

378  
R  
repertorio

Mayo 1967



**EDGARDO BUITRAGO B.**  
Consideraciones Polémicas Acerca de la  
Vigencia y Actualidad de Rubén Darío

**ROBERTO ARMIJO**  
Rubén Darío y su Intuición del Mundo

**ABELARDO BONILLA**  
Darío y América

**HUGO CEREZO DARDON**  
El Modernismo en Guatemala

**ROGELIO SINAN**  
Un Modernista Panameño: Darío Herrera

RECIBIDO 30 ABR. 1970

Mayo 1967

7-8

Merece su nombre recordarlo en sus direcciones esenciales con sus terribles dolores del corazón, su incertidumbre incandescente, su descenso a los hospitales del infierno, su subida a los castillos de la fama, sus atributos de poeta grande, desde entonces para siempre e imprescindible.

PABLO NERUDA.

Desde Rodrigo Caro a los Angensola 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 Velásquez 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.

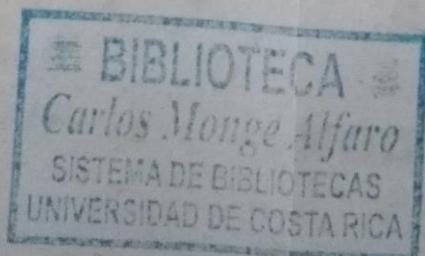
FEDERICO GARCIA LORCA.

La revolución fue una resurrección. Doble descubrimiento: fue la primera aparición de la sensibilidad americana en el ámbito de la literatura hispánica; e hizo del verso español el punto de confluencia entre el fondo ancestral del hombre americano y la poesía europea. Al mismo tiempo reveló un espíritu sepultado y recreó los lazos entre la tradición española y el espíritu moderno.

OCTAVIO PAZ.

Mestizar la poesía con el pretexto de modernizarla, hasta crear lo que se llama la escuela modernista, es lo que consiguió Rubén, el más travieso de los poetas que parió Dios, a los poetas los pare Dios directamente, pues por lo visto sigue engañando y enredando a los monos sabios que lo arrastran, después de la comida, toro de pecho entero, con las mulillas de lo francés, de lo castizo español, de lo oriental, sin percatarse que lo que arrastran es sólo su sombra, porque él, gran toro del alba de nuestra poesía, sigue inmovible.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS.



SERGIO RAMIREZ  
Director

ITALO LOPEZ VALLECILLOS  
Editor

CONSEJO EDITORIAL

*Fernando Gordillo* (Nicaragua)  
*Guillermo Putzeys* (Guatemala)  
*Victor M. Arroyo* (Costa Rica)  
*Oscar Acosta* (Honduras)  
*Italo López Vallecillos* (El Salvador)

Editado bajo el patrocinio del CONSEJO SUPERIOR UNIVERSITARIO CENTROAMERICANO (CSUCA) con el propósito de promover la integración cultural del istmo y ofrecer una imagen viva de nuestros seis países a los demás del mundo.

El material publicado es inédito por lo que no pueden hacerse reproducciones totales o parciales sin previo consentimiento de la dirección.

Valor del ejemplar: ..... US\$ 0.50  
Suscripción por un año: ..... US\$ 2.00

Dirección y administración:  
Apartado 37  
Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio",  
San José de Costa Rica.  
Teléfono 25 27 44 Cable: CSUCA.

Año III, Mayo de 1967, Nº 7.  
Tirada: 5.000 ejemplares.  
Se publica cada tres meses.  
Impreso en la Editorial Universitaria  
"José B. Cisneros" de El Salvador.



Sistema de Bibliotecas - UCR



REV4 16353

## Darío Vivo

*¡Tú, para quien pocas fueron 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!*

Rubén Darío  
Letanías de N. S. D. Quijote

A pesar del epígrafe, Rubén se olvidó de mencionar, entre tantas blasfemias y dolores tantos, los centenarios. Una lluvia de discursos, concursos, coronaciones, recitales, conferencias, condecoraciones, exaltaciones, musas, canéforas y veladas —ya presentidas por el poeta— acaba de cernirse sobre su cabeza en su Nicaragua natal.

En el torrente, sin una justa valoración ni una perspectiva acertada de lo que Darío constituye actualmente para nuestro mundo moderno (hubo un intento fallido a través de un simposio de los escritores invitados al centenario, en el que a guisa de valorar la perennidad de Darío se habló entre otras cosas de negritud y tendencia a lo negro en su poesía, ya fuera por atavismo o por fenicia influencia) y lo que es capaz de aportar como creador y reformador, como fundador, digamos, en las palabras de Octavio Paz, a la cultura contemporánea. Creemos que es eso lo que importa por sobre todas las cosas, no el Rubén de sobra sabido, vate incomparable y exquisito panida, aeda sin parangón de los discursos hiperbólicos, sino el Rubén mostrado en sus lineamientos esenciales, Rubén contemporáneo y no Rubén paisano inevitable.

No queremos entrar a discutir los criterios con que las celebraciones fueron organizadas —criterios de toda celebración, por supuesto— ni comentar la lista de invitados que los fueron muchos y de varia calidad, sino tan sólo señalar que durante la famosa semana, el Rubén poeta se anduvo por la calle solo, mientras el Darío de yeso andaba recibiendo ciudadanías honorarias, placas y metros cúbicos de palabras.

El pequeño homenaje de REPERTORIO CENTROAMERICANO —entre tantos— consiste simplemente en la presentación de cinco ensayos escritos por centroamericanos a encargo nuestro:

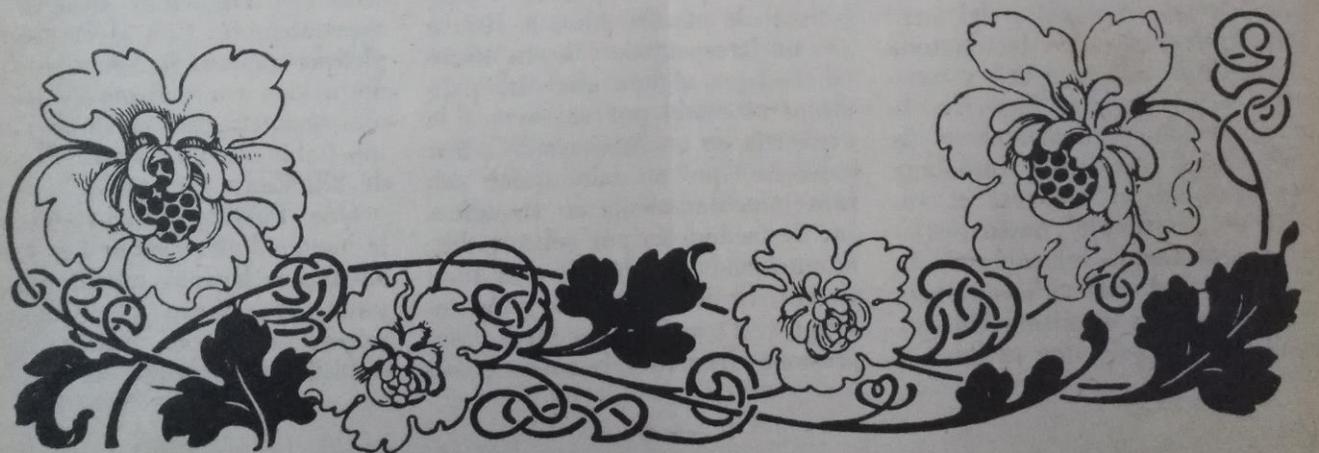
- Consideraciones polémicas acerca de la vigencia y actualidad de Rubén Darío.
- Rubén Darío y su intuición del mundo.
- Rubén Darío y América.
- El Modernismo en Guatemala.
- Un modernista panameño.

Es el Darío de todas las épocas valorado por cinco escritores actuales: Edgardo Buitrago de Nicaragua; Roberto Armijo de El Salvador; Abelardo Bonilla de Costa Rica; Hugo Cerezo Dardón de Guatemala y Rogelio Sinán de Panamá (1). Darío de hoy, despojado de sus ricas vestiduras y modas ornamentales muy art nouveau que se enterraron con él bajo su frío león de marmolina en su Roma, Atenas y Jerusalem provincial.

A través de estos ensayos concluimos en algo que vale más y es más importante que todas las serpentinas, las desvelizaciones y los cañonazos juntos: Darío vive, anda entre nosotros, muere en Nicaragua y vuelve a renacer. Así, inmenso y resurrecto, dueño de la palabra que creó, domó, poseyó y transformó, habita entre todos sus contemporáneos y va con la aurora por guía, adelante en el azur, siempre adelante.

(1) En el próximo número se publicará un ensayo del Lic. Medardo Mejía, de Honduras.

*Cinco Ensayos  
Sobre  
Rubén Darío*



# Edgardo Buitrago B.

## Consideraciones Polémicas Acerca de la Vigencia y Actualidad de Rubén Darío

La celebración del primer centenario del nacimiento de Rubén Darío ha hecho crecer el interés por constatar si su obra poética sigue o no teniendo actualidad. Esto es: si Rubén es un poeta que puede haber logrado permanencia; si su poesía puede o no satisfacer a las exigencias de nuestro tiempo. Lo cual le da, ya de por sí, una gran significación al "centenario" puesto que lo libra de la simple frase ocasional y del mero acto festivo, para conferirle toda una actitud de crítica útil y constructiva. Al menos ésta fue la preocupación fundamental de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua al preparar el número de "homenaje" de su Revista; y esta fue la intención de la Comisión Nacional al programar, de acuerdo con la misma Universidad, el Simposio que se llevó a

efecto en el Paraninfo de ésta el viernes 20 del recién pasado mes de enero. Tratando de corresponder, pues, a este sentido, procuré detenerme ahora ante tan interesante cuestión.

La obra de Rubén Darío viene siendo discutida y atacada desde el momento mismo de su iniciación. Entonces, la crítica incomprensiva la denunció como un grave peligro para la pureza y estabilidad de nuestro idioma. Rubén era un irrespetuoso y hasta un loco. Incluso, alguno que otro galicismo asomado por sus versos lo convertía en un "descastado". Por supuesto, que no faltó quien saltara inmediatamente en su defensa; destacándose, por sobre todos, la autorizada opinión de don Juan Valera. El ilustre español supo reconocer, a través de los giros y expresiones franceses, la autenticidad

hispanica del nuevo poeta y suponer cómo lo reducía todo a una "rara quintaesencia" con extraordinario vigor de originalidad. Mas a pesar de que la crítica de Valera fue decisiva para el reconocimiento general de la creación dariana, no dejó por esto de seguir sufriendo de fuertes ataques. "Tanto en Europa como en América, —dice el propio Rubén— se me ha atacado con singular y hermoso encarnizamiento. Con el montón de piedras que me han arrojado pudiera bien construirme un rompecolinas que retardase en lo posible la inevitable ola del olvido. (Premio de "El Canto Errante").

Que el olvido se detuvo, no cabe la menor duda. Frente a la crítica adversa se levantó, mucho más pujante, el aplauso y el reconocimiento universal. Rubén fue el caudillo indiscutible de todo un

movimiento de renovación literaria de la lengua española. Fue el Maestro y fue la expresión misma de toda una manera de hablar en español. Su nombre creció y se agigantó sobre el tiempo y el espacio, sobrepasando a las generaciones en el tiempo y a las fronteras de nuestro continente en el espacio.

Sin embargo, no habían transcurrido muchos años de su muerte, ni habíamos llegado todavía a la línea marcadora del centenario de su advenimiento al mundo, cuando de nuevo surgieron voces para desconocer su obra y negar aun su propia afirmación.

Se trata, empero, de un nuevo concepto de oposición. Antes, Rubén era el innovador, el rebelde que se lanzaba en contra de las viejas generaciones que no lograban comprenderle, precisamente, "por nuevo". Ahora, Rubén es quien resiste la embestida de las modernas generaciones que tratan de encontrar su novedad y no le comprenden "por viejo".

Rubén ha entrado así a una nueva y decisiva prueba. A la prueba definitiva que habrá de llevarle a la cima más alta de la consagración genial o de señalarle uno de los sitios que ocupan tantos poetas en la Historia de la Literatura. Algo que, por cierto, no ha ocurrido exclusivamente con él, sino que sucede a todo aquél que trasciende de un nivel poco común en la obra creadora.

En síntesis, podría decir que los principales puntos objetables a Darío por la crítica de nuestros días son los siguientes:

- 1) De sentido estrictamente literario:
  - a) Falta de originalidad en su estilo;
  - b) Intranscendencia de los temas;
  - c) Inactualidad de los símbolos poéticos;
  - d) Poesía escapista, falta de afirmación auténtica de experiencias personales.
- 2) De fondo:
  - a) Absentismo de la realidad americana;

- b) Desinterés por lo social, por el problema real del hombre y una absoluta y única preocupación estética.

Alrededor de todos ellos se han originado interesantes polémicas y se han producido ensayos de gran valor. Entre otros vale la pena mencionar la controversia sostenida entre Juan Marinello y Manuel Pedro González (recogida en dos volúmenes y publicada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México con los títulos de: "Sobre el Modernismo" y "Notas en torno al Modernismo"), el debate desarrollado entre C. M. Bowra, Arturo Torres Ríoseco, Luis Cernuda y Ernesto Mejía Sánchez (editado en un solo tomo por la Academia Nicaragüense de la Lengua bajo el título de "Rubén Darío en Oxford"), y el magnífico ensayo de Octavio Paz ("El Caracol y la Sirena" uno de los cuatro que componen su "Cuadrivio" de la "serie del volador").

No todas las críticas señaladas se refieren específicamente a Rubén, sino al Modernismo en general. Pero, aun refiriéndose así a todo este movimiento, centran su atención de modo preferente en nuestro poeta. Lo cual es ya, en cierto modo, un reconocimiento de principalidad.

¿Hasta dónde son válidas tales acusaciones? He aquí lo que me propongo analizar no con mis personales puntos de vista, sino más bien con el juicio y la opinión de quienes más viva y directamente han experimentado la obra de Rubén.

Permítaseme, antes de todo, hacer alusión a la crítica más usual y más corriente en contra de Rubén: a la que suelen hacer aquellos críticos que miden el grado de actualidad de Darío por la reacción en su contra de los poetas jóvenes. Por ejemplo, lo aseverado por Guillermo Díaz Plaja en el Simposio de León (Universidad Nacional).

Según esta crítica, Rubén no pasó de ser uno de los buenos poetas del Modernismo, cuya vigencia duró apenas el tiempo en que dicho movimiento logró su afirmación.

Con lo cual no puede considerarse nunca como contemporáneo, sino como un poeta del pasado. Y esto, porque ninguno de los poetas actuales encuentran en Rubén el estímulo propicio para el desarrollo de su estilo. Porque ni en los símbolos darianos (cisnes, pavos reales, princesas, faunos, jardines, estrellas, etc.) encuentra el poeta de nuestro tiempo lo que busca su alma cargada de tremendas experiencias; ni la propia forma puede facilitarle el instrumento adecuado para el nuevo canto.

Para aceptar esto como cierto habría que aclarar de previo varias cosas. En primer lugar, saber si quienes lo rechazan lo hacen después de haberle estudiado, o si su actitud es simplemente emotiva. Un caso digno de tenerse muy en cuenta lo ofrece, al respecto, el propio Luis Cernuda. Tal como lo hace notar Mejía Sánchez, Cernuda mismo declara (en su ensayo "Experimento de Rubén Darío", del debate antes citado) que la lectura de Darío fue en él una lectura de adolescente, y no una lectura completa, sino fragmentaria de sólo algunos versos. ¿Puede considerarse, entonces, su repudio como una verdadera insuficiencia de un Rubén que no se conoce exactamente? y fíjese bien, que se trata de Cernuda ¿Cómo será en los demás?

En realidad, —como lo observó Julio Icaza Tigerino en el Simposio de León— el dato estadístico de la cantidad de nuevos poetas que pudieran desconocer a Rubén no puede ser un índice revelador, porque la inmensa mayoría de nuestros jóvenes no lee con auténtica ansiedad de búsqueda. Toman de antemano una actitud de rebeldía y sólo tratan de obtener aquello que sirva inmediatamente para mantener esa actitud, sin preocuparse de ahondar en las raíces mismas de su reacción.

Por otra parte, habría también que valorar los alcances propios de la reacción, aun considerando que ella sea el producto de una auténtica y sincera actitud. Porque el sólo hecho de estar en contra de Rubén (o más exactamente, de su estilo personal) no podría llevar,

así por así no más, a desconocer su influencia en las generaciones presentes. Al contrario, quizás sería el signo más evidente de su afirmación.

Llegar, en efecto, a decir que Rubén es inactual porque los poetas contemporáneos no buscan su estilo es no tener presente dos realidades fundamentales: a) que toda obra literaria, verdaderamente creadora, recoge o desarrolla sobre sí un estilo o modo común de expresarse que constituye, en definitiva, "el estilo de una época", sujeto a la inevitable evolución y transformación del idioma, y expuesto, por lo tanto, a perderse en un momento dado, mientras se forma el nuevo estilo correspondiente a una nueva época; y b) que, dentro de las mutaciones y cambios del idioma (como en todos los cambios culturales) siempre se reacciona con mayor agresividad en contra de lo que está más cercano en el tiempo.

Es evidente que Rubén (y con él todo el Modernismo) interpretó una época determinada de nuestra historia, dio vida y expresión a un sentido de vida y recogió en su forma literaria el estilo propio y característico de una época (o de un ciclo) de la cultura. Los símbolos poéticos, sus expresiones, los temas de su poesía corresponden a una época. Pretender que permanezcan intactos en una nueva época es sencillamente, imposible. Sería preciso para ello que permaneciera estática la cultura, y cuando se llega a un estado semejante se ha entrado definitivamente en la decadencia y en la liquidación total de esa cultura. No se debe medir, por consiguiente, la permanencia o actualidad de una creación literaria por el uso que se continúa o no haciendo de sus símbolos. Se debe medir por otra cosa: por la significación que se le dio a esos símbolos, o sea, por la actitud sustancial que el poeta tuvo en su creación.

Esto es: por valor representativo del símbolo y por el significado esencial de la forma usada. Podrá transformarse el símbolo (y es siempre lo seguro), pero la idea por él representada será siempre

permanente, si la ha sabido encarnar con toda exactitud, desde luego. Hoy, por el caso, miráremos como ingenuidad imposible de tomar en serio, el Ave Fénix de los egipcios, mas no podremos dejar de emocionarnos ante la idea del eterno regreso por ella significada. Igual pasa con los símbolos poéticos. Podremos mirar hoy como cursi al cisne o al pavo-real; pero no podremos dejar de sentir, por ejemplo, en su abrazo del cisne a Leda la vibración del universo cósmico en el que el amor (co-

mo suprema armonía) es la ley fundamental; y en que el misterio de la vida y de la muerte palpita sobre toda forma.

Refiriéndose específicamente a este símbolo, Ernesto Gutiérrez le da por su parte la siguiente significación:

"El vínculo entrañable que este príncipe de los lagos tenía con la poesía que Rubén Darío estaba haciendo entonces, lo encontramos definido en el soneto "El Cisne" de "Prosas Profanas", cuyos tercetos dicen:

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

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

Esa relación del cisne con Leda, y sobre todo el mágico símbolo mitológico de haber producido de ella la Helena inmortal, es podemos decir, la base de sustentación de todos los cisnes darianos; por ello el cisne es divino, por ello el cisne es paradigma de belleza y armonía, por ello el cisne es melancólico y sensual". (El tema del Cisne en Rubén Darío).

Hay que saber, pues, mirar a fondo los símbolos darianos (como los de todo poeta). El profesor Salvador Aguado Andreut tenía sobradísima razón cuando decía (Simposio de León) que la culpa de que muchos no entienden a Rubén la tienen los malos declamadores de sus versos, que han impedido su lectura en voz baja, su estudio y la reflexión sobre ellos. En este sentido, vienen a ser hoy una gran oportunidad para conocerle como se debe, la obra "Por el mundo poético de Rubén Darío" del mismo Aguado Andreut (publicada por la Universidad de San Carlos, de Guatemala) y "Estudio sobre la Poética de Rubén Darío" de Julio Icaza Tigerino y Eduardo Zepeda Enríquez (editada por la Comisión Nacional del Centenario).

En cuanto a lo otro que decía, o sea, a la violencia con que siempre reacciona la juventud en contra de sus mayores mas cercanos

(reacción típica de los hijos frente a los padres), no debe extrañarnos en absoluto que esto ocurra con Rubén, que es en el mundo hispánico, el pasado más inmediato y de más paso que tienen ante sí nuestros jóvenes, conste que creo que se ha exagerado mucho en eso de decir (Cernuda, Díaz Plaja, etc.) que la mayoría de los poetas jóvenes de España desconocen a Rubén; y aún creo que exagero yo más todavía al hacerle tanto caso a su dicho, pues no me parece que esto sea una completa verdad. Hay hechos que pudieran mas bien convencernos de todo lo contrario. Por ejemplo: la gran cantidad de estudios específicos sobre Rubén que se hacen actualmente en todas las Universidades e Instituciones Culturales en todo el mundo hispánico en forma de cátedras, seminarios, etc. Pero hay otro más evidente, como es la enorme bibliografía que se ha venido creando sobre Rubén, y que cada día aumenta en el mundo entero. (Véase el formidable trabajo de Don José Jirón Terán publicado en "Cuadernos Universitarios" de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua. Ediciones de Homenaje a Rubén Darío, Volumen II). Además, —y como me lo hacía ver en Buenos Aires el Director de la Academia Argentina de Letras Don José A.

Orias—, la reimpresión constante de las obras de Darío en España y en Hispano-América, que implica un rotundo éxito de impresores y libreros, demuestra plenamente que nuestro poeta es uno de los autores más leídos actualmente.

Pero volvamos a lo que veníamos diciendo. ¿En el caso de que Rubén fuese realmente negado por las generaciones próximamente posteriores a él, constituiría esto un caso tan insólito como para concluir de allí que ha perdido totalmente su vigencia? ¿O será, por el contrario, un hecho natural y corriente del ritmo, del desplazamiento de las generaciones? Bueno. Creo que no hace falta argumentar para convencernos de lo segundo. ¿Por qué entonces concederle tanta importancia, en el caso que así fuera en verdad?

En lo que debemos fijarnos no es en el simple hecho de estar o no en contra de Rubén, sino en lo que esto significa como un acontecer de generaciones. Quiero decir: Fijarnos si en esa actitud de rebeldía de la juventud actual en contra de Rubén (si es que de verdad lo hay en forma alarmante) implica o no una auténtica actitud de originalidad creadora, desconectada totalmente de Rubén. Si su acción pudo o no llevarse a cabo sin la obra anterior de Rubén. Si ellos, en realidad, no tienen que ver nada con la labor llevada a efecto por él. Esto es lo que debe llamar nuestra atención para poder decir si la poesía contemporánea está libre o no de la influencia dariana.

El hecho solo de que algunos (e incluso todos) los poetas jóvenes tratasen de ignorar a Rubén no significaría una falta de afirmación actual. Podría ser ignorancia, de su obra, en cuyo caso sería más bien deficiencia de ellos que del mismo Rubén. Podría ser, por otro lado, —y éste es el que me interesa—, una actitud para lograr originalidad. Es decir: una huída adrede de su sombra para no caer en la servil imitación. O bien podría ser una simple actitud necia de “rebelle sin causa”, de mera pose para llamar la atención.

Ahora bien, de las tres posibili-

dades contempladas, es evidente que sólo la segunda vale la pena tomar en cuenta. Si ella existe realmente en nuestra juventud, su actitud sería encomiástica y constituiría una saludable y benéfica reacción para el desarrollo y el progreso de nuestra Literatura y de nuestra Cultura en general. Precisamente, éste fue el signo de la obra dariana. Rubén fue en su oportunidad el joven rebelde, el joven inconforme con los moldes y estilos literarios en boga en su tiempo. Y contra ellos reaccionó de la manera más fuerte y agresiva. “Yo, —nos dice en su Autobiografía—, hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillezca, a lo pseudo-realista y naturalista...” No habría, por lo tanto, ninguna diferencia entre la actitud personal de Rubén y la de los nuevos jóvenes. Todo lo contrario. Habría una plena y perfecta identificación. Yo pienso más todavía: Si a Rubén le fuera posible volver a vivir entre nosotros, no sólo no le gustaría que lo imitasen, sino que animaría a nuestras juventudes a estar en contra de él para poder alcanzar su propia originalidad. Recordemos sus categóricas y terminantes amonestaciones: “Yo no tengo Literatura mía... para marcar el rumbo de los demás; mi literatura es mía en mí. Quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal, y paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea”. (Palabras Liminares de “Prosas Profanas”). Y aquella definitiva sentencia pronunciada con palabras de Wagner: “Lo primero no imitar a nadie, y sobre todo a mí”.

Rubén mismo tuvo oportunidad para comprender y valorar los movimientos revolucionarios que empezaban a levantarse ya en contra de los conceptos estéticos que él profesaba. Todos conocemos la famosa reacción de “El Futurismo” de Marinetti producida desde en vida de Rubén. Y todos sabemos cómo él, sintiendo combatidas y negadas sus ideas supo acoger con suma complacencia aquellos desplantes en cuanto significaban

una cualidad de “lo joven” y en cuanto pudieran ser honrados y sinceros con ellos mismos. “¡Ah maravillosa juventud! —comentaba Rubén—. Yo siento cierta nostalgia de primavera impulsiva al considerar que sería de los devoradores, pues que tengo más de cuarenta años. Y, en su violencia, aplaudo la intención de Marinetti, porque la veo por su lado de obra de poeta, de ansioso y violento poeta que desea conducir al sagrado caballo hacia nuevos horizontes” (“Letras” —Marinetti— El Futurismo).

Nada, pues tan auténticamente dariano como una reacción de los nuevos poetas en contra de Rubén. Pero eso sí: reacción verdaderamente poética. Ansia vehemente de originalidad. ¡Poesía por sobre todo, en todo y ante todo! Poesía, en el sentido de un arte, que como tal (y salvo rarísimas excepciones de intuición pura) exige una severa disciplina y una pasión desbordante de belleza. Por este camino toda oposición a Rubén terminará por ser una entrega a él. Tal lo que, entre otros casos, ocurrió con el movimiento de “Vanguardia” en toda América y más particularmente en Nicaragua. Quizás en ninguna otra parte los “vanguardistas” fueron tan violentos contra Rubén como en Nicaragua. (Recordemos a José Coronel Urtecho y a Manolo Cuadra). Pero eran sinceros con la poesía y por eso terminaron por reconocer que la ruta que ellos creían haber abierto la había franqueado Rubén. O, para decirlo de una vez con una de las voces más indiscutibles de América, como lo es la de Pablo Neruda: Que a Rubén, “pasaremos la mitad de la vida negando para comprender después que sin él no hablaríamos nuestra propia lengua, es decir, que sin él hablaríamos aún un lenguaje reducido, endurecido, acartonado y desabrido” (“Viaje al Corazón de Quevedo”, Selección de “Cuadernos Universitarios” UNAM).

Y es que Rubén no fue un simple “anti”. No negó lo anterior por puro deseo de negar. “Yo no soy iconoclasta, —proclamaba con energía— ¿Para qué? Hace fal-

ta a la creación el tiempo que se gasta en destruir" (Prefacio de "El Canto Errante"). Rubén comprendió bien que para renovar hay que ahondar en la raíz de lo renovable, pues de otra manera habría falsificación o desnaturalización. Y por eso Rubén exploró, como muy pocos lo han hecho, tanto las raíces históricas de la literatura española como los secretos más recónditos de la fonética y de la sintaxis española para extraer de allí los elementos necesarios para su creación. Sin esto no habría podido utilizar sus experiencias y conocimientos de otras literaturas (especialmente de la francesa). En numerosas y repetidas ocasiones explica el propio Rubén este estudio a fondo de nuestra lengua, gracias al cual pudo alcanzar la reforma deseada y la originalidad que se exigía a sí mismo. (Véase la selección de sus ideas estéticas que me permití preparar para el número de homenaje de "Cuadernos Universitarios", Volumen I).

De este modo, Rubén señala la pauta que debe seguir toda verdadera acción renovadora. Se convierte en el Maestro y Guía de toda juventud; y ya no se podrá prescindir de él. Nuestros jóvenes por tanto, tienen irremisiblemente que buscarla y marcar sobre su huella el paso para no perder el camino. Y así también su actitud se perenniza, porque ya nadie podrá hacer más en ese sentido. (Hablo de la actitud misma y no de sus alcances, en los que es claro que alguien puede ir todavía más lejos). Su figura adquiere los contornos definitivos de "lo clásico"; de lo que ha de estar siempre presente. De lo que ha de estar por encima de los vaivenes de la moda y de los gustos. Porque debemos recordar que "la actualidad" de un poeta, eso que lo sitúa en medio de los círculos de una sociedad es, después de todo, un fenómeno de moda. Se puede ser actual, desaparecer, volver a actualizarse y desaparecer de nuevo, según las idas y venidas de los gustos. Rubén puede que no sea tan "actual" como otros poetas, incluso más antiguos que él. Mas esto no quie-

re decir que haya disminuido en vigencia, en cuanto lo fundamental de su actitud creadora. En eso que, —como ya he dicho—, lo convierte en el clásico. Por eso, Octavio Paz, otra de las más claras y autorizadas opiniones de las letras hispanoamericanas, —y para quien la actualidad de Rubén no es tanto como la de otros poetas modernistas—, termina por encontrar en él el punto de partida y de llegada, a la vez, de toda la poesía española de nuestros días. Su influencia, —nos dice—, "no es una influencia viva, sino un término de referencia: un punto de partida o de llegada, un límite que hay que alcanzar o traspasar. Ser o no ser como él: de ambas maneras Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador" ("El Caracol y la Sirena", "Cuadrivio").

Sería interesante hacer notar un poco más detenidamente esa influencia de Rubén en los poetas contemporáneos que nos indica Octavio Paz. Lamentablemente, el carácter de este trabajo no lo permite; mas es imposible dejar de referirme a ello, aunque sea de manera muy breve. Tal influencia no se evidencia, quizás, tanto en el verso cuanto en la manera esencial de estar el poeta ante la poesía. Es allí: en el modo sustancial de ser poeta en donde está mas que marcada su influencia. Es en el uso que se hace del lenguaje, en la valoración de la palabra en donde está bien definida la presencia de Rubén. El es quien ha creado toda esa nueva manera de hablar que da vida y forma a la nueva poesía. El es quien ha dado la libertad y el atrevimiento que pretende caracterizar a las nuevas generaciones poéticas. Estas, en definitiva, no están haciendo más que desenvolver la madeja y llevar un poco más lejos el hilo, cuya punta inicial está en la valoración que Rubén hizo de la palabra. Por eso no podrán escapársele.

En resumen, el valor que Rubén concede a la palabra puede expresarse así: 1º) La palabra tiene vida y el espíritu que la anima es la idea. 2º) Como cada palabra tiene un alma, hay en cada

verso, además de la armonía verbal una melodía ideal. 3º) La música es sólo de la idea muchas veces. 4º) La palabra no es un simple signo representativo, puesto que nace juntamente con la idea. 5º) En el principio está la idea, como única representación infinita, pero ya conteniéndola. 6º) El culto de la palabra por la palabra no tiene sentido. 7º) Debe tenerse mucho cuidado en el uso de las palabras, mas su ordenación no deberá estar sujeta a imposición de yugo. 8º) Las letras forman por decir así, sus cristalizaciones en el lenguaje. 9º) Puede llevarse el arte de la palabra al terreno de otras artes. Se puede pintar el color de un sonido, el perfume de un astro. (Véanse: "La Casa de las Ideas", en "Letras"; "Palabras Liminares" de "Prosas Profanas"; "Prefacio" de "El Canto Errante" y el comentario sobre "Catulo Mendez. Parnasianos y Decadentes"). Todo lo cual constituye una completa y perfecta teoría del lenguaje. Algo que se ha puesto en evidencia en nuestros días a través de las modernas concepciones de la lingüística. Se dirá que no es una concepción totalmente original de él, sino que más bien la recibió de los simbolistas. Pudiera ésta ser una verdad a medias como suelen ser todas las afirmaciones que se refieren a la originalidad de todo creador. Ninguna creación, ni ningún descubrimiento, en efecto, puede atribuirse enteramente a alguien. Siempre hay -antecesores, colaboradores, etc., sin cuya contribución no se habría podido llegar al logro feliz. La originalidad genial está, más que todo, en saber captar lo que anda por allí flotando de manera no muy definida y saberlo concretar en debida forma. Y esto es lo que hizo Rubén, al menos dentro del mundo lingüístico español. Antes de él nadie había expresado nada semejante en nuestro idioma. Y aún yo creo que ni los mismos simbolistas llegaron a conclusiones tan categóricas como las de nuestro poeta.

Para comprender la enorme trascendencia que esta teoría dariana

de la palabra ha tenido en el progreso y desarrollo de la poesía y en la evolución general de nuestro idioma trataré de sintetizar sus más señaladas aportaciones al campo literario:

1) *Afirmación de la realidad creadora de la palabra.* Esto es: el reconocimiento de que es la palabra la que da vida y expresión al universo. Que es en ella en quien todo (seres, cosas, ideas, sentimientos) adquiere su pleno sentido. Porque ciertamente, no de otro modo que por la palabra se hace en nosotros la realidad. Para Rubén la palabra es como el instrumento mágico a través del cual el hombre crea el mundo para sí. Y esto concede, evidentemente, a la poesía su original y auténtica significación de acción creadora. El poeta, al tomar en sus manos la palabra, es capaz de crear mundos.

*¡Himnos! Las cosas tienen un ser vital; las cosas  
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;  
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;  
en cada átomo existe un incógnito estigma;  
cada hoja de cada árbol canta un propio cantar  
y hay un alma en cada una de las gotas del mar;  
el vate, el sacerdote, suele oír el acento  
desconocido; a veces enuncia el vago viento  
un misterio, y revela una inicial la espuma  
o la flor; y se escuchan palabras de la bruma.  
Y el hombre favorito del Numen, en la linfa  
o la ráfaga encuentra mentor, demonio o ninfa.*

*El enigma es el soplo que hace cantar la lira.*

Toda la poesía de nuestro tiempo gira alrededor de esta concepción de la palabra. Sobre todo, en esa su vigorosa capacidad creadora. Incluso algunos movimientos poéticos contemporáneos, como "el creacionismo" de Huidobro (poeta: no cantéis la rosa hacedla florecer en el poema) están en directa relación con ella.

2) *Libertad de la metáfora.* Como consecuencia inmediata de

*"el viento marino descansa en la sombra  
teniendo la almohada su negro clarín".*

(De "Sinfonía en gris mayor").

O bien aquella otra:

*"en un aire inocente a fuerza de rosales"*

(De "La Dulzura del Angelus").

Hacer del verso un universo. Lo cual es ensanchar hasta lo infinito la actividad poética y hacerla trascender de una mera descripción de lo que ya está definido con anterioridad. Es abrir por la palabra nuevas rutas hacia lo desconocido, hacia donde el misterio llama con insistencia. Según Darío, la palabra es el vehículo de la intuición poética, porque palabra e idea son consustanciales. Una voz repetida muchas veces puede, en determinado momento, romper de un solo golpe el velo y hacer ver algo que hasta entonces no se veía, haciendo vivir una nueva realidad. O bien, la misma realidad desconocida da la palabra al poeta para manifestarse en ella. La intuición poética es como un diálogo entre el hombre y las cosas. Veamos cómo expresa esto el propio Rubén en el "Coloquio de los Centauros":

Y la insólita definición de ese horror místico al demonio que hizo estallar de indignación a los académicos de su tiempo por considerarla más que absurda: "blanco horror de Belzebú". (De: "Fray Mamerto Ezquiú").

Es claro que hoy no las veremos tan atrevidas porque nos hemos acostumbrado a ellas; pero si sabemos verlas en proyección histórica, si sabemos situarlas en el momento mismo en que se produjeron, notaremos de inmediato cómo está en ellas la iniciación de esa agresividad a que ha llegado en nuestro tiempo la metáfora.

3) *Reconocimiento del ritmo interior.* Lo cual ha llegado a convertirse casi en el elemento esencial de la poesía contemporánea. Eso de hacer que la música sea, por sobre todo de la idea.

4) *Absoluta libertad de forma.* Nótese bien esto. Mírese bien cómo Rubén está proclamando "una armonía de caprichos" en el arte poético, que es precisamente uno de los postulados de la poesía actual. Antes de Rubén estaban los "moldes" pre-establecidos. El los rompe y deja a la voluntad rítmica del poeta la modelación del poema; abriendo así, de manera definitiva, las puertas a lo que hoy llamamos pomposamente "la poesía nueva".

5) *Una preocupación por la musicalidad del verso mediante la adecuada combinación del sonido propio de las letras.* Y más que todo, una suprema armonización de la musicalidad formal con la de la idea mediante la integración plena y total del arte de la palabra con las demás artes que conduce a todos esos casi extravíos maravillosos del olor de la luz o el color del sonido por los que ha logrado su ascenso la poesía actual. Por lo que hemos podido adquirir un nuevo lenguaje.

Pero si esta influencia decisiva de Rubén en la poesía contemporánea puede llegarse a discutir, en la prosa creo que ni siquiera cabe plantear la duda. Basta comparar la prosa usada antes de Rubén con la que él empleó en su vasta

obra de este género (crónicas, ensayo) y ésta, a su vez, con la que se cultiva en nuestros días para que constatemos sin ningún esfuerzo cómo toda la prosa actual es clásicamente rubeniana; prosa de períodos cortos, alijerada de adjetivos y de adverbios y flexibilizada por la acertada distribución de acentos.

La reforma de la prosa española es una de las obras indiscutibles del Modernismo americano. Lástima que, —como hace notar Manuel Pedro González—, no se haya hecho todavía un estudio estilístico a fondo sobre este aspecto de la fecunda labor cumplida por nuestros modernistas. En cuanto a Rubén acaba de hacerlo Zepeda Enríquez en uno de los capítulos del libro publicado con Ycaza Tigerino. ¿Qué razones inducen para reconocer una posición tan decisiva en la formación de esta nueva prosa? He aquí algunas:

a) Si bien es cierto que puede tenerse a José Martí como el iniciador de la reforma de la prosa en el mundo hispánico, su obra no fue muy difundida sino hasta después de 1925. El mismo Manuel Pedro González, que es uno de los que tratan de colocarle en el puesto más elevado, así lo reconoce expresamente. “Martí como escritor, —dice—, fue enorme en toda América entre 1885 y 1900. Su prosa adquiere categoría paradigmática por estos años. Luego, durante el primer cuarto del siglo presente, se opacó porque la nueva generación no la conocía; mas cuando a partir de 1925 empezaron a circular los ocho volúmenes de sus obras publicados en Madrid, se le reconoció otra vez universalmente su prestancia artística”.

En cambio, la prosa de Rubén fue lectura constante en España y en América, desde finales del siglo pasado, a través de sus numerosas crónicas y comentarios publicados en diarios y revistas, sin disminuir interés. Y de lo que se trata de ver no es quien de los dos sea mejor, sino quien ha influido más, o sea, quien ha tenido mayor difusión y conocimiento; y

en este sentido, la prosa de Rubén no sólo se divulgó más por medio del periódico y la revista, sino también por el libro, contándose con una extensa producción de obras de este género que han sido reimpresas repetidas veces. (Fíjese bien que estoy hablando de la prosa de ensayo, crónica, comentario, etc. y no del poema en prosa).

b) Es indiscutible que Darío fue tenido por el jefe y director de la llamada “segunda generación de modernistas”; lo que le dio a su obra una singular capacidad de imprimir carácter.

c) Según el mismo Manuel Pedro González ya citado, fue Rubén quien llevó a la propia España la nueva prosa modernista. He aquí lo que dice: “A partir de Enero de 1900, fecha del segundo viaje de Darío a España, comienzan a manifestarse allí la inquietud y el anhelo superador”. Esto es de gran significación pues pone de manifiesto la influencia de Rubén, no sólo en nuestros países americanos sino en España. La insospechable y erudita crítica de Angel Valbuena Prat lo pone más que de relieve al afirmar con toda claridad que “Rubén Darío es el poeta de lengua española, además, que define y fija un tipo de prosa, que el mismo nicaragüense elaboró y que diera lugar a diversas formas de novela y ensayo”. (Historia de la literatura Española, tomo tercero “El Modernismo”).

d) Aún cuando además de Rubén, muchos otros escritores americanos contribuyeron eficazmente a la creación de la nueva prosa (como Gómez Carrillo, Blanco Fombona, etc.) la calidad poética de Rubén le da una más alta categoría.

Las consideraciones que hasta aquí he venido haciendo, me parece que pueden contestar en algo las objeciones planteadas al principio. Tratemos, sin embargo, de recogerlas de nuevo para concretar algunas conclusiones. Y sigamos para ello el orden establecido.

Veamos así, pues, lo que se refiere a la pretendida falta de originalidad en el estilo. En realidad, esta crítica es de las menos fre-

cuente. Yo creo que sólo a C. M. Bowra se le puede haber ocurrido en estos tiempos y se basa en un supuesto sometimiento de Rubén a la poesía francesa; y más todavía a una mera repetición de modelos que no eran, por cierto, los mejores.

Lo del “afrancesamiento” de Darío es algo que se discutió en los comienzos de su obra cuando José Enrique Rodó emitió su interesante juicio sobre: “Prosas Profanas” juicio que, como sabemos, es incompleto por lo mismo de recaer sólo sobre el libro mencionado y no comprender lo demás de la creación dariana (y especialmente “Cantos de Vida y Esperanza”). Y éste es, precisamente, el error central de Bowra, quien, —como lo dice la reconocida autoridad del Profesor Arturo Torres Riosco—, parece basar su estudio sobre Rubén, en un conocimiento incompleto de él. Es algo, pues, que parece estar ya definitivamente aclarado desde Don Juan Valera, desde las propias explicaciones de Rubén en su “Historia de mis libros” hasta los estudios de Arturo Marasso (“La Creación Poética de Rubén Darío”) y de E. K. Mapes (“La influencia francesa en la Obra de Rubén Darío”, publicada en español recientemente por la Comisión Nacional del Centenario). Insistir, por lo tanto, en ellos es machacar sobre lo que ya está molido. No obstante, lo he tomado en cuenta, porque a pesar de todo, demuestra en Bowra un interés actual de Rubén en Inglaterra.

La influencia de la literatura francesa en Rubén nadie la niega. Incluso el mismo Rubén la señala. Pero concluir de allí en que fue simple imitación (y aún mala imitación) es cosa muy distinta.

Como lo hace notar Octavio Paz (en su ensayo “El Caracol y la Sirena”) todos los poetas de fines del siglo pasado pusieron sus ojos en Francia, tanto en América como en la misma España para buscar refrescamiento a la sequedad idiomática de entonces, ya en los románticos, como en los parnasianos y simbolistas. Martí se lo dijo con toda claridad a los espa-

ños cuando trataron de echarse en cara a él en cierta ocasión.

Nada de extraño, pues, que Rubén pusiera sus ojos en la literatura francesa. Lo hicieron todos los hispanoamericanos y españoles. Especialmente los hispanoamericanos que se sienten cada vez más inconformes con la tiesura hispánica de esa época y "se vuelven —como dice Paz— instintivamente hacia Francia. Adivinan que allá se gesta no un mundo nuevo sino un nuevo lenguaje. Lo harían más suyo para ser más ellos mismos, para decir mejor lo que quieren decir. Así, la reforma de los modernistas hispanoamericanos consiste, en primer término, en apropiarse y asimilar la poesía moderna europea. Su modelo más inmediato fue la poesía francesa no sólo porque era la más accesibles sino porque veían en ella con razón, la expresión más exigente, audaz y completa de las tendencias de la época".

Estas palabras de Octavio Paz explican perfectamente el sentido de las incursiones modernistas por la literatura francesa, o sea, tomarla para afirmar más su propia personalidad en ella. Porque eso daba la oportunidad de conocer más a fondo y con mayor claridad la tradición hispánica y saber cómo enriquecerla. Rubén así nos lo explica, entre otras ocasiones, en su autobiografía y en El Prefacio de "El Canto Errante". "Ha sido deliberadamente, —dice en la primera—, que con el deseo de rejuvenecer, flexibilizar el idioma, he empleado maneras y construcciones de otras lenguas, giros y vocablos exóticos y no puramente españoles". "Cuando publiqué los primeros cuentos y poesías que salían de los cánones usuales, —si-gue afirmando en Historia de mis libros—, si no obtuve el asombro y la censura de los profesionales, logré en cambio el cordial aplauso de mis compañeros— ¿Cuál fue el origen de la novedad? Fue mi reciente conocimiento de autores franceses de El Parnasso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el extranjero, y menos en nuestra América". Y

luego, en El Prefacio de "El Canto Errante" el sincero y complacido convencimiento de la enorme riqueza de nuestra tradición ante las exploraciones realizadas. "Sepamos, —dice—, que muchas de esas cosas flamantes importadas yacen, entre polillas, en ancianos infolios españoles y los que no, son pruebas por corregir para la edición de mañana, en espera de una sucesión de correcciones". Convencimiento que se hace una alegre y entusiasta confesión en "Historia de mis libros". "Al escribir Cantos de Vida y Esperanza, —afirma—, yo había explorado no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también los cancioneros, la obra ya completa ya fragmentaria de los primitivos de la poesía española, en los cuales encontré riqueza de expresión y de gracia que en vano se buscarán en harto celebrados autores de siglos más cercanos".

Pero no ha de ser, desde luego, en el propio Rubén en donde debemos buscar el reconocimiento de su originalidad en esa incansable labor de pulimento de nuestro idioma, sino que ha de ser más bien a sus críticos a quienes hemos de pedirselo. A este respecto, creo que nada mejor que el indiscutible criterio de don Angel Valbuena Prat ya citado, para quien Rubén logra una extraordinaria originalidad a través de todos sus estudios e investigaciones. "Prosas Profanas", —nos dice Valbuena Prat—, es un libro de forma lograda. En lo exterior, en la métrica, representa el triunfo y la completa castellanización de las formas francesas, así como en la obra de Garcilaso se había españolizado la forma italiana".

Muchos han querido ver entre "Prosas Profanas" y "Cantos de Vida y Esperanza" una especie de curva hacia el centro, que partiendo desde afuera de lo hispánico (desde lo francés) gira hacia el punto medular de nuestra tradición. Algo así, como una especie de transformación personal del mismo Rubén por aquéllo que él mismo dice de corresponder el primero al ímpetu de su juventud y el segundo a la edad de la reflexión. En realidad, lo que hay más

bien es una sola línea tendida resolutamente en ascenso. Una superación. No un cambio. Rubén ha logrado ya, al llegar a "Cantos de Vida y Esperanza", el encuentro definitivo consigo mismo. Pero lo ha logrado mediante la rica experiencia excursionista de "Prosas Profanas". Lo ha alcanzado a través de esas incursiones bien dirigidas por lo francés y lo extranjero en general. Ha podido llegar a ser más hispánico que nadie, precisamente, por haber sido más cosmopolita. Por eso la comparación que ha hecho Valbuena Prat con Garcilaso está perfecta. Y nadie duda de la originalidad y de la autenticidad de Garcilaso. Porque, además, eso de recibir influencias de otras literaturas es un fenómeno típico del estado actual de la cultura. Hoy ya no es posible el desarrollo aislado de cada unidad cultural.

El libro, el periódico y la revista, los sistemas modernos de transporte han puesto en una constante relación de intercambio a todos los pueblos, que se ha hecho todavía más fuerte y más inevitable con el cine, la radio y el avión. No podemos eludir la recepción de formas literarias, de música, de pintura, etc. Tendemos, desde hace casi doscientos años, a la universalización de la formas culturales. ¿Por qué acusar, entonces, de falta de originalidad por cierto matiz pronunciado de influencia francesa o italiana en un poeta de lengua española? Después de todo pertenecemos a una misma unidad cultural (Occidental), y dentro de ella, a una misma familiaridad latina. Y aún ni siquiera otras clases de influencias pueden ya hacernos poner en guardia frente a alguien; como el caso, por ejemplo, de la influencia de la poesía norteamericana en los poetas jóvenes de nuestro tiempo. ¿Podría acusárseles por esto de falta de originalidad? Sería ignorar que el arte es de por sí universal y que sus fuentes pueden encontrarse en toda lengua; con tal de saberlas buscar y de saberlas encontrar. Y en esto de la búsqueda y del encuentro nadie más original ni más auténtico que Rubén. Como tan magníficamente lo explica Ernesto Mejía Sánchez (en su ensayo

"Rubén Darío, poeta del Siglo XX", de: "Rubén Darío en Oxford") el concepto de originalidad que hoy se tiene acerca de un poeta no se basa en el hecho de que si adaptó o no giros o expresiones de otras literaturas, sino más bien el hecho de que si sobre tales adaptaciones pueda o no aparecer inimitable.

La manera de cómo llevó a cabo esta adaptación está sobradamente explicada por sus críticos. Recientemente se han ocupado de ella, entre otros, Salvador Aguado Andreat y Eduardo Zepeda Enríquez en sus obras varias veces citadas. También el mismo Rubén lo explica, sin dejar duda, tanto en su "Historia de mis Libros" como en sus comentarios acerca de Catulo Mendez y los parnasianos y decadentes (todo lo cual puede consultarse en la selección antológica de sus ideas estéticas publicadas por mí en "Cuadernos Universitarios"). Por lo cual no creo que haga falta referirme aquí a ella.

Pasemos así, pues al otro punto que hace mención de la pretendida falta de trascendencia en los temas de la poesía dariana, que formulan los mismos Bowra y Cernuda y que, suelen hacer algunos poetas jóvenes.

Para esta crítica, Rubén no pasa de ser un poeta cantador de amores de princesas, y de mitos helénicos, así como un simple espíritu casi infantil, asombrado y sobrecogido ante los misterios de la vida. Nada, sin embargo, tan lejos de la realidad. Rubén es trascendente en sus temas. Lo que pasa es que hay que saberlos ver. Además: hay que tomar en cuenta aquella línea de superación, —de que antes hablé—, y que va de Azul y Prosas Profanas a Cantos de Vida y Esperanza. Los verdaderos temas de la poesía ruberiana están en la obra que parte de este libro cimero. Allí se encuentran, en efecto, los grandes y trascendentales temas del ser y del destino hispanoamericanos; y allí, —y en el Canto Errante— se dan los profundos temas del "hombre" en los Nocturnos. Al respecto de estos últimos, ha realizado un interesantísimo estudio Julio Yca-

za Tigerino (que presentó por primera vez en su discurso de ingreso a la Academia Nicaragüense de la Lengua y aparece ahora como uno de los capítulos del libro escrito con Zepeda Enríquez). En él nos dice: "Es en Cantos de Vida y Esperanza donde Rubén encuentra su expresión poética auténtica, su palabra esencial. Y la encuentra sumergiéndose en el tiempo, es decir, en sí mismo, en su experiencia vital... Los nocturnos no son poemas nacidos de una forzada inspiración, sino en la forma natural y espontánea de la creación poética que a veces tiene exigencia de parto... El poeta, que ha vivido hasta entonces en un mundo ideal, distinto del mundo en que ha vivido el hombre, se encuentra con que el hombre y el poeta ya no pueden vivir divorciados, encuentra que el poeta y el hombre son uno solo, que al hombre no le cuadra la vaga idealidad del poeta y que es necesario que el poeta le ayude al hombre a sostener su tremenda carga de realidad vital mediante la sublimación poética de esa misma realidad vital... Nace así un poeta distinto, un poeta nuevo y una poesía nueva que el mismo poeta llama de Otoño para contraponerlos vital y simbólicamente al poeta juvenil y a la poesía juvenil..."

Los temas poéticos de Rubén, puede decirse que se desarrollan en tres etapas: una que corresponde a sus primeros poemas de juventud y que se extiende hasta la publicación de "Azul"; otra que se relaciona directamente con la poesía de este libro y, sobre todo, con la de "Prosas Profanas"; y una tercera que cubre toda la obra producida a partir de "Cantos de Vida y Esperanza". En la primera hay la impresión de que el poeta no manifiesta predilección por tema determinado, convirtiendo cualquier asunto en objeto de creación poética: el libro, el arte, la Verdad, la Revolución Francesa, el progreso, la unión centroamericana, abanicos de damas, leyendas locales, saludos a héroes y a poetas, etc. etc. Todo un desbordamiento de ideas y emociones. Luego, en la segunda etapa de Azul y Prosas

Profanas hay una marcada preferencia por la poesía amatoria y por los temas helénicos. O, quizás más que por lo puramente helénico, por lo del "helenismo francés" del siglo XVIII. ("Año más que la Grecia de los griegos más que la Francia de los franceses en Grecia de la Francia porque en Francia, al eco de las Risas y los juegos, su más dulce licor Venus escancia"). Es cuando aparecen los temas versallescos y mitológicos, aunque también hay reminiscencias de temas españoles medievales. Finalmente, con "Cantos de Vida y Esperanza" entra, —como ya he dicho—, a los temas hispánicos, a la interpretación del ser de nuestros pueblos; y entra a la interioridad de su propia alma. Surge la poesía intimista y se dan incluso, expresiones de sentido onírico (como iniciación de un surrealismo, en el "Soneto Autumnal al Marqués de Bradomin" y "Visión").

Concretándonos a la segunda etapa, que es sobre la que directamente recae la objeción, creo que en verdad hay razón para que se haga a primera vista. Más todavía: Hay razón para que se rechace a primera lectura. El mismo Rubén parece que no quiso ver en ella más que ejercicios de expresión formal. Sin embargo, no creo que debamos ser tan ligeros como para no detenernos un poco más en estos temas y tratar de fijar un poco más la atención en ellos. Estoy seguro de que si lo hacemos así, terminarán por despertarnos interés y ofrecernos también un sentido trascendente. Podremos ver cómo su frío objetivismo descriptivo es más aparente que real, encerrando en el fondo una interesante significación, como la hace notar Mapes. "Como ocurre con muchos poemas sobre temas mitológicos de Prosas Profanas, —dice este autor— las evocaciones de este género en los cantos, al mismo tiempo que objetivan en el sentido parnasiano en lo concerniente a la impresión plástica del conjunto, encierran bastante a menudo un significado simbólico. Así Helios parece personificar en alguna manera la esperanza y el idealismo:

*...que hallen los corazones humanos, en el brillo de tu carne, esperanza: ..... que hallen las ansias grandes de este vivir pequeño, una realización invisible y suprema".*

Así también las experiencias personales de los Profesores Salvador Aguado Andreut y Charles Aubrun expuestas en el Simposio de León. Para Aguado Andreut, en efecto, hay en la Sonatina toda una serie de sugerencias sobre el Amor

*"en caballo con alas, hacia acá se encamina, en el cinto la espada y en la mano el azor el feliz caballero que te adora sin verte y que llega de lejos, vencedor de la Muerte, a encenderte los labios con su beso de amor".*

¿Quién en ese feliz caballero que llega desde lejos y que es "vencedor de la Muerte"? Aguado observa que sólo Cristo o Dionisios pueden encarnar una idea de vencimiento de la Muerte. ¿Cuál es, entonces la idea que encierra en este final el poema?

*"yo el tiempo y el día y el país ignoro, pero sé que Eulalia ríe todavía y es cruel y eterna su risa de oro".*

Para él, esto hace trascender al poema de una simple descripción objetiva. La escena ya no pertenece a determinado lugar ni a determinado tiempo. Puede ser de cualquier país y de cualquier época. O sea, que no es la relación de un "pasado", sino la exposición de un constante presente. Hay, pues, una interesantísima *trans-temporalización*, además de una *trans-ubicación*, que le da permanencia a la acción, centrándola en lo que podríamos llamar "lo eternamente femenino". El tema histórico no se da como evocación de una época pasada para instalarse en ella. Lo histórico es más bien una presencia ida que sigue siendo, no importa lo muerto de las formas. Es una vivencia humana que no tiene como tal ni pasado, ni presente, ni futuro, pese a que el ojo alucinado intentó detenerse en las pelucas y casacas. Con lo cual, según Aubrun, Rubén llega de la manera más sencilla a toda la concepción fenomenológica del tiempo de Husserl, de tan re-

y la Muerte, que hacen del poema algo más que una simple composición rítmica. Su final no es un "cierre", sino más bien un "abrirse" hacia algo que queda en suspenso:

Por su parte, el Profesor Aubrun se detiene en un poema que es, precisamente, el señalado como el prototipo de esa poesía tenida como puramente descriptiva del helenismo francés siglo-dieciochesco: "Era un aire suave"; y nos lleva hasta aquello de:

conocida importancia en nuestros días para la orientación general del entendimiento y estudio del hecho histórico.

A mí particularmente, me resulta de sumo interés la tesis del Profesor Aubrun y la encuentro perfectamente ajustada a la poesía dariana, y al referirme a ella, hemos tocado también ya lo del "escapismo" de que hablan Bowra y Cernuda. Según Bowra especialmente, Rubén se fuga, a través de la poesía, de la inmundicia del mundo; busca en la fantasía un sitio en donde poder vivir la suprema belleza. Con lo cual, adopta una actitud que no alcanza mayor significación porque no está directamente relacionada con la existencia cotidiana y carece, por lo tanto, "de la sustancia que proviene del contacto con la vida diaria".

Hay una verdad sumamente exagerada en esta tesis. Tan exagerada que llega a la desfiguración. Es cierto que Rubén se fuga a este llamado "mundo de fantasía y de ensueño" como reacción en contra

de una realidad circundante. Pero lo hace intencionalmente. (Y esto me parece que debe tenerse muy en cuenta). Va en una actitud consciente a través de toda esa poesía que Pedro Salinas llama "poesía de museo", porque efectivamente la extrae cerebralmente de los museos. Mas no entra descarnado a ella. Todo lo contrario. Su intencionalidad está dirigida más bien a la recuperación de "lo carnal" que se había perdido casi en la poesía europea. Su intelectualización del tema es más bien una desintelectualización del arte poético. Rubén quiere salvar a la poesía de los dos extremos viciosos a que había llegado por las corrientes del Romanticismo y del Naturalismo: el de la idealización de la realidad y el del frío objetivismo descriptivo. Rubén trata de volverla a situar en el justo medio de lo humano; y para ello va por el erotismo pagano, en busca de la mejor musa: "la de carne y hueso". Para ello, Rubén hace de "la celeste carne de mujer" la expresión viva de la poesía. Hace que se realice de nuevo (como ha de estarse haciendo siempre, por los siglos de los siglos) la encarnación del verbo. Su propia y elemental naturaleza de "hombre nuevo", producto de un mestizaje todavía realizándose y de una tierra afirmada aún en su original ímpetu primitivo, encontró en lo fáunico griego, en lo vitalmente pánico, el elemento esencial de lo humano, de lo universal y existencialmente humano. Por eso no cantó a la mujer, sino a *lo mujer*, a lo eternamente femenino en cuya raíz está la raíz misma de la vida. Y el tema mitológico (Venus, Leda, Diana, etc.) se convirtió así en el tema del hombre. De lo elementalmente "hombre", cuya cifra definitiva está en el sexo. En el sexo, digo. No en lo animalmente sexual. En el sexo como integración total del ser (carne y espíritu).

La reacción dariana era necesaria y urgente en su tiempo. Ahora ya podrán de nuevo los poetas elevar la anécdota amorosa a la categoría de toda una vivencia humana. Pero, para llegar a esto era

necesario que se produjera antes la actitud dariana. Que se hubiere recuperado lo carnal en la poesía. Es otra de sus maneras de ser actual.

No hay, pues, un simple escapismo de Rubén de la realidad hacia la fantasía. No hay esa huida infantil de una circunstancia incapaz de afrontar. Hay más bien una actitud positiva. Positiva doblemente, en el sentido de ejercitarse en lo expresional francés (que no debemos olvidar); y el otro, —que acabamos de ver—, de recuperación de lo existencial y vitalmente humano en la poesía.

Esta última actitud no puede, evidentemente, ser producto de una mera intelectualización. Tiene que responder, por sobre todo, a una expresión del hombre en el poeta. Y esta expresión sólo puede darse en una experiencia personal. Precisamente, esa experiencia que le llevó después a volverse sobre sí mismo en su poesía de Otoño. Entonces como aquí es la misma, manifestándose en *Prosas Profanas* como realidad del hombre en general y dándose luego en la obra posterior como expresión personal.

Bowra (y con él Cernuda) dice que la poesía rubeniana no alcanzó jamás el límite trascendente de lo metafísico, quedándose únicamente en lo musical. Efectivamente, Rubén no afronta con decisión los problemas metafísicos. Mejor dicho: No se atreve a sentar conclusiones filosóficas de carácter definitivo. Su poesía es más bien de espectación ante el misterio de la vida y de la muerte. Casi pudiera decirse que se duda; aunque no de claro escepticismo ni mucho menos de agnosticismo. Rubén nunca perdió la fe católica, pero se dejó influir por cierta corriente de "orientalismo" que parece haber dominado a los simbolistas franceses y que apuntó también en Nietzsche. Cierta especie de brahmanismo (y de zoroastrismo) un poco mezclado de hegelianismo, que para muchos pudo haber llegado hasta la panteísta. O quizás también cierto neo-platonismo. (La verdad es que no fue una corriente claramente determinada). Y es por el choque operado entre esta

corriente y el fondo tradicional católico por donde la poesía rubeniana adquiere una honda significación de sentido filosófico. Me parece que esto es lo que señaló el Profesor Orestes Macri en el Simposio de León. Si no entendí mal, me parece que este ilustre Profesor italiano sostuvo que en la poesía dariana se resuelve en forma positiva la crisis que provocó en la poesía occidental de finales del siglo pasado el choque entre lo que él llama el falso pseudo-hegelianismo de los simbolistas y la tradición cristiana.

Efectivamente esta crisis parece haber tenido en Rubén toda la significación de una personal experiencia. Rubén sufrió en su juventud (y aquí en Nicaragua) las más fuertes caídas de su fe, convirtiéndose hasta en anticlerical, (Nunca en ateo). Luego, viene ese sentido de duda a que me he referido; sentido que en él se resuelve siempre como pecado, implorando su perdón por la penitencia. O sea: que, en definitiva, se resuelve dentro de la fe católica:

*Un golpe fatal  
quebranta el cristal  
de mi alma inmortal,*

*Ante el tiempo muda  
por la espina aguda  
de la horrible duda.*

*¡Mi sendero elijo  
busca la alta ciencia  
de la penitencia;*

.....  
*¡Mi sendero elijo*

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

(De "Lo Fatal")

3º) Sólo el poeta, el sacerdote, el vate son capaces de captar este misterio. (Recuérdese el fragmento de "El Coloquio de los Centauros" que dejo transcrito antes en este mismo ensayo).

Estos tres principios no se oponen, en esencia a la verdad católica. Antes, al contrario, se encuentran, entre otros, en San Agustín,

*y mis ansias fijo  
por el Crucifijo!*

Sobre esta experiencia personal se desenvuelve en la poesía dariana el tema de la vida y de la muerte. No dentro de un amargo pesimismo de total incertidumbre, ni menos aún dentro de una huida infantil ante el asombro de lo desconocido. Pretender, como pretendía Bowra, que el poema "Lo Fatal" marca uno de los dos polos de la poesía rubeniana (siendo a "Margarita Debayle" el otro) es un gravísimo error. "Lo fatal" es apenas un momento ocasional en toda su obra. Lo que se da más bien es un dolor de la existencia del mal ("Ananké", "Los motivos del mal" etc.). Pero esto no llega a convertirse jamás en pesimismo. Y en cuanto a la sensación de lo desconocido, el misterio produce más bien una entusiasta y alegre atracción.

A este respecto la poesía dariana nos ofrece lo siguiente:

1º) Existe el misterio. Esta parece ser la verdad fundamental de la poesía dariana. Toda forma es un enigma: "Sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas" (De "Filosofía"). "Ni es la trocaz benigna ni es el cuervo protervo/ son formas del enigma la paloma y el cuervo". (Del Coloquio de los Centauros).

2º) "Las cosas tienen un ser vital" (Coloquio de los Centauros). Hay como grados de evolución en este ser vital, que va aumentando la responsabilidad hasta llegar a la congoja en el grado más alto:

en San Francisco de Asís, en San Ignacio de Loyola y modernamente en el Padre Teilhard de Chardin. Es en el fondo la idea del evolucionismo cristiano y de la integración total del universo en Cristo, que produce la hermandad del hombre con el astro y el mineral con el animal y el árbol, en todos los cuales palpita, en cierta

forma, el espíritu del creador. (Himno a la creación, de San Francisco) y que confiere un carácter optimista y dinámico a nuestra vida, salvándola de todo quietismo nihilista. El asombro de Darío ante el misterio tiene este signo positivo. Claro que no lo podemos encontrar en forma de un completo sistema filosófico, porque Rubén era simple y llanamente poeta y no filósofo. Pero está más que evidente en su intuición. Y es uno de los más interesantes aspectos que le confieren vigencia. Porque pone a la intuición poética en su mayor grado de tensión: en el de tratar de penetrar el misterio del hombre en el misterio de la vida y de la muerte y en el misterio de las cosas. Le da el quehacer fundamental del conocimiento. Levanta a la poesía para hacerle recordar que sólo hay dos posibilidades para obtener el conocimiento: la de la ciencia y la de la poesía. O bien, se observa, se analiza, se formula hipótesis y se comprueba por la experiencia (procedimiento científico). O bien se va más directamente, poniéndose el oído al propio corazón del mundo, recogiendo de las propias cosas su mensaje (conocimiento poético).

En realidad, estas dos formas dichas del conocimiento (científico y poético) han sido comunes a Occidente, pero en los últimos tiempos se ha tratado de dar valor casi exclusivo al primero. En cambio, en Oriente ha privado al poético-religioso. Y es así, pues, como en Rubén se trata de recuperarlo para nosotros. Y se trata también de superar la crisis del científicismo puro a que había llegado Europa en el siglo XIX. Y no es que Rubén desconozca la importancia del procedimiento científico. No. Es que Rubén sabe que, pese a todo el adelanto de la ciencia, siempre habrá el misterio y que esto no podrá alcanzarse sino por la poesía. Lo cual es sin ninguna duda, una actitud filosófica trascendente. No importa que no haya una afirmación de teoría metafísica determinada. No hace falta. Basta con el planteamiento del hombre ante el mis-

terio y de la poesía como medio de captación de este misterio para que el poeta adquiriera ya como hecho un valor trascendente extraordinario.

En cuanto al valor actual del símbolo ya lo he considerado antes. Además, creo que no hay que agregar nada a lo dicho por Ernesto Mejía Sánchez en su brillante réplica a Cernuda. El ha dicho ya de una vez que la palabra poética se aprecia y se desprecia con el uso y que así como se desechan ahora muchos de los símbolos darianos, así también pasará con los que ahora consideran perennes nuestros poetas actuales.

Finalmente, vamos a ver las objeciones que he llamado "de fondo" y que provienen, en general, de la crítica marxista. Esta sostiene, en primer término, que la obra dariana (como la del Modernismo) demuestra una total despreocupación por "lo social", por los problemas reales del hombre, diluyéndose en un puro y absoluto esteticismo.

Conste que últimamente esta crítica parece haber rectificado en cuanto a Darío. Tal el inmenso valor que adquiere el estudio de Fiódora Kélin (publicado en "Literatura Soviética", Moscú, 1959) y en el cual afirma sin reservas de ninguna especie lo siguiente: "La poesía de Darío, en cualquier etapa de su vida, fue un ardiente y sincero canto a la libertad. Para él el vasto cataclismo social no significaba la muerte, sino una solución salvadora, tras la cual comenzaría una vida nueva y feliz, se iniciaría una era de justicia". Y todavía dice más Kélin. Llega nada menos que hasta sostener que lo del esteticismo puro es más bien invención de la crítica reaccionaria, o sea, que trata de erradicar, de una vez por todas la idea de que se le pueda tener así dentro de una auténtica interpretación marxista. "Darío, admirador de la belleza —afirma categóricamente—, no fue nunca sacerdote del arte puro, como pretenden presentarlo algunos críticos del campo reaccionario".

Pero consideremos como subsistente aún esta objeción. Para

valorarla habría que aclarar de previo si la poesía, para ser poesía de verdad en nuestro tiempo, tiene que ser necesariamente "social", si el poeta contemporáneo debe, indefectiblemente, que hacer del tema obrero el tema de su verso. ¿No llevaría esto, por ventura, a reducir la poesía a un provincialismo temático, como lo observa Manuel Pedro González? Ciertamente, el tema poético no puede limitarse a un campo determinado y único de la vida humana. Porque la poesía es la vida total del hombre en todas sus manifestaciones. Lo social es apenas uno de los aspectos de la vida humana y bien vale, desde luego, el interés de los poetas. Mas no debe imponerse el compromiso "Alabada sea la poesía de contenido social, lo mismo que la que se inspire en nuestras cosas; —dice Manuel Pedro González—, con tal que logre comunicarnos el deleite estético que toda obra de arte auténtico produce; pero no pretendamos coartar los fueros del poeta ni ponerle una camisa de fuerza a su fantasía poética marcándole rumbos y objetivos a su inspiración. Por estos senderos desembocaríamos en un provincialismo temático y en un arte utilitario y ramplón.

Lo social no debe tener en poesía una significación demasiado restringida como para identificarse totalmente con "lo proletario". Su significación debe ser más amplia, abriéndose, a todo lo que sea de interés para la vida y desarrollo de una sociedad. Y en este sentido, ninguna poesía de tanto sentido social como la de Rubén. Y aquí tocamos también lo del "absentismo americano", porque al calificar de social (en un sentido más amplio) la poesía dariana lo hago en cuanto Rubén es por excelencia, el intérprete de Hispano-América.

Es ya bien sabido cómo aquéllo de José Enrique Rodó de que "Rubén no es el poeta América" no tiene valor alguno, toda vez que se refiera a una parte de su obra, a la parte que llega hasta "Prosas Profanas". De haber tenido oportunidad el gran uruguayo de hacer su juicio después de "Cantos de

Vida y Esperanza", de seguro que hubiera afirmado todo lo contrario.

Pero no está tanto en lo de Rodó esto del pretendido absentismo americano, cuando en el hecho de no encontrarse en la poesía dariana el tema específico de lo americano (como lo anota Bowra, entre otros) esto es, el hecho de no cantar ni el paisaje ni el hombre americano.

Lo cual es, en cierta forma, verdad. Con excepción del "Canto a la Argentina" y del "Canto épico a las Glorias de Chile", en raras ocasiones se ocupa Rubén de motivos genuinamente americanos. Y cuando los toca, lo hace sumergiéndose en lo indígena con cierto sentido de exotismo, como en "Tutecotzimi". Porque para él, parece que "si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenque y Uxatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro". Lo demás era para el democraticismo de Walt Whitman. Sin embargo, nadie como Rubén ha penetrado el ser de nuestros pueblos ni ha afirmado con tanta claridad la realidad vigorosa del mestizaje.

Dos circunstancias políticas ponen en tensión su verso: La derrota de España en Cuba por los Estados Unidos de América y la proclamación por este país de su política abiertamente imperialista sobre Hispanoamérica. Esto hace sentir el peligro de una dominación de nuestra cultura por la sajona. El poeta siente la amenaza de una absorción de nuestros pueblos por el kanyee y se adelanta a elevar su protesta, que deja escrita "sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter". Esta reacción anti norteamericana no tiene, en verdad, un sentido puramente negativo. Rubén no es esencialmente anti norteamericano. No. Su reacción es claramente positiva, en el sentido de defensa de lo auténticamente hispánico. Una actitud que hoy, por ejemplo, podría haberla tenido frente al peligro de dominación soviética o china. Y es así

como debe entenderse y no de ninguna otra manera.

De este modo, Rubén se adentra por lo más hondo de nuestros pueblos para extraer de la savia viva de la tradición los elementos integradores de nuestro ser que deben dar forma y realidad a nuestra presencia en lo universal. Toda su poesía política, de "Cantos de Vida y Esperanza" tiene esta significación. Rubén va en toda ella por el camino de la Historia recogiendo todo aquello que pone de manifiesto nuestros valores propios y originales. Y no va con espíritu pesimista, como erradamente quiere verle Bowra (a través del poema "A Colón"). Todo lo contrario. El espíritu dariano se mantiene tan optimista en todas estas incursiones que incluso, uno de los poemas en los que afirma con mayor claridad la realidad de nues-

*"eres el futuro invasor  
de la América ingenua que tiene sangre indígena,  
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.*

*.....  
Más la América nuestra, que tenía poetas  
desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl,*

*.....  
la América del grande Moctezuma, del inca,  
la América fragante de Cristóbal Colón,  
la América católica, la América española,  
.....*

Tales elementos se integran, para Rubén, en una indiscutible unidad de mestizaje:

*"Cuando en vientres de América cayó semilla  
de la raza de hierro que fue de España,  
mezcló su fuerza heroica la gran Castilla  
con la fuerza del indio de la montaña".*

*("A Colón").*

Incluso esta realidad la afirmó y reconoció en su propia individualidad al definirse él mismo co-

mo español de América y americano de España. Y la grita también ante los cisnes:

*"A vosotros mi lengua no debe ser extraña.  
A Garcilaso vistéis, acaso, alguna vez...  
Soy un hijo de América, soy un nieto de España..."*

En este mismo poema a los cisnes, Rubén parece establecer el valor propio y característico de lo Hispánico en ésa como filiación personal suya de: "hijo de América y nieto de España". O sea: que la realidad esencial primera de él, en cuanto hombre es la de

americano; mas no como realidad aislada, sino conectada directamente con otra anterior de la que procede y que le hace ser "nieto de España", y a través de lo español con lo latino con lo universal:

tro ser lo llama, precisamente, "Salutación del Optimista". Y es que Rubén nunca fue pesimista. Su esteticismo es todo un esteticismo ético de lo más dador de salud y vida. Y este mismo sentido es el que determina a toda su poesía política.

La presencia de Hispano América es más que evidente en esta poesía dariana. Es una presencia que se afirma sobre tres valores que para Rubén son los esencialmente constitutivos de nuestro ser: Lo Hispánico, lo católico, y lo indígena. Lengua, Religión y Sensualismo. Entre otras ocasiones, en la Oda "A Roosevelt", hace una categórica definición de estos tres elementos al contraponer, precisamente, nuestra América a la otra del "riflero terrible y fuerte cazador". Dice así Rubén:

*"Yo te saludo ahora como en versos latinos  
te saludara antaño Publio Ovidio Nasón  
Los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos,  
y en diferentes lenguas es la misma canción.*

Aquí el cisne es el símbolo de lo universal a lo que está ligado el canto de América, a través de lo hispánico, porque en el poema sigue inmediatamente lo de: "A vosotros mi lengua no debe ser

*"Yo siempre fui por alma y por cabeza  
español de conciencia, obra y deseo;  
y yo nada concibo y nada veo  
sino español por mi naturaleza".*

Dentro de lo Hispánico, lo Católico es como lo esencial para Rubén. Entre otras ocasiones, en "España Contemporánea" dice categóricamente que en España el Catolicismo está tan arraigado del alma general española que España ha de ser siempre católica o no será. Ya vimos también cómo es lo que resuelve, en esencia, la crisis personal de su duda y la crisis

*"Pero el misterio vendrá,  
vencedor y envuelto en fuego,  
mas formidable que lo que dirá  
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 preñados  
tiempos de odios y angustias de ambiciones".*

Finalmente, lo indígena no aparece expuesto, ciertamente, en temas específicos apenas se da en algunas ocasiones como "Tutecotzimi". Pero, a pesar de ello, está afirmado en toda su obra formando parte esencial de ella.

Se habrá notado que al reconocer los tres elementos integradores de Hispano América, según Darío, identifiqué lo indígena como "elemento de sensualismo", recogiendo aquéllo de: "el inca

extraña". Y es que para Rubén, el mestizaje nuestro no es más que una forma o manera de ser hispánico. Así nos dice con toda claridad:

del pseudo-hegelianismo en la poesía occidental. Pero hay más todavía. Lo católico es en Rubén su concepción cosmogónica, la definición por excelencia de una nueva era de la Humanidad afirmada, precisamente por los pueblos hispanoamericanos:

Es otro de los elementos que lo elevan al tono de la profecía:

sensual y fino". Pues bien, lo hice así porque ese tono de sensualismo es, indudablemente, uno de los tonos más característicos de la poesía dariana. Está afirmado en ese "erotismo" de aparente sentido helénico, pero que, en realidad, —como dice Antonio Cabezas—, no le viene de Europa, ni de los bosques olímpicos de mirtos que él había explorado en los tratados de mitología y en los versos homéricos, sino que "es el eco jo-

cundo y forestal de la manigua. Es el latido de la atávica sangre azteca en el corazón del Anahuac".

Por la línea de este sensualismo, Rubén llega a realizar toda una recuperación en la poesía del original y primitivo sentido de lo humano, que se había perdido por los extremos viciosos del intelectualismo europeo. Llega a realizar toda una *encarnación* de la poesía, a través de un gozoso y saludable carnalismo, que se expresa en ese su reconocimiento total de "la mujer musa": "la de carne y hueso". Carnalismo que no es una exaltación de lo instintivo y criminalmente sexual, sino más bien una compenetración de carne y espíritu, una como revaloración de la materia en su pleno y elemental sentido de lo humano; un como entendimiento del mundo a través de los sentidos. Tal el sentido de su erotismo, —que como hace notar Pedro Salinas—, no canta propiamente a la mujer, sino a "lo mujer":

*"el beso de esa muchacha  
rubia, y de esa morena,  
y de esa negra. ¡Alegría!  
y el vientre de esa pequeña  
de quince años, y en sus brazos  
armoniosos ¡Alegría!  
(“Aleluya”).*

Todo lo cual, —como ya he dicho—, no es más que la afirmación de lo indígena: de su sentido virginal y telúrico. Pero de un indigenismo en función auténtica de mestizaje. De un indigenismo que se integra a "lo occidental" por lo hispánico y que al hacerlo, realiza su propia afirmación, en esa posibilidad de recuperación de elemental sentido de lo humano que confiere su sensualismo. Y de este modo, Rubén se convierte a sí mismo en el fruto más significativo y diferenciado del mestizaje. En la expresión más pura y más original del "nuevo hombre" hispanoamericano.

# Roberto Armijo

## Rubén Darío y su Intuición del Mundo

En sus conversaciones con Eckermann, Goethe anciano, le dice al joven amigo, que las épocas de crisis se conocen por su exacerbado individualismo, o por su misticismo. ¿No le habrá tocado a Darío expresar en su verso esta época? ¡Claro! El poeta de "Prosas Profanas" se mueve entre el individualismo arraigado y el misticismo. ¿Se ajustará para el momento que viviera Darío, el apelativo de época crítica? La respuesta es fundamental y necesaria. En su contestación se descubrirá el origen de la atmósfera agonal de Darío; no sólo eso, se sabrá su modo de reaccionar, y se explicará su escepticismo, su destierro, y se conocerá su ideal.

Entre avatares, alzas y caídas, la crisis se despeñó en el momento preciso en que Rubén Darío estrenaba su vigorosa poesía. Es decir, surgía en el espacio histórico de la crisis. Cuando estaba ésta en su punto de disolución, ¡Aquí tendremos que bucear! ¡Sí! Hun-

diremos la mirada vigilante, susceptible al menor asomo de señal, para tentar seguro puerto. Después, más fácil será atestiguar el íntimo desenvolvimiento en el intelecto del poeta, de estas avasalladoras influencias, a veces conscientes; otras veces ocultas, mezcladas en fenómenos que a diario el sensible espíritu de Darío recibía, sin sopesar, sin desentrañar. Nuestro exquisito lírico se encuentra en el instante difícil en que sucumben otros grandes de sus contemporáneos. Como él, perturbados por hechos inexplicables, reaccionan refugiándose en su mundo; si a veces salen de su torre donde sueñan y sufren un tiempo hostil y bárbaro, lo hacen rápidamente y extrañados de vivirla, ya que se sienten ajenos a su desenvolvimiento; después vuelven a replegarse, a defenderse de lo que no entienden, odian y temen. Acaso Darío en las palabras preliminares de "Prosas Profanas", la obra enjuiciada como esteticista,

no afirma que odia la época que le tocó vivir. Esta queja es pronunciada por contemporáneos suyos.

Rubén Darío como escribiera Bowra, careció del sólido andamiaje filosófico que sirviera de soporte mental a su obra. El sedimento de su mundo ideológico, es pobre, limitado. Hay en su visión de la vida, ligamentos que lo emparentan con fuentes de pura cepa neoplatónica; para el instante actual, aparecen inadecuadas. Es decir, no estaba dentro de las corrientes de la moderna filosofía, sino que, esgrimía ideas extemporáneas.

No es negar los dotes geniales de Darío, pero experimentaba caso parecido a lo que Eliot con penetración crítica encuentra en la formidable obra poética de William Blake. Eliot deplora a una mentalidad poética de primer orden, la falta de un sistema filosófico ajustado a su época; Blake surgía menguado por su arbitra-

ria filosofía. Lo mismo podría certificarse de Darío.

Tiene razón el crítico inglés; pocas partes contienen elementos pródigos de típica historicidad como Darío. Podríamos hablar de su angustia, de su malestar, de su desarraigo, de su esteticismo, de su evasidad, y ya estaría circunscrito a un cuadro característico de constantes del arte contemporáneo. Esto atestigua a la vez, la modernidad de la personalidad de Darío, ya que es receptáculo sensible de factores propios de la época.

Si ahondamos más, surgirá una concepción de la vida irracional, desencantada, sin perspectivas seguras de esperanza y futuro. Rastrear sus orígenes filosóficos, las fuentes en que se sustenta es imprescindible, porque ciñe nuestro ensayo a un método, a un plan, a una cosmovisión.

Lo que queremos nosotros es dar un juicio distinto, más profundo, más hundido en el subsuelo ideológico de la poesía del gran nicaragüense, porque es falso separarlo de sus formas de explicarse el misterio de las cosas, de su vivencia de ser pensante; de ahí la afirmación peligrosa, temeraria, de quienes buscan pintarlo en su ser vivo e íntimo, y separarlo de su suelo, de su ambientación y su época.

En "Azul" nuestro poeta concentra la tónica que evidenciará con firmeza en su desarrollo posterior. El soneto a Venus, afirma el impresionable clima de su lirismo. Lirismo que en su apariencia exultante, en su vigor *entusiástico* por la sensación, esconde la entrañable, vívida queja de su psiquis herida.

Darío en su identificación con el poderío creador, genésico que encierra el amor, llega hasta perpetuar simbólicamente la visión hipostática de Dios, que al desear salvar a la criatura desvalida que surgiera de sus manos, buscó el camino del amor, para encarnarse en ser sensible. De ahí la pleitesía a Cristo como fruto de esta comunión providencial. Por el amor, el supremo creador, siente el dolor, el padecimiento del alma mortal.

El soneto "Venus", fuera de su valor estético, y su excepción como forma nueva, reconcentra poderosamente el *leit motiv* de su poética. En sus versos se palpa el

*"Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar"*

Verso sintético de su agonismo, de su ansia vehemente por trascender la pura carne frágil, mortal, y llegar al conocimiento total, a la salvación y perpetuamiento del amor. Aquí el poeta introduce la idea del destino, subrayado en el triste mirar de Venus, que conlleva en su cuerpo la mujer.

El ímpetu del poeta por encontrar un asidero, un apoyo en su tránsito fugaz, le lleva a exaltar en su trascendencia vital a la mujer, y la corona poseedora del hechizo de la esfinge y de las gracias tristes de Venus. Ve en la mujer, el enigma superior; el mortal se acerca extasiado.

Es común en Darío esta idea trágica. En la mujer desentierra el símbolo del gozo y el desamparo. En la mujer hay alegría, y también desolación, muerte. Esta manera de cristalizar su agonismo, guarda reminiscencias de raigambre cristiana; sus ecos resuenan desde los tiempos del Eclesiastés. De ahí la justeza de hablar de un Rubén Darío pagano y cristiano. Tan consciente es esta profunda vocación de su ser, que en "El Reino Interior", señala la metafísica de esta actitud.

Olvidémonos de su esteticismo, de su prerrafaelismo como dijera Arturo Marasso, y vivamos la atmósfera donde vaga la psiquis del poeta. Nos regala ambos destinos que se jalonan por gobernarle; bellamente alegoriza estas actitudes, en las metáforas opósitadas de las virtudes y los pecados cardinales. Entre estas dos cualidades, vive el poeta. Se eleva de su simple condición terrenal, a través del verso, a los cielos de la belleza, del ideal adivinado por la *demiúrgica potestad* de la palabra. Después sentirá la fugacidad de su existencia, al saberse juguete de la atormentada exaltación de su carne, de su mundo sensual.

El Reino Interior, como expresara Marasso y Pedro Salinas, es

doloroso misterio de la Diosa; sobreviene de ella ese hechizo, ese tesoro de confusión y muerte que nace de su mirada.

sustentáculo de su poesía. Postura antigua en la tradición lírica española; se encuentra en Prudencio y grandes espíritus de Castilla. La tradición popular nos ha dado a Don Juan, personaje arquetípico. Hombre atormentado por su destino carnal y angélico. Personaje que agoniza entre la virtud y el pecado.

Es Arturo Marasso en su precioso libro, "Rubén Darío y su creación poética", el dador de los indicios de lecturas e ideas filosóficas que impregnan el verso de Darío. Señala su neo-platonismo estético, y evidencia ligeramente la vena agónica de su lirismo. Desentraña influencias notorias en sus poemas, y sigue la huella de otros espíritus que influyeran en el gran nicaragüense. Sin embargo, poco absulta Marasso. Su libro vale por sus datos de cultura; lo que aclara es el mundo erudito y formal de Darío.

Pedro Salinas con intuición certera, advierte el hondo agonismo erótico que aflora en la poesía del autor de "Cantos de Vida y Esperanza". Y le coloca en la línea de ilustres voces de la lírica española.

Azul, cosecha hermosa del joven poeta, ya encierra esa reconcentrada visión retrospectiva, añorante, que será medular en su producción. Y surge la queja íntima, disfrazada en su riqueza ornamental. Reanimando su verso, se impregna de un temblor ligeramente reflexivo. Serenidad de un espíritu gozoso, pleno de aventura. Es obra exultante, serena y melodiosa. Ya aquí se establece la visión primordial del destino del poeta, al convertirse en el alma perceptiva por antonomasia, y transida de alcanzar la salvación a través del canto. Porque Darío se apega al designio providencial que ha hecho del poeta, el oído y portavoz del dolor del hombre, y también de sus pequeñas alegrías. Y cree como los antiguos vates, que el triunfo del

mortal, se realizará por medio del poder demiúrgico de la palabra. Y en su gozosa contemplación, eleva a símbolo perdurable el amor, porque descubre que éste es la vía misteriosa para vencer el poder de la esfinge. El amor es compenetración con las cosas del mundo, y forma suprema del espíritu. Todo se alcanza y se salva por el amor. ¿No es acaso esta actitud la antigua idea de Plotino? Su terrenidad, su sensualismo obstinado, deja de ser el goce puro, material, y

se volatiliza a un plano superior, transparentando un desencanto metafísico, agónico por perpetuar el breve instante de acercamiento con el misterio. Porque Darío, mira en contacto simple y carnal, un hecho vivo y fecundo, que señala el don eterno de salvar la esencia mortal, y trascender lo corpóreo y fugaz. De ahí su misticismo sensualista. Para él, la carne no es la simple materia, sino que el divino néctar, la ambrosía celestial, donde vibra el ritmo cósmico de la creación.

*¡CARNE, celeste carne de la mujer! Arcilla,  
—dijo Hugo; ambrosía más bien, ¡oh maravilla!*

*La vida se soporta,  
tan doliente y tan corta,  
solamente por eso:  
roce, mordisco o beso  
en ese pan divino  
para el cual nuestra sangre es nuestro vino.*

*En ella está la lira,  
en ella está la rosa,  
en ella está la ciencia armoniosa,  
en ella se respira  
el perfume vital de toda cosa.*

*Eva y Cipris concentran el misterio  
del corazón del mundo.*

*Cuando el áurea Pegaso  
en la victoria matinal se lanza  
con el mágico ritmo de su paso  
hacia la vida y hacia la esperanza.  
si alza la crin y las narices hincha  
y sobre las montañas pone el casco sonoro  
y hacia la mar relincha,  
y el espacio se llena  
de un gran temblor de oro,  
es que ha visto desnuda a Anadiomena.*

*Gloria, ¡oh Potente a quien las sombras temen!  
¡Que las más blancas tórtolas le inmolen,  
pues por ti la floresta está en el polen  
y el pensamiento en el sagrado semen!*

*Gloria, ¡oh Sublime, que eres la existencia  
por quien siempre hay futuros en el útero eterno!  
¡Tu boca sabe al fruto del árbol de la Ciencia  
y al torcer tus cabellos apagaste el infierno!*

*Inútil es el grito de la legión cobarde  
del interés, inútil el progreso  
yankee, si te desdeña.*

*Si el progreso es de fuego, por ti arde,  
¡Toda lucha del hombre va a tu beso,  
por ti se combate o se sueña!*

*Pues en ti existe Primavera para el triste,  
labor gozosa para el fuerte,  
néctar, ánfora, dulzura amable.  
¡Porque en ti existe  
el placer de vivir, hasta la muerte  
y ante la eternidad de lo probable...!*

Se ha hablado hasta la saciedad de la influencia de Verlaine en Darío. El estudio de nuestro poeta da a un poeta más alto, más complejo que su maestro. Ya que Verlaine es voz íntima, religiosa, de ámbito típicamente personal. No encierra la dimensión filosófica de un sistema poético trascendente y europeo. La hermosa poesía de Verlaine es fuerte, pero circunscrita a su intimismo. Verlaine es el poeta subjetivo por antonomasia. Es una nota armónica en el orbe cultural del momento. ¡Pero nada más!

Nuestro poeta era consciente de la inseguridad, de la inestabilidad del hombre. Y acoge el valor de la culpa, el pecado original de la teología cristiana como la causa de nuestro separamiento con Dios. Desde el instante mismo en que pecó el hombre se perdió la gracia original y se inició la lucha y se entronizó la muerte como la reina del destino. El hombre es un atormentado, un desposeído; en esta actitud se acerca a su lejano, admirado Job, aceptador de nuestro destierro, pero señalando que se efectuó porque Dios lo quiso.

Sin embargo, en este mundo de duelo y aflicción, afirma que nos acercamos al paraíso, y nos identificamos con la esencia de nuestro ser, por el amor, y sobre todo, en el supremo contacto, en el gozo del ayuntamiento carnal. La heterodoxia de esta manera de interpretar la unión entre macho y hembra, en Darío se emparenta con un ideal cósmico, que pronuncia su misticismo.

*Y yo, apolonida,  
la dormida  
cuerda haré cantar por la  
luz que está  
dentro tu cuerpo prendida.*

Estos versos de "Loor", de Profas Profanas, son indicadores de la cosmovisión que adquirirá su poesía de madurez. Olvidará el simple roce carnal, y a través de él, se mirará otro espacio perdurable; dimensión de pura armonía que se abocará al seno del secreto que encierra la imagen de la esfinge:

*la paloma de Venus vuela  
sobre la Esfinge.*

Estos dos versos de formidable trascendencia, son centro de la aventura metafísica que encarna vigorosamente el amor. Por el amor a la mujer, se esclarecerá todo misterio, y se alcanzará la estabilidad espiritual apetecida. Y se logrará vencer la muerte. Porque "Eva y Cipris" concentran el misterio, el corazón del mundo.

De ahí la exaltadora palabra del poeta, al cantar a la mujer. Deja ésta de ser material y humana, y se trasmuta en arquetipo, en imagen intemporal:

*En el país de las Alegorías  
Salomé siempre danza  
ante el tiarado Herodes,  
eternamente;  
y la cabeza de Juan Bautista,  
ante quien tiemblan los leones  
cae el hachazo, sangre llueve.  
Pues la rosa sexual  
al entreabrirse  
conmueve todo lo que existe,  
con su efluvio carnal  
y con su enigma espiritual.*

Es interesante el virón que suscita el elemento significativo de la poética de Darío, el amor y su símbolo: la mujer. Esta pierde su dimensión física, y se desplaza a otra esencia categorial, que impulsa un aire ultraterreno. El poeta canta, no a la criatura de carne y hueso, sino que, a una idea, a un eterno femenino, que concentra la dualidad terrible y sublime: *pureza y crueldad, que retrata la Salome bíblica*. Es decir, simboliza la mujer, la potestad angélica y la inescrutable.

A través de la mujer, el mortal encuentra su esencia, y se allega por breves intervalos a rozar el origen de las cosas. La mujer es chispa celestial; resplandor claroscuro. Subyacencia del ser; la agitadora, la inspiradora de todo movimiento, de todo ahinco y vuelo creador.

Nadie ha escrito testimonios de respetuosa y arraigada admiración a la mujer, como Darío. ¡Y qué distinto y vario su canto! Si agita un viento metafísico su verso, y vibra un lúcido tiento teológico en

su mundo erótico, éste se alumbra de materialidad, de henchida gracia terrenal. Y aquí está el secreto de la poesía de Darío. Sepultado en el substractum de su verso, allá

donde se aquieta el pensamiento, y se ha abandonado el resplandor sensorial, palpita un doliente acento, un tintineo cordial de goce y quejumbre:

AMO, AMAS...

*AMAR, amar, amar, amar siempre, con todo  
el ser y con la tierra y con el cielo,  
con lo claro del sol y lo obscuro del lodo:  
amar por toda ciencia y amar por todo anhelo.*

*Y cuando la montaña de la vida  
nos sea dura y larga y alta y llena de abismos,  
amar la inmensidad que es de amor encendida  
¡y arder en la fusión de nuestros pechos mismos!*

El entregamiento al goce terrenal, a la plenitud de los sentidos, le anuncian a Darío una verdad no adivinada. Verdad obvia, perenne, oculta sin deparar su secreto. Necesitó sufrir, empaparse de vicisitudes y experiencias de vida, pa-

ra desentrañar la realidad escondida, que descubrió en el otoño de su vida. La fragilidad del instante, y el conocimiento de la precariedad del destino corporal, le arrancan conmovidos acentos:

*¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!  
Es como el ala de la mariposa  
nuestro brazo que deja el pensamiento escrito.  
Nuestra infancia vale la rosa,  
el relámpago nuestro mirar,  
y el ritmo que en el pecho  
nuestro corazón mueve,  
es un ritmo de onda de mar,  
o un caer de copo de nieve,  
o el del cantar  
del ruiseñor  
que dura lo que dura el perfumar  
de su hermana la flor.  
¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!  
El alma que se advierte sencilla y mira clara-  
mente la gracia pura de la luz cara a cara,  
como el botón de rosa, como la coccinela,  
esa alma es la que al fondo del infinito vuela.  
El alma que ha olvidado la admiración, que sufre  
en la melancolía agria, olorosa a azufre,  
de envidiar malamente y duramente, anida  
en un nido de topos. Es manca. Está tullida.  
¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!*

En *Prosas Profanas*, libro cumbre de su estética y de su virtuosismo, hay atisbos que anuncian esta tónica gradual. Se manifiestan agitados por un escorzo ocultista. En el poema más importante del libro, "El Coloquio de los Centauros", su autor se pregunta *por el significado y trascendencia de hechos como el amor, la vida y la muerte. Coordinadas esencias de su poesía*. En esta hermosa composición de la grandeza de su

genio, se descubre la singular, particularísima idea de su filosofía. Idea del neoplatónico más puro. En boca de los centauros, coloca palabras que satisfacen la eterna curiosidad del hombre. Se tienta el origen de la vida y la muerte, y se dignifica el supremo don del amor. Y sobre todo, se desentraña la oscura atmósfera vital que alumbra la vida, el movimiento de las cosas.

Es frecuente en "El Coloquio de

los Centauros", que su autor insiste sobre la individualidad que guarda cada cosa, y recalque su correspondencia con el supremo ser del universo. Esta constante filosófica sostendrá todo el andamiaje de su explicación de la vida y el cosmos.

Su explicación del orden último de las cosas, se resiente por su obviedad. La inmediata resolución que le da a su visión trascendente, no patentiza estados mentales extraordinarios, ni remotas visiones místicas, presentidas a través de lúcidos momentos, o por alusiones relampagueantes.

Su consideración filosófica sobresale prefigurada por asociaciones artísticas. La ornamentación, el idioma recamado de tropos y metáforas deslumbrantes, opacan la interioridad sugestiva. Sin embargo, El "Coloquio de los Centauros", *pronuncia su pitagorismo, y su forma de salvación mortal: vivir el orden de las cosas en su disposición misteriosa, y responsabilizar su esencia humana en el orden de estas cosas. El poeta debe encarnar su canto con poder vital.*

Tan arraigada es esta idea básica en Darío, que en obra suya posterior, elige como basamento fundamental la sobrellevación digna de este destino. Se compenetra de la necesidad de convertir en explicación, en soporte sustitutivo de la filosofía, a la poesía. Esta se trasmuta en religión, en método ordenador del caos, y en medio sublimante de la realidad áspera y aflictiva. Por la poesía la sordidez de la vida se transfigura, se ennoblece. El poeta, sumo sacerdote de esta nueva religión vuelve más tranquilizadora, más pasadora su existencia, refugiándose en su arte.

En sus libros en prosa, apunta predilecciones por libros "de la tradición ocultista": místicos de la iglesia primitiva, y lecturas de Platón, Plotino y Raimundo Lulio. Conocía a filósofos medievales de renombre como *San Bernardo, San Buenaventura, Escoto y Abelardo. Admiraba a filósofos árabes. Estas lecturas sobresalen en su especial actitud de interpretar la individualidad de las cosas.* En base al

examen de su poemas representativos —en esta línea neo-platónica—, se descubrirá la influencia órfica que conmueve su lirismo.

*Es necesario ahondar esta particularísima postura filosófica de Darío.* Nos dará en su luz verdadera la base para explicarnos su misticismo, y saldrá contorneada su retrospectiva, irracional visión poética.

Con razón se explica esta singular, extraña forma de sustentar ideas últimas. El poeta era un hombre nada complicado, ni versado en las corrientes filosóficas contemporáneas. Tendía a la sencillez, a la inmediata resolución. No se atrevía a introducirse en especulativas metafísicas. Sentía afición a la respuesta directa, concreta. De ahí la escasa profundidad racional de sus estados mentales.

Su temperamento profundamente supersticioso. Su catolicismo escasamente consciente, y su poco fervor a teologías y metafísicas, le llevaban a aceptar formas filosóficas ocultistas; atractivas para su mentalidad creyente, poco elaborada en disciplinas rigurosas. Se sentía atraído por el misterio en su sugestión inexplicable. Con juicio seguro, apunta Bowra, la semejanza de actitud de nuestro poeta,

*La tortuga de oro marcha sobre la alfombra.  
Va trazando en la sombra  
Un incógnito enigma  
De lo que no se nombra.  
Cuando a veces lo pienso,  
El misterio no abarco  
De lo que está suspenso  
Entre el violín y el arco.*

En su economía de valores poéticos, este poema es de inapreciable significado. El autor no hace gala de su virtuosismo característico y en versos tranquilos, saturados de sortilegio conceptual, manifiesta el apretado orbe de magia y profundidad metafísica, que sobresale en extraña, alucinante pregunta.

La insinuación secreta de estos versos, individualiza, hermetiza las alusiones, las asociaciones poéticas. El lector es incapaz de calar el meollo del asunto henchido de significaciones sólo comprensibles para el iniciado en las ciencias her-

con otros de sus contemporáneos, como Yeats y Blok.

Pero Darío se quedó siempre gravitando, siempre perplejo en su mundo de imaginación y fantasía, donde encontró ubicación.

Por instantes, contados momentos, nuestro poeta, salía a la realidad, y daba cabida a ella en sus cantos. Estas escapadas se transformaban en experiencias dolorosas. La lucha interior de la que él era síntesis descarnada, —porque se sabía centro de una tenaz y mortificante dualidad, entre el mundo y el alma—, la objetivaba para explicarse el orden externo de la vida. En los "Motivos del Lobo", palmariamente se objetiva esta situación propia del ser íntimo de Darío.

*De Platón tomó el ideario de su estética idealizante. De él mismo la porción pitagórica, animista.* Ya en *Prosas Profanas*, se leen poemas que encierran la inquietante, incisiva exploración del enigma. Estos versos pronuncian el ahinco escrutador que inspira el ansioso pensamiento del poeta. Hay un breve poemita, "Armonía", que identifica una atmósfera misteriosa, pitagórica. Se bucea por desentrañar abscondita verdad:

méticas. Tiene valor y trascendencia para el autor de los versos, y es proyección singular de su especial hesitación metafísica, pero el lector se extraña, y ofuscado por la perplejidad que le despiertan los versos, se abandona a gustar sólo su inescrutable sortilegio.

El poeta urge de objetivar su particularísima, esencial idea del misterio, y encuentra su "objetivo correlativo", en la mujer. A ésta la convierte en la encarnación tangible y hechizante del enigma.

Por el amor todo se resolverá. El vehículo de esta comunicación con el misterio es la mujer. Sí-

tesis y concreción de la vida y la muerte. La mujer dona instantes de suprema felicidad. A través de ella se trasluce la gracia divina. También precipita al hombre a la muerte. Esta dualidad de luz y sombras, venía con temblor virginal en la Eva bíblica, en la Venus pagana. La mujer es criatura amasada con virtud y pecado. Como la rosa, ser de la luz y el aire, viene de su raíz en el lodo. Flor surgida del humano cieno.

El característico dualismo de Darío, en su pasmosa interrogación a la inescrutable realidad de la mujer, se convierte en incertidumbre. Es triste sentirse a través de la mujer poseedor de su propio origen, y sentirse después solo, abandonado y sin destino seguro.

"Lo Fatal", refleja la desilusión desgarrante de la no salvación. Concuera con el fatalismo ciego, materialista, que Darío recogió de sus lecturas de Lucrecio. La desesperanza de estos versos conmovidos, es difícil de situar. Únicamente la perplejidad del incierto destino humano, la explica.

Darío, testimonia un afán de salvación del género humano, y responsabiliza al poeta en esta búsqueda. Su cuerpo se entregará en el pan y el vino del poema. Su mesianismo poético se constituye en soporte de su especial manera de explicarse la expiación, y salvar nuestra esencia alienada desde que Dios abandonara a la criatura humana en este valle de lágrimas.

El profundo, desgarrado pesimismo de no saber a donde ir, a donde guiar la proa de su alma desvalida y enferma, conmueve su ideal de poeta. Vendrá después su refugio en el arte. En él labra su dolor y purifica su espanto. Y confirmamos el momento de transformación del hombre. La estabilidad la encuentra en su profesión divina. Recibe el aliento, la emanación del supremo ser de las cosas; encarna el mítico destino de Orfeo. El canto se desprende de su ser, y es todo lo que mira, lo que oye y siente. Actitud estética y filosófica que alumbró su pensamiento, y alienta su neo-platonismo. Esta forma de compenetrarse con su esencia espiritual y vital,

Darío la encuentra en sus lecturas de Raimundo Lulio, uno de los más grandes filósofos neo-platónicos del medievo.

En la obra de F. Sherwood Taylor: "Los Alquimistas", se encuentran las interesantes palabras: "La Luz, que emanaba de Dios (no meramente la luz física, sino la Palabra que es "Luz", de la que se nos habla y en el primer capítulo de San Juan), atravesó la materia y formó en ella un modelo o patrón que contenía potencialmente todo aquello que había en el mundo".

El examen de sus poemas evidencia claramente este apotegma

*Yo, no. Yo persisto. Pretéritas normas  
confirman mi anhelo, mi ser, mi existir.  
Yo soy el amante de ensueños y formas  
que viene de lejos y va al porvenir.*

Este destino soberano, la franqueza de reconocerlo y proclamarlo, testimonia el don supremo de su poderío. Con energía potente trasunta sus dolores, y se compenetra de su fortaleza. No importa qué

*Cálamo, deja aquí correr tu negra fuente.  
Es el pórtico donde la idea alza la frente  
luminosa y al templo de sus ritos penetra.  
Cálamo, pon el símbolo divino de la letra  
en gloria del vidente cuya alma está en la lira.  
Bendición al que entiende, bendición al que admira  
De ensueño, plata o nieve, ésta es la blanca puerta.  
Entrad los que pensáis o soñáis. Ya está abierta.*

La comunión de la palabra y la luz, constante fundamental de la visión providencial del neo-platonismo, Darío la acoge con intensa poesía en su hermoso himno a Helios, donde exalta en su dimensión grandiosa el poderío genésico, reproductor del sol. *Canto y luz, son formas iguales del espíritu.*

En Prosas Profanas, aparece el soneto "Yo persigo una Forma". Breve composición sintética de inquietada búsqueda por trasvasar el eco del mundo. Su impotencia despierta la zozobra. Quisiera infundir a la palabra otras formas de

*La tortuga de oro camina por la alfombra  
y traza por la alfombra un misterioso estigma;  
sobre su carapacho hay grabado un enigma,  
y un círculo engimático se dibuja en su sombra.*

característico del neo-platonismo. Llegamos al móvil fundamental del sistema poético de Darío: *la seguridad de salvación por la palabra —que es amor—; la trascendencia a través del tiempo, por ella. En manos del poeta, la palabra será la llave que abrirá las puertas del misterio:*

La comunión del forjador de la palabra con la potencia altísima del ser supremo, se realiza al trascender con su arte el tiempo, y elevar su frágil envoltura de amor y muerte, y transfigurarse a través del canto: plegaria que agita el desterrado en este mundo de duelo y aflicción:

agónico, qué aislado se encuentre su corazón. El don de ver, de penetrar las cosas y el misterio, urge de paciencia, de dolor y entusiasmo.

rigor perceptivo. Este poema inicia el hondo lirismo que esplenderá en sus libros posteriores.

Octavio Paz subraya poemas de Darío que merecen análisis detenido. Una variación del tema del poema "Armonía", es un soneto dedicado a Amado Nervo. Soneto abigarrado de enigmática aventura por las regiones del misterio. Por su valor este poema, se convierte en la clave del sistema de su poesía; ( el tema obsesionaba a Darío).

En el fondo críptico de esta composición, resplandece el eco de "La tradición oculta".

*Esos signos nos dicen al Dios que no se nombra  
y ponen en nosotros su autoritario estigma:  
ese círculo encierra la clave del enigma  
que a Minotauro mata y a la medusa asombra:*

*Ramo de sueños, mazo de ideas florecidas  
en explosión de cantos, y en floración de vidas:  
sóis mi pecho suave, mi pensamiento parco.*

*Y cuando hayan pasado las sendas de la fiesta,  
decidme los sutiles esfluvios de la orquesta  
y los que están suspensos entre el violín y el arco.*

Se necesita estudiar el contenido del soneto para advertir el entregamiento de versos impregnados de oscuras asociaciones poéticas, de encuentros y escondidas sugerencias. Perpleja fascinación despierta este poema agorero; incita a la inteligencia a desenterrar su subyacente atmósfera mágica. El simbolismo se indentifica con el pitagorismo de las ciencias herméticas. Los signos de la música del mundo. Los dibujos de sombra y los elementos objetivos de los sortilegios secretos, revelan el enigmático tesoro de equivalencias pitagóricas.

Como este soneto se espigan numerosas muestras en Darío. Indican la arraigada, progresiva línea hermética de su lirismo. En su libro en prosa, "El Mundo de los Sueños", se espuman lecturas que enriquecen su concepción pitagórica de la vida.

El cristianismo en su origen se impregnó de la filosofía de factura platónica.

Nuestro poeta asimiló su pitago-

*Y sabe que el orbe gira  
por las manos supremas que un plan supremo rigen  
como los sacros dedos el alma de la lira.*

*Cuando hay hombres que tienen el divino elemento  
y lo vemos en cantos o en obras traspasar  
los límites de la hora, los límites del viento,  
los reinos de la tierra, los imperios del mar.*

*¡Sepamos que son hechos de carne más pura;  
sepamos que son dueños de altas cosas, y los  
que, encargados del acto de una ciencia futura,  
tienen que darle cuenta de los siglos a Dios.*

Para Darío, el poeta es oráculo, portavoz de las voces del infinito. Su ritmo se integra al ritmo universal; su ser concuerda con el orden del universo. Desde su in-

firmo en las fuentes de la filosofía cristiana. Se desprende de algunos versículos de los Evangelios, y sobre todo en filósofos medievales. Raimundo Lulio, recibe esta influencia y la remozca en su concepción pagano cristiano.

Darío exalta el poder de la palabra como llave interpretadora del recóndito enigma que acecha al hombre. Reafirma que habrá salvación por el canto. Reinará la esperanza y se habrá vencido a la pérfida esfinge. Sus miras son sinceras de efectuar esta trascendental lucha contra el destino, por medio del salutífero poder que traslada la palabra. Su música, responde al ritmo del universo. Atestigua apegamiento a normas fundamentales del pitagorismo, y subraya el símbolo de la lira como poseedora del secreto de alcanzar la libertad. El cantor va por tierra y distintos climas. Vibra emocionado, su cantar se convierte en posesión celestial. Se diviniza su carne, se trasmuta en místico elemento suspirando hacia Dios:

fierno —los pitagóricos situaron el infierno, en el infierno terrestre—, por la gracia del ritmo, se eleva en las horas nocturnas al origen: y Heracles, descuidando su maza,

en la armonía de los astros, se eleva bajo el cielo nocturno...

A través del delirio, se viaja a lugares estelares, al número que multiplica el íntimo ser del cosmos. Por el sueño y el ritmo adivina su esencia perdida. "El alma conducida por su propio gemir en la escala tendida por el número, es salvada, rescatada: Mas, el hombre ¿es sólo alma? Alma encerrada en una tumba carnal", tal decía el orfismo, sumariamente, apunta M. Zambrano.

La actitud de preguntar, de tocar el borde de la nada con su encendida incertidumbre, es afianzar su vehemencia, su nostalgia por el ideal perdido. La actitud de preguntar, —supone M. Zambrano— es la aparición de la conciencia, ese desgajamiento del alma. Una rotura... es lo primero que se imagina haya dado origen a la conciencia siguiendo el hilo de esa nostalgia del "Paraíso Perdido" y de la "Edad de Oro". Mas, este "Paraíso Perdido" y la "Edad de Oro" no ha existido jamás en la historia, ni en su largo preludio, la pre-historia. Ninguna "Edad de Oro" realmente ha precedido el camino de la desventura en el "Vale de lágrimas", y así, este desgajamiento del alma, la pérdida de la inocencia en que surge la actitud consciente no es sino la formulación, la concreción de una larga angustia, de este delirio persecutorio".

Esta creencia en la acción culpable del hombre, asentará en Darío el sentido de la escatología de la culpa y de la necesidad de la expiación para elevarse desde sus propias miserias. Esta herencia órfica en Darío en constante esencial de su sistema intuitivo y poético.

La alienación del hombre, su desamparo y dolor, parte de esta mancha original. *Salvar esta culpa por el amor y el canto a través del dolor, es el tránsito.* Después con resplandor de aurora surgirá la Edad de Oro.

Esta creencia se depura. Sostiene fuertemente el lirismo de la madurez de Darío; impregna la metafísica de sus poemas. Pero las influencias de la hora social ates-

tiguan palpitaciones sombrías en muchísimas composiciones. Las nutre el desencanto. Son expresadoras del genio en su máxima potencia creadora. Composiciones del Darío en la plenitud de su fuerza. Revelan la influencia del siglo, y estremecen de espanto, de terror, el lirismo de los "Nocturnos".

En sus Nocturnos se evidencia el acento agónico por antonomasia de su poesía. Acento desprovisto de esperanza. Todo se adivina ce-

### MELANCOLIA

*Hermano tú que tienes la luz, dime la mía.  
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.  
Voy bajo tempestades y tormentas  
ciego de ensueño y loco de armonía.*

*Ese es mi mal. Soñar. La poesía  
es la camisa férrea de mil puntas crüentas  
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas  
dejan caer las gotas de mi melancolía.*

*Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo;  
a veces me parece que el camino es muy largo,  
y a veces que es muy corto...*

*Y en este titubeo de aliento y agonía,  
carga lleno de penas lo que apenas soporto.  
¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?*

En el cristianismo de raíz española, en el estoicismo castellano, ha bebido Darío el latido de esta fuerza interior. En Séneca, en Prudencio, Quevedo y Calderón, descubre los filones de su exploración agonal. Y en sus repetidas lecturas de la Biblia, obra conocida profundamente, se descubre el abono capitoso de su obsesión metafísica. Darío con íntima, arraigada con-

*¡Ay, triste del que un día en su esfinge interior  
pone los ojos e interroga! Está perdido.  
¡Ay del que pide eureka al placer o al dolor!  
Los dioses hay, y son: Ignorancia y Olvido.*

*Lo que el árbol desea decir y dice el viento,  
y lo que el animal manifiesta en su instinto,  
cristalizamos en palabra y pensamiento.  
Nada más que maneras expresan lo distinto.*

Estas rachas de pesar, de desconcierto espiritual, surgen nimbadas por gris melancolía y zozobra. El gran lírico se sentía desplazado de un mundo racionalista, prag-

rrado y oscuro. Quizá nadie eleve esta zozobra espiritual a grado de dignidad y nobleza poética, como nuestro lírico. La existencial, perpleja agonía vertida en transidos versos, la traspasa un aliento personal; representación escueta, desnuda. ¡Qué grandeza la de Darío! Ha explorado el subsuelo de su carne herida, enferma de miedo y temor supersticiosos. Desvalido al sentirse solo, indefenso y espantado, rechaza dolorosamente hasta su don divino:

ciencia religiosa, necesitó del soporte de su sensual regocijo del mundo, para entrañar la actitud de su misticismo. En su iniciación pitagórica encontró vía; tránsito mortal, patentiza la expiación. Su mentalidad contemporánea le llevó por ratos a dudar, a negar sus convicciones íntimas. Se abandona entonces al negro escepticismo, a la duda metódica:

mático, poco dado a estimular a sus artistas, a sus hombres de genio.

La biografía del siglo de Darío es ingrata para el hombre de sen-

sibilidad. La civilización automatizada devoraba al ser humano. Se convertía en cifra y número. Todo se cotizaba, se tornaba mercancía, y en este rol caía el producto de la inteligencia. La despersonalización del creador acaecía después. Esclavo de los periódicos, al perfeñar el artículo volandero, la crónica periodística. Darío vivió esta dura experiencia, y le hurtó tiempo a su labor poética. Se explica entonces por qué la continua expresión dolorosa. Sin embargo, este matiz quejumbroso de su lirismo, trasvasa, trasciende la situación especial de quien lo crea, y se eleva a una retrospectiva, persistente atmósfera conceptual.

La evasividad no es simple actitud. Es concepción arraigada. Transida, anhelada visión. Por su íntima, sincera inquietud, y acento religioso, el ámbito de su interrogación y deseo, se llega a enjuiciar a Darío como un poeta religioso. Es cierto que abandonaba por instantes su hondo sentimiento cristiano, y lo mezclaba de ideas y formas ajenas. Pero el ánimo religioso en él está vívido. De él nacía el clamor, el impulso de elevarse de la fugaz carne pecadora, al eterno centro de la armonía teológica. El sustituto de la religión en Darío se convertía en el soberano predominio de la belleza. Sólo por ella sería factible alcanzar la grandeza, la potestad divina. La composición "En la muerte de Rafael Núñez", poeta apreciado por Darío, nos entregará sugerencias fundamentales para enmarcar esta postura del espíritu religioso de Darío.

Dos vías aceptaba el alma en Darío para trasladarse a la suprema armonía: culminación del tránsito doloroso del hombre. Ambos caminos tienen pie en el lodo, y es por el ahinco, por el bucear del alma enferma, a través de la oración o el canto, como trasciende su terrenidad. El santo recibe las voces de Dios, por el cilicio y el aislamiento del mundo. Al contrario del poeta. Este se alza desde su abismo, desde su fuego peccador, y sólo por el canto, por su cuerpo-receptáculo, a la armonía, a la música celestial. Escudriñar

esta forma de su misticismo es imprescindible. Los ejemplos se suceden con variable y hermosa dignidad lírica. Aquí es donde vibra y se dispersa, la hondísima, perdurable herencia platónica. Y por ende, su concepción de la vida retrospectiva, medieval. La dualidad es mental, ya que sobrevienen dos influencias. Una adquirida en sus convicciones religiosas. Enriquecida con lecturas bíblicas y lecturas de místicos neo-platónicos. Otra, fruto de su fantástica forma de salvar su esencia mortal.

Esta inconformidad, esta plegaria de reconocerse fugaz, la subraya en su Poema de Otoño, síntesis y penetrante consmovisión de su angustia. Su dualismo matiza su consciente epicureísmo. Es necesario aprovechar el tiempo breve y doloroso; después todo será polvo y sombra. Sus lecturas bíblicas, el temblor de Lucrecio, el canto de Omar Kayam, se advierte en la vena de tristeza, en el hedonismo sensual de esta actitud.

Composiciones de oscura, abismática incertidumbre. Con base en estos poemas, le aplican a Darío el marbete de poeta existencial, adscribiéndole al número de nombres de esta corriente filosófica. No cabe duda, el autor de "Los Nocturnos", atestigua esa recóndita, incisiva búsqueda de su yo perdido, alienado por su fragilidad, y destinado a desaparecer. Pero esta obsesiva exclamación de su esencia desamparada, espantada por su horror al vacío, es desgarrón de su ser inadaptado, respuesta de su desarraigo. *No especulación filosófica. Su existencialismo vital, es de alcurnia. Viene por subterráneos ríos de perpleja antigüedad. No aprendida actitud mental.* Sumergida influencia de voces milenarias. En poetas venerados encontró fuentes de rica y varia tortura interior. En la biblia y los místicos. En los grandes poetas españoles. Amalgando, estas formas, surgió su

reacción personal, su reflejo del momento histórico que conllevaba estremecimientos de angustia. Base del exacerbado individualismo agónico del poeta.

Estamos en el culminante momento de la madurez de Rubén Darío. Los ecos de aflicción personal, se convulsionan por el apareamiento de repentina sensación apocalíptica. El espanto personal del poeta, no es sólo el fruto de su ser que se desmorona. Advienen otros elementos agoreros, lúgubres, a pintar de sombrías alas su cielo espiritual. La visión apocalíptica, el exasperado ideal religioso de salvación, y el sentido de la culpa total, se remueven, se trastornan por el espanto existencial. El poeta recuerda antiguas profecías y encarnando la personalidad del vidente, en medio de las sombras de su abismo, anuncia pestes, guerras y trastornos de natura:

Estos poemas —"Agencia", "Cosmópolis", "Los Nocturnos", "Pox"— sintetizan una visión apocalíptica, agonal. El sueño, la revelación inquietante, inducen al poeta a terribles alucinamientos. Las lecturas de "la Divina Comedia", aprietan de mística efusión su palabra.

Esta agonía, alentada por el sentimiento religioso del poeta, se ahondará en composiciones carentes del vigor lírico de sus buenos tiempos. Hablo de poemas no recogidos en libros y escritos en años cercanos a su muerte. El desgarrón afectivo se conmueve por el miedo al infinito. Se agarra desesperado al último aliento de salvación: *la paz*. El empobrecimiento de su vena inspirada, su agotamiento espiritual, se traslucen removidos por los sobresaltos de una inteligencia enferma, herida de muerte.

El poeta está descorazonado. Su temperamento nervioso, obsesivo, agobiado de lecturas apocalípticas, se conmovía por afflictivas emociones.

El panorama europeo se ensombrecía, y huyendo de su querida Lutecia —que en soneto profético advirtiera el peligro—, llega a América, territorio libre de locura, de rachas de odios; y predica la paz, paz anhelada por las naciones, los pueblos de la tierra.

Con qué heroísmo encarnaba este don supremo de su talento y su destino! Urgiendo paz, esperanza para el hombre aterrado, convirtió su palabra, en mensaje de ilimitada, anhelada confianza de alcanzar redención en una edad perdida en el oprobio, en nubarrones de muerte.

Abandonaba su elegancia de poeta aristocrático, y compenetrándose de su grandeza, de su trascendencia, dejaba su acento subjetivo-religioso, y encarna en unos cuantos poemas, el papel del vate, del poeta sensible a las angustias y necesidades de su siglo. Si en este instante su poderosa intuición sufría la pérdida del vigor, el gesto, y la transida emoción de algunos versos, le retratan vivamente en la nueva postura.

A grandes rasgos hemos descrito las constantes fundamentales, intrínsecas del gran arte de Rubén Darío. Nos adentramos al espacio donde transitó su psiquis, y exploramos en base al rápido examen de los poemas esenciales de su producción, la finalidad de su obra, extrayendo la típica filosofía que la anima. Su resultado fue la sorprendente, admirable figura del extraordinario poeta, que naciendo en la época de Yeats, Laforgue, Mallarmé, Hofmanstahl, George, Rilke, descolló por instantes más alto, más asombroso por su lirismo de penetrante, lúcida consmovisión interior.

Si no alcanzó la personalidad de un Dante, de un Shakespeare, un Goethe, por momentos, —como apunta Bowra—, se eleva a alturas conocidas sólo por los auténticos genios de la poesía de todos los tiempos.

# Abelardo Bonilla

## Rubén Darío y América

Nicaragua, y con ella todos los pueblos de lengua española, ha dedicado este año a conmemorar el primer centenario del nacimiento de Rubén Darío, el más alto poeta de América. Pero con referirse la conmemoración al nacimiento del vate, creemos que no es su vida —de sobra conocida por varios y muy buenos estudios— sino su obra poética el mejor y el más fértil motivo de meditación en esta oportunidad.

La obra, sin duda, puesto que fue, es y será ella la que elevó a la cima de la fama el nombre de Darío, y ya que por ella, y no por el atormentado existir de su autor, se celebran hoy los actos del centenario como una comunión del espíritu.

Pero, deslindado ya el campo de interés, ¿qué aspecto de esa obra debe interesarnos cuando la

bibliografía sobre la misma alcanza ya proporciones considerables? Efectivamente, la poesía de Rubén Darío, como todas las grandes creaciones de la literatura, ha sido analizada en múltiples aspectos: en sus orígenes, en sus fuentes, en sus influencias, en sus temas y motivos, en sus estructuras estróficas y verbales, en sus ritmos y en su música. Y, por otra parte, no queríamos limitarnos en este artículo a un simple elogio construido de frases conocidas y repetidas que, en este caso, no pasarían de simples lugares comunes como los que, casi inevitablemente, deslucen los más justos y solemnes centenarios.

— o —

Recuerdo hoy —y aquí se impone el “yo”— una conversación

que tuve hace ya muchos años, en la oficina que compartíamos en el *Diario de Costa Rica*, con el escritor y poeta nicaragüense Salomón de la Selva, ya desaparecido, porque en ella mantuve una tesis que me interesó desde entonces —de esto han pasado treinta años— y que sigue interesándome hoy: el americanismo de Darío. Es un tema de fundamental interés, sobre el cual se ha trabajado muy poco y que juzgo el más importante en esta conmemoración, si tomamos en cuenta, como ya se ha dicho con acierto, que el modernismo significó la primera presencia de América en el escenario de la literatura universal y que esa presencia se debió principalmente, si no en su totalidad, a la obra de Darío. A mantener y demostrar la proposición de que Darío es un poeta auténticamente

americano, dediqué un ensayo que, como contribución costarricense, envié al certamen de Nicaragua y que próximamente publicará la Editorial Costa Rica.

Este artículo es una síntesis de uno de los aspectos estudiados en el citado ensayo.

— o —

Fue José Enrique Rodó quien, en un discurso dicho con motivo del traslado a Montevideo de los restos del poeta y político Juan Carlos Gómez, exaltó la idea de América como una grande e impercedera unidad, como una excelsa y máxima patria, desde el Golfo de México hasta los sempiternos hielos del sur. Pero fue también el brillante escritor uruguayo quien por primera vez afirmó que Darío no era el poeta de América. Esta afirmación encontró eco y ha seguido repitiéndose, sin tomar en cuenta que Rodó se refería exclusivamente a *Prosas Profanas* y que su opinión surgió en un momento en que se intentaba crear dialécticamente una literatura indohispánica, distinta de la europea, con la que no parecía tener ninguna afinidad el citado libro.

Y a las palabras de Rodó debemos agregar otra tesis —y ésta suscrita por varios investigadores y comentaristas del modernismo y de Darío—: la de que la poesía rubeniana deriva en parte esencial del parnasianismo y del simbolismo franceses.

Es muy corriente en la historiografía y en la crítica literarias que una determinada tesis, sobre todo reforzada como en este caso, sea punto de partida de juicios que la siguen sin mayor análisis, hasta constituir tópicos que todo el mundo repite y que se dan por evidentes. No otro es el caso del “afrancesamiento” y del espíritu extraño a nuestra América con que se ha enjuiciado la poesía del nicaragüense.

Claro está que para demostrar el americanismo de Darío no tendríamos que recurrir a un gran esfuerzo dialéctico ni a teorías de orden histórico, estético o filosófico. Nos bastaría una simple estadística. Los números nos demostra-

rían que, tomando la totalidad de la obra, los motivos o temas americanos superan en una gran proporción a los franceses, a los grecolatinos y a los orientales, y que únicamente pueden compararse a los españoles que entrarían de hecho dentro del término hispanoamericano. Citamos de memoria los relativos a nuestras cosas de este lado del Atlántico: *Tutecotzimi, Chinampa, Caupolicán, El sueño del inca, Canto a la Argentina, Canto épico a las glorias de Chile, Del trópico, A Bolívar, A Colón, Oda a Mitre, Oda a Roosevelt, Desde la pampa, Gesta del Coso, Momotombo, Retorno, Raza, Medio Día, Vespéral, A Máximo Jerez. A la Unión Centroamericana*, además de innumerables obras menores: elogios, cuadros y dedicatorias a personajes, hombres y mujeres de diversos países americanos.

Esto, sin embargo, no bastaría y podríamos agregar muchas otras razones. Darío era americano, no sólo por su nacimiento en una región del Istmo, no sólo por su sangre mestiza, sino —principalmente, diríamos— por su espíritu de poeta y de artista. La estructura, el brillante sentido decorativo, la sonoridad y el colorido del movimiento modernista son típicamente americanos, no franceses ni españoles. Mientras la poesía española, con muy raras excepciones, tiende a la sencillez, a la espontaneidad y a las formas menos artificiosas, la hispanoamericana —y, en general, el hombre de Hispanoamérica incluyendo al indio— tiende precisamente a lo contrario. El venezolano Arturo Uslar Pietri, en su ensayo *Lo criollo en la literatura*, nos dice:

“La literatura hispanoamericana nace mezclada e impura, e impura y mezclada alcanza sus más altas expresiones. No hay en su historia nada que se parezca a la ordenada sucesión de escuelas; las tendencias y las épocas que caracterizan, por ejemplo, a la literatura francesa. En ella nada termina y nada está separado. Todo tiende a superponerse y a fundirse. Lo clásico, lo romántico, lo antiguo

con lo moderno, lo popular con lo refinado, lo tradicional con lo mágico, lo tradicional con lo exótico. Su curso es como el de un río, que acumula y arrastra de infinitas procedencias. Es aluvial”.

Y más adelante, refiriéndose a lo que ahora nos interesa, agrega:

“El mestizaje nunca se mostró más pleno y más rico que en el momento del modernismo. Todas las épocas y todas las influencias literarias concurren a formarlas. Es eso precisamente lo que tiene de más raigalmente hispanoamericano, y que era lo que Valera juzgaba simplemente como cosmopolitismo transitorio. Los hombres del 98 aprenden la lección modernista, pero en su mayor parte reaccionan hacia lo castizo”.

“El gusto hispanoamericano por las formas más elaboradas y difíciles, por las formas de expresión más cultas y artísticas, no sólo se manifiesta en su literatura y en su arte, sino que se refleja en la vida ordinaria y hasta en el arte popular”.

“El gusto del hispanoamericano por las formas más artísticas y arduas no se pierde. Sobrevive a todas las influencias y a todas las modas. Lo lleva a todos los géneros literarios, desde la novela al periodismo. Lo que primero le importa es la belleza de expresión. Eso que llaman estilo. Y que hace que la mayor aspiración de un escritor consista en ser considerado como un estilista”.

Estas verdades proyectan nueva luz sobre el carácter formal de la poesía de Darío y nos explica el sentido de las siguientes palabras del poeta dichas en 1890:

“Tenemos el convencimiento de que hemos llegado a un estado tal en nuestra América, hemos vivido una vida tan rápida, que es preciso dar nuevas formas a la manifestación del pen-

samiento, forma vibrante, pintoresca y, sobre todo, llena de novedad y libre y franca”.

Además, si hemos de juzgar con acierto del conjunto de la obra y no de un libro como lo hizo Rodó, es necesario tener en cuenta que la emoción de Darío ante el paisaje de América y en relación con los temas indígenas precolombinos es innegable. El paisaje es contemplado con la óptica monumental propia del hispanoamericano y no con la visión analítica del espacio inmediato y limitado del europeo.

Es verdad que en las Palabras Liminares de *Porsas Profanas* el vate nos dice:

“Si hay poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario y en el inca sensual y fino y en el gran Motezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman”.

Pero esta fuga sentimental de la actualidad hispanoamericana no se diferencia en mucho de las demás que el poeta realizó hacia indefinidos horizontes románticos: hacia el Oriente, hacia la Grecia clásica, hacia la Francia dieciochesca o hacia el París de su tiempo. Porque no pasa de ser una fuga, un escape temporal de la realidad, como nos lo demuestran los numerosos poemas que Darío dedicó a Chile, a la Argentina y a su Nicaragua natal.

— o —

Se ha comentado en exceso el llamado “afrancesamiento” de Darío y en este camino no ha sido difícil —y no por ello menos errático— deducir el origen de su poesía del movimiento, o de los movimientos, que se produjeron en Francia en la segunda mitad del siglo pasado.

Insistimos en que esto podría tener alguna base si aislamos diez o doce poemas, separándolos del resto de la obra. Pero aun así, la derivación y la simple influencia serían muy dudosas, como lo he-

mos expuesto ampliamente en nuestro ensayo y lo expondremos aquí en forma muy sucinta.

De haber alguna influencia francesa en la poesía de Darío, habría que limitarla al parnasianismo, no porque este movimiento entusiasmara especialmente al nicaragüense (son precisamente los poetas parnasianos los menos citados y admirados), sino porque coincidió en muchos aspectos con el modernismo americano: preocupación por la forma, sentido estatuario del poema, sonoridad, cosmopolitismo y universalidad de los temas en el espacio y en el tiempo. Pero no ocurre lo mismo con los poetas llamados decadentes y luego simbolistas, que constituyeron la atracción y el embrujo mágico, no sólo de Darío y de América sino también de toda la Europa de fines del siglo.

Con la poesía simbolista la comparación es imposible. Salvo algunos chispazos ocasionales nada hay de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine en Darío. En éste hay un considerable aporte épico, es decir, narrativo y anecdótico, muy americano, desconocido para los simbolistas, como lo vemos en *La nube de verano*, *Gesta del Coso*, *La cabeza del Rawí*, *Los motivos del lobo*, *Alí* y tantos otros poemas. En cambio, nada tiene la poesía rubeniana de la oscuridad deliberada, del aura de misterio, de la tendencia a la poesía pura, de las disonancias y del descoyuntamiento lógico y sintáctico de los autores de *Fleurs du mal*, *Bateau ivre*, *L'apres midi d'un faune* y *Sagesse*.

No pretendemos negar la admiración de Darío por Víctor Hugo —un romántico, no simbolista ni parnasiano— y las imitaciones que hizo de este poeta como de algunos otros posteriores. Pero las imitaciones y variaciones, como las traducciones, son juegos o ejercicios al margen que, precisamente por su carácter directo e inmediato, se diferencian fundamentalmente de las influencias y del espíritu personal y medular que priva en toda obra literaria.

— o —

Recuerdo —y vuelvo aquí a su-

mirme en el yo— que en mi infancia y en mi antigua Cartago, destruida por el terremoto de 1910, solía acercarme a un grupo de soñadores que dedicaban algunas horas, en las tardes de los sábados, a conversar de literatura y especialmente de poesía lírica. Yo no comprendía entonces su entusiasmo y mucho menos las razones que exponían, pero en mi memoria quedó grabada por muchos años una palabra que para ellos tenía un sentido mágico: París. Y menos grabados algunos nombres que para mí no tenían otra significación que la de estar unidos a la magia de la palabra citada: Rimbaud, Mallarmé, Moreas, Verlaine.

Creo que aquellos jóvenes no dominaban el francés. Se servían de traducciones, según me parecía, pero hasta hoy he abrigado la impresión de que no era la realidad inmediata de la obra poética lo que les interesaba, sino la sonoridad de los nombres, la novedad de una poesía nueva, revolucionaria y alucinante, y, sobre todo, el aura que rodeaba a la Ciudad Luz. Más adelante vine a enterarme de que esa aura envolvió también a poetas de muy distintas latitudes: D'Annunzio, Wilde, Hoffmanstal, Merejowski y un centenar más que son conocidos de todos.

Esta atracción de París es típicamente americana y aparece en Darío —en lo externo y espectacular como en los soñadores cartagineses— mucho antes de salir de tierras americanas. En uno de sus libros iniciales escritos en Chile, *A. de Gilbert*, nos habla de sus relaciones con Pedro Balmaceda y nos dice:

“¡Oh, cuántas veces en aquel cuarto, en aquellas heladas noches, él y yo, los dos soñadores, unidos por un afecto razonado y hondo nos entregábamos al mundo de nuestros castillos aéreos! ¡Irábamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès; le preguntaríamos a éste por qué se deja sobre la frente un mechón de su rubia cabellera; oiríamos a Renán en la Sorbona y trataríamos de ser asiduos

contertulios de Madama Adam; y escribiríamos libros franceses, eso sí!”

Y ya que citamos este libro, agotado hace muchos años, es oportuno agregar que en él encontramos también los primeros síntomas ideales de la atracción de lo oriental, que ha sido común a América y a toda la cultura de Occidente, desde el romanticismo. En efecto, a renglón seguido de la cita anterior nos encontramos lo siguiente:

“Iríamos luego a Italia y a España. Y luego, ¿por qué no? un viaje al bello Oriente, a la China, al Japón, a la India, a ver las raras pagodas, los templos llenos de dragones y las pintorescas casitas de papel, como aquella en que vivió Pierre Loti, y, vestidos de seda, más allá, pasaríamos por bosques de desconocidas vegetaciones sobre un gran elefante...”

La atracción de lo oriental se ha atenuado y casi desaparecido en América, pero la de París continúa, y no solamente en los rascacielos suramericanos, sino en capas más elevadas y cultas como la de los escritores. No parece sino que el hechizo de la “rive gauche” sigue operando en el tiempo.

No obstante el propósito de crear y afirmar una novela hispanoamericana distinta de la europea, más profunda, con nuevos contenidos y nuevas técnicas, empresa en la que ciertamente se ha avanzado mucho, algunos escritores siguen llevando a sus personajes a París. Más aún, viven y producen en la Ciudad Luz y nos explican que la vida, las costumbres y el alma del hombre americano se sienten y expresan mejor aislándose y viviendo lejos del medio que se proponen novelar. Es muy posible, pero no se aíslan en Londres, en Roma o en Madrid.

— o —

Es necesario comprender que Darío es el final o la cima de una tradición hispanoamericana, en tanto que los simbolistas, y prin-

cialmente Rimbaud y Mallarmé, son el comienzo de una nueva era de la lírica. Es el paso de una estancia de luz, de claridad, de estabilidad de la forma y de reposo, a una estancia de oscuridad, profundidad, inquietud y disonancia. Quizá lo veamos más claro, desde el punto de vista del vate nicaragüense, si consideramos otro de los aspectos que se han señalado en su obra como extraños a lo americano: el paganismo grecolatino.

Observemos previamente que el interés por los motivos clásicos, helénicos y latinos es en Darío más persistente, y en consecuencia más importante, que la de los motivos franceses. Y puede afirmarse lo anterior porque los temas paganos se encuentran desde los primeros poemas hasta los que el poeta escribió ya cerca de la muerte. Pero anotamos —como garantía de su temporalidad— que esos temas, en la misma forma que los franceses, se intensifican en sus dos grandes libros centrales, *Prosas Profanas* y *Cantos de Vida y Esperanza*, y se debilitan antes y después de esas obras.

El problema que esos temas mitológicos nos plantean en relación con el americanismo de Darío puede enfocarse y resolverse desde tres ángulos distintos que vamos a esbozar.

El primero se relaciona con la índole y naturaleza mismas del modernismo. Sabido es que este movimiento tiende a la estabilidad formal, a la universalidad de los temas y al esteticismo y donde quiera que estas tendencias se han presentado —es el caso de las corrientes líricas renacentistas y del parnasianismo francés— los modelos griegos y el concepto convencional que se tiene de su mitología, aparecen necesariamente. Pero aparecen en Europa y en América, sin distinción de áreas geográficas o de culturas.

El segundo ángulo de apreciación nos lleva a afirmar que lo clásico, en la misma forma que lo romántico, es una constante periódica de la cultura occidental y que por lógica consecuencia es tan americano como europeo, ya que ambos conceptos integran la uni-

dad de esa cultura desde el siglo XVI.

El tercero, y quizá el más importante, nos lleva a la importancia de lo mitológico en las creaciones poéticas, como vamos a verlo.

Los hispanoamericanos no hemos conseguido crear grandes mitos propios en la esfera de lo poético, si bien los hemos creado en lo político y en otros campos. Las mitologías de los mayas, de los aztecas y de los incas son de difícil comprensión por su simbolismo, su tonalidad sombría y sus relaciones con los sacrificios sangurientos, con la esclavitud y con la muerte, razones por las cuales su trascendencia y proyección en la poesía han sido muy limitadas y no han conseguido competir con la mitología de los helenos, naturalista, transparente, humana y poética. Fueron estas condiciones las que le dieron extensión universal y la han convertido en patrimonio común de Europa y América.

Pero no debemos olvidar que si Darío se asomó por su sentido estético a los mitos antiguos, penetró con mayor sinceridad a los de nuestros aborígenes americanos en muchos de los poemas anteriores a *Prosas Profanas*, vale decir, hasta el momento en que sus relaciones con Europa, su cultura autodidáctica y la fuerza y universalidad de la mitología griega lo llevaron a olvidar la indígena.

Casi no hay un poeta de América, sobre todo en las generaciones modernistas, que no haya cantado, directa, indirectamente o por simples alusiones, los motivos griegos. Pero esto no movería a nadie a afirmar una descendencia directa de la brillante cultura que los originó. En su espíritu, en su concepción del mundo y en el sentido del amor y de la belleza, nada hay más lejano de aquella cultura que la caótica realidad del mundo moderno.

— o —

El mejor y más seguro camino para juzgar con acierto y en forma integral la obra poética de Darío —el que han descuidado muchos de sus comentaristas— es

el de apreciarla y estudiarla en su conjunto, porque éste nos dará su evolución.

Una apreciación parcial o fragmentaria nos conduciría a errores inevitables y este es el caso de Rodó. Si en vez de *Prosas Profanas* la obra para la cual escribió su elogio el uruguayo, tomáramos el *Canto Errante* o bien cualquiera de los libros menores, la lectura nos conduciría a juicios radicalmente distintos. Y, sin embargo, todos los libros —incluyendo *Prosas Profanas*— nos revelarían entre otras cosas un rasgo muy americano de toda la producción rubeniana: la falta de unidad, o mejor dicho, de estructura arquitectónica de cada uno y de la totalidad de los libros. En términos generales y haciendo caso omiso de excepciones, se puede afirmar que en la poesía europea o en los libros de sus principales poetas priva esa estructura cerrada, como lo vemos en el *Romancero Gitano* de García Lorca, en *Cántico* de Jorge Guillén, en *Flores del Mal* de Baudelaire y en *Odas* de Keats.

Pero lo que conviene destacar y situar en el primer plano de la apreciación en conjunto, es el hecho de que Darío, entre sus primeros poemas y los últimos, revela una evolución dentro de la cual lo francés, lo griego y lo oriental no son sino incidencias o aspectos pasajeros que no ofrecen base para fundamentar aisladamente un juicio.

De *Prosas Profanas*, la obra en que culmina el modernismo y se acumulan los temas extraños, a *Cantos de Vida y Esperanza*, en la que se inicia la superación del modernismo, hay ya un cambio radical, un principio de regreso a lo propio del poeta, a la sinceridad, lo que en nuestro ensayo y en el análisis que dedicamos al tema de la superación del moder-

nismo, llamamos el paso del artista al poeta.

Darío escribe sus últimas obras cuando ya se había cumplido la renovación de los simbolistas y la poesía de vanguardia —de vanguardia entonces— inundaba a Europa y tenía tímidos ecos en la América Española. Y es precisamente entonces cuando se olvida de la voluptuosidad del siglo XVIII, del aroma de los salones versallescos; de las Venus, las Dianas y las Ledas pseudohelénicas y de las princesas orientales. O bien, cuando recuerda estos temas, lo hace muy lejanamente y ya no con sentido de hedonismo pagano.

Y se olvida de aquellos sueños para volver a reconciliarse con la vida y con la naturaleza. De sus dos períodos de Mallorca, del segundo sobre todo, surge una poesía nueva, un retorno a los temas americanos e hispánicos, una inmersión en lo humano, mucho más elocuentes, para quien estudie la obra sin prejuicios, que todas las opiniones y argumentos de quienes sólo han visto un período determinado.

Conviene aclarar aquí que el período de superación del modernismo no se caracteriza exclusivamente por una evolución formal. La hay, sin duda, pero es de segunda importancia. Darío, a diferencia de los simbolistas franceses, no separó nunca el contenido de la forma ni intentó huir de la realidad, y en esto vemos una de las excelencias de su poesía. Los simbolistas rompieron con todas las normas de forma y de contenido y restablecieron los antiquísimos lazos entre la magia y la poesía, pero no consiguieron crear una trascendencia de contenidos concretos, la gran debilidad de toda la poesía contemporánea y el escollo con que ha tropezado y seguirá tropezando antes de alcanzar

la universalidad y de llegar a la comprensión y al seno afectuoso de los pueblos.

Darío, americano, mestizo, poeta del tiempo, del espacio y de la forma, vale decir, de todos los elementos y conceptos que han presidido el desarrollo de la cultura y la expresión de la belleza durante veinticinco siglos, no llegó ni habría querido llegar a lo que vislumbraron los decadentes, porque sabía quizá que la poesía, aun cuando es una visión auroral y una revelación superior del universo, tiene límites que el hombre no puede trasponer.

¿Es ésta una excelencia o es un defecto de la creación poética de Darío? La respuesta depende del campo o del criterio de quienes la formulen. Para ciertos sectores, los que unen la inquietud al snobismo, los que están pendientes de las últimas expresiones de la moda, o para la escasa minoría de quienes en verdad buscan la expresión de los profundos misterios de la vida, es un defecto. ¿Pero cuántos son los que así sienten?

En cambio, para los que sabemos que la poesía y el arte no tienen sentido si se aíslan en sí mismos; para quienes comprendemos que la comunicación poética y artística es un diálogo y requiere un público que comprenda y recree la obra del artista; para quienes, por experiencia y esfuerzo, sabemos que la claridad, la sencillez y la alada transparencia del verdadero poeta —no del filósofo ni del prestidigitador— son más elaboradas y más profundas que los nebulosos ensayos de muchos versificadores contemporáneos; para los que sentimos que la tradición formal, la vida y la naturaleza son parte del espíritu de América, la poesía de Rubén Darío tiene que ser considerada como una suma de excelencia.

# Hugo Cerezo Dardòn

## El Modernismo en Guatemala

### I. Preámbulo

No cuenta la bibliografía guatemalteca con una obra que ofrezca, en forma sistemática, el proceso del Modernismo. Por esta razón es indispensable emprender la tarea organizando un conjunto de materiales dispersos en revistas y periódicos, tanto de fines del siglo pasado como del actual. En esta labor no es siempre válida la cronología: como tema polémico, ya a favor, ya en contra, los artículos o ensayos se dan sin un orden; y faltan correlaciones peculiares que den pie al investigador para arrancar de un punto determinado. Por ejemplo: durante la permanencia de Darío en Guatemala —1890-91— se advierte que pese a dirigir el "Correo de la Tarde" y a publicar, aumentada, la segunda edi-

ción de Azul, ni en su propio periódico, ni en los contemporáneos suyos, se abre discusión sobre el Modernismo; tampoco se acusa el intento de presentar sus lineamientos renovadores, sino de modo indirecto en trabajos críticos sobre literatos de actualidad. Pero luego, a grandes saltos, en publicaciones periódicas, disímiles en calidad, aproximadamente hasta 1915, van apareciendo acerca de él, sobre todo, las críticas negativas. Por otra parte, con la relativa excepción de la revista "Juan Chapín" (1913-14), no se fundan, como en España, órganos literarios que acojan a los escritores de la nueva tendencia. Es posible intuir que ello se deba a la preocupación de crear, antes que de erigir teorías, y también a la circunstancia del surgimiento tardío —después del año 1910— de lo que, con cierta

duda, llamaré la generación modernista.

Por lo antes expuesto, ofrezco este trabajo, si bien avalado con documentos de la época, con la natural duda de todo ensayo inicial que pretende sistematizar un problema complejo, en el cual como es obvio, hay alguna incertidumbre en las propias apreciaciones y juicios; y sólo nuevos estudios, a los que ya estoy estimulando, podrán hacer más confiables estos apuntes.

También es preciso advertir, antes de entrar en materia, que me ha guiado una aspiración: si este trabajo logra aventar algunas semillas en los surcos de la literatura comparada, o si refleja coincidencias o posiciones antagónicas, ello será de mi mayor agrado.

## II. Premodernistas

Para definir el premodernismo, es necesario apreciar, a mi juicio, los síntomas claros de una transformación en el estilo —estilo como actitud espiritual propia— dentro de un arraigado y estático romanticismo. Es como ver salir a flote, de pronto, un extraño afluente en aguas estancadas. Por ello se trata de individuos y no de generaciones, que, a la vez, escapan a determinada geografía; y su influencia puede sentirse acá o acullá. Lo difícil, aunque lo salva la perspectiva histórica, es medir el grado de penetración: puede ser profundo o superficial, advertido o no, afectar grupos o solamente personas. Analicemos el caso de Guatemala.

En el mes de marzo de 1877, un joven revolucionario, lleno de incertidumbre y desazones, y enamorado por añadidura, abandonaba un lugarcillo en la península de Yucatán, y en primitiva canoa se dirige a la Isla de Mujeres; luego en cayuco hacia Belice, y de este punto hacia el puerto de Livingston, en territorio guatemalteco. “Viniendo de Belice —observa—, déjase atrás a Livingston, populosa y encantadora tierra de caribes. Suena el caracol que llama al descanso; recogen los pescadores el velocísimo cayuco; arreglan las fantásticas mujeres el aseado hogar; ayúdanse en la construcción de las nuevas casas los unos a los otros; y en tanto, el viajero asombrado, trasponiendo la entrada del Río Dulce, ve el más solemne espectáculo, la más grandiosa tarde, el más majestuoso río que pudo nunca un hombre ver” 1. A lomo de mula, del norte al oriente y de aquí al centro, llenándose ávidamente los ojos de imágenes y el espíritu de humanas impresiones, un día de abril, llega José Martí a la ciudad de Guatemala, para permanecer en ella cerca de dos años, y parte del tiempo al lado de Carmen Zayas Bazán.

Debemos prescindir, de aquí en adelante, de toda otra consideración biográfica, para reseñar lo fundamental: la trascendencia de la obra de Martí en Guatemala co-

mo impulso a nuestra literatura y como forjador de nuevos valores estéticos.

El ambiente era propicio a la inquietud martiana. El triunfo del liberalismo, a partir de 1871, aglutina a la juventud, política y culturalmente. Es época de búsqueda y de agresión al pasado inmediato. Se funda la revista “El Porvenir”, y en ella puede estudiarse el proceso de los escritores jóvenes. Su valor es de semillero. Martí colabora en ella.

Con certero juicio Guillermo Díaz-Plaja 2 afirma lo siguiente: “Pero el enlace con el modernismo no nos lo da Montalvo, sino Martí, ese gigante fenómeno de la lengua hispánica, raíz segura de la prosa de Rubén y, desde luego, el primer “creador” de prosa que ha tenido el mundo hispánico”. Y agrega más adelante: “Martí podría ser un ejemplo de cómo la retórica, en casos de excepción, puede alcanzar la tensión poética. Basta, naturalmente (¡y no es poco!), que la expresión trascienda autenticidad. Y Martí es el hombre que lleva siempre el corazón en la mano. De ahí la tremenda eficacia de su verbo” 3.

Estos últimos conceptos pueden aplicarse con exactitud al libro que dedica a nuestro país, en acto puro de agradecimiento, y que se titula *Guatemala* 4. Es oportuno preguntarnos ¿cómo captarían los oídos esta prosa, sin duda extraña? ¿cuál es la medida de su impregnación posterior o inmediata? Antes de resolver las cuestiones, oigámosla en cortos ejemplos:

“¿Por qué escribo este libro?”

Cuando nací, la naturaleza me dijo: ¡ama! Y mi corazón dijo: ¡agradece!”. (pág. 1).

“Guatemala es una tierra hospitalaria, rica y franca: he de decirlo.

Me da trabajo —que es fortaleza—, casa para mi esposa, cuna para mis hijos, campo vasto a mi inmensa impaciencia americana”. (pág. 1).

“Yo vengo de una tierra de volcanes altos, de feraces cerros, de anchurosos ríos, donde el oro

se extiende en placer vasto por las montañas de Izabal, donde el café —forma mejor del oro— crece aromoso y abundante en la ancha zona de la Costa Cuca. Allí la rubia mazorca crece a par de la dorada espiga; colorales racimos cuelgan de los altos plátanos; variadísimas frutas llenan la falda de la gentil chimalapeña: obediente la tierra responde a los benéficos golpes del arado. Extraordinaria flora tupe la costa fastuosa del Atlántico; el redondo grano, que animó a Voltaire y envidia Moka, como apretado en el seno de la tierra, brota lujosamente en la ribera agradecida del Pacífico. Aquí sabino páldo; allí, maíz robusto, caña blanca y morada, trigo grueso y sabroso, nopales moribundos, hule nativo, ricos frijolares en asombrosa mezcla unidos, con rapidez lujuriosa producidos, esmaltan los campos, alegran los ojos y auguran los destinos de la tierra feliz de donde vengo”. (pág. 5).

“Henos al fin, por esta vía hermosísima, en la vieja ciudad. ¡Vieja cúpula rota! ¡pobre muro caído! ¡triste alero quebrado! ¡ancho balcón desierto! Largas calles antes pobladas, hoy son series larguísimas de muros; sobre el alto cimborrio verde obscuro, ha echado otro la hiedra: la frondosa alameda, amplia, serena y grave, llora sobre las ruinas”. (pág. 23).

Y si bien estamos seguros de su magisterio en la prosa modernista posterior —las pruebas se ofrecerán luego— es necesario señalar antes otras facetas de su obra en Guatemala.

Hay evidencia que los *Versos Libres* los escribió en nuestra pa-

(1) VELA, David. *Martí en Guatemala*. Editorial del Ministerio de Educación Pública, Guatemala, C. A., 1954. p. 53.

(2) DIAZ-PLAJA, Guillermo. *Modernismo frente a Noventa y ocho*. Una Introducción a la Literatura Española del siglo XX. Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1951. p. 305.

(3) DIAZ-PLAJA, Guillermo. *Ob. cit.* p. 306.

(4) MARTÍ, José. *Guatemala*. Biblioteca de Cultura Popular. Editorial del Ministerio de Educación Pública, Guatemala, C. A., 1952.

tria en 1878 (o en el período 1877-78) 5.

Es también de importancia mencionar que el gobierno guatemalteco le encargó escribir un drama sobre la independencia, el cual permaneció inédito largo tiempo 6. Respecto a él dice Angel I. Au-

gier 7 "Concebido en romance heroico una parte, y otras en silvas, contiene instantes líricos, pero también grandes caídas. No existe ninguna novedad en la técnica, pero cómo resuena el alma de América, enfrentándose a sus verdugos extranjeros!". Transcribimos una muestra:

*"Un indio: Quebrantado  
su espíritu de hombre, ya no quedan  
al indio de los campos más espaldas  
para llevar las cargas de la Iglesia,  
para pagar tributo a los caciques,  
para comprar al español sus telas.  
¡Con estas manos derribé maderos!  
¡Con estos hombros, por barranca y llanto  
más arrobas llevé que hojas la selva,  
y más llanto lloré con estos ojos  
por mi eterna ignominia siempre nueva,  
que ondas cruza la nave robadora  
que el fruto del mal a España lleva!"*

*.....  
¡Todo el mundo a la lid! ¡Corre encendido  
por la América Hatuey! ¡Manos al hierro!  
¡A luchar, con los brazos, con los dientes!  
¡Armas dará la suerte! ¡Dios da bríos!  
¡A luchar con las aguas de las fuentes!  
¡A luchar con las ondas de los ríos!"*

Al señalar, a guisa de ejemplos, una parte pequeña de la obra de Martí en Guatemala, es sólo para poner de relieve el nuevo caudal —prosa y verso— que se introducirá, con mayor o menor conciencia, en algunos de los futuros literatos de Guatemala. En su madurez reconocerán la deuda a Martí, y escapan, en parte, al acendrado romanticismo de su época; y hoy, a la luz de la crítica y en posesión de mayores elementos de juicio, puede situárseles en los preámbulos del Modernismo.

Obligado a la síntesis en estos escarceos, me limitaré a dos nombres: Francisco Lainfiesta y Domingo Estrada 8. Aquél publica su primer libro con el espaldarazo de Martí. Posteriormente, envía una carta al Director del periódico "El Progreso", recomendándole la publicación de poemas de Lainfiesta. La reproducimos por las ideas medulares que contiene. Dice así:

"Mi distinguido amigo: usted ama todo lo bueno, y amará lo que le envió: gustan siempre de lo bello los hombres enamorados

de lo noble. Diré a usted poco más o menos lo que dije el sábado último en la Escuela Normal: Como si no bastara a apaciguar mi sed de saber cosas de esta tierra, la palabra ciceroniana de Marure; la rima correcta y profunda, y a menudo amarga de Batres, y la ficción de Goyena, digno heredero de la fama apológica de Pilpay y Ramsamgayer, hallé en un libro de versos unas trovas que me llamaron la atención, por su elegante giro, su ternura digna, y su medida blandamente armónica. Eran de Francisco Lainfiesta, el self-made-man guatemalteco. Y como yo gozo con que los demás valgan, fui a rogarle que escribiera unos versos sáficos, que en su lira melodiosa habrían de sonar a suave arpegio. Ahí van, como yo los esperaba; correctos, estéticos, buenos todos y algunos excelentes. En la Escuela misma me los dio el citado Lainfiesta. Yo le había dicho: *La época es libre: séalo el verso. Y séalo sobre todo, porque en toda esfera la buena obra*

*libre vale más que la obra esclava. Así escribieron Schiller y Virgilio; sea así la rima, que mientras más límites se saben, se está más cerca de lo ilimitado; y mientras más trabas rompe el hombre, más cerca está de la divinidad germinadora. Haga usted, leer estos versos, que honran la tierra en que se han escrito; y al humilde poeta que tuvo la buena forma de excitarlos a nacer. Usted y yo sabemos gozar con los ajenos méritos: paz y amor para todos. Su amigo muy obligado y afectísimo, José Martí. Su casa, abril 20 de 1877".*

Desde su arribo a Guatemala profunda amistad unió a Martí y a Domingo Estrada. El afecto será inextinguible. Estaba cuajado en la entraña. Siempre a su paso por Nueva York, Estrada apuraba hasta el último momento en compañía de Martí.

La prosa de Estrada se llena de musicalidad, de recónditas armonías y de bellas imágenes. El poeta que captó los sonidos de *Las Campanas de Poe*, recreando el poema en su traducción; que hizo gala de metros en la versión de *Los Duendes* de Víctor Hugo, logró realizar la prosa artística, y, en nuestra literatura del XIX, adelantó la ruptura del didactismo genérico, mostrando sus dilatadas posibilidades poéticas.

Al margen de las aptitudes propias —las intangibles— la transformación de la prosa de Estrada, de los inicios literarios a la madurez, se vincula con la docencia martiana, la cual reconoció en todo momento:

"Y con él estudiaba las modernas escuelas literarias, del romanticismo al naturalismo; él me relataba las querellas de parnasianos, decadentes, bizantinos,

(5) En los Apuntes en los originales de los Versos Libres, que se conservan en el Archivo de Gonzalo de Quezada y Miranda, y quien los ha publicado (*Martí Hombre*) ofrece la revelación de labios de Martí-Vela, David. *Ob. cit.* p. 220-21.

(6) Véase Vela, David. *Ob. cit.* p. 224.

(7) Véase Vela, David. *Ob. cit.* p. 224.

(8) En la obra *Guatemala*, Martí hace referencia a otros literatos guatemaltecos, pp. 51 y ss.

nevrosiados, impresionistas, satanistas, neomísticos; me iniciaba en las tendencias de la novela rusa, en los secretos de la psicología germana, me develaba el símbolo de los dramas del Norte, conociendo a Ibsen y a Hauptmann mucho antes de que los hubieran descubierto en Francia; me hablaba con igual conocimiento de causa de Echeagaray y Meaterlick, de Whitman y de Swinburn, de Verlaine y de Pouchkine. Era universal: lo había todo abrazado y comprendido, y en todos los países del espíritu había penetrado con paso de conquistador. . . .”

“Debo a José Martí un beneficio: el de comprender ciertas cosas que sin él serían para mí nombres vanos, como la virtud para Bruto; el de guardar en mi espíritu fatigado lo poco que en él queda, de fe en mi raza y de respeto por la humanidad. En derredor de mí casi no he visto sino espectáculos inquietantes y desalentadores. Tocóme nacer en época bien triste, en un siglo sin ideales, que ha suprimido la fe sin suprimir el dolor, y que ha quitado a la vida lo único que tenía de bello, la esperanza”.

Las anteriores transcripciones pertenecen a la obra *José Martí* que Domingo Estrada escribió —fresco el ramalazo del dolor— al recibir la noticia de su muerte, y que ya tiene sitial seguro en la prosa guatemalteca.

Buena parte de la vida de Estrada transcurre en los Estados Unidos y París. De allí que no sea extraño su interés literario y emotivo por el invierno, al igual que lo tuvo Darío y Gómez Carrillo<sup>9</sup>. Su prosa *El Christmas* aparece fechado en New York en 1889. Es interesante apreciar ciertas coincidencias y la poética prosa de esta pieza:

“El viejo invierno llegó ya! Su hábito frío barrió las hojas que de los árboles se desprendieron: las hojas verdes, purpúreas, amarillas, anaranjadas, tornasoles, última y hermosa florescencia del año que se va.

Sudario como de muerte envuelve a la gran naturaleza. Los lagos, rizados antes por auras juguetonas, y cuyas olas, persiguiéndose en pequeños tumbos, iban a morir dulcemente en verde lecho salpicado de violetas, hoy sólo ofrecen su inmóvil y dura superficie al filo de los patines caprichosos”.

“Pero la fiesta, la alegre fiesta, para vosotros es, seres menudos y adorables, pedacitos de hombre, remedos de mujer, muñecas perfeccionadas, conatos de personas, pájaros del nido humano, ángeles que acabáis de perder las alas, poemitas ambulantes, luces del hogar, sonrisas de la vida; para vosotros, criaturas dulces, que lleváis en vuestras mejillas reflejos de celajes, claridad de cielo en los azules ojos de turquesa y rayos de sol en las melenas de oro”.

“Y antes de entrar a su lujoso hotel o a su modesta casa de huéspedes, se detendrá un instante para limpiar alguna vergonzante lágrima que congeló en su helada mejilla el cierzo de la noche. . . .”

Concluyo estas notas sobre el inicio del modernismo en Guatemala, con una reflexión acerca de Domingo Estrada. Los últimos diez años de su vida transcurren en Europa y particularmente en París, al cual amó en tan alta medida como Gómez Carrillo y Rubén. Su formación cultural es francesa, desde su exaltada devoción a Hugo hasta el conocimiento de los autores parnasianos y simbolistas, a los cuales alude con gran conocimiento. Abreva también en la literatura inglesa. A pesar de ello no se establece ningún lazo con Gómez Carrillo ni con Rubén Darío. Este lo menciona, alguna vez, de paso. ¿Razones? Las ignoro. Sólo encuentro válido el hecho de que Domingo Estrada dejó de producir muy tempranamente; o lo hizo en forma esporádica, cuando sus compatriotas, en cambio, estaban en pleno fervor modernista<sup>10</sup>.

De esta manera queda trazado el primer hito para acercarnos al Modernismo.

### III. Presencia de Darío en Guatemala

Las colaboraciones de Darío en publicaciones de Guatemala son muy tempranas, de plena adolescencia. En 1884, el “Diario de Centro América” recoge dos poemas: *Unión Centroamericana* II y *¿Quién vencera?*<sup>11</sup>

En escaso número se registran otros trabajos en los años anteriores a 1890, generalmente reproducciones. Doy por sentado que no provocan mayor interés. El objeto era señalar sus primicias en nuestro medio literario. La personalidad de Darío se hace relevante con la publicación de *Azul*.

El segundo hecho, en orden de importancia, fue su arribó a Guatemala, el 30 de junio de 1890, a raíz de la caída del General Francisco Menéndez, Presidente de El Salvador. Lainfiesta, ya mencionado, J. J. Palma, Ramón A. Salazar, sus amigos, lo acogen con afecto.

Su primer trabajo periodístico apareció el 2 de julio en el “Diario de Centroamérica”: *La historia negra*, que firmó con el seudónimo de Tácito, y que escribió a requerimiento de Manuel Lisandro Barillas, presidente del país.

Lo importante, sin embargo, es el nacimiento de “El Correo de la Tarde” y su análisis. La génesis la narra el propio Rubén y Enrique Gómez Carrillo, con mínimas discrepancias<sup>12</sup>. Transcribimos, por su mayor sabor, la del segundo:

“—Pídemelo lo que quieras —le dijo Barillas— aunque sea el mejor de mis reinos.

Rubén vaciló entre una legación que le permitiera vivir tranquilo en Europa, y una imprenta que le pusiese en condiciones de

(9) Recuérdese *Invernal* del libro *Azul*.

(10) CERREZO, Hugo. *Domingo Estrada, su obra en prosa*. Editorial Universitaria, Guatemala, C. A., 1966. En esta obra se incluye el texto de los trabajos *José Martí* (pp. 195 y ss.) y *El Christmas* (pp. 119 y ss.)

(11) “Diario de Centro América”, Volumen XX, 25 de enero de 1884. Este poema fue dedicado al General Justo Rufino Barrios. Aparece fechado en León a diciembre 19 de 1883.

(12) “Diario de Centro América”, Volumen XX, 16 de febrero de 1884.

(13) GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Treinta años de mi vida. El despertar del alma*. Editorial Mundo Latino, tomo X, Madrid, 1918. pp. 220 y ss. Véase también DARÍO, Rubén. *Autobiografía*. Ministerio de Educación Pública, Biblioteca Popular, Volumen 33, San Salvador, El Salvador, C. A., 1962. p. 85.

hacer fortuna, sin moverse. Después de meditar, optó por la imprenta, para fundar un diario. Y una vez la parte material de su empresa arreglada con el gobierno, echóse a buscar entre las cien mil almas que entonces poblaban la muy noble y muy leal ciudad de Santiago de los Caballeros, unas diez o doce que fueran capaces de secundarlo en su tarea. Como mi tío y yo éramos entonces los chicos más traviosos de la Literatura, ambos fuimos elegidos. Y con nosotros, y con unos cuantos *reporteros* callejeros, y con tres o cuatro editoriales serios, formóse la redacción de aquel periódico que ya tenía casa, subvenciones, suscripciones y hasta enemigos, pero que todavía carecía de nombre. Porque lo más difícil, cuando se trata de un "órgano", es bautizarlo. Para el bautismo del nuestro, que fue hecho con champaña, nos reunimos cuatro personas en una sala de restaurante y trabajamos toda la noche.

—El Fígaro— dijo uno.

—El Gil Blas— dijo otro.

—El Liberal— exclamó un tercero.

Sólo Rubén callaba y bebía engolfado en hondas cavilaciones. Cuando creyó llegado el instante de opinar, expresó de esta manera: —Gil Blas y Fígaro son dos títulos que me gustan y que tienen la ventaja de encarnar un tipo periodístico que corresponde a lo que yo me propongo hacer. Pero, por desgracia, lo que más se censura en mí es el afrancesamiento, de modo que, adoptando palabras que sirven en París de rótulos a dos grandes publicaciones, daría motivo a que se dijera que hasta el nombre de mi diario es parisiense. Escojamos, pues algo nuevo, original, expresivo y fácil de popularizarse...

La letanía continuó durante muchas horas y muchas botellas. Cada uno defendía su idea con calor, declarando éste que La Victoria era una palabra simbólica y de buen agüero; el otro que nada convenía mejor

a una hoja dirigida por un poeta como El Ideal; jurando el tercero que lo más sencillo era La Vida.

Rubén meditaba, callaba, bebía... Al fin, trocando su cara preocupada por una mueca risueña que solía tener cuando estaba satisfecho de sí mismo, exclamó:

—Eureka!... He encontrado... Esto es tan sencillo como el huevo de Colón... Estoy seguro de que ustedes ni siquiera han pensado en la palabra...

—¿Qué palabra?

—Pues... La Palabra.

—No puede ser —contestó mi tío—, porque ya existe una revista que se llama así.

—Pues tengo otro mejor —dijo Rubén—. Y éste de seguro no existe. ¿Qué les parece a ustedes El Correo de la Tarde?

—Como corto y como original... —murmuré. José echóse a reír. El otro compañero calló. Y Rubén, acostumbrado a creer que todo lo que él imaginaba era perfecto, tomó nuestras ironías por marcas de aprobación y decretó que ya no había necesidad de buscar más, que El Correo de la Tarde resultaba inmejorable".

El primer número de "El Correo de la Tarde", salió a luz el lunes 8 de diciembre de 1890. Al señalar sus propósitos afirma que colaborarán escritores de experiencia y "jóvenes decididos de talento y esperanza..."

Para afrontar críticamente "El Correo de la Tarde", es necesario, como punto de partida, sintetizar su contenido fundamental:

1. Los folletines son todos de autores franceses: Paul Bourget, François Coppée, Octavio Feuillet, A. Daudet, Jules Claretie y Emile Gahoreau, más o menos de distintas tendencias y anteriores a 1880, inicio de cambios sustanciales en la literatura de Francia. Continúa la devoción por Víctor Hugo y Lamartine. Se comenta *Rojo y Negro* de Stendhal, así como aspectos de la vida y de la obra de Anatole France y Zola.

2. De otras literaturas: traducciones de Heine, por Ricardo Palma; y los rusos Tolstoi y Tourgueneff.

3. De España: la Condesa de Pardo Bazán, Echegaray, Luis Taboada y Gaspar Núñez de Arce.

4. De México: un poema de Gutiérrez Nájera, quien, en el correr de los años aparecerá abundantemente en las revistas y periódicos guatemaltecos, y Juan de Dios Peza.

5. De Centroamérica: Enrique Gómez Carrillo, que hace su introducción a las letras; J. J. Palma, Máximo Soto Hall, Vicente Acosta —con mucha frecuencia—, Aquileo Echeverría, Francisco Gavidia y José Tible Machado.

6. De Suramérica: Ricardo Palma, como crítico, traductor y poeta; Vargas Vila y Montalvo. Su devoción chilena se manifiesta en la reproducción de *Estudios y Ensayos* de Pedro Balmaceda Toro, así como de cuentos y críticas.

7. De Cuba: Julián del Casal. Sin mucho reflexionar, y hago hincapié en la poesía y con las excepciones de rigor, "El Correo de la Tarde" es de un contenido romántico indiscutible. Nada más lógico, sin embargo. El Modernismo está en sus inicios. En esencia es Darío. La penetración tiene que ser lenta y controvertida. Imposible cambiar de la noche a la mañana una estructura secular. Es siempre oportuno traer a cuentas que América, en su producción poética, anticipó al romanticismo 14. En Guatemala, v.gr., es apenas

(14) "El Romanticismo Hispanoamericano no fue un movimiento motivado exclusivamente por influencias extranjeras. Hay una serie de hontanares nativos que debemos enumerar, los cuales ambientaron el arraigo y desarrollo del movimiento en estas latitudes. El clima romántico fue, pues, producto de todas estas influencias combinadas, y el fruto final y cuajado —empezando por los iniciadores: Caro en Colombia, Echeverría en Argentina, Heredia en Cuba, Bello en Venezuela, etc., y continuando con los posteriores como Isaacs, Sarmiento, Mármol, Montalvo, Clemente Tevea y finalmente los post-románticos Manuel González Prada y Ricardo Palma—, este fruto maduro, decimos, es original de Hispano América en donde se sabe que el Romanticismo tuvo sus caracteres propios, muy diferentes a los españoles y al resto de los europeos". Véase CARILLA, Emilio. *El Romanticismo en la América Hispana*. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Editorial Gredos, 1958. p. 174.

perceptible el neoclasicismo en las letras. El XIX es el siglo de Hugo y de Lesseps, y calan tan hondo las raíces románticas que sólo la gota de agua — y a pesar de todo en tiempo muy corto — logrará penetrarlas; mientras, las semillas del modernismo, tiradas a todos los vientos irán produciendo, más tarde o más temprano, el milagro de sus espigas sensuales.

“El Correo de la Tarde”, a la luz del Modernismo, es sólo Darío

Cuentos: *La Matuschka y El Buen Dios.*

Poesía: *La Tragedia del Toro, Rimas* (en número de nueve), *Sinfonía en gris mayor y Laetitia*:

*¡Alegría! ¡alegría! El sol, rey rubio  
Cruza el azul con su diadema de oro.  
Van en el aire el ritmo y el efluviio;  
Canta el bosque sonoro.*

*¡Alegría! La alondra sube al cielo,  
¡Y las almas también: todo se alegra!  
Brotó la flor su seda y terciopelo*

*Sobre la tierra negra.*

*Crítica:* Un penetrante juicio a la *Mercurial Eclesiástica* de Juan Montalvo; *Ricardo Palma, A. de Gilbert* (seudónimo de Pedro Balmaceda Toro), y el *Prólogo* a *Asonantes* por Narciso Tondreau. De este último trabajo, por ser parte del credo de Rubén, reproduzco las siguientes partes:

“El poeta pensó, y no quiso emprender la tarea. No me desalenté. Acababa de leer LA MER de Richepin y le remití ese libro admirable. Lo leyó, y desde entonces comenzó la nueva manera de Tondreau, la pasión por la eufonía rítmica, por la palabra sonora, por la cristalización de la idea en el verso, por la onomatopeya elegante. Antes seguía de cerca a los clásicos españoles, creía en la subsistencia de la épica antigua; era pagano y tenía las continencias de un místico; rimaba octavas reales; creía que el soneto era prisión y grillos de un pensamiento, un cántaro chino en el que apretado se deforma un niño, para fabricar un enano; gustaba de la lija, y ensayaba todos los me-

y nadie más que él. Publica poesía, aguda crítica literaria, prosas y cuentos. No sería exagerado decir que hay una afirmación de su obra, pese a los afanes de sacar un periódico a diario. Ya la fuente empieza a transformarse en caudal.

Al final de este trabajo, para evitar el cansancio de las enumeraciones, ofrezco el detalle de la obra dariana en “El Correo de la Tarde”. Sin embargo, como ilustración, mencionaré algunas:

tros; seguía más la enseñanza de los preceptistas que la imitación de la naturaleza; no cortaba un alejandrino sino de modo que este razonase campanudo y con todos los compases de la música zorrillesca”.

“He dicho que tiene el don de la armonía y he aquí que en este nuevo libro resalta más este precioso don. Ha abandonado la rima consonante, no porque no pueda manejarla con brío, sino porque en sus versos asonantes tiene más holgura su pensamiento, y porque puede dotarlos de mayor elegancia de forma. La silva, El Viento, del poema El Bosque, verbigracia, no podría ser más musical ni más espléndida, si fuese escrita en versos consonantes; está llena de osadas gallardías, de trepidaciones cristalinas, y de orgullosa pompa. El asonante forma uno a modo de oleaje que acaricia musicalmente el oído, y lo escogido del vocablo hace más armónica la versificación; las figuras son tan claras y se advierten perfiles, redondeces, plasticidades y explo-

siones de flores, todo lleno de sol”.

“Así, pues, los escritores en lengua española, que como Tondreau tengan culto por el idioma propio, no cometen pecado alguno en seguir ese bello arte francés, para hacer más rica, más vibrante, más colorida la expresión del pensamiento. Yo, por mi parte, me huelgo del “galicismo mental” que encontró don Juan Valera en uno de mis pobres libros. “No hay en castellano dice el ilustre académico — autor más francés que Ud. Esto lo digo para afirmar un hecho. Y en todo caso, lo digo como elogio”. Busquemus, pues ese procedimiento exquisito de los artistas de la palabra escrita, y que cada escritor muestre el pequeño mundo interior que lleva en su alma, con manera artística”.

Me parece necesario advertir que varios de estos trabajos ya habían sido publicados anteriormente. Falta comprobar cuál material apareció por primera vez.

Darío sigue colaborando en revistas y periódicos de Guatemala, a lo largo de los años; y empiezan a ser frecuentes los juicios sobre su obra y personalidad. Por otra parte un síntoma interesante es que aparezca su producción poética, al lado de la de Salvador Rueda (v.gr. en “Guatemala Ilustrada”, 1892). También adquiere permanencia la poesía de Gutiérrez Nájera.

#### IV. *Presencia de Enrique Gómez Carrillo*

Como es sabido inicia su carrera literaria al lado de Darío, a quien causó — dicho sea de paso — algunos sinsabores. Hombre de vocación y de trabajo, muy pronto ensayó sus propias alas.

Este literato, como es harto sabido, nunca escribió versos, pero trabajó la prosa para darle categoría poética.

Díaz-Plaja 15 revela “un acontecimiento estético”. Nos dice:

“Menos conocida, por menos estudiada, es la importancia del

(15) DIAZ-PLAJA, Guillermo. *Ob. cit.* p. 297.

Modernismo en relación con la prosa. Y, a mi parecer, la trascendencia del paso del Modernismo por la prosa supera a la del verso.

Creo sencillamente que el mayor acontecimiento estético de la literatura de nuestro tiempo es el de la creación de un lenguaje capaz de alcanzar —sin los elementos propios del verso— la tensión y el “climax propios de la poesía”.

Los modernistas creadores de poesía tratan de fijar su teoría y conceptos. En general privó alguna vaguedad en los principios. No se llega a sistematizarlos. Ello se efectúa en época reciente, con las ventajas de la perspectiva. Gómez Carrillo, en lo suyo, será quien trate de establecer la nueva dimensión estética. Así, en *El arte de trabajar la prosa* es sumamente explícito, cuando en crítica irónica y a ratos mordaz, señala que los Cejador, los Balart, los Cuervo, sólo aceptan los amplios períodos clásicos, pero niegan las maneras armónicas, modernas y caprichosas; y “la frase corta, nerviosa, y desarticulada, la frase que salta y ríe y goza, —remata— prohibida” 16.

El cronista José Rodríguez Cerna, de tan buena cepa como Gómez Carrillo, salvo que captó su tierra de sol y de montaña, visión nativa y no extranjera, enjuicia así la prosa del compatriota:

“Llegó en época propicia, de la cual fue burilador y acuarelista en aquello en que desde el primer instante fue maestro (salvo el inicial folleto “Esquis-es”, que trasuda el más enfermizo parisianismo): en la crónica, que renovó, aligeró de peso muerto, desbastó y creó, en una palabra con la más vibrante sensibilidad modernista. Mató el viejo estilo, pesado y lento como un galeón de Felipe II, y lo enterró para siempre. Merced a él, el castellano tuvo inéditos aromas, alas y melodía ligera y sensual. Conoció y dio a conocer como ninguno los secretos del trino, de la ola, del encaje, de una claridad siempre naciente. Juró enemistad a los perío-

dos solemnes, a la anquilosis, al reumatismo. En vez de densos cortinajes, colgó en sus miradores, en sus ventanas trespoladas y en sus Alhambras, aéreos ñandutis paraguayos, que él hacía apenas ondular con sus dedos de brisa. Y a pesar de todo, los ancianos vieron con asombro que este innovador, éste que les abría las puertas al mañana sol del buen Dios, no era heresiarca sino perfecto conocedor y dueño de la lengua en que explaya su ilimitado imperio don Miguel de Cervantes Saavedra. Sólo que en sus manos se volvió más dúctil, más ágil, más clara, más bella, y en sus balanzas de precisión pesó miligramos de sensaciones” 17.

La prosa guatemalteca obtendrá notables logros estéticos a partir de 1910, ya en el cuento, en la crónica y en la novela. El problema a resolver es si hay alguna línea directa o no que la vincule a Gómez Carrillo; o si bien, como sucede en la poesía, lo importante es la conciencia de la transformación y la capacidad de manifestarse individualmente, y no la forzosa búsqueda de las impregnaciones. Aun sin suficientes elementos de juicio éste sería mi criterio. Tal vez el pecado venial del Modernismo —y por venial no requiere absolución— estuvo en las segundas partes, que nunca fueron buenas, según el decir popular.

Un aspecto colateral, poco mencionado en relación al Modernismo, es que varios de sus representantes principales, sobre todo aquéllos que residieron algún tiempo en Europa, son extraordinarios divulgadores de la cultura contemporánea, en particular de la francesa. La amplitud de sus horizontes es comunicada con singular constancia a través de libros, antologías y artículos periodísticos.

Esta labor va en relación directa a una permanente inquietud y curiosidad por aprehender, en especial, los valores estéticos, renovadores, de los escritores jóvenes. Hay, pues, en ellos un modernismo de pensamiento. También es preciso señalar que abrevaron en las fuentes clásicas, pero supieron

discernir lo valioso de éstas en la propia formación, sin empecinaamiento. Claro está que su mayor fervor y afanes, estuvo en lo palpitante de su tiempo y en la visión de su trascendencia futura. Tal los casos de Martí, Darío y Gómez Carrillo.

Para advertir la dualidad de este último, basta recordar dos de sus libros: *Las 100 obras Maestras de la Literatura Universal* 18 y *Modernismo* 19. La primera es notable por la selección de títulos. La segunda, entre otros temas, se ocupa de los simbolistas y de los nuevos poetas de Francia. Agreguemos, finalmente a ello, como signo de su hervor, las noticias cotidianas: modas, paseos, representaciones teatrales... En síntesis pues, modernismo de vida.

## V. Los Censores del Modernismo

En forma convencional, respecto al tiempo, más o menos de cinco en cinco años, comentaré algunos de los trabajos publicados en periódicos de fines del siglo pasado y primeros del presente, dedicados a criticar el Modernismo. Estimo que sus apreciaciones fueron sinceras, vistas dentro de su tiempo y a la luz de la formación literaria de los críticos.

Las siguientes razones de bulto constituyen el sustento, sin excepción, de los artículos:

1. creer que los modernistas abominan del pasado —o de los maestros— en parte por desconocerlo —ignorancia—, y en parte por la voluntad manifiesta de no estudiarlo —deformación cultural—;
2. estimar que la nueva literatura hace caso omiso, por caprichosa moda, de las normas reconocidas en el arte de escribir

(16) Véase a mayor abundamiento ABREU GÓMEZ, Ermilo. *Enrique Gómez Carrillo, Whitman y otras crónicas*. Unión Panamericana, Washington, 1954. pp. 13 y ss.

(17) RODRIGUEZ CERNA, José. *Referencia de Gómez Carrillo*. “Revista de Guatemala”, Año I, N.º 3, 1946.

(18) GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Cien obras maestras de la Literatura Universal*. Editorial Renacimiento, Madrid. s.f.

(19) GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *El Modernismo*. Librería Española y Extranjera de Francisco Beltrán, Madrid, s.f. En esta misma obra se incluye *El arte de trabajar la prosa artística*, mencionada en el texto. pp. 300 y ss.

(incluye el desconocimiento de la gramática);  
3. faltarles sensibilidad —son mentes ya conformadas— para la nueva poesía (argumentos en contra: poesía *sin lógica*, fuera de la razón).

El artículo sin firma titulado *Decadencia Literaria* 20, se inicia así: "Nadie podrá negar, contra el testimonio de la diaria observación, que el éxito en el cultivo de las letras se hace cada vez más difícil de alcanzar en la América Central, y que sufrimos actualmente una época de decadencia y ruina para la literatura patria".

Agrega como razones, el afán de la juventud por alcanzar fácil notoriedad, cuando debería estar en proceso de aprendizaje. "De este immoderado deseo de escribir —dice el anónimo articulista— ha surgido en nuestros jóvenes una precocidad ficticia". Da como razones para la decadencia literaria, el fácil acceso al periodismo y la eferescencia política (sic) que trae "...entre otras calamidades abundantísima cosecha de insoportables literatos".

El director de "La República", importante periódico de la época, el poeta romántico, Pío M. Riépele 21 escribe un comentario sobre *Prosas Profanas* de Rubén Darío. Su comienzo es muy sintomático:

"Con un prólogo sin firma, bien escrito, concienzudo, largo y digno de mejor causa y de alguna obra que valiera mucho o poco, acaba de publicarse un nuevo libro de Rubén Darío, de aquel talento de primer orden, si hubiera tenido el de no dejarse llevar por la ambición desmedida de ser el patriarca de una escuela, que, aunque cuente muchos alucinados con el nombre de discípulos, no debería ni merecer el honor de figurar entre los que se disputan el campo literario; talento de gran empuje, si hubiera podido apreciar la suerte que tocó a Góngora cuando, empeñado en una innovación absurda, sólo consiguió extender una mancha en el hermoso cielo de la literatura del siglo de oro; talento que figuraría

hoy entre los primeros de América, si, nuevo Góngora, (incomparablemente inferior al antiguo, porque el antiguo no fue un poeta pésimo, sino después de haber sido un poeta notable) no se afanara en corromper el arte, en suprimirle sus atavíos, en substituir el pincel por la brocha, lo inteligible por el enigma, lo bello por lo grotesco y ridículo".

Luego de lo anterior hace una crítica, un si es no es mordaz, para el título de la obra, para arribar a esta conclusión:

"Pues bien: si la prosa se llama prosa y el verso verso, ¿por qué llamarle prosa al verso? El último libro de Darío está escrito en renglones cortos y desiguales; por qué, entonces, darle un nombre que debe aplicarse a cualquier libro escrito en renglones iguales y largos?"

La mayor sorpresa del poeta Riépele en la obra de Darío es la que sigue:

"¿Son versos, (combinación rítmica de palabras encerrando una idea), los que forman este libro? No, aunque me aspen. Pues si no son versos, tienen que ser prosas, y Rubén Darío, contra lo que pensaba, ha hecho muy bien en llamar prosas a sus versos. Y hasta acertó en apellidarlas profanas, porque lo son y muy de veras".

Procede a continuación a comentar varias composiciones, las cuales reproduce completas. Respecto a *Heraldos* (¡Helena!/La anuncia el blancor de un cisne...) la califica como prosa de la peor clase. El soneto *Ite, missa est* (Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa...) lo califica como "una idea obscena, expresada con el peor gusto". Continúa los juicios sobre otras composiciones de *Prosas Profanas* en el mismo tono, pero ¡Oh sorpresa! le parece un enigma el título *Sinfonía en gris mayor*, aunque advierte: es "menos mala" que otras.

Crece la ira del Director de "La

República", por el desprecio de Darío al negarse, en las *Palabras Liminares* a dar "un manifiesto", "por la falta absoluta de elevación mental de la mayoría pensante del Continente..."

Y concluye: "Convengamos, por último, en que *Prosas Profanas* no son obra poética, ni de arte, ni de gusto, ni de nada que se llame literatura".

En otro número cercano al anterior, Riépele reproduce una gacetilla anónima, de algún colega, donde lo azuzan, y que dice a la letra: "Rubén Darío. Según el poeta Pío M. Riépele, Director de "La República", Rubén Darío, el afamado autor de *Azul*, no es poeta. Y en cambio, literatos de la talla de Campoamor y Valera en España, de la Barca en Chile y otros que sería prolijo enumerar, creen lo contrario. ¿Por cuál de estas opiniones se quedan ustedes, apreciables lectores?"

No sé si uso una frase modernista, pero con este aguijón, Don Pío suelta todas sus jaurías. El título, que reza así, lo denuncia: *¿Es poeta el autor de Prosas Profanas?* 22. Luego toma pie para la crítica: "ante todo, yo no he dicho que el afamado autor de *Azul* no sea poeta, aunque en *Azul* haya algunos azulejos que me obligan a decirlo y con mucho gusto".

Se adentra en el análisis de los sonetos darianos. Recuerda los cánones clásicos y enfatiza que sólo podrá ser soneto si se usa el verso endecasílabo. Luego de estas reflexiones preceptivas, asevera que el dedicado a *Walt Whitman*, no es poesía "como lo comprenderá cualquiera que tenga un poco de buen gusto".

Una de cal y otra de arena, se refiere luego a creaciones de Darío, donde sí le parece poeta: *Prímaveras* (Mes de rosa. Van mis rimas en ronda a la vasta selva...); *Autumnal* (En las pálidas tardes/yerran nubes tranquilas...); *Ananké* (Y dijo la paloma...); *Campoamor* (Este del caballo cano...). Adviértase que

(20) "Diario de Occidente", Año II, 1º de Junio de 1895.

(21) *Prosas Profanas*, "La República", Año XI, II Epoca, 28 de Septiembre de 1901.

(22) "La República", Año XI, II Epoca, 5 de Octubre de 1901.

fueron del gusto de don Pío M. Riépele, poemas con claro acento romántico.

Continúa con la reseña negativa de otros poemas —por cierto muy modernistas— para rematar así su respuesta al autor de la gaceta: “Y, por último, aunque lo hubieran dicho Campoamor, Valera, de la Barra y otros que sería prolijo enumerar, ¿creen ustedes que es poeta el autor de *Prosas Profanas*, sólo porque lo haya sido a veces el de *Azul*?”

*Lo nuevo y lo viejo* 23, artículo escrito por Eloy Bullón, se abre así:

“Anda por ahí una casta de gentes, a las que yo no he de calificar, puesto que ellas mismas se han dado nombre adecuado llamándose *modernistas*, para quienes todo lo que sea volver los ojos al pasado, buscar en la tradición lecciones aprovechables para el presente y hacer objeto de estudio los hechos y los escritos de las generaciones antiguas, es, cuando no necedad insigne o señal de estulticia, por lo menos estéril ocupación y baldío empleo del tiempo y de la actividad mental”.

En general el tono de este trabajo, de muchas cuartillas, es medurado, didáctico y ecléctico. Aboga por un pasado bien entendido al igual que por un presente de igual manera: rechaza pues el aferramiento a los extremos. Aconseja el estudio de la historia como experiencia, de los grandes maestros de la literatura, el respeto a la erudición. Estima que es fácil “sondear las capas superficialísimas de cultura de esos modernistas a la dernière, o superlativos”.

Vicente Acosta, que colabora constantemente en el *Correo de la Tarde*, y que imita a Darío en algunas composiciones 24 escribió el artículo titulado *Las Escuelas Literarias y las exageraciones del sectarismo* 25.

El principal ataque de Acosta es al seudomodernismo, que llama “verdadera calamidad de las letras”, por el afán de hacer frases huecas y por la ausencia de originalidad. Pese al valor de esta apreciación vuelve a insistir en lo dicho al principio: lo antiguo es lo fecundo; y que los sistemas literarios “... cuando no descansan en una base racional, son mayores los males que los bienes que reportan a la humanidad; que las exageraciones traen consigo vicios incurables, y que se pueden producir obras de gran aliento no apartándose de reglas y principios universalmente reconocidos y aceptados, pero sin encastillarse, como en una fortaleza, dentro de una escuela determinada”.

En 1910, J. Arzú Batres escribe dos artículos sobre “El Modernismo” 26. Con argumentos diferentes, las conclusiones de este trabajo no difieren de los anteriores:

“Y como el modernismo mal ingerido se toma como sinónimo de producción sin sujeción a regla alguna (inclusive las más elementales de la gramática), de ahí nace que tenga partidarios a todos aquellos que sin querer tomarse la molestia que ocasiona el estudio, tienen furor de emborronar cuartillas y de llenar columnas de periódicos”.

#### IV. El Modernismo en Broma

Afirmé en un pequeño trabajo

que es característica espiritual del guatemalteco su sentido del humor, el cual está patente, a bulto, en todo el proceso de nuestra literatura. No es extraño, por tanto, que muchos años antes de aparecer la crítica, llamémosla seria, en relación con el Modernismo, ya en 1892 se le ridiculice en poesías que pretenden reflejar sus aberraciones.

En la “Revista Guatemala Ilustrada”, de mucho mérito en la época, se recogen varios poemas de Darío (en algunos dice inéditos) y se publican también las bromas modernistas.

Como podrá apreciarse, el signo es deformar los títulos a poemas de Rubén y usar palabras esdrújulas y frases enrevesadas o incomprensibles.

Los títulos ya hacen sonreír: *Sinfonía, color de fresas en leche* 27, dedicada a los colibríes decadentes (firma Benjamín Biblot); *Cavatina en ¡Ay! sostenido con tres bemoles*; 28 dedicada a “A los quintaesenciados benvenutocelinistas Rubén Darío, Abraham Z. López Penha, Arturo Ambrogí, Darío Herrera, etc. etc”. El autor es Rodolfo Figueroa quien escribió apreciable poesía romántica. En *Cocinal* 29, del libro inédito “Migajones”, se explica así el trabajo en prosa: “Hanme dicho que para escribir en *decadente* sólo se necesita ser extraviado de ideas y duro de pellejo; de ahí que yo me haya aficionado a cierta escuela literaria que está dando al diablo con la hermosa lengua castellana”.

Para formarnos una cabal idea de tales humoradas, entresaquemos algunas muestras:

*Escuchad esta blonda cavatina  
Más feral, estelaria y marfilina  
Que el enflecado torso de los mares;  
Escuchad este azúreo ritornelo  
Que esfumió su ritmo por el cielo  
Cabrilleano sus himnicos cantares.*

.....  
*Así dijo Nipona, tetra diosa,  
Flordelisada concheperla hermosa  
Pucherizando por Ching-Chong bizarro;  
Polifona y lidial majaderiza  
Hasta que se disuelve y se tomiza  
En el kaleidoscopio de un cigarro!... (Cavatina)*

(23) “La República”, Año XIII, II Epoca, 22, 23 y 24 de Septiembre de 1903.

(24) Por ejemplo, en el poema titulado *Joyas Poéticas* (“Guatemala Ilustrada”, Año I, Nº 17, Enero 1893) hay una clara imitación de la *Sinfonía en Gris Mayor*:

*El cielo ostenta los tonos suaves  
De una acuarela, brumosa y gris;  
El mar soberbio, manchado de oro  
Como una comba corta el confín.*

(25) “La República”, Año XIII, II Epoca, 7 de Diciembre de 1903.

(26) “La República”, Año XX, II Epoca, 2 y 7 de Abril de 1910.

(27) “Guatemala Ilustrada”, Año II, Nº 10, 3 de Junio de 1894.

(28) “Guatemala Ilustrada”, Año II, Nº 9, 6 de Mayo de 1894.

(29) “Diario de Occidente”, Año II, 5 de Enero de 1895.

¡Rítmica Reina lírica! Con venusinos  
Cantos del sol y rosa, de mirra y laca  
Y policromos cromos de tonos mil  
Oye los constelados versos mirrinos,  
Escúchame esta historia Rubendariaca,  
De la Princesa verde y el paje Abril!  
Rubio y sutil. (Sinfonía)

Atardece.  
¡Qué infernalico aspecto muestra el horno, con sus negroses tisnáticos!  
Y es que aún no han llegado los leños melancólicos a convertirse en rojo  
brasero, para entonar el himno luminoso de las llamas lamientes...  
¡Ay, de las liebres vírgenes! ¡ay, de los cisnes albos, que hechos  
chicharrón sublime, y merienda olímpica, salieron de ese palacio  
ahumadal y dórico; ay de ellos, porque bañados fueron con la áurea  
mostaza que duerme en los fresquísimos metálicos!  
¡Ay, de las liebres rápidas y de los cisnes elásticos, porque después  
llegaron al estómago rítmico de algún poeta pálido, cuyas tripas  
melódicas elevan eternamente la elegía divina del apetito caninal!"  
"¡Salve, a la col, alborozada col, redonda col, más redonda que el  
terráqueo globo, astro verde, esperanza vegetal de aroma célico!  
¡Salve, a la parrilla sísmica, hecha de las costillas de un dios  
desquebrajado; salve, a la sarta de morcillas rojas, estrofas carnívoras  
de un poema Ambrogial!

(Cocinal).

En esta forma concluyo el cuadro crítico, o semi crítico del Modernismo en Guatemala. En mi búsqueda no encontré defensa a los citados ataques. Advertí antes que no hubo una revista de los modernistas, quizás porque los poetas valiosos se revelan hasta 1910. Pocos años después nacerá la revista "Juan Chapín", que dirigió el poeta Rafael Arévalo Martínez, y que acogerá a los verdaderos exponentes del movimiento.

## VI. Modernismo y neurosis

La obra de Max Nordau, *Degeneración*, y en la cual juzga como patológica la producción artística y filosófica de fin de siglo, fue conocida entre las personas cultas de Centro América antes de 1910.

Hubiera pasado por alto este tema, si no cae en mis manos el libro *Neurosis en la Literatura Centroamericana* 30 de Ramiro Córdova, seudónimo del escritor y periodista ya fallecido Gustavo Martínez Nolasco. Fuera de las consabidas frases sobre los *decadentes*, tiradas aquí y allá, en revistas y periódicos, parece ser el único intento de estudiar el caso de literatos de nuestro istmo a la luz de los desequilibrios. Consideré que

al comentarla, en forma breve, se ofrece una nueva faceta del modernismo local.

Dice el autor, en las *Palabras Preliminares*:

"Este ensayo lo constituye una serie de recuerdos y de datos recogidos por quienes presenciaron los incidentes literarios en un ciclo de cuarenta años aproximadamente. Tienen el carácter de lo que Emilio Zola llamó documentos humanos. Algunas citas las tomé de los líricos por mí comentados y de otros autores que intervinieron en varios sucesos artísticos. Busco la causa de la neurosis de varios poetas aparecidos en 1890" 31.

Estima Ramiro de Córdova que las neurosis que atormentaron a los literatos de Centro América, tuvieron su causa primordial en el *bovarismo*, es decir la influencia de la obra de Flaubert, *Madame Bovary*, que provoca el choque entre la ilusión y la realidad:

"Los poetas quisieron vivir artificialmente fuera del medio. Antes que contemplar la naturaleza, para expresar sensaciones directas, prefirieron aludir a la

vida europea, vista a través de las páginas de los escritores famosos. Tomaron como modelo los poetas malditos. El conocimiento de éstos se hizo por medio de malas traducciones. En tal época aún no había aparecido con extraordinaria pujanza la literatura llamada americanista. Se repudiaron los escritores españoles. En el fondo de nuestras provincias, los poetas soñaron en amores exóticos. Algunos rimaron lances supuestos en los palacios de Venecia. Otros, elogiaron a las vírgenes chinas y en sus fantasías superaron a las del embustero Marco Polo. Antes de escribir la languidez de los hombres del trópico, hablaron de alucinaciones propias del Señor del Phocas. La literatura importada de París fue una droga comparable sólo a la canabis índica americana, a la cual pareció aficionarse mucho el extrafalarío y magnífico don Ramón del Valle Inclán" 32.

Cita como caso típico de este mal el del literato nicaragüense José T. Olivares. Analiza el de J. Asunción Silva y de otros escritores de nuestro medio, casi olvidados.

Por supuesto al distorsionarse el sentido de la realidad y no satisfacerse la sed de exotismo, ni alcanzarse la soñada arcadia extranjera; los escritores recurrían a las drogas, el alcohol y el suicidio.

El autor olvida con frecuencia el tema primordial para hacer un análisis, acertado en parte, del Modernismo, y hasta dedica un capítulo al periodismo de principios de siglo.

Obra muy discutible, vale por su intento.

## VII. Culminación del Modernismo en Guatemala

Decía Porfirio Barba Jacob que todos los caminos dan al mar. Los

(30) CORDOVA, Ramiro de. *Neurosis en la Literatura Centroamericana*. Contribución al estudio del Modernismo en Guatemala. El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica. Editorial Nuevos Horizontes, Managua, 1942.

(31) *Ob. cit.* ant. p. 7.

(32) *Ob. cit.* ant. pp. 23-24.

rios dispersos tenían que desembocar, unidas las aguas, aun con el escape reticente de algún riachuelo, en el océano del *Modernismo*. La generación de 1910 y la revista "Juan Chapín" representa el fruto logrado.

Al mencionar dicha generación, lo hago sin entrar en disquisiciones teóricas, aunque alguna vez habrá de realizarse el estudio a fondo, para rectificar o confirmar, conceptualmente, su existencia como tal. El hecho es que en nuestras referencias literarias ya hizo fortuna la denominación y se ha constituido en un punto de partida. César Brañas dice al respecto:

"A la generación literaria guatemalteca del 910 —no se menosprecie el detalle: y sus inmediaciones anteriores y ulteriores— le ha faltado hasta ahora, su historiador y su analista. Esto complica la tarea de establecer sus nombres definitivos: al cabo de cincuenta años —término demasiado extenso para nuestra vida— el balance de esta generación está por hacer. Esta incuria linda con la injusticia. No sabemos por ello, a ciencia cierta, qué aportaciones y de qué valor trajo a las letras del país, cuáles fueron, con alguna exactitud, sus inclinaciones, sus limitaciones y sus alcances. Qué querían y qué hicieron ni por qué no hicieron más de lo que sabemos y de lo que prometían sus aptitudes, su actividad y su estrépito vital" 33. Sin duda alguna hay un conjunto de matices y claros elementos comunes entre los modernistas —ahora con énfasis— a partir de 1910. Estimo como fundamentales los siguientes:

1. Persiste aún en los corrillos intelectuales el ataque franco a estos escritores, en parecidos términos —en serio y en broma— a los de mis comentarios anteriores. Pero hay una notable diferencia de ac-

titud: asumen la defensa de su quehacer literario.

2. Su contribución a la literatura guatemalteca es fundamental. Ya no se trata de publicaciones ocasionales. Todo lo contrario: desde los inicios se aquilata el buen metal de su obra, y el proceso creador sólo lo interrumpe la muerte.
3. Antes de 1910 es difícil estudiar el Modernismo por la falta de libros publicados. Hay que acudir a los periódicos y revistas. La obra cumplida de los escritores en referencia es muy amplia, y suficiente para toda clase de ensayos críticos, de análisis de época, de interpretaciones estilísticas. Hay en ellos materia para muchos años de trabajo 34.
4. La renovación en el estilo es evidente. Nuestra lengua literaria adquirirá acentos desusados, modernistas. Se abre un libro y brota la metáfora atrevida, el color y la luz, la palabra orquestada.
5. Son modernistas, no imitadores de modernistas. Cada uno en su obra muestra una personalidad literaria inconfundible, original. Los enlaza, no el parecido de las obras, sino el ideal transformador, la ruptura con el pasado inmediato; y aunque en algunos siga percibiéndose un filón romántico, también la expresión del sentimiento es diferente: tiene nuevo verdor. Se ha removido la tierra, fertilizado, y manos más agresivas la cultivan.
6. Con muy escasas excepciones son poetas y prosistas; y si sólo son esto último, son poetas de la prosa. Son, además multifacéticos: escriben poesía, novela, teatro, ensayo, crónica, cuento, crítica. Ninguno se dedica a un sólo género. A veces abarcan dos, tres o más.
7. La afinidad literaria los enla-

za y dilata la geografía: se hacen uno los modernistas de la capital y de Quezaltenango. Entran a formar parte del grupo escultores, músicos y pintores. El modernismo, en este aspecto, es aglutinador.

8. Todos son literatos de vocación, no ocasionales. Pese a las asfixias del medio, a la angustia diaria, escriben siempre.
9. El nombre y la obra de ellos ha traspasado las fronteras de Guatemala. Algunos han sido traducidos a lenguas extranjeras. Los libros, en muchos casos, han alcanzado varias ediciones.
10. Son modernistas de vida, de pensamiento y de estética. Reseñados los afluentes comunes, sin más comentarios, sólo me resta mencionar sus nombres: Rafael Arévalo Martínez, Flavio Herrera, José Rodríguez Cerna, Carlos Wild Ospina, Alberto Velásquez, Osmundo Arriola, Adolfo Drago. ¿Otros más? Sin duda. La omisión es pecado de memoria.

El Modernismo ha triunfado. El arma tiene arcoiris en los metales y propiedad y fuerza en el puño. ¡Salve Rubén! Son cachorros tuyos engendrados en el trópico guatemalteco. ¡Salve Rubén!

(33) Para este aspecto y otros acerca del tema, véase el excelente trabajo de César Brañas, *La Generación de 1910*. Recuerdos y sugerencias de los márgenes de la revista "Juan Chapín" (1913-14). "El Imparcial" 6, 11, 13, 18 y 20 de Junio y 4 de Julio de 1964.

(34) Si no en la medida de lo deseable hay estudios críticos sobre escritores de la Generación de 1910. Mencionaremos los siguientes:

BRAÑAS, César. *José Rodríguez Cerna o el Esplendor de la Crónica Literaria*. Unión Tipográfica, Guatemala, C. A., 1956.

ESTRADA, Ricardo. *Flavio Herrera, su novela*. Biblioteca de Estudios Literarios, Universidad de San Carlos de Guatemala, Imprenta Hispania, 1960.

VELÁSQUEZ, Alberto. *Antología Poética*. Prólogo, selección y notas por Hugo Cerezo Dardón, Editorial Universitaria, Guatemala, 1958.

En impresión *El Haikai de Flavio Herrera* por Guillermo Putzeys.

TRABAJOS DE RUBEN DARIO EN PERIODICOS Y REVISTAS GUATEMALTECOS  
EL CORREO DE LA TARDE (1890-91)

	Año	Nº	Fecha
<b>POESIA</b>			
Lo que son los poetas	1	12	
La tragedia del toro	1	16	20 diciembre 1890
Laetitia, Claro de luna y Lieders	1	38	27 diciembre 1890
Rimas (I-V)	1	44	24 enero 1891
Rimas (I-IV)	1	53	31 enero 1891
Sinfonía en gris mayor	1	59	14 febrero 1891
A María Lowenthal	1	105	21 febrero 1891
			21 abril 1891
<b>PROSA</b>			
En Chile, Album porteño	1	12	20 diciembre 1890
<b>CUENTOS</b>			
La Matuschka, cuento ruso	1	6	13 diciembre 1890
El buen Dios	1	101	16 abril 1891
<b>CRITICA</b>			
A. de Gilbert (Pedro Balmaceda Toro)	1	2	9 diciembre 1890
	1	7	15 diciembre 1890
	1	10	18 diciembre 1890
	1	11	19 diciembre 1890
	1	13	22 diciembre 1890
	1	14	23 diciembre 1890
	1	15	24 diciembre 1890
	1	17	29 diciembre 1890
	1	18	31 diciembre 1890
	1	20	2 enero 1891
Este era un rey de Bohemia	1	37	23 enero 1891
Carta Literaria a Vicente Acosta	1	41	28 enero 1891
Prólogo a Asonantes por Narciso Tondreau	1	42	29 enero 1891
	1	43	30 enero 1891
	1	45	3 febrero 1891
	1	47	5 febrero 1891
	1	48	6 febrero 1891
	1	50	11 febrero 1891
Valero Pujol	1	85	24 marzo 1891
Ricardo Palma	1	97	11 abril 1891
Prólogo de la Mercurial Eclesiástica de Juan Montalvo	1	103	18 abril 1891
J. J. Palma	1	109	25 abril 1891
El tesoro de las bellas artes modernas	1	131	23 mayo 1891
	1	132	25 mayo 1891
	1	133	26 mayo 1891
	1	134	27 mayo 1891

NOTA: Rubén Darío fue el director y propietario de *El Correo de la Tarde*. El primer número salió a luz el 8 de diciembre de 1890; el último fue publicado el 5 de junio de 1891.

# Rogelio Sinán

## Un Modernista Panameño: Dario Herrera

### PANAMA Y EL ANTIIMPERIALISMO DE DARIO

*En su afiebrado ir y venir, buscándose, Rubén Darío pasó por Panamá varias veces, obligado por un itinerario que él voluntariamente habría desviado según colijo por la poca efusión con que lo anota en referencias afines.*

*A su esposa Rosario, quien debería viajar para reunirse en Buenos Aires, le advierte en una carta: "No vayas a tierra en Panamá".*

*Rumbo a España, en 1892, desde la ventanilla del tren que conducía de Panamá a Colón, presencié entristecido la bancarrota de la empresa iniciada por Fernando de Lesseps para la construcción*

*del Canal Interoceánico y así lo hizo constar en buida crónica sobre ese lamentable escándalo financiero.*

*El 3 de noviembre de 1903, los Estados Unidos dieron el gran zarpazo que hizo lanzar a Teodoro Roosevelt el infamante "I took Panamá". Justamente indignado por el ultraje inferido al Continente, Rubén Darío elevó su voz a tono de águila, de Biblia y de Walt Whitman y cantó su "Oda a Roosevelt" de alcance universal. En ella puso definitivamente al descubierto el antagonismo de una América potente y voraz en actitud de franca rapiña contra la otra, indefensa e "ingenua". En lucha desigual, ésta última resiente los avances del "futuro invasor" y espera inermemente. El poeta deja la incognita final pendiente de un grave monosílabo: ¡Dios!*

*Cuando fue secretario de la delegación nicaragüense a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, en el año 1906, Rubén Darío sintióse hombre de paz más bien propenso a la anhelada "coexistencia pacífica" (como dicen los locos de hoy) y escribió su Salutación al águila en la cual invitaba a una concordia de la que él mismo dudó siempre.*

*De regreso a Nicaragua, en 1907, detúvose más tiempo que el habitual en Panamá y admiró la pujanza de las hermanas águilas en su lucha por abrir el Canal. Tuvo entonces la clara convicción de que su auténtica y profética voz, de significativa enseñanza universal, estaba contenida en su "Oda a Roosevelt", y así lo hizo constar en su nostálgica epístola a la señora de Leopoldo Lugones: "Yo*

panamericanicé/con un vago temor y con muy poca fe”.

Al llegar esa vez a Panamá, Rubén Darío fue recibido por la intelectualidad, apresurada a cumplir como lo advierte Edelberto Torres—“con el deber de saludar al poeta que en aquel minuto trágico de su historia nacional, fue el verbo admonitor de la raza y de la humanidad contra las garras intrusas. Le ofrece un banquete cordial en el Gran Hotel Central, le dedica artículos laudatorios y el poeta nacional, Ricardo Miró, le brinda el bouquet de sus versos”.

Ya al final de esta nota me apercibo de haber dicho muy poco con relación al tema apuntado lo cual prometo hacer en ocasión más propicia a digresiones extensas. Sin embargo, me parece oportuno recordar que la simiente sembrada en nuestros surcos fructificó no sólo en brotes de la categoría de Miró sino también en otros poetas que merecen mención especialísima como ocurre en el caso muy singular de Darío Herrera, contertulio del gran nicaragüense en Buenos Aires y finisimó orfebre de las mejores prosas de ese momento literario, según lo afirma Max Henríquez Ureña en su Breve Historia del Modernismo.

La figura literaria panameña de más reconocido prestigio, según lo afirman autorizados críticos, fue Darío Herrera, amigo y contertulio del gran nicaragüense en Buenos Aires y uno de los mejores prosistas del modernismo.

Rodrigo Miró, que lo ha estudiado con cariñosa devoción, dice de él, en su libro *Teoría de la Patria*, lo siguiente: “Dentro de la literatura nacional, Herrera es el más conspicuo representante del modernismo. Es modernista por su adhesión al principio de un arte liberado, por su culto de la forma y la palabra, por su cosmopolitismo, por su estética aristocrática, por su insaciable querer abarcarlo todo. Y lo es en grado que no admite parangón entre nosotros” (1).

Max Henríquez Ureña, en su

loable *Breve Historia del Modernismo*, nos dice: “Darío Herrera (1870-1914) es el más alto representante, por no decir el único genuino, que tuvo Panamá dentro del movimiento modernista”. Y agrega: ... “desarrolló su actividad literaria más importante fuera de la tierra nativa, especialmente en Buenos Aires, donde se incorporó al grupo de Rubén Darío y a la redacción de *El Mercurio de América*” (2). Y es tan notoria la actuación que le asigna, que en la página 210 del mismo libro deja aclarada cualquier duda al respecto con el siguiente párrafo: “Tres hombres de subida significación pueden contarse para cerrar la relación del grupo modernista de Buenos Aires en los años que van desde el arribo de Rubén Darío hasta su partida para Europa al terminar el año 1898: Enrique Rodríguez Larreta, Angel de Estrada hijo y Darío Herrera”. Y al referirse a la desintegración del grupo modernista de Buenos Aires debido a la ausencia de sus principales animadores, agrega en una nota a pie de página la información que sigue: “Hay que recordar que no sólo Rubén Darío se había marchado a Europa; también Eugenio Romero, Leopoldo Díaz, Enrique Larreta, Manuel Ugarte. Mientras tanto, Jaime Freyre había ido a enseñar a Tucumán, y otros, como Darío Herrera, emigraban por distintas causas” (3).

Una vez comprobada, con testimonios de tal índole, la importancia que tuvo el escritor panameño dentro del movimiento modernista, veamos lo que nos dice Darío Herrera de esa tendencia literaria. Refiriéndose al libro *Sensaciones de Arte*, escrito por su amigo Enrique Gómez Carrillo, traza un cálido elogio del famoso cronista guatemalteco de quien afirma que es de los que habiendo bebido en fuentes francesas, como Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, Soto Hall y otros, habían traído a la lengua española sus rarezas artísticas. “De esta conjunción adorable—agrega— ha nacido y se ha desarrollado en América lo que generalmente se llama *modernismo*,

que no es otra cosa que el verso y la prosa castellanos pasados por el fino tamiz del buen verso y de la buena prosa francesa” (4).

Hombre muy culto y conocedor de diversos idiomas europeos, Darío Herrera se familiarizó con lo mejor de la lírica francesa, inglesa, italiana y alemana, muchos de cuyos textos dio a conocer en español. A él pertenecen las primeras versiones de *La Balada de la Cárcel de Reading*, de Oscar Wilde, y la *Canción de Otoño*, de Verlaine. He aquí el texto de la última, que es una hábil paráfrasis:

*Los sollozos largos, lentos,  
de los vientos,  
en las tardes otoñales  
van resonando en mi alma  
con la monótona calma  
de los toques funerales.  
Todo livido y convulso,  
obedeciendo al impulso  
del quebranto,  
de mis antiguas historias  
siento llegar las memorias  
humedecidas de llanto.  
Y a un viento malo, sin rumbo,  
voy marchando, tumbo a tumbo,  
por mi existencia desierta,  
como al hálito glacial  
de la ráfaga otoñal  
la hoja muerta.*

Lo poco que sabemos de la psicología de Darío Herrera nos permite intuir que él se identificaba plenamente con la angustia que expresa el texto verleniano y se sentía reflejado en esa hoja muerta que la ráfaga otoñal lleva de un lado a otro sin rumbo definido. Impulsado por su íntimo torbellino errátil, se lanzó desde joven a recorrer países, y Anteo redivivo, sólo volvió a su tierra natal de cuando en cuando tal vez nostálgico de sus savias nutricias.

Cultivó Darío Herrera, con pa-

(1) Rodrigo Miró.—*Teoría de la Patria*. Talleres Gráficos de Sebastián de Amorrortu e hijos, Bs. As. p. 50.

(2) Max Henríquez Ureña.—*Breve Historia del Modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México. p. 409.

(3) Max Henríquez Ureña, op. cit. p. 219.

(4) Darío Herrera. Artículo publicado en *El Cronista*, Panamá, 1894.

ciencia de orfebre, las dos formas de expresión literaria, pero se dedicó con más denuedo a la prosa; de ahí que sus poemas, de exquisita y cuidada forma parnasiana, no hubiesen alcanzado la edición adecuada que merecían. Más lo absorbían sus cuentos, que fueron editados en Buenos Aires en el año 1903 bajo el título de *Horas Lejanas*, obra que hasta la fecha sigue siendo su único libro publicado.

A los quince relatos de ese volumen y a otras prosas dispersas limitaré por hoy mi apreciación sobre el sutil estilista panameño.

Max Henríquez Ureña, que hace sobresalir a Darío Herrera en la América como un artífice de la prosa modernista, lo elogia a cada paso y nos describe su afán de perfección de la forma en este párrafo que cito íntegramente: "Cinzelaba la frase con paciencia benévola, con amor de orífice. La repetición de un mismo adjetivo o un mismo verbo a lo largo de un párrafo, y aún de todo un artículo, le crispaba los nervios. Conocía el arte de la descripción, exornada con imágenes oportunas, pero más que el efectismo con fulgor de pedrería, de Théophile Gautier, amaba la frase límpida de Flaubert, cuyo espejo habría deseado ser en prosa castellana. Tenía, en suma, la obsesión de la palabra "única". Encarcelar en su prosa el vocablo necesario para cada idea: tal era su aspiración suprema. Esta obsesión de estilista, unida al trabajo intelectual desmedido que tuvo que aceptar para vivir decorosamente en Buenos Aires, debilitó su cerebro, en el cual se clavaron, despiadadamente, los garfios de una neurastenia que amenazaba convertirse en locura melancólica" (5).

Y eso ocurrió en efecto. Gracias a un nombramiento que, como Cónsul en Saint Nazaire le hizo el Gobierno de Panamá, había logrado su gran anhelo de vivir en París donde ya residían sus dos buenos amigos Rubén Darío y Gómez Carrillo, pero una aguda crisis de su perenne neurosis lo obligó a aban-

donar la deslumbrante ciudad de sus sueños cuando apenas comenzaba a ambientarse. Al llegar a La Habana fue dignamente agasajado por los mejores escritores cubanos, pero su neurastenia se agudizó de tal manera, que sus amigos se vieron obligados a recluirlo en el sanatorio del doctor José A. Malberti, famoso entonces por su modernidad, sanatorio que él describe más tarde, elogiándolo, en su crónica intitulada "Almas Dolientes".

La forja del estilo, preocupación de Darío Herrera muy parnasiana, se une a la nota impresionista que él da en las descripciones de los distintos paisajes o escenarios en los que ocurre la acción de sus relatos. Como un hábil maestro del color, se extasía frente a los grandes espectáculos luminosos del cielo y le entusiasman las variaciones de la luz sobre todo en los crepúsculos vesperales, a la caída del sol en el ocaso, y se recrea pintando cielos en los cuales, debido a cambios atmosféricos, las nubes van formando realidades fantásticas, mundos irreales, espectáculos de cromática magia. En su cuento *Intangible* cuyo héroe es escritor y pintor, nos describe un ocaso en el Mar del Plata, durante la temporada veraniega, crepúsculo que está muy a tono con el hastío y la romántica idiosincrasia del personaje. También es digna de anotarse la descripción de la nevasca andina en el relato *Los desposados de la nieve*.

El recurso de mezclar sensaciones en atinadas sinestesias, rasgo habitual en Darío Herrera, nos hace recordar a los simbolistas. Colores y sabores se unen a estados de ánimo, y las cosas se intuyen antes de su posible mención, que ha de rehuirse. Un ejemplo de esa hábil taumaturgia lo hallamos en los cuentos *La Sorpresa* y *Las Tres Novias*, en los que la tonalidad de los distintos licores se mezcla a los olores de diferente esencia, artificiales o naturales, y a sonidos de índole muy diversa.

Cuentos como *La Zamacueca*, de fuerte y acre ambiente porteño, en Valparaíso, nos dejan sorpren-

didos por su realismo muy al estilo de Flaubert y de Maupassant. La descripción de la muchacha, bailando, es impresionante, como lo es asimismo la escena trágica en que brota la sangre y el asombro paraliza la fiesta.

Si analizamos los cuentos de *Horas Lejanas* desde su ángulo humano, tendríamos que aceptar que todos ellos tienen sabor más bien romántico. Los personajes masculinos son por lo general artistas, pintores, escritores, intelectuales de tipo decadente, cultos y elegantes, enamorados de ideales imposibles, de heroínas delicadas, enfermas, negadas al amor. Ellas y ellos sienten ansias de aislarse, y, alejándose del mundanal bullicio que los hastía, buscan la soledad y el refugio de la Naturaleza bajo el ambiente sosegado de una noche de luna, frente al mar o las frondas, mientras se oye, lejana, alguna suave melodía de canción, organillo, orquesta o ave.

Estas ideales heroínas de Darío Herrera son casi siempre adolescentes, de belleza estatuaría y alma romántica; puras de cuerpo y alma; pálidas, enfermizas; vestidas, sistemáticamente, de blanco, de un blanco alabastrino que hace contraste con la negra cascada de los cabellos y con el brillo de los ojos oscuros, pasionales. Salvo ligeras excepciones, estas lánguidas y aristocráticas criaturas mueren todas, somática o psicológicamente, en el momento de su más viva eflorescencia. La Helena del cuento intitulado *Intangible* se duele de su inútil belleza, pues su fatal invalidez la obliga a estar sentada en una silla de ruedas y la priva de los mejores goces de la vida; también es doloroso el ilógico destino de Julia, personaje del cuento que lleva por título *La Nueva Leida*, quien sabiéndose joven y bonita, sufre y muere, corroída por la tuberculosis; fatalidad igual toca a Maud, la joven diva del bellísimo cuento intitulado *Violetas* a quien mata un ataque de pleuresía violenta cuando más triunfos cosechaba; a la par de angustioso

(5) Max Henríquez Ureña, op. cit. p. 216.

es el trágico final de Elisa, la heroína de *Un Beso*, quien muere en brazos de su novio, sofocada por un ataque de aneurisma cardíaco.

En el relato denominado *Las Tres Novias*, tres poetas de distintas escuelas conversan y describen los tipos femeninos que más concuerdan con su cánón estético que, desde luego, es, en cada una, de caracteres muy disímiles. Los lineamientos de la primera novia corresponden a la belleza clásica, muy objetiva, fría, estatuaría, es decir, parnasiana; el pasional temperamento de la segunda, enfebrecida por sentimientos y deseos, está a tono con el amor romántico y llega casi al límite de lo morboso. La novia ideal del tercer poeta es una mezcla de cristianismo y paganismo, de María y Afrodita, pecado y castidad, vicio y pureza. Los otros dos poetas se niegan a admitir que sea posible tal tipo de mujer, que, desde luego, no existe. Sin embargo, el poeta, viendo en la lejanía una vela blanca sobre el mar, imagina que tal vez al conjuro de sus palabras ha surgido, de las mismas espumas, su novia ideal "para perderse en lo infinito".

Todos los cuentos de este volumen permiten observar que su autor los fue creando a impulsos de impresiones directas. Los sitios donde ocurren los asuntos narrados van jalonando como sobre una carta geográfica el itinerario seguido por Herrera en su viaje hasta Buenos Aires. Al ambiente elegante y cosmopolita de esta urbe pertenece la mayoría de los relatos, algunos de los cuales, como los titulados *La Sorpresa*, *La nueva Leda* y *Violetas* surgieron en su mente, sin duda alguna, al influjo del grupo modernista.

Del cuento *La Sorpresa* publicó Herrera dos versiones. La que aparece en *Horas Lejanas* es la definitiva. Fácil es intuir que, óptimamente impresionado por el ambien-

(6) Darío Herrera.—*Horas Lejanas*, Imprenta de Pablo Coni e hijos, Buenos Aires, 1903.

(7) Rubén Darío, *Los Raros*, Col. Austral, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1937.

te bonaerense, el poeta añadió ingredientes mágicos con los que su relato adquiere mayor categoría e interés. Aparte de las galas de estilo, siempre presentes en su prosa, Darío Herrera nos brinda en *La Sorpresa* un atractivo misterio de sentido ocultista. En un café de París, muy lleno de humo y de bohemios, se anuncia, entre los números del programa, uno de índole sorpresiva. En efecto, a la hora de la madrugada, sube el telón y aparece en escena una mujer toda vestida de negro que, inmóvil, casi rígida, canta una delicada romanza, y desaparece. ¿Quién era? ¿Por qué cantaba en ese inmundo tugurio cuando era digna de entusiasmar a los más exigentes auditores de ópera? Nadie podía explicárselo. El dueño del café se apresuró a aclarar el enigma. Aquella dama no era un ser de este mundo sino el ánima en pena de un poeta maldito muerto tres años antes. "Habitó muchas veces los hospitales, —dijo aún— y llevó una vida de tormento y miseria. Fue el eterno vencido del deseo, y su alma estuvo siempre enlutada por el pecado. Mancilló su vida y depravó su cuerpo. Pero en horas de sincero arrepentimiento le ofreció a la Virgen versos llenos de fe, de tristeza y de humildad cristiana. Por ellos se le otorgaron las celestes venturanzas; y por la Virgen, grata a tan dulces plegarias, se le ha concedido volver, un instante, a la tierra, para que satisficiera su anhelo de cantar, ante algunos de los que le comprendían y le amaban, sus versos místicos, puestos en la música de los coros seráficos..." (6).

Intuimos que el poeta maldito en referencia es Verlaine, muerto poco antes, a quien Darío había

"¿Sabéis? La rusa, la soberbia y blanca rusa que danzó en Buenos Aires, feliz como una musa..."

Lo demás del poema se refiere a la muerte de esta soberbia diva

"que tenía su ramo de azahares fresco, para la fiesta nupcial..."

escrito un amoroso responso y un buen capítulo en *Los Raros* donde lo llama "dios caído, quizá castigado por olímpicos crímenes en otra vida anterior" y nos recuerda que Verlaine "ha alabado a la Virgen con la melodía filial, ardiente y humilde de *Sagesse*" (7). Además, no olvidemos que Darío era hombre muy preocupado por los asuntos esotéricos y las ciencias ocultas. Había leído a la Besant y, sobre todo, los conocidos libros de la Blavastki *Isis sin velo* y la *Doctrina secreta*. De estos temas debió haberse tratado en las tertulias del grupo modernista de Buenos Aires. Y de esas charlas recogió Darío Herrera los nuevos ingredientes para la redacción definitiva de su relato.

En el cuento intitulado *Violetas* se habla de una soberbia diva, célebre por su voz y su belleza. En uno de sus múltiples caprichos, ella le compra a un niño un ramo de violetas y, condolido por su pobreza, aun le da más del dinero necesario. El niño, agradecido, al conocer la noticia de su muerte, lleva a su tumba un ramo de violetas.

La concepción de este magnífico cuento se relaciona muy de cerca, según mi modo de pensar, con un suceso doloroso ocurrido el mismo año de la llegada de Darío Herrera a Buenos Aires, en el año 1897. Me refiero a la prematura muerte de una famosa bailarina rusa a quien Rubén Darío y sus compañeros de tertulia habían rodeado de sonrisas y poemas. Su inesperado tránsito causó honda pena entre los jóvenes del grupo modernista, que la admiraban.

Darío le hizo un poema intitulado *Elegía Pagana*, que comienza:

Darío Herrera debió haberse inspirado en ese tema luctuoso y en el poema de Darío, pues su cuento comienza, casi de idéntica manera, con la sombría noticia:

“¿Sabes? —le dijo a Jorge, un mediodía, Antonio, su amigo y compañero de juegos...” Le menciona la muerte de la soberbia di-va, y éste le lleva un ramo de violetas.

Estas curiosas coincidencias sólo demuestran lo fácilmente impresionable y sensible que hubo de ser Herrera, sobre todo sintiéndose feliz, junto a Darío, en Buenos Aires.

El cuento más logrado de Darío Herrera es, sin lugar a dudas, *La Nueva Leda*, en cuyos símbolos y atmósfera poética se advierten fácilmente los lineamientos modernistas y la influencia de Darío. La bella heroína de este cuento, corroída por la tuberculosis, va a los jardines de Palermo, en Buenos Aires, y se distrae mirando un par de cisnes, uno negro; otro, blanco. Doblegada por la fatal enfermedad, se hunde de pronto en un sueño letárgico, y tiene la impresión de estar desnuda, como Leda en el cuadro de Leonardo da Vinci, acariciada por el enorme cisne blanco cuyas caricias son más bien sofocantes e hirientes hasta el extremo de herirla en ambos senos y destrozarle los pulmones; el otro cisne, el negro, se aproxima benigno, la envuelve piadoso entre sus alas y le da el beso de la muerte. En este cuento, digno del psicoanálisis, los cisnes como símbolos de la vida y la muerte, dan la tónica parnasiana, simbolista y, en resumidas cuentas, modernistas.

También es psicológica la novela denominada *Bajo la lluvia*, publicada, con posterioridad al libro *Horas Lejanas* en un periódico de México. Parcialmente curado de su neurosis, Darío Herrera ha debido sentirse muy optimista, pues la trama y factura de este largo relato son muy distintos del hondo pesimismo que destilan los cuentos anteriores.

El ambiente de México, en el año 1907, está descrito con rara habilidad. Es el momento en que la paz porfiriana va de capa caída; pero el positivismo no ha sido en vano, ya que el maestro Justo Sierra ha logrado encauzar la educación del país por adecuados surcos científicos y la ha extendido hasta las clases más desamparadas. Se mencionan conceptos muy del gusto de la época como palingenesis, hiperestesia, feminismo, etc. No insiste Herrera en su habitual y a veces lenta descripción de paisajes. Hace, en cambio, buen uso de la música como trasfondo de un fuerte estado de ánimo. No olvidemos que Wagner es el compositor preferido por sus potentes orquestaciones sinfónicas. Utilizando una técnica parecida a la del cisne actual, Darío Herrera sinfoniza la lluvia huracanada y la sitúa como fondo de la compleja irritabilidad nerviosa del personaje principal del relato. Ambos conflictos, el de la tempestad y el psicológico, suben de intensidad, *in crescendo*, hasta alcanzar el lógico climax, que luego se resuelve suavemente en una calma tranquilizadora y eufórica.

Esta página del modernista panameño Darío Herrera bien merece la pena de que se la transcriba, para cerrar, con broche de oro, mi humilde intervención. Dice así:

“El parque todo vibraba al entrar en él Pablo. Bajo el oleaje de las rachas, la arboleda era cual un gigantesco órgano, tocado por manos delirantes. Escalas vertiginosas, de sonidos potentes; notas sueltas, como clamores aritméticos, convulsionaban el aire. Y los ecos tenían repercusiones largas. Con intervalos de mutismo, el *crescendo* iniciábase en fugas de medios tonos agudos. Les sucedían graves acordes, donde a veces percibíanse toques cantantes de clarines. Después, en una monstruosa desafinación, se confundían todos los ruidos, y saltaban de la espesura gritos orgiásticos, ayes y hosannas, trenos y salmos, repique de aplausos, redobles marciales, carcajadas y súplicas. Enseguida, nuevos silencios, entrecortados por suspiros en un dolor al parecer imponderable. Otra invasión de ráfagas, y el estruendo recrudecía, entre los tumbos de las ramas y el estremecimiento de los troncos. Sobre aquellas agitaciones, gravitaba, inmóvil, obscuro, el cielo. La lluvia se acentuó. Menudos hilos de cristal rayaban la opacidad polvorienta del ambiente. Y entre los aletazos del viento y las humedades pluviosas, llegó Pablo hasta el sitio donde lo esperaba Lupe, recostaba en el tronco de un árbol frondoso, sonriendo, con el traje de la noche reciente, descubierta la hermosa cabeza rubia. Todo esto lo notó él desde la primera mirada, y, sin saber por qué, sus preocupaciones molestas se disiparon. Hubo en su cerebro el presagio de una aurora” (8).

(8) Publicada en *El Mundo Ilustrado*, de México, y en la revista *Nuevos Ritos*, de Panamá, 1907.

## Letanias de Nuestro Señor Don Quijote

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...

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 fueron 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!

Escucha, divino Rolando del sueño,  
a un enamorado de tu Clavileño,  
y cuyo Pegaso relincha hacia ti;  
escucha los versos de estas letanías,  
hechas con las cosas de todos los días  
y con otras que en lo misterioso vi.

¡Ruega por nosotros, hambrientos de vida,  
con el alma a tientas, con la fe perdida,  
lentos 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.  
(Tiemblan las florestas de laurel del mundo,  
y antes que tu hermano vago, Segismundo,  
el pálido Hámlet te ofrece una flor).

Ruega generoso, piadoso, orgulloso;  
ruega, casto, puro, celeste, animoso;  
por nos intercede, suplica por nos,  
pues casi ya estamos sin savia, sin brote,  
sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote,  
sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios.

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!

De rudos malsines,  
falsos paladines,  
y espíritus finos y blandos y ruines,  
del hampa que sacia  
su canalocracia  
con burlar la gloria, la vida, el honor,  
del puñal con gracia,  
¡líbranos, señor!

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...

¡Ora por nosotros, señor de los tristes,  
que de fuerza alientas y de sueños vistes,  
coronado del áureo yelmo de ilusión;  
que nadie ha podido vencer todavía,  
por la adarga al brazo, toda fantasía,  
y la lanza en ristre, toda corazón!

Don Quijote



*EDGARDO BUITRAGO, abogado, humanista  
ensayista. Las Purísimas, José de la Cruz Mena,  
La Casa de Rubén Darío, en otros sus libros.  
Vive en León, su ciudad natal.*



*HUGO CEREZO DARDON, poeta ensayista, Obra  
publicada: Domingo Estrada, Alberto Velásquez,  
y varios libros de poesía en ensayo. Vive en  
Guatemala.*

*ABELARDO BONILLA, nació en Car-  
tago en 1898; periodista, profesor uni-  
versitario. La Crisis del Humanismo;  
El Valle Nublado; Conocimiento Ver-  
dad y Belleza, son algunos de sus libros  
publicados, 10 en total.*



*ROBERTO ARMIJO, nació en 1937. Premiado en varios  
concursos centroamericanos, premio República de El Salvador  
y premio Rubén Darío. Varios libros de poesía en ensayo.  
Director de la Librería Universitaria de El Salvador, su país.*

