-1996)* (1996), Francisco Morales Lomas, María

Payeras Grau y Alfredo López-Pasarín Basabe de *El otro lado de la niebla. Triología y coda* (2013), Álvaro Salvador de lo que él denomina «lo coloquial sublime» o «lo coloquial trascendente» (fusión por medio de la sugerencia o la alusión de lo inteligible y lo velado, como en el verso «las trompetas del miedo»), y María del Pilar Palomo, Olga Rendón Infante, Marina Bianchi y Francisco J. Peñas-Bermejo de *Balada en tres tiempos (para saxofón y frases coloquiales)* (2014). Finalmente, Jurado Morales reúne en una amplia bibliografía todos los libros del poeta y los estudios más relevantes que se han publicado hasta la fecha.

Y no es otro (¿o sí?) que el propio Rafael Guillén quien inicia las consideraciones generales sobre su poesía. En estas palabras liminares, el poeta anciano se pone en la piel del niño que responde siempre «yo no he sido» cuando el maestro pregunta quién ha dicho o hecho tal o cual cosa, desconocedor de si la asunción de la autoría de la palabra o el gesto comportará un premio o un castigo. «Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos», apunta el granadino sobre falsilla nerudiana: eran otros el tiempo y el espacio (e incluso las propiedades físicas del organismo) en que se compusieron aquellos poemas, «aquella canción tan nuestra, tan dulcísima», que hoy vuelve para recordarnos que «no soy yo. Es otro el que la escucha. Yo estoy bien así y no quiero llorar»: la reflexión sobre la otredad desemboca en una nota elegíaca que se mantendrá a lo largo de las sucesivas colaboraciones. A continuación, se reproduce el poema de *El otro lado de la niebla* que da título al volumen, «Naturaleza de lo invisible», y se da paso al trazado de la figura, el paisaje y la poética de Guillén.

Rafael Guillén pertenece a los poetas del medio siglo: nació en 1933, lo que lo convierte en un «niño de la guerra»; sus principios literarios datan de 1953, cuando el grupo «Versos al aire libre» quiso romper el silencio que se había extendido sobre la ciudad de Granada después del asesinato de Federico García Lorca el 19 de agosto de 1936, y su primer libro, *Antes de la esperanza*, vio la luz en 1956. Frente a la vertiente social-testimonial, Guillén, en sintonía con otros poetas de su generación, entiende la creación poética como una vía de conocimiento de la propia intimidad, de la realidad y de lo que tal vez esté más allá de la realidad, en un ejercicio que no puede renunciar al cuidado del lenguaje ni al cultivo de la imagen como recurso para *sugerir* en verso lo que de otra manera bien podría *decirse* en prosa. La música de los poemas de Rafael Guillén es un ejemplo de equilibrio entre la fluencia armónica y las interrupciones que previenen contra la previsibilidad. Su obra se puede dividir en dos grandes etapas: la que llega hasta 1970 con *Los vientos* (con un heterogéneo conjunto de libros y con el ciclo cívico y comprometido de los

Gestos), y la que arranca en 1971 con *Límites* (con el desarrollo de su proyecto creativo más original, *El otro lado de la niebla*, y con algunos otros títulos tan estimables como *Moheda*, *Mis amados odres viejos*, *El manantial*, *Variaciones temporales* o *Balada en tres tiempos*). Las casi cinco décadas que abarcan los libros publicados a partir de *Límites* explican que de los estudios de libros escogidos solo los de Xelo Candel («*Antes de la esperanza*. Palabra y tiempo en la poesía de Rafael Guillén») y Sara G. Mendoza («El gesto hecho poesía») correspondan a esta primera etapa. Las cuatro aportaciones finales sobre *Balada en tres tiempos (para saxofón y frases coloquiales)* (2014) reafirman la actualidad del discurso lírico de Guillén: nada extraordinario en un poeta que vive «en estado de poesía».

Muchas de las preocupaciones que configuran el mundo estético de Rafael Guillén aparecen ya de manera más o menos explícita en su primer libro de poemas, *Antes de la esperanza* (1956): la preocupación por el tiempo y el espacio, la reflexión elegíaca, la materia y su transformación constante, el amor, o la trascendencia oculta en la realidad. La serie de los *Gestos* (*El gesto*, 1964; *Tercer gesto*, 1967; *Gesto segundo*, 1968) demuestra que Rafael Guillén no se mantuvo nunca alejado de la preocupación por el hombre. Así lo explica el propio autor en una nota impresa en la solapa de *Gesto segundo*: «Las relaciones Hombre-Dios, Hombre-Hombre y Hombre-consigo mismo (problemática metafísica, social e intimista) son, respectivamente, las líneas básicas argumentales de cada uno de los *Gestos*». *El manantial. Homenajes (1965-1996)* (1996) abraza composiciones que manifiestan la admiración humana y literaria de Rafael Guillén por los poetas elegidos, así como su conocimiento de sus universos estéticos, ya que cada poema reproduce también la poética del autor homenajeado. *El otro lado de la niebla. Trilogía y coda* (2013) admite una gran variedad de lecturas y aproximaciones: desde las más interesadas en las vinculaciones entre poesía y física hasta las más preocupadas por el discurso lírico y la progresión lineal que lo conduce al conocimiento. Finalmente, *Balada en tres tiempos (para saxofón y frases coloquiales)* (2014) recoge consideraciones relacionadas especialmente con el amor y el tiempo.

En suma, *Naturaleza de lo invisible. La poesía de Rafael Guillén* incluye estudios e impresiones de algunos de los investigadores más versados en la obra del granadino y constituye una solvente introducción a su poética y a sus libros más representativos: un volumen utilísimo para cruzar el limes de la noticia académica y fundirnos «en la viscosidad de lo invisible / como la roca que una lengua / de lava ardiente engulle».

Araceli Iravedra, *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000) [Antología crítica]*, Madrid, Visor, 2016.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ
Universidad de Murcia

Araceli Iravedra, profesora en la Universidad de Oviedo y autora de libros como *El poeta rescatado: Antonio Machado y la poesía del grupo «Escorial»* (2001) o *El compromiso después del compromiso: poesía, democracia y globalización* (2010), ha sido la encargada de coordinar el décimo tomo de la colección «Poesía española», dirigida por Francisco Rico. La tarea de cartografiar la lírica contemporánea suponía un difícil reto, habida cuenta de la consustancial presbicia ante los fenómenos literarios recientes. Sin embargo, Iravedra ha llevado a buen puerto la empresa gracias a su capacidad para compaginar el rigor investigador con la intuición crítica. Ambas virtudes están presentes en un volumen que excede con creces lo que cabe exigirle a una antología de estas características: no en vano, estamos ante un «dos por uno» que incorpora en el mismo envase un documentado ensayo académico y una ajustada selección poética.

Hacia la democracia contiene, en efecto, un valioso corpus antológico que reúne las aportaciones de treinta y cuatro autores pertenecientes a diversos arcos generacionales y marcos estéticos. La nómina abarca desde el *senior* Antonio Martínez Sarrión, que ya ostentaba esa condición en *Nueve novísimos* –si bien solo en comparación con otros integrantes de la misma compilación a los que por entonces apenas les apuntaba el bozo–, hasta Lorenzo Oliván, uno de los poetas de los noventa con más proyección en el nuevo milenio. Entre el primero, nacido en 1939, y el segundo, nacido en 1968, median casi treinta años. Se dice pronto, pero en las arenas movedizas de la poesía ese intervalo equivale a una eternidad, sobre todo si tenemos en cuenta el implacable goteo de florilegios, centones y otras *antojías* consagradas a un género que reporta magros beneficios en todo menos en capital simbólico. En el prólogo de este volumen, que por su extensión y por su valor informativo merece la consideración de un ensayo autónomo, Iravedra se aplica a desbrozar esa

selva selvaggia en un periodo que comprende desde las efervescencias sesentayochistas hasta las esquiras diseminadas de la posmodernidad. Asimismo, la autora no se limita a recorrer los terrenos habitualmente transitados por la crítica, sino que se adentra en aguas turbulentas que rara vez suele sondear la maroma del análisis académico, como las escrituras surgidas bajo los auspicios del efecto 2000.

Las primeras páginas de la introducción dan cuenta del alboroto suscitado por la publicación de *Nueve novísimos...* en 1970, sin duda el acontecimiento generacional que aglutinó a quienes despertaban de la «pesadilla estética» del socialrealismo. Si algunos de los ingredientes que enumeraba Castellet en la justificación de aquel libro pronto exhibirían su apremiante fecha de caducidad –véase el vistoso oropel *camp*, asimilado a la bisutería *kitsch* o a los cisnes embalsamados del tardomodernismo–, otros rasgos se convertirían desde temprano en las señas de identidad de una compilación que acabaría erigiéndose en el epítome de toda la poesía del periodo. La suntuosidad culturalista, la torsión del lenguaje o la sustitución del panteón literario hispánico por el santoral extranjero que encarnaba la «tradición de las vanguardias» resultan, con suficiente perspectiva, los aspectos más llamativos de una antología sancionada tanto por los nombres incluidos en ella como por sus sonadas exclusiones. Hubo quien, no contento con ejercer su legítimo derecho al pataleo, protestó con argumentos que iban desde la supuesta connivencia ideológica de los antologizados con el timorato aperturismo del régimen hasta la denuncia del mecanismo publicitario orquestado por la plataforma Barral. Tras el aldabonazo novísimo, algunos de sus más destacados representantes (Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero) camparían ya por sus fueros, lejos de los sarampiones colectivos del coqueluche en la que Castellet había encasillado a los más jóvenes. Con la calcificación de la archiestética novísima quedaría claro algo que a los lectores más atentos no podía sorprenderles: que los nueve «de la fama» –como los denominó maliciosamente Félix de Azúa años después– no constituían un grupo homogéneo, y que había muchas musas en la *musa del 68*, según la bautizó Prieto de Paula. Con la incorporación de los «disidentes» u «ocultos», en palabras de Iravedra, terminaría de perfilarse un espacio donde tienen cabida las impugnaciones irónicas del Equipo Claraboya, pero también la consolidación de otros nombres inicialmente eclipsados por el *big bang* novísimo (Jenaro Talens, José-Miguel Ullán, Antonio Carvajal, Antonio Colinas), o difícilmente reducibles a la horma castelletiana (sirva como ejemplo la personalidad proteiforme de Aníbal Núñez). La aparición de la última antología de época consagrada al sesentayochismo (*Joven poesía española*, editada por Concepción G. Moral y

Rosa María Pereda), antecedió solo en unos meses a otra recopilación que, con menos repercusión que la de Castellet, planteaba un claro relevo. *Las voces y los ecos* (1980), recopilada por José Luis García Martín, les pasaba el micrófono a los componentes del segundo tramo del 68. Frente a la marea rupturista de la *nouvelle vague*, estos abogaban por la vuelta a la anécdota, a la experiencia personal y a la evocación elegíaca, con puntuales concesiones a lo confesional. Asimismo, aunque los elementos culturales no habían desaparecido, ahora se interiorizaban como parte del patrimonio autobiográfico. No en vano, autores como Eloy Sánchez Rosillo, Miguel d'Ors o Víctor Botas anticipan el nuevo paradigma de los ochenta, en el que se impondría una reprivatización lírica en todos los ámbitos.

La complicidad, el pacto realista, la razón narrativa o la figuración irónica son los principales mimbres de una lírica que volvió a izar el estandarte de la comunicación. La avanzadilla granadina de *la otra sentimentalidad*, un movimiento en el que figuraban Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador, sembró el germen de la(s) poética(s) de la experiencia, cuya pluralidad sugiere tipográficamente Iravedra mediante el uso del paréntesis. Menos uniforme de lo que suele considerarse, la corriente experiencial –a la que la autora ya dedicó un espléndido estudio-antología en 2007– tomaba el nombre de la monografía de Langbaum sobre el monólogo dramático para postular una textualidad que confiaba en la épica subjetiva como única pauta moral en un mundo que se había quedado sin asideros metafísicos, liquidados los restos de serie de los imperativos categóricos en la lonja de los metarrelatos posmodernos. Entre la reivindicación del poema como un hermoso simulacro y la convención del pacto autobiográfico, esta estética aspiraba a plasmar la realidad no como reflejo mimético, sino como efecto literario. No obstante, a pesar de ser la más visible, la poesía de la experiencia no fue la única tendencia en un periodo en el que proliferaron las *terceras vías*. El neosurrealismo de Blanca Andreu, la nueva épica de Julio Martínez Mesanza, la epifanía salmódica de Juan Carlos Mestre o la retórica del silencio de Andrés Sánchez Robayna perseguían la apertura de cauces elocutivos, ya fuese a través de la contracción rítmica o por la senda de un minimalismo que se adhería al giro icónico de las artes plásticas. Esa disparidad de líneas, acogida bajo el marbete de «poesía metafísica», permitió concebir el campo lírico como un ring en el que pugnaban experienciales y metafísicos.

A mediados de los años noventa, los autores más significativos del primer grupo habrían de vérselas con quienes identificaban la utilidad experiencial con el utilitarismo y la normalidad del sujeto con la normalización consumista. Con todo, más que las razones de los enemigos literarios, fue el cansancio

de las formas lo que condujo a una «ruptura interior» en la poesía de la experiencia, por emplear el subtítulo de la antología *10 menos 30* (1997), de Luis Antonio de Villena. Esta fractura amplió el relato experiencial con subtramas que incluían la promulgación de un «nuevo simbolismo» (Luis Muñoz), la codificación de un «clasicismo posmoderno» (Aurora Luque, Juan Antonio González Iglesias), el equilibrio entre pensamiento y emoción (Antonio Cabrera, Vicente Valero), o la defensa de un «conocimiento elíptico» que no renunciaba a los calambres visionarios (Lorenzo Oliván, pero también poetas anteriores como Carlos Marzal o Vicente Gallego). En la diáspora estética de finales de siglo, la indagación en el yo moral de la experiencia contrastaba con un compromiso posmoderno que volvía a poner el dedo en la llaga de la lucha de clases o de la desigualdad social. Procurando vadear las piedras en las que tropezaron los socialrealistas del medio siglo, el sensismo de Fernando Beltrán, el realismo de indagación de Jorge Riechmann, el realismo expresionista de Roger Wolfe y el neorealismo épico de Manuel Vilas articulaban actitudes militantes o resistenciales ante los desmanes del capitalismo tardío.

Finalmente, el cambio de milenio ofrece una foto movida en la que se solapan dos tramos generacionales: los nacidos en los sesenta, que constituyen el segundo eslabón de la democracia (Ada Salas, José Luis Piquero, Lorenzo Oliván), y los nacidos en los setenta, que empiezan a publicar al filo de 2000. Si bien no existe una abierta discrepancia entre unos y otros –lo que justifica que a veces comparezcan tirios y troyanos bajo el lema de la *desolación* (Morales Barba)–, las antologías de lanzamiento aparecidas en el siglo XXI dan carta de naturaleza a una estética que se separa de la antigua épica subjetiva. En las poéticas reunidas en *Deshabitados* (2008), de Juan Carlos Abril, la sustracción de la corriente lógica que dotaba de continuidad a los argumentos experienciales conduce a una escritura que ha hecho de la sospecha su divisa metafísica, del fragmento su cauce expresivo y de la ironía disolvente su pauta tonal.

De todo ese maremágnum deja constancia la introducción de Iravedra. Sin embargo, esa voluntad abarcadora redundante en que el apartado introductorio quede un tanto descompensado con respecto a la sección propiamente antológica. Así, los dos capítulos dedicados a los autores del 2000 no encuentran traducción en la muestra poética, más cautelosa en cuanto a la nómina de colaboradores y más restrictiva en cuanto a las fechas de nacimiento de los «jóvenes». Si bien es cierto que una antología con vocación canonizadora no es el lugar adecuado para aventurar futuribles o hacer apuestas, la incorporación de algún miembro de la ya penúltima generación habría permitido ilustrar por la vía de los hechos las tesis del prólogo sobre ese núcleo generacional. En lo tocante a la selección de autores y poemas, no se puede negar la

representatividad de las voces escogidas, por más que la balanza de los gustos personales se venza del lado del contingente experiencial. Si descendemos a las omisiones, la más notoria y menos explicable probablemente sea la de Aníbal Núñez, cuya poesía ha soportado el paso del tiempo con envidiable vitalidad, al margen de proyectar una importante sombra tutelar sobre los nuevos escritores. No obstante, ya se sabe que entrar en la contienda relativa a «los que están» y «los que son» implica un pasatiempo tan vano como discutirle el once titular al entrenador de la selección nacional. Lo que importa es la coherencia de esa selección, y a este respecto la labor de Iravedra resulta impecable. No es este el único mérito de una antología útil por motivos no solo textuales, sino también paratextuales: sumamente esclarecedoras son las notas críticas, que ofrecen abundantes pistas para la comprensión de los textos recopilados; la actualizada bibliografía de y sobre los autores, o las semblanzas que sintetizan sus trayectorias de forma sinóptica.

En fin, he aquí una de esas raras ocasiones en las que un libro no es necesario por el capricho del reseñista, sino porque viene a cubrir un espacio vacante en la bibliografía crítica actual. *Hacia la democracia* es ya un hito imprescindible para entender las mutaciones de un mapa poético que no ha dejado de mover sus fronteras durante los últimos años.

Eva María Flores Ruiz, *Tormentos de amor. Celos y rivalidad masculina en la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 2016.

ENRIQUE RUBIO CREMADES

Universidad de Alicante

Celos, rivalidades amorosas, agravios, infidelidades son motivos de ilustre tradición literaria que se remontan a la literatura clásica. Maridos burlados, jóvenes esposas frívolas, amantes alegres y mediadoras que logran unir a los amantes y burlas al marido son personajes que el lector familiarizado con la literatura greco-latina –Petronio, Apuleyo, Juvenal, Marcial, Plauto, Terencio– tiene en mente a la hora de leer una monografía cuyo título es harto indicativo: *Tormentos de amor*. El motivo del cornudo presupone el de la mujer infiel cuya conducta empuja al marido a situaciones de diversa índole según su comportamiento, desde el marido necio y confiado que no se da cuenta o que puede sospechar el engaño, observar su desconfianza a su mujer y, sin embargo, ser un mentecato al no probar el engaño, hasta el personaje o individuo que puede conocer el engaño, pero que por cobardía, pereza o enamoramiento necio se comporta como si no supiera nada. El “cornudo imaginario”, el celoso y desconfiado, que se imagina engañado y que se comporta como tal sin serlo es frecuente en la literatura moderna. La literatura europea y española, en particular, es pródiga en este tipo de comportamiento, aunque evidentemente su tratamiento es bien distinto, pues subyace en dicho tema un pretexto para la diversión, tal como se constata en relatos o representaciones carnavalescas, farsas, entremeses o bufonadas escenificadas en la literatura áurea y, evidentemente, en comedias cuyo argumento se engarza con el estudio de Eva Flores, de ahí las múltiples referencias en su libro a clásicos escritores de la literatura –Boccaccio, Mateo Alemán, Calderón de la Barca, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Rojas Zorrilla, Tirso de Molina, Ramón de la Cruz, Shakespeare, entre otros– a fin de mostrar un mosaico literario completo, erudito, rico en matices, de la obra analizada.

Si la presencia de un corpus tradicional de obras literarias nos remite a los clásicos áureos de la literatura española, no por ello el lector de *Tormentos de*

amor echa en falta obras literarias pertenecientes a autores extranjeros celebérrimos, a fin de enfocar desde múltiples ópticas las novelas protagonistas del estudio de Eva Flores. Por ello, es por lo que no faltan las referencias a Dostoyevski –*El eterno marido*– para ahondar en la psicología del cornudo como tipo humano eterno y cuya ejemplificación en la novela de Dostoyevski se percibe en su protagonista al tratar de superar la ofensa a su honor conyugal, solo conocido tras la muerte de su esposa. Referencias y citas continuas por parte de Eva Flores a novelistas y obras que constituyen un referente fundamental para el estudio y análisis de las obras seleccionadas en *Tormentos de amor*. Citemos, por ejemplo, a Balzac, cuyas obras, *Fisiología del matrimonio*, *Eugenia Grandet*, *La Comedia humana*, *Ilusiones perdidas*, entre otras, aparecen engarzadas en el análisis que Flores realiza en su monografía sobre los novelistas y obras seleccionadas. Material literario que se complementa con novelas que constituyen un claro referente para los estudios de la época abordada por la autora de *Tormentos de amor*, pues a los ya citados novelistas extranjeros habría que añadir otros escritores imprescindibles en todo estudio serio, académico y riguroso, de ahí las continuas referencias y reflexiones sobre Flaubert –*La educación sentimental*, *Madame Bovary*–; Maupassant –*Bel Ami*, *La cita*, *La belleza inútil*, *¿Loco?*– Stendhal –*Rojo y negro*, *Armancia o algunas escenas de salón en París*–, Tolstoi –*La sonata a Kreutzer*, *Anna Karénina*–, Zola –*La conquista de Plassans*, *Teresa Raquin*, *Naná*–. Reflexiones engarzadas con estudios referidos a la psicología, neurobiología y científicismo en general sobre la conducta humana, figuran en estas páginas dedicadas a desentrañar los comportamientos de los héroes de ficción que figuran en las novelas seleccionadas. Desde Freud u Ortega y Gasset hasta las más recientes publicaciones sobre la conducta humana configuran en su conjunto un panorama en sumo grado enriquecedor, pues gracias a este cruce de disciplinas el lector puede comprender, entender y conocer con perfección los complejos laberintos de la mente. Item más: Todo este conjunto de ensayos y monografías se engarza con los estudios de género, retóricas de la masculinidad, que permiten conocer e interpretar la masculinidad decimonónica, desde las rivalidades personales hasta el tema de los celos.

Pese a que el conjunto de novelas elegidas para el estudio realizado por Eva Flores pudiera parecer a primera vista reducido para el análisis de los llamados *tormentos de amor* infartados en la novela española de la segunda mitad del siglo XIX, pues el estudio discurre a través de tres grandes bloques bajo los marbetes de *Eternos maridos*, *Agravios consentidos* y *Médicos de su honra*, lo cierto es que esta impresión es pronto desechada, pues el corpus narrativo configurado por las novelas de Galdós –*Lo prohibido*, *Realidad*, *Tristana*–, Valera –*Genio y figura*– y Clarín –*La Regenta*– no solo se complementan, sino

que también se contrastan desde múltiples punto de vista con otras novelas publicadas en el siglo XIX, sin desdeñar, evidentemente, el resto del corpus literario publicado por los tres novelistas. De ahí las puntuales referencias de Eva Flores a las creaciones literarias y críticas de Clarín, desde *Su único hijo* y amplio corpus de cuentos clariniano hasta sus ensayos y artículos críticos. Otro tanto sucede con Galdós, que si bien es verdad que el estudio vertebrará sobre sus tres novelas ya citadas, el lector va a tener múltiples referencias sobre el resto de su producción novelística, desde las denominadas por el propio Galdós *Novelas españolas de la primera época* hasta el grupo conocido con el nombre de *Novelas españolas contemporáneas*. En idéntico caso estaría la obra literaria –novelas y cuentos, fundamentalmente– de E. Pardo Bazán, referente también para las imbricaciones analíticas de las novelas estudiadas por Eva Flores, al igual que en el caso de Fernán Caballero, Pereda, Coloma o novelistas que representan los epígonos del naturalismo español, como Blasco Ibáñez o Palacio Valdés, cuyas novelas sirven para incardinar, matizar o complementar diversos aspectos inherentes al mundo de ficción de los autores seleccionados. Propósito que enriquece en gran manera el motivo central del libro *Tormentos de amor*.

Los precedentes literarios y los usos morales o comportamientos propios de la sociedad que sirven de marco histórico de las novelas analizadas por Eva Flores constituyen también un factor utilísimo para el lector o crítico. El tortuoso mundo de las pasiones que subyace en el mundo de ficción, los conflictos y enfrentamientos que emanan de la relación y pasiones humanas vertebrarán el arquetípico triángulo amoroso que con tanta fruición aparece en las novelas de la segunda mitad del siglo XIX. Eva Flores desgrana con exactitud las novelas seleccionadas de Valera, Galdós y Clarín, por ser los escritores con mayor amplitud de conocimiento para su estudio, los de mayor audacia y por el contenido de sus novelas, pues la relación que se establece entre los personajes esenciales del triángulo amoroso es en gran manera emotiva, intensa, profunda, vehemente. Novelas que posibilitan el análisis desde distintas ópticas, desde distintos puntos de vista. Relaciones triádicas, como apunta Eva Flores, de unos hombres cuyos dominios han sido invadidos y deben hacer frente a la posibilidad de una desposesión que desestabilizaría sus equilibrios emocionales, psíquicos e identidades sociales, siendo sus reacciones ante la magnitud de los hechos las que han establecidos las líneas y criterios de organización en la presente monografía, es decir: las diferentes réplicas que estos hombres, enfrentados a un mismo reto, ofrecen. Estas son las coordenadas ofrecidas en *Tormentos de amor*.

El modelo de amor romántico o las relaciones amorosas propias de la escuela romántica se van desarrollando gradualmente a mediados del siglo XIX. Novelistas extranjeros –Flaubert, Balzac, entre otros,- perciben con nitidez este rotundo cambio de la mujer con la llegada de una nueva corriente estética, el realismo. Celos, hombres enfrentados a una infidelidad femenina, sus interpretaciones y engarce en el complejo y amplio mundo de ficción analizado por Eva Flores determina con no poca precisión el objeto de su estudio, consciente su autora de la importancia del material literario utilizado para sus propósitos, pues las cinco relaciones triádicas no corresponde a patrones convencionales, usuales en la época. Las heroínas de ficción, salvo Eloísa –*Lo prohibido*-, no encajan en los estereotipos convencionales, al igual que los personajes masculinos no responden al estereotipo del donjuán, salvo Mesías, en *La Regenta*.

Tormentos de amor desgrana con precisión los celos, rivalidades, amoríos que se deslizan por el complejo laberinto de la pasión amorosa, produciendo entre el amante o el marido burlado reacciones de muy diverso tono y alcance. Libro, en definitiva, que analiza de forma sutil y precisa la emancipación afectivo-sexual de la mujer a través del peculiar talento e ideología de tres excelentes novelistas –Valera, Galdós y Clarín-. Libro que no prescinde en ningún momento del contexto social e histórico de la época, ni de las nuevas corrientes científicas referidas a la psicología y ciencias afines. Todo ello posibilita que estemos ante un libro o estudio redondo, acompañado de útiles reflexiones y consideraciones acertadas.

LOS AUTORES

MIGUEL ÁNGEL AULADELL PÉREZ

Es profesor titular de Literatura Española en la Universidad de Alicante, donde imparte las asignaturas de Literatura española contemporánea y Teatro español del Siglo de Oro. Autor de estudios sobre literatura española de los siglos XVII y XX, ha publicado artículos acerca de Rubén Darío, Azorín, Miguel Hernández, Juan Gil-Albert, Ana María Matute y Francisco Umbral. Entre sus trabajos darianos, se encuentran los títulos siguientes: *Antología de Poesía y Prosa* (1990 y 1992), «Lectura del Modernismo: Azorín y Rubén Darío» (1996), «De Caupolicán a Rubén Darío» (2004), «La España heredada y la España ganada por Rubén Darío» (2005), «Los araucanos como personajes literarios» (2007). Dirigió el «Curso Rubén Darío y el Modernismo español e hispanoamericano -ante el I Centenario de *Cantos de vida y esperanza-*» (Casa-Museo Modernista de Novelda, octubre 2004). Es miembro del comité científico de la revista *América sin nombre*. Desde el año 2002 está al cuidado de la edición digital de la obra de Lope de Vega y desde 2008 es responsable de la Biblioteca de Autor Francisco Rico de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Ha sido director del departamento de Cultura e Investigación del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert (2007-2009).

IGNACIO BALLESTER PARDO

Licenciado en Filología Hispánica (2008-2012) por la Universidad de Alicante, realizó su último curso en la Universidad Nacional Autónoma de México con la Beca Iberoamericana Fórmula Santander (2011). También llevó a cabo el Máster en Estudios Literarios (2012-2013) y el Máster en Profesorado de Educación Secundaria (2013-2014), ambos en la Universidad de Alicante. Actualmente cursa el Doctorado en Filosofía y Letras con la tesis «La dimensión social en la poesía mexicana desde 1960. Herencia, tradición y renovación en la obra de Vicente Quirarte», dirigida por la catedrática de Literatura

Hispanoamericana Carmen Alemany Bay, gracias a un Contrato predoctoral de la Universidad de Alicante. Ha participado en distintos congresos internacionales sobre poesía tanto en España como en México. Ha publicado «Literatura y espacio urbano: “Sociudad” en Vicente Quirarte» en *Investigar en humanidades. Actas de las IV Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras* (Alicante, 2015) y «Arte poética en Vicente Quirarte: decálogo entre el cielo y la tierra» en *Artes poéticas mexicanas (De los Contemporáneos a la actualidad)* (Guadalajara, 2015).

NIALL BINNS

Nacido en Londres, de padres escoceses, en 1965, Niall Binns cursó estudios universitarios en Oxford, Santiago de Chile y Madrid, donde hoy es profesor titular de literatura hispanoamericana. Como poeta ha publicado los siguientes libros: *5 love songs* (1999), *Tratado sobre los buitres* (2002; 3ª ed. ampliada, 2011), *Canciones bajo el muérdago* (2003), *Oficio de carroñero* (2007) y *Salido de madre. Antología poética* (2010). Ha preparado las ediciones de *El árbol de la memoria. Antología poética* (Madrid, 2001) de Jorge Teillier, así como *Obras completas & algo +* (2006-2011) y *La antología de Nicanor Parra según Niall Binns* (2012) de Nicanor Parra. Es autor de un centenar de artículos sobre literatura chilena e hispanoamericana, y de los siguientes libros: *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*. Nicanor Parra, Enrique Lihn (1999), Nicanor Parra (2000), *La poesía de Jorge Teillier: la tragedia de los lares* (2001), *La llamada de España. Escritores extranjeros en la guerra civil* (2004), *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana* (2004), *Voluntarios con gafas* (2009), *Ecuador y la guerra civil española. La voz de los intelectuales* (2012), *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales* (2012), *Nicanor Parra o el arte de la demolición* (2014) y, junto con Jesús Cano Reyes y Ana Casado Fernández, *Cuba y la guerra civil española. La voz de los intelectuales* (2015).

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Murcia, Doctor en Filología Románica, Académico de Número de la Real Academia Alfonso X el Sabio y Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, ha editado a diversos escritores clásicos y contemporáneos y es autor, entre otros, de los siguientes ensayos: *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, *El cervantismo de Cantos de vida y esperanza (Rubén Darío y la tradición áurea)*, *Entusiasmo y fidelidad:*

Rubén Darío y Gerardo Diego, *Rubén Darío en 1910*, *Vigencia de Rubén Darío* y las ediciones de Rubén Darío, *Antología poética*, y *Cantos de vida y esperanza*.

TEODOSIO FERNÁNDEZ

Catedrático de Literatura Hispanoamericana del Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid. Entre sus publicaciones se cuentan la biografía *Rubén Darío* (1987) y capítulos de libro como “Rubén Darío y la gestación del lenguaje modernista” (en *El modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, 1990), “Sobre Rubén Darío y su poética de los años de Buenos Aires (1893-1898)” (en *Hispanoamérica en sus textos*, 1993) o “Los raros frente al decadentismo” (en *Estudios en el centenario de “Los raros” y “Prosas profanas”*, 1998). También se ocupó del poeta nicaragüense en *La poesía hispanoamericana (hasta final del modernismo)* (1989).

ALFONSO GARCÍA MORALES

Profesor Titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla. Ha investigado fundamentalmente el periodo entre el modernismo y las vanguardias. Es autor de los libros *El Ateneo de México, 1906-1914. Orígenes de la cultura mexicana contemporánea* (1992); *Literatura y pensamiento hispánico de fin de siglo: Clarín y Rodó* (1992), y *José Enrique Rodó* (2004); coordinador de los volúmenes *Rubén Darío. Estudios en el centenario de ‘Los raros’ y ‘Prosas profanas’* (1998) y *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español* (2007); y junto a Carmen de Mora, de *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España* (2012-14). Ha editado la obra de Ramón López Velarde: *La sangre devota. Zozobra. El son del corazón* (2001) y *Obra poética. Verso y prosa* (2016).

ALEJANDRO JACOBO EGEA

Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante; es asimismo Máster en Profesorado de Educación secundaria y Bachillerato, y Máster en Estudios Literarios, también por la Universidad de Alicante. Ha trabajado sobre Poética cognitiva, sobre Tematología literaria y sobre las relaciones entre historia y ficción en la poesía, así como impartido conferencias sobre la espacialidad poética imaginaria y sobre las fiestas barrocas y la poesía satírico-burlesca novohispanas. Actualmente es becario de investigación predoctoral en la Universidad de Alicante, cuyo trabajo se centra en el estudio y edición crítica y anotada de un corpus de poesía satírico-burlesca compuesta en México en la época barroca.

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO

Profesor titular de la Universitat de València, es autor de los libros: *César Vallejo, las trazas del narrador* (1995), *Hablo, señores, de la libertad para todos. López Albújar y el indigenismo en el Perú* (2006), *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña* (2008), *La narrativa de la Emancipación* (2015) y *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* (2015). Es también editor y prologuista del volumen *Indigenismo y propuesta culturales en el Perú: Belaúnde, Mariátegui y Basadre* (1995).

ROCÍO OVIEDO

Doctora en Filología Hispánica y Periodismo, catedrática de Literatura Hispanoamericana, Académica correspondiente de la academia nicaragüense de la Lengua Española. Ha dirigido 5 proyectos de innovación educativa en torno a la Edición crítica del Archivo Rubén Darío. Ha dirigido dos proyectos I+D de excelencia sobre ‘Telemática y edición. Rubén Darío, revistas y archivos del modernismo’ y ‘Las revistas del modernismo hispánico. Bases de datos’. Entre sus publicaciones en relación con el modernismo, constan sus ediciones críticas de Amado Nervo, José Asunción Silva, Herrera y Reissig y *Cantos de vida y esperanza*. Asimismo, recientemente ha publicado sobre Rubén Darío: «Panamericanismo y lenguaje. Rubén Darío» (*Les ateliers du Sal*, 2014); «Vestir la desnudez. Moda y modernismo migrantes, la ‘femme fatale’ y el dandi en “Mundial”, “Elegancias” e “Historia de un sobretodo”» (*Oltreoceano*, nº 8, 2013); *Rubén Darío en su laberinto* (Verbum, 2013); *EL Archivo Rubén Darío*. Edición hipermedia. Transcripción, catalogación y estudios: L electrónico, 2006/2009); Con Juana Martínez, *Rubén Darío. Las huellas del poeta* (Ollero y Ramos, 2008); «Transformaciones del imaginario en Rubén Darío: Cisne, Caracol o Pegaso» (*Alma América, In honorem Victorino Polo*, ed. de Vicente Cervera y María Dolores Adsuar, 2008).

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO

Catedrático de Literatura Española en la UNED, en la que ha desempeñado distintos cargos académicos. Ha ejercido la docencia también en la Universidad Autónoma de Madrid y en la Universidad de Extremadura. Forma parte del consejo de redacción de varias revistas filológicas y es miembro fundador y colaborador de asociaciones científicas, como la SELGC, la AIH, la AHLM o el Istituto Lombardo (Milán). Ha intervenido como ponente en numerosos congresos científicos y ha dictado conferencias y cursos en diversas instituciones académicas españolas y extranjeras. Es autor de numerosos estudios y

ediciones sobre literatura de la Edad Media y del Siglo de Oro, en los que ha abordado temas como la poesía del siglo XV, la prosa historiográfica, los libros de viajes, el teatro medieval, la tradición celestinesca o el teatro del Renacimiento. Línea principal de sus investigaciones es la crítica textual, materia a la que ha dedicado, aparte artículos y ediciones, libros como *Ejercicios de crítica textual* (Madrid, UNED, 2010) o *La edición de textos* (Madrid, Síntesis, 2011, 2ª ed.). En revistas especializadas, historias de la literatura y obras colectivas, ha publicado trabajos sobre otros temas y autores de la literatura española, como la traducción en el Renacimiento, la figura de Melchor Cano, la poesía de Fray Luis de León, el teatro de Cervantes, la poesía barroca, o aspectos de la obra de Valle-Inclán y de la poesía de Juan Ramón Jiménez. En páginas digitales de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, ha publicado dos 'bibliotecas de autor', una sobre el *Arcipreste de Hita* (http://bvmc.pre.cervantesvirtual.com/portales/arcipreste_de_hita) y otra (http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/marquesdesantillana/) dedicada al Marqués de Santillana.

FERRAN RIESGO MARTÍNEZ

Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante (2013), en la que también ha completado un Máster en Estudios Literarios (2014); ha realizado estudios de piano en el Conservatorio de la misma ciudad, y el Máster en Formación del Profesorado en la Universidad Miguel Hernández de Elche (2015). Actualmente disfruta de un contrato de formación predoctoral y cursa el Doctorado en Filosofía y Letras bajo la dirección de la profesora Carmen Alemany. Colabora puntualmente en el *Boletín* que edita el CeMaB en Alicante, y con la *Rassegna Iberistica* y el *Notiziario* del Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea de Milán.

JOAQUÍN ROSES

Doctor en Literatura Hispánica (1991) por Brown University (EE.UU.). Desde 1992, Profesor Titular de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Córdoba (España), acreditado al cuerpo de Catedráticos de Universidad (2014). Director de la Cátedra Luis de Góngora. Más de 25 años de docencia en todas las épocas de la literatura española e hispanoamericana. Experto en Góngora y su proyección en la poesía hispanoamericana. Autor de 2 libros y más de 50 artículos; coordinador y editor de más de 20 volúmenes colectivos. Conferencias y docencia en España, Estados Unidos, Francia, Italia, México y Argentina. Organizador de más de 30 congresos y seminarios dedicados a temas literarios hispánicos.

JOSÉ CARLOS ROVIRA

Catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Alicante (España). Fue lector en la Universidad de Florencia entre 1974 y 1976 en la cátedra del profesor Oreste Macrí. Catedrático de Bachillerato entre 1976 y 1986. Ha sido profesor invitado en diversas Universidades (Virginia, Bielefeld, Colegio de México, Perpignan, Santiago de Chile, Milán, Salerno, Universidad de Chile, Universidad de Concepción, etc.) Ha publicado varios libros sobre su especialidad latinoamericanista. Ha editado varias veces a Miguel Hernández, Gil-Albert, Pablo Neruda, Rubén Darío. Es autor de unos 120 artículos y capítulos sobre temas latinoamericanos entre los que destacan contribuciones sobre la literatura virreinal y novohispana, o la persecución de libros en el XVIII novohispano, o narrativa latinoamericana sobre la Inquisición, o cuestiones de identidad cultural, o autores del xx como Mariátegui, Arguedas, Roa Bastos, Carlos Fuentes, Benedetti, Raúl Zurita, etc. Dirige la Unidad de Investigación “Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en la literatura latinoamericana contemporánea” y desde 1995 hasta la actualidad es investigador principal en varios Proyectos I+D financiados por el MEC, por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, y la Generalitat Valenciana. Ha participado en unos noventa Congresos como ponente. Dirige la revista *América sin nombre*, con los anexos *Cuadernos de América sin nombre* (dieciocho números y treinta y cuatro volúmenes publicados desde 1999). Ha sido Vicerrector de Nuevas Tecnologías (2000-2001), desde donde participó en la creación de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y en la actualidad es miembro desde su creación del Comité Científico de la Biblioteca, y ha sido Vicerrector de Extensión Universitaria (2001- enero de 2005) de la Universidad de Alicante. Creó y dirigió en sus comienzos el Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti de la Universidad de Alicante. Es Miembro Correspondiente de la Sociedad Económica de Amigos del País (Cuba) y Gran Oficial de la Orden Al Mérito de Chile. Ha presidido la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH) desde septiembre de 2006 hasta septiembre de 2010. Fue nombrado en 2010 Presidente de la Comisión Ejecutiva del Año Hernandiano y Comisario de la Exposición “La sombra vencida. Miguel Hernández 1910-2010”, inaugurada por la SECC en la Biblioteca Nacional a comienzos de octubre de 2010.

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca desde 1989, donde dirige la Cátedra de Literatura Venezolana “José Antonio

Ramos Sucre”; anteriormente fue profesora de la Universidad de La Laguna (1978-1988). Es premio “María de Maeztu” de la Universidad de Salamanca a la excelencia investigadora (2008). Ha trabajado autores de los siglos XIX y XX en dos centenares de artículos, fundamentalmente de autores cubanos y venezolanos como José Lezama Lima, Gastón Baquero, Virgilio Piñera, Fina García Marruz, Clementina Suárez, José Antonio Ramos Sucre, Ana Enriqueta Terán, José Balza. Ha trabajado con gran asiduidad autores del modernismo: José Martí, Julián del Casal, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig. Entre sus publicaciones: *El “Paradiso” de Lezama Lima* (1980); *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig* (1991); *Rubén Darío* (2002); *Asedios a la escritura de José Lezama Lima* (2008). También ha realizado ediciones y trabajos críticos acerca de Fernández de Lizardi, Gonzalo Rojas, Carlos Germán Belli, Álvaro Mutis, Fina García Marruz y Jorge Volpi. Organizó en 2000 el XXXIII Congreso del IILLI, cuyas actas se publicaron como *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas* (2003). También coordinó *Voces y escrituras de Venezuela. Encuentros de escritores venezolanos, Cátedra José Antonio Ramos Sucre, Universidad de Salamanca (1995-2010)*, Caracas, CENAL, 2011.

VÍCTOR MANUEL SANCHIS

Víctor Manuel Sanchis es licenciado en Filología Hispánica (2007) y doctor en Estudios Literarios por la Universidad de Alicante (2012). Entre 2008 y 2012 ha sido investigador predoctoral de la Generalitat Valenciana en el Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante, formando parte del proyecto de investigación que dirige el profesor José Carlos Rovira sobre Literatura Hispanoamericana “La formación de la tradición literaria hispanoamericana”, para desarrollar su tesis doctoral sobre la llegada del humanismo renacentista al continente americano a través de la figura del humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar.

En la actualidad es profesor ayudante doctor en el Departamento de Educación de la UCAM y profesor asociado en el área de literatura española e hispanoamericana del Departamento de Filología Española de la Universidad de Alicante y se encarga de la Secretaría editorial de la revista sobre literatura hispanoamericana *América sin nombre* (Universidad de Alicante)

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

a

Anales de Literatura Española
(Universidad de Alicante)

- Los artículos deben ser originales, inéditos, escritos en español y no hallarse en proceso de aceptación por otra revista. Para su publicación en *ALEUA* será necesaria la evaluación positiva de dos expertos, que juzgarán sin conocimiento de su autoría. Deberán remitirse a la dirección de la revista dos copias, una en word y otra en pdf. La extensión máxima será de 10.000 palabras totales.
- El texto irá en páginas numeradas (salvo la primera), a espacio y medio (salvo citas, notas al pie y bibliografía, a un espacio), en letra Times New Roman, cuerpo 12 (salvo título: cuerpo 14; y notas al pie: cuerpo 10). No se cortarán las palabras a fin de línea. El título figurará arriba, centrado, en mayúsculas. Tras dos retornos de párrafo y alineación derecha, se pondrá el nombre del autor, y en renglón inferior y cursiva, centro de procedencia o cargo profesional.
- A continuación, tras tres retornos de párrafo, irá un resumen y una relación de palabras clave en español y en inglés. Los rótulos figurarán a la izquierda, en versalita, separados unos bloques de otros por dos retornos de párrafo: «RESUMEN» (resumen inmediatamente debajo, máximo 150 palabras), «PALABRAS CLAVE:» (escritas a continuación, en cursiva); con las mismas características anteriores, «ABSTRACT» y «KEYWORDS:». El texto comenzará tras tres retornos de párrafo.
- El autor puede distribuir el contenido en apartados, con sus correspondientes titulillos en negrita (precedidos y seguidos de tres y dos retornos de párrafo respectivamente). La primera línea de cada párrafo irá sangrada

con 1 cm a la izquierda, excepto en las citas exentas y tras títulos o tituli-
llos, citas exentas, cuadros, tablas o imágenes.

- Se evitarán los recursos tipográficos de énfasis (mayúsculas, negritas, etc.) salvo en los casos especificados, o cuando se usen palabras que así lo exijan. Los números romanos de los siglos irán en versalitas, siempre que no estén en cursiva como en los títulos de un libro: «el siglo XIX» (pero «*el siglo XIX*»).
- Las citas exentas (4 o más líneas) deben ir con dos retornos de párrafo antes y después, sin entrecomillar, con margen de 1 cm a ambos lados. Las citas más breves irán a renglón seguido y entrecomilladas (el signo de puntuación final debe quedar fuera de las comillas). En estas, la separación entre versos se indicará con barra transversal precedida y seguida de espacio: «La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos». En las citas textuales, la omisión de una parte interior se señalará con [...]; la introducción de palabras o letras no textuales se hará entre corchetes; y para resaltar la literalidad de un término se usará [sic].
- Se usarán comillas latinas o angulares « ». Para distintos rangos de comillas (p. e., un texto entrecomillado dentro de otro también entrecomillado), el orden es este: «latinas» (primer rango), “inglesas” (segundo rango), ‘simples’ (tercer rango).
- La identificación de la fuente se hará por el sistema americano, en el cuerpo del texto y entre paréntesis (Apellido[s], año de la publicación: página[s]). Si hay varias obras del mismo autor y año, se coloca secuencialmente una letra minúscula junto al año en la bibliografía final, y así se reproducirá aquí (1987a, 1987b). Si se ha citado al autor en el cuerpo del texto, solo se especifica año y página(s); si se ha citado también la obra, solo página(s); si la referencia es a la obra en general, no se pone página. En la referencia a un trabajo de un autor inserto en un libro colectivo, antología, etc., debe especificarse el autor de la cita y el editor en cuya obra está inserta. Para páginas consecutivas, puede especificarse el número de la primera más «ss.»: (Silver, 1996: 13 ss.); y si se referencian contenidos dispersos en la obra, se especifica «*passim*»: (Silver, 1996: *passim*). Ejemplos:
 - Resulta evidente la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996: 123-124).

- Para Silver, es evidente la precariedad del Romanticismo español (1996: 123-124).
 - En esa misma obra queda clara la precariedad del Romanticismo español (123-124).
 - Ya hay estudios sobre la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996).
 - Para Lanz, el fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (en Abril, 2011: 13).
 - El fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (Lanz, en Abril, 2011: 13).
- Para el caso de que haya más de un autor, se procede así: (Pérez & Rosales, 1972: 134) [dos autores]; (Pérez, Rosales & Ramírez, 1973: 233) [tres]; (Pérez *et al.*, 1973: 233) [cuatro o más]; (AA. VV., 1975: 201-202)... [autores varios]. Si hay referencia a dos o más obras del mismo autor, o de distintos autores, se procede así: (Silver, 1996 y 2003) [dos obras del mismo autor, sin páginas]; (Silver, 1996: 123; y 2003: 107) [lo mismo, con páginas]; (Silver, 1996; Cárdenas, 2001; Salazar, 2007) [tres autores, sin páginas].
- Las notas al pie, si las hubiere, deben reservarse para comentarios o excursos necesarios. Si contuvieran referencias bibliográficas, rige el procedimiento señalado. La llamada a nota se hará con número volado a partir del 1, fuera de las comillas de cierre, si las hay, y antes del signo de puntuación de separación (coma, punto, punto y coma, puntos suspensivos) pero después de los de cierre expresivo (interrogación, admiración).
- Al final irá una «Bibliografía citada» donde figuren todas las obras referidas en texto y notas. El rótulo se pondrá en negrita, centrado, precedido y seguido de tres y dos retornos de párrafo respectivamente. Las entradas se dispondrán en párrafo francés (de 1 cm), y sus datos se separan por comas. Regirá el orden alfabético de apellidos de autores; en un autor con varias obras, el cronológico de publicación; y si tiene varias del mismo año, se coloca una letra minúscula junto al año: 1987a, 1987b. Cuando la misma persona figure unas veces como autor, otras como editor..., la secuencia es esta: primero autor único, luego editor (coordinador...), por fin coautor. En estos casos de un autor con varias obras, la indicación de autoría (Apellido, Nombre,) se pone solo la primera vez; luego se sustituye por raya (sin coma).

- Si se trata de un libro, se seguirá este orden: Apellido, Nombre [completo o con inicial], *Título del libro*, Ciudad [en el idioma original], Editorial [o Imprenta, en libros antiguos], año. Cuando la obra consta de varios volúmenes, se indicará tras el título con números arábigos (5 vols.), si se cita en su conjunto, o con romanos (IV) el volumen referido específicamente. Si se cita una reedición de una obra, pero se desea hacer constar el año de la primera edición, se pondrá este entre corchetes [], antes de la coma que separa el nombre del autor y el título de la obra. Si hay hasta tres autores, se nombra a todos (desde el segundo, el orden se invierte: Nombre Apellido): Forradellas, E., J. Reboredo & A. Sanjuán); si cuatro o más, al primero seguido de *et al.* (o bien: AA. VV.). En las obras colectivas, suele figurar alguien como editor, director, etc., en cuyo caso se especifica su condición entre paréntesis: Forradellas, E. (ed.). Cuando se trata de la obra de un clásico al cuidado de un editor literario, tras el autor y el título, se especifica «ed.» y –sin preposición «de»– Nombre Apellido del editor; lo mismo en el caso de un traductor («trad.») o prologuista («pról.»): Bécquer, G. A., *Rimas*, ed. J. M. Díez Taboada, Madrid, Alcalá, 1965.
- Si citamos un capítulo de un libro colectivo, la secuencia es: Apellido, Nombre [del autor del capítulo], «Título del capítulo», en AA. VV. [o, en su caso: Nombre Apellido (ed.)], *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año, pp. primera-última. Similares criterios se adoptan cuando se cita un prólogo, epílogo, etc., de un autor distinto al del libro.
- Si se trata de un artículo de revista, se procede así: Apellido, Nombre, «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, número en arábigos (año), pp. primera-última. Si el nombre de la revista tiene varias palabras, llevan inicial mayúscula todos los términos con valor semántico: *Caballo Verde para la Poesía*.
- Si se trata de un artículo en un diario, se cita igual que en una revista hasta el título de la publicación; a partir de ahí, se hace constar la fecha: 25 de abril de 1989.
- Para citar publicaciones en soporte electrónico o en línea, las reglas son las usuales. En las publicaciones en soporte electrónico debe especificarse al final, tras punto y coma, el soporte en cuestión (CD, DVD). En las publicaciones en línea debe especificarse al final, tras punto y coma, la dirección URL entre comillas simples angulares < >, y a continuación, entre corchetes, la fecha de la consulta: [consulta: 12 enero 2013].

- He aquí una relación bibliográfica a modo de ejemplo, según las normas especificadas:

- Abellán, J. L. [1979], *Historia crítica del pensamiento español*, I, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.
- Abril, J. C. (ed.), *Campos magnéticos*, Monterrey (México), Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011a.
- (ed.), *Gramáticas del fragmento*, Granada, El Genio Maligno, 2011b.
- Cotarelo y Mori, E., «La fundación de la Academia Española y su primer director D. Juan Manuel F. Pacheco, Marqués de Villena», *Boletín de la Real Academia Española*, 1 (1914), pp. 4-38 y 89-127.
- Egido, A., «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII», *Estudios Humanísticos. Filología*, 6 (1984), pp. 9-26.
- «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», *Ephialte*, 2 (1990), pp. 144-158.
- Góngora, L. de, *Soledades*, ed. D. Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- Henry, A. (ed.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- Krause, A., *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- Leopardi, G. [1975], *Canti*, Milán, Garzanti, 1989.
- Llanos de los Reyes, M., «Perfil de Pedro Jara Carrillo», *Tonos*, 4 (2002); <<http://www.um.es/tonosdigital/znum4/perfiles/PerfilJaraCarrillo.htm>> [consulta: 26 abril 2013].
- Maceiras, M., *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, Madrid, Cincel, 1985.
- Mary, A., *Tristán*, trad. E. Galvarriato, Barcelona, José Janés, 1947.
- Oliver, A., «Murcia y Salvador Rueda», *La Verdad*, 21 de julio de 1957, p. 16.
- Oteo Sans, R., «Prólogo» a J. González Soto, *La palabra labrada. La poesía de Luis López Álvarez*, Barcelona, PPU, 1995, pp. I-III.
- Robles Vázquez, G., *Negaciones subintuicionistas para lógicas con la Conversa de la Propiedad Ackermann*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006; 1 CD.
- Ros de Olano, A., *Poesías*, pról. P. A. de Alarcón, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1886.
- Savater, F., «Schopenhauer», en V. Camps (ed.), *Historia de la ética*, II, Barcelona, Crítica, 1992.
- Schopenhauer, A., *Metafísica de las costumbres*, trad. R. Rodríguez Aramayo, Madrid, Debate / CSIC, 1993.
- *Parábolas, aforismos y comparaciones*, ed. y trad. Á. Sánchez Pascual, Barcelona, Edhasa, 1995.

- Si hay que incluir anexos documentales, deberán situarse tras la bibliografía, en hojas aparte, numerados (ANEXO I, ANEXO II...) y con el rótulo correspondiente.
- Si el artículo precisa ilustraciones, estas han de presentarse en CD aparte, con buena resolución y formato jpg, indicando su ubicación y el rótulo que debe acompañarlas al pie. Cada autor garantiza con la mera presentación que este material es original o puede ser legalmente reproducido.

SERIE MONOGRÁFICA DE ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

La novela española del siglo XVIII, 1 (1995)

Edición de Guillermo Carnero

Guillermo Carnero, «La novela española del siglo XVIII: estado de la cuestión (1985-1995)».– J. Alonso Seoane, «Infelices extremos de sensibilidad en las Lecturas de Olavide».– J. Álvarez Barrientos, «*El Emprendedor* (1805), novela de aventuras original de Jerónimo Martín de Bernardo».– R. Benítez, «*Vargas*, novela española de Blanco White».– G. Dufour, «Elementos novelescos de *El evangelio en triunfo* de Olavide».– A. Fernández Insuela, «Acercamiento a una novela por entregas dieciochescas: *Zumbas*, de José de Santos Capuano».– M. J. García Garrosa, «*La Leandra*, novela moral».– M. Z. Hafter, «*Sabina y Dorotea*, a forgotten novel of 1797».– J. Pérez Magallón, «Epistolaridad y novela: Afán de Ribera y Cadalso».– Russell P. Sebold, «Novelas de “muchos Cervantes”: Olavide y el realismo».– I. Urzainqui, «Autocreación y formas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII».

Schopenhauer y la creación literaria en España, 2 (1996)

Edición de M. Á. Lozano Marco

A. Sotelo Vázquez, «Schopenhauer, Zola y *Clarín*».– Cecilio Alonso, «Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900 (un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir)».– Ángel L. Prieto de Paula, «Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del Novecientos».– R. de la Fuente Ballesteros, «Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos».– P. Ribas, «Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico».– J. Verdú de Gregorio, «Huellas de Schopenhauer en la novela de Unamuno (*San Manuel Bueno, mártir*)».– F. Abad Nebot, «Schopenhauer y el joven Baroja (el léxico del dolor y de la compasión)».– D. Ordoñez García, «Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación».– Roberta Johnson, «*La voluntad* de Azorín. Schopenhauer bajo prueba».– M. Á. Lozano Marco, «Schopenhauer en Azorín. La “necesidad de una metafísica”».– C. E. García Lara, «Schopenhauer en la perspectiva de Ortega».

Letras novohispanas, 3 (1999)
Edición de M. Á. Méndez & J. C. Rovira

Ó. A. García Gutiérrez, «Fray Toribio Motolinía: la visión urbana de un cronista novohispano».– B. Aracil Varón, «Del texto literario a la representación popular sobre la conquista: *La destrucción de Jerusalén*».– Teodosio Fernández, «Sobre el teatro de Fernán González de Eslava».– B. Mariscal Hay, «“Entre los juncos, entre las cañas”: los indios en la fiesta jesuita novohispana».– S. Poot Herrera, «Sor Juana: nuevos hallazgos, viejas relaciones».– P. A. J. Brescia, «Las razones de sor Juana Inés de la Cruz».– Margo Glantz, «El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana».– Aurelio González, «Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa* de sor Juana».– Octavio Rivera, «Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de sor Juana Inés de la Cruz».– M. Á. Méndez, «Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana: un administrador poco común».– M.^a D. Bravo Arriaga, «Algunas consideraciones sobre el discurso del poder y la autoría de Núñez de Miranda, en el *Tumulo a Felipe IV*, de 1666».– M.^a C. Espinosa, «La palabra conquistadora. Las crónicas jesuitas sobre el noroeste novohispano».– C. Comes Peña, «La formulación del criollismo en Juan José de Eguiara y Eguren».– José Carlos Rovira, «El bibliógrafo Beristáin en una contienda poética desde los balcones a fines de 1796».

Memorias y autobiografías, 4 (2000-2001)
Edición de M.^a Ángeles Ayala

M.^a Ángeles Ayala, «Impresiones y recuerdos de Julio Nombela».– Anna Caballé, «Escribir el pasado, yendo al futuro».– F. Durán López, «Las *Memorias* de un *setentón* de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica».– S. García Castañeda, «Las reminiscencias de Pereda».– J. Juan Penalva, «Descargos, diarios y palinodias: algunos ejemplos de literatura memorialística en la generación del 36».– Á. G. Loureiro, «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible».– M. Á. Lozano Marco, «*Recuerdos de niñez y de mocedad*. Unamuno y “el alma de la niñez”».– Remedios Mataix, «Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida».– J. A. Ríos Carratalá, «Los cómicos españoles y sus memorias».– José Carlos Rovira, «José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo» – E. Rubio Cremades, «Visión y análisis de la prensa en *Memorias de un setentón*, de Ramón Mesonero Romanos».

Simbolismo y modernismo, 5 (2002)

Edición de M. Á. Lozano Marco

Guillermo Carnero, «La ruptura modernista».- R. A. Cardwell, «“La poesía moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro”. Los orígenes del simbolismo en España».- Ángel L. Prieto de Paula, «Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía española hacia 1900».- R. Alarcón Sierra, «Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX».- M.^a P. Celma Valero, «Miguel de Unamuno, poeta simbolista».- César Oliva, «El simbolismo en el teatro de Valle Indán».- M. Á. Lozano Marco, «Azorín y la sensibilidad simbolista».- F. J. Blasco Pascual, «Del modernismo a la vanguardia: el *Diario de un poeta recién casado*».- J. M.^a Ferri Coll, «“Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida”. Raíz y sentido de una figuración simbólica en la poesía del novecientos».- J. L. Bernal Muñoz, «El color en la literatura del Modernismo».- E. Trenc, «Texto e imagen en A. de Riquer: dos lenguajes para una misma cosmovisión».- F. Fontbona de Valls, «Las raíces simbolistas del *Art Nouveau*».- X. Aviñoa, «El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L'aportació musical, plàstica i literària».- J. Bassegoda i Nonell, «Símbolos y simbolismos ciertos y falsos en la obra de Antonio Gaudí».- Jorge Urrutia, «El retorno de Cristo, tipo y mito».

Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días, 6 (2003)

Edición de Carmen Alemany Bay

Remedios Mataix, «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XX».- Paco Tovar, «Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario de un amor*».- Trinidad Barrera, «La narrativa femenina: balance de un siglo».- Carmen Alemany, «Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muchas nueces».- Paola Madrid, «Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente».- Margo Glantz, «Vigencia de Nellie Campobello».- M. Ruiz Bañuls, «Luces y sombras de una mística española: *Morada interior* de Angelina Muñoz-Huberman ».- Teodosio Fernández, «Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo».- María Bermúdez, «La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia».- Eva Valero, «El desconcierto de la realidad en la narrativa de M.^a Luisa Bombal».- María Caballero, «Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica».- Beatriz Aracil, «Margo Glantz: el rastro de la escritura».

Literatura española desde 1975, 7 (2004)

Edición de J. M. Ferri Coll & Ángel L. Prieto de Paula

L. Bagué Quílez, «Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta».– J. M.^a Ferri Coll, «Itálica abolida: una colección de *vanitas* en la poesía española contemporánea».– J. Gómez Capuz, «La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español».– F. Gutiérrez Carbajo, «La pragmática teatral en Alfonso Vallejo».– J. Juan Penalva, «De cómo el *roman fusion* llegó a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa».– M. Langa Pizarro, «La novela histórica española en la transición y en la democracia».– A. Méndez Rubio, «Memorias de la desaparición: notas sobre poesía y poder».– Mariano de Paco, «El teatro español en la transición: ¿una generación *olvidada*?».– Ángel L. Prieto de Paula, «Poetas del 68... después de 1975».– J. A. Ríos Carratalá, «Humor para una nueva etapa histórica: *Manicòmic*, de Tricycle».– Laura Scarano, «Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo».

Romanticismo español e hispanoamericano

Homenaje al profesor Ermanno Caldera, 8 (2005)

Edición de Enrique Rubio Cremades

M.^a J. Alonso Seoane, «Algunos datos sobre José Bermúdez de Castro y un primer acercamiento a sus colaboraciones en *La Revista Española* (1836)».– J. Álvarez Barrientos, «Ramón de Mesonero Romanos y el *Panteón de hombres ilustres*».– M.^a Ángeles Ayala, «Ángela Grassi, del romanticismo al dualismo moral».– A. Calderone, «Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia».– R. Charques Gámez, «¿Un cuento antirromántico de Juan Eugenio Hartzenbusch?».– L. F. Díaz Larios, «*Trafalgar* (1805): política, literatura y mito».– José Escobar, «Un tema costumbrista: las horas de la ciudad».– M.^a P. Espín Templado, «Las ideas literarias en la prensa de la época romántica: el debate *Sobre la influencia del teatro en las costumbres* (a propósito de varios artículos de Miguel Agustín Príncipe)».– H. Establier Pérez, «El teatro mágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista».– Ana M.^a Freire, «Un negocio editorial romántico (Aribau y Walter Scott)».– S. García Castañeda, «Terpsícore montañesa. Bailes y bailarines en el Santander decomonónico».– P. Garelli, «A modo de prólogo: *Marcela*, o ¿cuál de los tres?, comedia de Bretón de los Herreros».– D. T. Gies, «Romanticismo e histeria en España».– J. L. González Subías, «Un manuscrito “apócrifo” de *Don Álvaro o la fuerza del sino*».– Francisco Lafarga, «Teatro y traducción a las puertas del Romanticismo: presencia de tragedias

de Voltaire durante el Trienio Constitucional».- Marina Mayoral, «Magia y humor en un relato de Álvaro Cunqueiro».- P. Menarini, «El problema de la autoría en la prensa romántica: apuntes sobre destinatarios, erratas e *imposturas*».- V. M. Peláez, «Propuesta de historia espectacular de la parodia del Romanticismo».- S. Pujol Rossel, «La mujer: una visión de época. De la necesaria documentación histórica».- M. Ribao Pereira, «Poderosos y tiranos en la primera parte de *El zapatero y el rey*».- A. Romero Ferrer, «La escena del siglo XIX, *domicilio de todas las artes*».- L. Romero Tobar, «Valera escribe un soneto de Zorrilla: sobre la hermandad lírica de los románticos».- E. Rubio Cremades, «Una visión del drama *El Trovador*, de A. García Gutiérrez: la novela homónima de R. Ortega y Frías».- Eva Valero, «El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la tradición».

Humor y humoristas en la España del franquismo, 9 (2007)

Edición de J. A. Ríos Carratalá

S. Aguilar Alvear, «José Santugini: el humorista seducido por la señorita cinematografía».- M.^a L. Burguesa Nadal, «*La venganza de Don Mendo* o la parodia como desafío a la estética realista».- J. M.^a Ferri Coll, «La narrativa humorística de un novelista serio: Antonio Mingote».- M.^a T. García-Abad García, «Literatura, disparate y humor en *Manicomio*, de Fernando Fernán-Gómez».- V. García Ruiz, «Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950».- F. Gutiérrez Carbajo, «Representación del teatro cómico de Pío Baroja: *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*».- J. A. Llera, «Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura».- P. I. López García, «Julio Camba a través de su epistolario».- J. Moreno, «*María de la Hoz*: Tono y Mihura en las trincheras».- V. M. Peláez, «Aproximación al humor de Tono».- J. A. Pérez-Bowie, «La función paródica de las estrategias metaficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita*».- E. Pérez-Rasilla, «El humor en los personajes de Alfonso Paso».- J. A. Ríos Carratalá, «*El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca».- M.^a V. Sotomayor, «El humor en la literatura infantil del franquismo».- G. Torres Nebrera, «Espectáculos teatrales como escorzos narrativos en Neville: cine, toros y teatro».

Escritores olvidados, raros y marginados, 10 (2008)

Edición de Enrique Rubio Cremades

Cecilio Alonso, «Sobre la categoría de raros y olvidados».- J. Álvarez Barrientos, «Fray Ramón Valdares y Longo (1769-1826), escritor político y antimoderno».- M.^a

Ángeles Ayala, «Una Eva moderna, última novela de Concepción Gimeno de Flaquen».- Ana L. Baquero Escudero, «Las novelas históricas olvidadas de Blasco Ibáñez».- R. Charques Gámez, «La Baronesa de Wilson. Colaboraciones en *La Ilustración Artística de Barcelona*».- Luis F. Díaz Larios, «Notas sobre Antonio Ribot y Fontseré».- F. J. Díez de Revenga, «Eliodoro Puche, un raro y olvidado entre simbolismo y vanguardia».- H. Establier Pérez, «Las “luces” de Sara Th***. María Antonia del Río Arrendó y su traducción dieciochesca del Marqués de Saint-Lambert».- J. M.ª Ferri Coll, «El Libro de la Academia de los Nocturnos».- Ana M.ª Freire, «Carta a una desconocida (con Gertrudis Gómez de Avellaneda al fondo)».- S. García Castañeda, «Vanitas vanitatis: las ferias de Madrid».- David T. Gies, «El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo “desconocido” de la segunda mitad del siglo XIX (con apéndice de títulos)».- J. A. Ríos Carratalá, «Versos a medianoche en el Café Varela».- L. Romero Tobar, «Ausencias en el canon de la narrativa actual: Santiago Rodríguez Santerbás».- E. Rubio Cremades, «El crimen de Villaviciosa, de Ramón de Navarrete: entre la crónica de sociedad y el relato de misterio».- Eva Valero, «Geografías de poesía y vida en los *Cinco metros* de Carlos Oquendo de Amat».

La memoria literaria del franquismo, 11 (2009)

Edición de J. A. Ríos Carratalá

José Paulino Ayuso, «Los dramas de la conciencia y la memoria».- Francisco Caudet, «¿Será ya todo silencio?».- F. Gutiérrez Carbajo, «La memoria de Julio Diamante».- J. Juan Penalva, «Diario y Los cuadernos de Segovia: La memoria póstuma de Luis Felipe Vivanco».- Juan José Lanz, «La memoria y su silencio: Descripción de la mentira (1977), de Antonio Gamoneda, y la memoria callada del franquismo y de la transición».- Ermitas Penas, «La vigencia de la novela de aprendizaje: un análisis de *Carreteras secundarias*, de Martínez de Pisón y *El viento de la luna*, de Muños Molina».- E. Pérez-Rasilla, «La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982».- J. A. Ríos Carratalá, «El paraíso ibicenco y Rafael Azcona».- J. Romera Castillo, «La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas».- G. Torres-Nebrera, «Imágenes filmicas de la España del franquismo».- R. Utrera Macías, «Raza, novela de Jaime de Andrade, seudónimo de Francisco Franco».

Novela lírica y novela poemática en el modernismo español, 12 (2010)

Edición de M. Á. Lozano Marco

A. Sotelo Vázquez, «Leopoldo Alas, narrador en el *fin-de-siècle*: ética y estética».— Ángel L. Prieto de Paula, «Unamuno: la abolición del género novela».— R. Charques Gámez, «En torno a *Flor de santidad*, novela poemática de Valle-Inclán».— F. Ezpeleta Aguilar, «Formación y maestro en *La voluntad* de Azorín».— J. M.^a Ferri Coll, «*Una isla propia*: sobre una novela poemática de Azorín».— Dolores Thion, «Renovar novelando: lo apolíneo y lo dionisiaco en *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró».— M. Á. Lozano Marco, «La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró».— Kevin S. Larsen, «Miró y Midrash: el caso de *Figuras de la Pasión del Señor*».— José Ramón González, «El perspectivismo lírico de Ramón Pérez de Ayala».— Amelina Correa Ramón, «Una novela lírica de la tierra de los faraones: *La serpiente de Egipto*, de Isaac Muñoz».— Begoña Sáez Martínez, «Lirismos negros, novelas canallas: *Las lobas de arrabal*, por Antonio de Hoyos y Vinent».

«Cantad, hermosas». Escritoras ilustradas y románticas, 13 (2011)

Edición de Helena Establier Pérez

M. Angulo Egea, «Hombre o mujer, cuestión de apariencia. Un caso de travestismo en el teatro del siglo XVIII».— M.^a J. García Garrosa, «La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica».— F. Morand, «Influencias medievales y originalidad en la literatura española de finales del setecientos: el caso de la gaditana María Gertrudis de Hore».— H. Establier Pérez, «*Las esclavas Amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entresiglos».— E. Palacios Fernández, «Bibliografía general de escritoras españolas del siglo XVIII».— E. Franklin Lewis, «La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimonónica».— M. Cantos Casenave, «Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, M.^a Manuela López de Ulloa y Vicenta Matura de Gutiérrez».— R. Haidt, «Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado: contemplación y *praxis* fenomenológica».— E. Penas Varela, «Juana de Vega desde la literatura del yo».— M.^a C. Simón Palmer, «En busca del mecenazgo real: autoras románticas y Palacio».— R. Fernández Cabezón, «Una voz femenina en el teatro de mediados del XIX: la comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda».— Ángeles Ezama, «Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda».— R. Charques Gámez, «*Sab* y el juego de las miradas».— M.^a Ángeles Ayala, «*El testamento de D. Juan I*, novela histórica de una escritora olvidada: Teresa Arróniz y Bosch».— Dolores Thion, «Joaquina García Balmaseda: una escritora isabelina al servicio de la mujer».

Literatura y espacio urbano, 14 (2012)

Edición de M.^a Ángeles Ayala

S. García Castañeda, «El peligroso Madrid de las aleluyas».– Mónica Fuentes, «Madrid en los artículos satíricos costumbristas de Modesto Lafuente».– Borja Rodríguez, «Ramón de Navarrete y *Misterios del corazón* (1845): ciudad del lujo y del glamour».– Ana M.^a Freire, «España y la literatura de viajes del siglo XIX».– Yvan Lissorgues, «Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del siglo XIX. Una estética de la verdad».– J. M. González Herrán, «El Santander de Pereda: *Sotileza* (1885) y *Nubes de estío* (1891)».– Raquel Gutiérrez, «Luces y sombras de Madrid en la narrativa de Pereda».– Fanny Vienne, «Urbanografía: el caso de *Pedro Sánchez*, de Pereda y *Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós».– Germán Gullón, «El Madrid de Galdós: de la calle a la vía urbana».– Ermitas Penas, «*Gerona*, de Galdós: en el espacio heroico».– M.^a Ángeles Ayala, «Galdós, *flâneur* y peregrino por Inglaterra: *La casa de Shakespeare*».– Dolores Thion, «Realismo y espacio urbano: notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán».– R. Charques Gámez, «Recorriendo Madrid. *Una cristiana* y *La prueba* de Emilia Pardo Bazán».– Monserrat Ribao, «De la corte trovadoresca a la urbe de las maravillas: la ciudad en el teatro de Emilia Pardo Bazán».– Isabel Román Román, «La descripción de espacios urbanos y sus convenciones del romanticismo a la novela intelectual».– Solange Hibbs, «La ciudad como espacio de transgresión y decadencia en la novela finisecular. La trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja».– Fernando Romera Galán, «Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura autobiográfica».– Marisa Sotelo, «Espacio urbano y guerra civil en *Luciérnagas* de Ana María Matute».– Juan Antonio Ríos, «Un *flâneur* en Nueva York y Holanda: Jacinto Miquelarena».– Carmen Servén, «Los barrios de Elvira Lindo».– Mercedes Cano, «*Doce cuentos peregrinos* o el espacio de la pérdida: Gabriel García Márquez en el laberinto europeo».– Gregorio Martín, «Ciudad e identidad en *La cátedra de la calavera*».

Revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1835-1868), 15 (2013)

Edición de J. M.^a Ferri Coll & E. Rubio Cremades

M.^a José Alonso Seoane, «La participación del Conde de Campo Alange en *El Artista* en los tres primeros meses de 1835».– Cecilio Alonso, «Las revistas de actualidad, germen de la crónica literaria. Algunas calas en la evolución de un género periodístico entre 1845 y 1868».– Antonio Arroyo Alamaraz, «Ángel Saavedra, Duque de Rivas, en las revistas literarias españolas».– M.^a Ángeles Ayala, «*El Artista* (Madrid,

1835-1836), fuente literaria de *El Recreo de las Familias* (México, 1837-1838)».- Marieta Cantos Casenave, «Los dispositivos óptico y su recepción en la prensa del romanticismo (1835-1868). Una aproximación».- J. M.^a Ferri Coll & Eva Valero, «Las dos Españas y la emancipación literaria americana en *El Iniciador* de Montevideo».- Marina Gacto Sánchez, «La estimación del artista dieciochesco a través de la estética romántica en la prensa ilustrada española».- S. García Castañeda, «Costumbrismo y prensa en la Cantabria del siglo XIX».- Raquel Gutiérrez Sebastián, «Usos, tipos, modas y costumbres del medio siglo. El costumbrismo en *La Ilustración*».- Luis Marcelo Martino, «Lecturas transatlánticas. Letras españolas en *El Iniciador* (Montevideo, 1838-1839)».- Ángeles Quesada Novás, «*La Ilustración. Periódico universal* (1849-1857). Panorámica general».- Franco Quinzano, «Prensa periódica, política y campo cultural en el Río de la Plata. Pedro de Angelis, “escritor oficial”».- Borja Rodríguez, «La narrativa en *La Ilustración* (1849-1857): la “Serie B” del *Seminario Pintoresco Español*».- L. Romero Tobar, «*El Belén* (1857), periódico de un día de los últimos románticos».- E. Rubio Cremades, «Hispanoamérica y España a mediados del siglo XIX: el editor Francisco de Paula Mellado en la *Revista Española de Ambos Mundos*».- Dolores Thion, «Antonio Berges de las Casas, un editor para todos. De los primeros pasos en el gremio a *El Museo de las Familias*».- Nadia Vaíllo, «Crítica teatral de *El Artista*: defensa del nuevo drama romántico».- Pilar Vega Rodríguez, «Geografía literaria en la prensa romántica: la cueva encantada».

Revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1869-1914), 16 (2014)

Edición de Miguel Ángel Auladell

R. Alarcón Sierra, «El periodismo finisecular de Ramiro de Maeztu».- Cecilio Alonso, «Noticia de “Plana del Lunes”, suplemento literario de *El Globo* (1897-1898)».- P. Bellido Navarro, «El más literato de todos los periodistas o el más periodista de todos los literatos: Mariano de Cavia en *El Liberal*. La retórica argumentativa de la serie “Plato del día”».- M.^a P. Celma Valero, «La crítica literaria en las revistas del fin de siglo como fuente historiográfica».- D. Chozas Ruiz-Belloso, «*El Museo Universal* pintado por sí mismo: trayectoria de un proyecto editorial (1857-1869)».- A. Correa Ramón, «Melchor Almagro San Martín y sus colaboraciones en revistas literarias de su primera etapa (1896-1914)».- Ángeles Ezama, «Primeros datos sobre la presencia del reportero en la prensa española».- Marta Giné, «La recepción del teatro lírico extranjero en las crónicas teatrales de *La Ilustración Española y Americana* (1888-1898)».- J. M. González Soriano, «Miguel Moya y la revista *La América* (1879-1882)».- Francisco Lafarga, «Literatura y literatos españoles en la revista *Les*

Matinées Espagnoles (Madrid-París, 1883-1888).— Ramón F. Llorens, «Las publicaciones para niños en el fin de siglo: un suplemento de *El Liberal*».— Christian Manso, «*El Heraldo de París* (1900-1904): poesía necesaria».— Margarita Merbilhaá, «*El Nuevo Mercurio* (1907) en el eje España/Francia/América».— D. Muela Bermejo, «La revista *La Vida Literaria* (1899) como reflejo de una nueva estética finisecular».— Marta Palenque, «Un diluvio de almanaques. Los almanaques de la prensa ilustrada: *Blanco y Negro* (1896-1900).— Ana María Risco, «Canto y desencanto del cisne. Rubén Darío en el diario *El Orden* de Tucumán (Argentina, 1898).— I. Rodríguez Moranta, «*La República de las Letras* (1905): entre el regeneracionismo y el republicanismo militante. Correspondencia inédita con Galdós».— Isabel Román, «Regeneracionismo y costumbrismo: los nuevos *Españoles pintados por sí mismos* del semanario *España*».— Jesús Rubio Jiménez, «*La Ilustración de Madrid* (1870-1871). Revista de transición del romanticismo al realismo.— M.^a Luisa Sotelo Vázquez, «Emilia Pardo Bazán en *La España Moderna* (1889-1910)».— Dolores Thion, «La revista *Germinal*, crisol de estéticas».— J. M. Vidal Ortuño, «Rescatar del olvido (Azorín en *Blanco y Negro*).— Carole Vinals, «Recursos literarios en la prensa de fin de siglo: función de la ironía y función de la sátira en *La Ilustración Popular* y *Don Quijote* (1893-1904).

Hacia otra luz más pura (Memoria de Francisco Giner de los Ríos), 17 (2015)

Edición de Ángel L. Prieto de Paula

Elías Díaz, «Giner de los Ríos: la Institución como Ilustración».— Nicolás Ortega Cantero, «Francisco Giner y el descubrimiento moderno del paisaje de España».— Juan Navarro de San Pío, «“Tan práctico es pensar como cavar la tierra”: filosofía, educación y paisaje en Giner de los Ríos».— Antonio de Murcia Conesa, «“Un santo de corte hispánico”: Giner de los Ríos y el espectro del sujeto español».— Ricardo Píñilla Burgos, «La idea de Crítica del arte en el pensamiento estético de Francisco Giner de los Ríos».— Ferrán Riesgo Martínez, «Reformismo, difusión y legado musical de Francisco Giner de los Ríos».— Joaquín Juan Penalva, «Giner de los Ríos, crítico literario».— Delia Manzanero, «La competencia de la razón práctica en la conformación del humanismo gineriano».— Ángel L. Prieto de Paula, «Panenteísmo y mística activa en “A don Francisco Giner de los Ríos”, de Antonio Machado».— José Luis González Geraldo & Benito del Rincón Igea, «Francisco Giner de los Ríos o el arte de forjar almas».— Raquel López Sánchez, «Francisco Giner, estudiante de Bachillerato en el Instituto Jorge Juan de Alicante (una nota documental)».— Adelina Sirvent Gárriga, «La influencia de la Institución Libre de Enseñanza en Rodolfo Llopis».

