hablar entre las mudas soledades,
pedir prestadas sobre fe, paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno;

creer sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma y en la vida infierno.

El mundo de Quevedo es otro. Un mundo a un tiempo más vasto y más estrecho: la reflexión moral y la acción política, la conciencia a solas con ella misma o frente a la ciudad y la historia –dos formas de la soledad. Su vida transcurre entre el cuarto de estudio y las antecámaras de los grandes, la taberna y el burdel, el sitio apartado donde se reúnen los coaligados y los mentideros de los ambiciosos. En la expresión de ese mundo Quevedo no tuvo rival en su siglo ni lo tiene ahora. Hay que leerlo para saber qué son, realmente, las noches y los días del solitario, el acicate del apetito insaciado, el peso de la sombra de la muerte en la conciencia, las vigilias del rencor, las caídas de la melancolía, el encontrado ir y venir de la cólera al ludibrio y, en fin, toda esa gama de sentimientos y sensaciones que va de la desesperación a la resignación orgullosa. Hecho de contrastes y oposiciones geométricas, violento y simétrico, sentencioso y sarcástico, Quevedo se burla de sí mismo y de los otros, se detiene un momento para contemplar su rostro en

las aguas del abismo
donde se enamoraba de sí mismo

y, al verse, no sonríe ni se apiada: se inmoviliza en un rictus. Desconoce la duda y la verdadera ironía. Aunque Lope de Vega tampoco es irreprochable, sus flaquezas son verdaderas flaquezas, fallas de la voluntad y no del entendimiento. De ahí que lo perdonemos más fácilmente. En Quevedo hay algo demoníaco: el orgullo (¿el rencor?) de la inteligencia. Por esto, sin duda, nos atrae tanto a los modernos. Escribo sin alegría lo que pienso y con el temor de ser ingrato. Pero necesitaba decirlo: Quevedo fue uno de mis dioses.

México, 1981

Este texto se publicó en *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

El caracol y la sirena: Rubén Darío

I

...la raza
que vida con los números pitagóricos crea.
R. D.

Nuestros textos escolares llaman siglos de oro al XVI y XVII; Juan Ramón Jiménez decía que eran de cartón dorado; más justo sería decir: siglos de la furia española. Con el mismo frenesí con que destruyen y crean naciones, los españoles escriben, pintan, sueñan. Extremos: son los primeros en dar la vuelta al mundo y los inventores del quietismo. Sed de espacio, hambre de muerte. Abundante hasta el despilfarro, Lope de Vega escribe mil comedias y pico; sobrio hasta la parquedad, la obra poética de San Juan de la Cruz se reduce a tres poemas y unas cuantas canciones y coplas. Delirio alegre o reconcentrado, sangriento o pío: todos los colores y todas las direcciones. Delirio lúcido en Cervantes, Velázquez, Calderón; laberinto de conceptos en Quevedo, selva de estalactitas verbales en Góngora. De pronto, como si se tratase del espectáculo de un ilusionista y no de una realidad histórica, el escenario se despuebla. No hay nada y menos que nada: los españoles viven una vida refleja de fantasmas. Sería inútil buscar en todo el siglo XVIII un Swift o un Pope, un Rousseau o un Laclos. En la segunda mitad del siglo XIX surgen aquí y allá tímidas manchas de verdor: Bécquer, Rosalía de Castro. Nada que se compare a Coleridge, Leopardi o Hölderlin; nadie que se parezca a Baudelaire. A fines de siglo, con idéntica violencia, todo cambia. Sin previo aviso irrumpe un grupo de poetas; al principio pocos los escuchan y muchos se burlan de ellos. Unos años después, por obra de aquellos que la crítica seria había llamado descastados y «afrancesados», el idioma español se pone de pie. Estaba vivo. Menos opulento que en el siglo barroco pero menos enfático. Más acerado y transparente.

El último poeta del período barroco fue una monja mexicana: sor Juana Inés de la Cruz. Dos siglos más tarde, en esas mismas tierras americanas, aparecieron los primeros brotes de la tendencia que devolvería al idioma

u vitalidad. La importancia del modernismo es doble: por una parte dio uatro o cinco poetas que reanudan la gran tradición hispánica, rota o etenida al finalizar el siglo XVII; por la otra, al abrir puertas y ventanas, eanimó al idioma. El modernismo fue una escuela poética; también fue na escuela de baile, un campo de entrenamiento físico, un circo y una nascarada. Después de esa experiencia el castellano pudo soportar prue-as más rudas y aventuras más peligrosas. Entendido como lo que real-nente fue –un movimiento cuyo fundamento y meta primordial era el novimiento mismo– aún no termina: la vanguardia de 1921 y las tentati-as de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas a ese gran omienzo. En sus días, el modernismo suscitó adhesiones fervientes y posiciones no menos vehementes. Algunos espíritus lo recibieron con eserva: Miguel de Unamuno no ocultó su hostilidad y Antonio Macha-lo procuró guardar las distancias. No importa: ambos están marcados or el modernismo. Su verso sería otro sin las conquistas y hallazgos de os poetas hispanoamericanos; y su dicción, sobre todo allí donde pre-ende separarse más ostensiblemente de los acentos y maneras de los nnovadores, es una suerte de involuntario homenaje a aquello mismo que rechaza. Precisamente por ser una reacción, su obra es inseparable de lo que niega: no es lo que está *más allá* sino lo que está *frente* a Rubén Darío. Nada más natural: el modernismo era el lenguaje de la época, su estilo histórico, y todos los creadores estaban condenados a respirar su atmósfera.

Todo lenguaje, sin excluir al de la libertad, termina por convertirse en una cárcel; y hay un punto en el que la velocidad se confunde con la inmovilidad. Los grandes poetas modernistas fueron los primeros en rebelarse y en su obra de madurez van más allá del lenguaje que ellos mis-mos habían creado. Preparan así, cada uno a su manera, la subversión de la vanguardia: Lugones es el antecedente inmediato de la nueva poesía mexicana (Ramón López Velarde) y argentina (Jorge Luis Borges); Juan Ramón Jiménez fue el maestro de la generación de Jorge Guillén y Fede-rico García Lorca; Ramón del Valle-Inclán está presente en la novela y el teatro moderno y lo estará más cada día... El lugar de Darío es central, inclusive si se cree, como yo creo, que es el menos actual de los grandes modernistas. No es una influencia viva sino un término de referencia: un punto de partida o 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.

La historia del modernismo va de 1880 a 1910 y ha sido contada muchas

veces. Recordaré lo esencial. El romanticismo español e hispanoamerica-no, con dos o tres excepciones menores, dio pocas obras notables. Nin-guno de nuestros poetas románticos tuvo conciencia clara de la verdadera significación de ese gran cambio. El romanticismo de lengua castellana fue una escuela de rebeldía y declamación, no una visión –en el sentido que daba Arnim a esta palabra: «Llamamos videntes a los poetas sagrados; llamamos visión de especie superior a la creación poética». Con estas palabras el romanticismo proclama la primacía de la visión poética sobre la revelación religiosa. Entre nosotros falta también la ironía, algo muy distinto al sarcasmo o a la invectiva: disgregación del objeto por la inser-ción del yo; desengaño de la conciencia, incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior; diálogo insensato entre el yo infinito y el espacio finito o entre el hombre mortal y el universo inmortal. Tampoco aparece la alianza entre sueño y vigilia; ni el presentimiento de que la rea-lidad es una constelación de símbolos; ni la creencia en la imaginación creadora como la facultad más alta del entendimiento. En suma, falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad. La pobreza de nuestro romanticismo resulta aún más desconcertante si se recuerda que para los poetas alemanes e ingleses España fue la tierra de elección del espíritu romántico: el grupo de Jena descubrió a Calderón; Shelley tra-dujo algunos fragmentos de su teatro; uno de los libros centrales del romanticismo alemán, el poderoso y alucinante *Titán*, está impregnado de ironía, magia y otros elementos fantásticos que Jean-Paul recogió pro-bablemente de una de las obras menos estudiadas (y más modernas) de Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Segismunda*... Cuando la ola del romanticismo se retira, el paisaje es desolador: la literatura española oscila entre la oratoria y la charla, la Academia y el café.

Francia había sido la fuente de inspiración de nuestros románticos. Aunque en ese país el romanticismo no cuenta con figuras comparables a las de germanos y sajones (si se exceptúa a Nerval y al Victor Hugo del *Fin de Satán*), la generación siguiente nos ha dejado un grupo de obras que, simultáneamente, consuman la tentativa romántica y la trascienden. Baudelaire y sus grandes descendientes dan una conciencia –quiero decir: una *forma significativa*– al romanticismo; además, y sobre todo, hacen de la poesía una experiencia total, a un tiempo verbal y espiritual. La palabra no sólo dice al mundo sino que lo funda –o lo cambia. El poema se vuelve un espacio poblado de signos vivientes: animación de la escritura por el espíritu, por el ánima. En el último tercio del siglo XIX las fronteras de la poesía, las fronteras con lo desconocido, están en Francia. En las obras de

sus poetas la inspiración romántica se vuelve sobre sí misma y se contempla. El entusiasmo, origen de la poesía para Novalis, se convierte en la reflexión de Mallarmé: la conciencia dividida se venga de la opacidad del objeto y lo anula. Pero los escritores españoles, a pesar de su cercanía de ese centro magnético que era la poesía francesa (o tal vez por eso mismo), no se sintieron atraídos por la aventura de esos años. En cambio, insatisfechos con la garrulería y la tiesura imperantes en España, los hispanoamericanos comprendieron que nada personal podía decirse en un lenguaje que había perdido el secreto de la metamorfosis y la sorpresa. Se sienten distintos a los españoles y se vuelven, casi instintivamente, hacia Francia. Adivinan que allá se gesta no un mundo nuevo sino un nuevo lenguaje. Lo harán 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 inmediato fue la poesía francesa no sólo porque era la más accesible sino porque veían en ella, con razón, la expresión más exigente, audaz y completa de las tendencias de la época.

En su primera etapa el modernismo no se presenta como un movimiento concertado. En lugares distintos, casi al mismo tiempo, surgen personalidades aisladas: José Martí en Nueva York, Julián del Casal en La Habana, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón en México, José Asunción Silva en Bogotá, Rubén Darío en Santiago de Chile. No tardan en conocerse entre ellos y en advertir que sus tentativas individuales forman parte de un cambio general en la sensibilidad y el lenguaje. Poco a poco se forman pequeños grupos y cenáculos; brotan las publicaciones periódicas, como la revista *Azul* de Gutiérrez Nájera; las tendencias difusas cristalizan y se constituyen dos centros de actividad, uno en Buenos Aires y otro en México. Este período es el de la llamada segunda generación modernista. Rubén Darío es el punto de unión entre ambos momentos. La muerte prematura de la mayoría de los iniciadores, y sus dones de crítico y animador, lo convierten en la cabeza visible del movimiento. Con mayor claridad que los precursores, los nuevos poetas tienen conciencia de ser la primera expresión realmente independiente de la literatura hispanoamericana. No les asusta que los llamen descastados: saben que nadie se encuentra a sí mismo si antes no abandona el lugar natal.

La influencia francesa fue predominante pero no exclusiva. Con la excepción de José Martí, que conocía y amaba las literaturas inglesa y norteamericana, y de Silva, «lector apasionado de Nietzsche, Baudelaire

y Mallarmé»[1], los primeros modernistas pasaron del culto de los románticos franceses al de los parnasianos. La segunda generación, en plena marcha, «agrega a las maneras parnasianas, ricas en visión, las maneras simbolistas, ricas en musicalidad»[2]. Su curiosidad era muy extensa e intensa pero su mismo entusiasmo nublaba con frecuencia su juicio. Admiraban con fervor igual a Gautier y a Mendès, a Heredia y a Mallarmé. Un índice de sus preferencias es la serie de retratos literarios que Rubén Darío publicó en un diario argentino, casi todos recogidos en *Los raros* (1896). En esos artículos los nombres de Poe, Villiers de l'Isle-Adam, Léon Bloy, Nietzsche, Verlaine, Rimbaud y Lautréamont alternan con los de escritores secundarios y con otros hoy totalmente olvidados. Aparece únicamente un escritor de lengua española: el cubano José Martí; y un portugués: Eugenio de Castro, el iniciador del verso libre. En ciertos casos es asombroso el instinto de Darío: fue el primero que se ocupó, fuera de Francia, de Lautréamont. (En la misma Francia, si no recuerdo mal, sólo Léon Bloy y Rémy de Gourmont habían escrito antes sobre Ducasse. Sospecho, además, que es el primer escritor de lengua castellana que alude a Sade, en un soneto dedicado a Valle-Inclán.) A esta lista hay que agregar, claro está, muchos otros nombres. Bastará con mencionar a los más salientes. En primer término Baudelaire y, en seguida, Jules Laforgue, ambos decisivos para la segunda generación modernista; los simbolistas belgas; Stefan George, Wilde, Swinburne y, más como ejemplo y estímulo que como modelo directo, Whitman. Aunque no todos sus ídolos eran franceses, Darío dijo alguna vez, quizá para irritar a los críticos españoles que lo acusaban de «galicismo mental»: «El modernismo no es otra cosa que el verso y la prosa castellanos pasados por el fino tamiz del buen verso y de la buena prosa franceses». Pero sería un error reducir el movimiento a una mera imitación de Francia. La originalidad del modernismo no está en sus influencias sino en sus creaciones.

Desde 1888 Darío emplea la palabra *modernismo* para designar las tendencias de los poetas hispanoamericanos. En 1898 escribe: «El espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo...». Más tarde dirá: los modernos, la modernidad. Durante su extensa y prolongada actividad crítica no cesa de reiterar que la nota distintiva de los nuevos

1. Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, 1962.
2. Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

poetas, su razón de ser, es la voluntad de ser modernos. Del mismo modo que el término *vanguardia* es una metáfora que delata una concepción guerrera de la actividad literaria, el vocablo *modernista* revela una suerte de fe ingenua en las excelencias del futuro o, más exactamente, de la actualidad. La primera implica una visión espacial de la literatura; la segunda, una concepción temporal. La vanguardia quiere conquistar un sitio; el modernismo busca insertarse en el ahora. Sólo aquellos que no se sienten del todo en el presente, aquellos que se saben fuera de la historia viva, postulan la contemporaneidad como una meta. Ser coetáneo de Goethe o de Tamerlán es una coincidencia, feliz o desgraciada, en la que no interviene nuestra voluntad; desear ser su contemporáneo implica la voluntad de participar, así sea idealmente, en la gesta del tiempo, compartir una historia que, siendo ajena, de alguna manera hacemos nuestra. Es una afinidad y una distancia –y la conciencia de esa situación. Los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos. El progreso técnico había suprimido parcialmente la distancia geográfica entre América y Europa. Esa cercanía hizo más viva y sensible nuestra lejanía histórica. Ir a París o a Londres no era visitar otro continente sino saltar a otro siglo. Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local –que era, a sus ojos, un anacronismo– en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad. En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y Londres.

La manifestación más pura e inmediata del tiempo es el ahora. El tiempo es lo que está pasando: la actualidad. La lejanía geográfica y la histórica, el exotismo y el arcaísmo, tocados por la actualidad se funden en un presente instantáneo: se vuelven presencia. La inclinación de los modernistas por el pasado más remoto y las tierras más distantes –leyendas medievales y bizantinas, figuras de la América precolombina y de los Orientes que en esos años descubría o inventaba la sensibilidad europea– es una de las formas de su apetito de presente. Pero no los fascina la máquina, esencia del mundo moderno, sino las creaciones del *art nouveau*. La modernidad no es la industria sino el lujo. No la línea recta: el arabesco de Aubrey Beardsley. Su mitología es la de Gustave Moreau (al que dedica una serie de sonetos Julián del Casal); sus paraísos secretos los de Huysmans de *À Rebours*; sus infiernos los de Poe y Baudelaire. Un marxista diría, con cierta razón, que se trata de una literatura de clase ociosa, sin quehacer histórico y próxima a extinguirse. Podría replicarse que su

negación de la utilidad y su exaltación del arte como bien supremo son algo más que un hedonismo de terrateniente: son una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta actualidad latinoamericana. Además, en algunos de estos poetas coincide el radicalismo político con las posiciones estéticas más extremas: apenas si es necesario recordar a José Martí, libertador de Cuba, y a Manuel González Prada, uno de nuestros primeros anarquistas. Lugones fue uno de los fundadores del socialismo argentino; y muchos de los modernistas participaron activamente en las luchas históricas de su tiempo: Valencia, Santos Chocano, Díaz Mirón, Vargas Vila... El modernismo no fue una escuela de abstención política sino de pureza artística. Su esteticismo no brota de una indiferencia moral. Tampoco es un hedonismo. Para ellos el arte es una pasión, en el sentido religioso de la palabra, que exige un sacrificio como todas las pasiones. El amor a la modernidad no es culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los hispanoamericanos. La modernidad no es sino la historia en su forma más inmediata y rica. Más angustiosa también: instante henchido de presagios, vía de acceso a la gesta del tiempo. Es la contemporaneidad. Decadente y bárbaro, el arte moderno es una pluralidad de tiempos históricos, lo más antiguo y lo más nuevo, lo más cercano y lo más distante, una totalidad de presencias que la conciencia puede asir en un momento único:

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

No deja de ser una paradoja que, apenas nacida, la poesía hispanoamericana se declare cosmopolita. ¿Cómo se llama esa Cosmópolis? Es la ciudad de ciudades. Nínive, París, Nueva York, Buenos Aires: es la forma más transparente y engañosa de la actualidad pues no tiene nombre ni ocupa lugar en el espacio. El modernismo es una pasión abstracta, aunque sus poetas se recrean en la acumulación de toda suerte de objetos raros. Esos objetos son signos, no símbolos: algo intercambiable. Máscaras, sucesión de máscaras que ocultan un rostro tenso y ávido, en perpetua interrogación. Su amor desmedido por las formas redondas y plenas, por los ropajes suntuosos y los mundos abigarrados, delata una obsesión. No es el amor a la vida sino el horror al vacío el que profiere todas esas metáforas brillantes y sonoras. La perpetua búsqueda de lo extraño, a condición de que sea nuevo –y de lo nuevo a condición de que sea único– es avidez de presencia más que de presente. Si el modernismo es apetito

de tiempo, sus mejores poetas saben que es un tiempo desencarnado. La actualidad, que a primera vista parece una plenitud de tiempos, se muestra como una carencia y un desamparo: no la habitan ni el pasado ni el futuro. Movimiento condenado a negarse a sí mismo porque lo único que afirma es el movimiento, el modernismo es un mito vacío, un alma deshabitada, una nostalgia de la verdadera presencia. Ese es el tema constante y central, el tema secreto y nunca dicho del todo, de los mejores poetas modernistas.

Toda revolución, sin excluir a las artísticas, postula un futuro que es también un regreso. En la Fiesta de la Diosa Razón los jacobinos celebran la destrucción de un presente injusto y la inminente llegada de una edad de oro anterior a la historia: la sociedad natural de Rousseau. El futuro revolucionario es una manifestación privilegiada del tiempo cíclico: anuncia la vuelta de un pasado arquetípico. Así, la acción revolucionaria por excelencia –la ruptura con el pasado inmediato y la instauración de un orden nuevo– es asimismo una restauración: la de un pasado inmemorial, origen de los tiempos. Revolución significa regreso o vuelta, tanto en el sentido original de la palabra –giro de los astros y otros cuerpos–, como en el de nuestra visión de la historia. Se trata de algo más profundo que una mera supervivencia del pensamiento arcaico. El mismo Engels no resistió a esta inclinación casi espontánea de nuestro pensar e hizo del «comunismo primitivo» de Morgan la primera etapa de la evolución humana. La revolución nos libera del orden viejo para que reaparezca, en un nivel histórico superior, el orden primigenio. El futuro que nos propone el revolucionario es una promesa: el cumplimiento de algo que yace escondido, semilla de vida, en el origen de los tiempos. El orden revolucionario es el fin de los malos tiempos y el principio del tiempo verdadero. Ese principio es un comienzo pero sobre todo es un origen. Y más: es el fundamento mismo del tiempo. Cualquiera que sea su nombre –razón, justicia, fraternidad, armonía natural o lógica de la historia– es algo que está antes de los tiempos históricos o que de alguna manera los determina. Es el *principio* por excelencia, aquello que rige el transcurrir. La fuerza de gravedad del tiempo, lo que da sentido a su movimiento y fecundidad a su agitación, es un punto fijo: ese pasado que es un perpetuo principio.

Aunque el modernismo canta el incesante advenimiento del ahora, su encarnación en esta y aquella forma gloriosa o terrible, su tiempo marca el paso, corre y no se mueve. Carece de futuro justamente porque ha sido cercenado de pasado. Estética del lujo y de la muerte, el modernismo es una estética nihilista. Sólo que se trata de un nihilismo más vivido que

asumido, más padecido por la sensibilidad que afrontado por el espíritu. Unos cuantos, Darío el primero, advierten que la modernidad no es sino un girar en el vacío, una máscara con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera. Esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen. El hombre se persigue a sí mismo al correr tras este o aquel fantasma: anda en busca de su principio. Apenas el modernismo se contempla, cesa de existir como tendencia. La aventura colectiva llega a su término y comienza la exploración individual. Es el momento más alto de la pasión modernista: el instante de la lucidez que es asimismo el de la muerte.

Búsqueda de un origen, reconquista de una herencia: nada más contrario, en apariencia, a las tendencias iniciales del movimiento. En 1896, en pleno furor reformista, Darío proclama: «Los poetas nuevos americanos de idioma castellano hemos tenido que pasar rápidamente de la independencia mental de España... a la corriente que hoy une en todo el mundo a señalados grupos que forman el culto y la vida de un arte cosmopolita y universal». A diferencia de los españoles, Darío no opone lo universal a lo cosmopolita; al contrario, el arte nuevo es universal porque es cosmopolita. Es el arte de la gran ciudad. La sociedad moderna «edifica la Babel en donde todos se comprenden». (No sé si todos se comprendan en las nuevas babeles, pero la realidad contemporánea, según se ve por la historia de los movimientos artísticos del siglo XX, confirma la idea de Darío sobre el carácter cosmopolita del arte moderno.) Su oposición al nacionalismo –en aquellos años se decía «casticismo»– es parte de su amor por la modernidad y de ahí que su crítica a la tradición sea también una crítica a España. La actitud antiespañola tiene un doble origen: por una parte, expresa la voluntad de separarse de la antigua metrópoli: «nuestro movimiento nos ha dado un puesto aparte, independiente de la literatura castellana»; por la otra, identifica españolismo con tradicionalismo: «la evolución que llevara el castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo».

Reforma verbal, el modernismo fue una sintaxis, una prosodia, un vocabulario. Sus poetas enriquecieron el idioma con acarreos del francés y el inglés; abusaron de arcaísmos y neologismos; y fueron los primeros en emplear el lenguaje de la conversación. Por otra parte, se olvida con frecuencia que en los poemas modernistas aparece un gran número de americanismos e indigenismos. Su cosmopolitismo no excluía ni las conquistas de la novela naturalista francesa ni las formas lingüísticas america-

nas. Una parte del léxico modernista ha envejecido como han envejecido los muebles y objetos del *art nouveau*; el resto ha entrado en la corriente del habla. No atacaron la sintaxis del castellano; más bien le devolvieron naturalidad y evitaron las inversiones latinizantes y el énfasis. Fueron exagerados, no hinchados; muchas veces fueron *cursis*, nunca tiesos. A pesar de sus cisnes y góndolas, dieron al verso español una flexibilidad y una familiaridad que jamás fue vulgar y que habría de prestarse admirablemente a las dos tendencias de la poesía contemporánea: el amor por la imagen insólita y el prosaísmo poético.

La reforma afectó sobre todo a la prosodia, pues el modernismo fue una prodigiosa exploración de las posibilidades rítmicas de nuestra lengua. El interés de los poetas modernistas por los problemas métricos fue teórico y práctico. Varios escribieron tratados de versificación: Manuel González Prada señaló que los metros castellanos, cualquiera que sea su extensión, están formados por elementos binarios, ternarios y cuaternarios, ascendentes o descendentes; Ricardo Jaimes Freyre indicó que se trata de períodos prosódicos no mayores de nueve sílabas. Para ambos poetas el golpe del acento tónico es el elemento esencial del verso. Los dos se inspiraron en la doctrina de Andrés Bello, quien desde 1835 había dicho, contra la opinión predominante en España, que cada unidad métrica está compuesta por cláusulas prosódicas –algo semejante a los pies de griegos y romanos, sólo que determinadas por el acento y no por la cantidad silábica. El modernismo reanuda así la tradición de la versificación irregular, antigua como el idioma mismo, según lo ha mostrado Pedro Henríquez Ureña. Pero las conclusiones teóricas no fueron el origen de la reforma métrica sino la consecuencia natural de la actividad poética. En suma, la novedad del modernismo consistió en la invención de metros; su originalidad, en la resurrección del ritmo acentual.

En materia de ritmo, como en todo lo demás, nuestro romanticismo se quedó a medio camino. Los poetas modernistas recogieron la tendencia romántica a una mayor libertad rítmica y la sometieron a un rigor aprendido en Francia. El ejemplo francés no fue el único. Las traducciones rítmicas de Poe, el verso germánico, la influencia de Eugenio de Castro y la lección de Whitman fueron los antecedentes de los primeros poemas semilibres; y al final del modernismo el mexicano José Juan Tablada, precursor de la vanguardia, introdujo el haikú, forma que indudablemente impresionó a Juan Ramón Jiménez y tal vez al mismo Antonio Machado, como cualquier lector atento puede comprobarlo. No vale la pena enumerar todos los experimentos e innovaciones de los modernistas: la resurrección del endecasílabo anapéstico y el provenzal; la ruptura de la división rígida de los hemistiquios del alejandrino, gracias al «encabalgamiento»; la boga del eneasílabo y el dodecasílabo; los cambios de acentuación; la invención de versos largos (hasta de veinte y más sílabas); la mezcla de medidas distintas pero con una misma base silábica (ternaria o cuaternaria); los versos amétricos; la vuelta a las formas tradicionales, como el cosante... La riqueza de ritmos del modernismo es única en la historia de la lengua y su reforma preparó la adopción del poema en prosa y del verso libre. Pero lo que deseo subrayar es que el cosmopolitismo llevó a los poetas hispanoamericanos a intentar muchos injertos y cruzamientos; y esas experiencias les revelaron la verdadera tradición de la poesía española: la versificación rítmica. El descubrimiento no fue casual. Fue algo más que una retórica: una estética y, sobre todo, una visión del mundo, una manera de sentirlo, conocerlo y decirlo.

A través de un proceso en apariencia intrincado, pero natural en el fondo, la búsqueda de un lenguaje moderno, cosmopolita, lleva a los poetas hispanoamericanos a redescubrir la tradición hispánica. Digo *la* y no *una* tradición española porque la que descubrieron los modernistas, distinta a la que defendían los casticistas, es la tradición central y más antigua. Y precisamente por esto apareció ante sus ojos como ese pasado inmemorial que es también un perpetuo comienzo. Ignorada por los tradicionalistas, esa corriente se revela universal; es el mismo *principio* que rige la obra de los grandes románticos y simbolistas: el ritmo como fuente de la creación poética y como llave del universo. Así, no se trata únicamente de una restauración. Al recobrar la tradición española, el modernismo añade algo nuevo y que no existía antes en esa tradición. El modernismo es un verdadero comienzo. Como el simbolismo francés, el movimiento de los hispanoamericanos simultáneamente fue una reacción contra la vaguedad y facilidad de los románticos y nuestro verdadero romanticismo: el universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios; ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la analogía... En toda la poesía modernista resuena un eco de los *Vers dorés*: *un mystère d'amour dans le métal repose; tout est sensible.*

La nostalgia de la unidad cósmica es un sentimiento permanente del poeta modernista, pero también lo es su fascinación ante la pluralidad en que se manifiesta: «la celeste unidad que presupones –dice Darío– hará brotar en ti mundos diversos». Dispersión del ser en formas, colores,

vibraciones; fusión de los sentidos en uno. Las imágenes poéticas son las expresiones, las encarnaciones a un tiempo espirituales y sensibles, de ese ritmo plural y único. Esta manera de ver, oír y sentir al mundo se explica generalmente en términos psicológicos: la sinestesia. Una exasperación de los nervios, un trastorno de la psiquis. Pero es algo más: una experiencia en la que participa el ser entero. Poesía de sensaciones, se ha dicho; yo diría: poesía que, a pesar de su exasperado individualismo, no afirma el alma del poeta sino la del mundo. De ahí su indiferencia, a veces abierta hostilidad, ante el cristianismo. El mundo no está caído ni dejado de la mano de Dios. No es un mundo de perdición: está habitado por el espíritu, es la fuente de la inspiración poética y el arquetipo de todo transcurrir: «Ama tu ritmo y ritma tus acciones...». La poesía de lengua española nunca se había atrevido a afirmar algo semejante, nunca había visto en la naturaleza la morada del espíritu ni en el ritmo la vía de acceso –no a la salvación sino a la reconciliación entre el hombre y el cosmos. La pasión libertaria de nuestros románticos, su rebelión contra «el trono y el altar», son algo muy distinto a esta visión del universo en la que la escatología del cristianismo apenas si tiene sitio y en la que la figura misma de Cristo no es sino una de las formas en que se manifiesta el Gran Ciclo. Es inexplicable que nuestra crítica no se haya detenido en estas creencias. ¡Y esa misma crítica ha acusado a los poetas modernistas, sobre todo en España, de superficialidad! El modernismo se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión rítmica del universo. Revela así una de las tendencias más antiguas de la psiquis humana, recubierta por siglos de cristianismo y racionalismo. Su 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 mundo sepultado y recreó los lazos entre la tradición española y el espíritu moderno. Y hay algo más: el movimiento de los poetas hispanoamericanos está impregnado de una idea extraña a la tradición castellana: la poesía es una revelación distinta a la religiosa. Ella es la revelación original, el verdadero *principio*. No dice otra cosa la poesía moderna, desde el romanticismo hasta el surrealismo. En esta visión del mundo reside no sólo la originalidad del modernismo sino su modernidad.

II

Ángel, espectro, medusa...

R. D.

Por su edad, Rubén Darío fue el puente entre los iniciadores y la segunda generación modernista; por sus viajes y su actividad generosa, el enlace entre tantos poetas y grupos dispersos en dos continentes; animador y capitán de la batalla, fue también su espectador y su crítico: su conciencia; y la evolución de su poesía, desde *Azul...* (1888) hasta *Poema del otoño* (1910), corresponde a la del movimiento: con él principia y con él acaba. Pero su obra no termina con el modernismo: lo sobrepasa, va más allá del lenguaje de esta escuela y, en verdad, de toda escuela. Es una creación, algo que pertenece más a la historia de la poesía que a la de los estilos. Darío no es únicamente el más amplio y rico de los poetas modernistas: es uno de nuestros grandes poetas modernos. Es el origen. A ratos hace pensar en Poe; otros, en Whitman. En el primero, por esa porción de su obra desdeñosa del mundo americano y preocupada sólo por una música ultraterrestre; en el segundo, por su afirmación vitalista, su panteísmo y el sentirse por derecho propio cantor de la América Latina como el otro lo fue de la sajona. A diferencia de Poe, nuestro poeta no se encerró en su propia aventura espiritual; tampoco tuvo la fe ingenua de Whitman en el progreso y la fraternidad. Más que a los dos grandes angloamericanos, podría asemejarse a Victor Hugo: elocuencia, abundancia y la sorpresa continua de la rima, esa cascada inagotable. Como el poeta francés, tiene inspiración de escultor ciclópeo; sus estrofas son bloques de materia animada, veteada por delicadezas súbitas: la estría del relámpago sobre la piedra. Y el ritmo, el continuo vaivén que hace del idioma una inmensa masa acuática. Darío es menos desmesurado y profético; también es menos valiente: no fue un rebelde y no se propuso escribir la biblia de la era moderna. Su genio era lírico y profesó el mismo horror a la miniatura y al titanismo. Más nervioso y angustiado, oscilante entre impulsos contrarios, se diría un Hugo atacado por el mal «decadentista». A despecho de que amó e imitó sobre todo (y sobre todos) a Verlaine, sus mejores poemas se parecen poco a los de su modelo. Le sobraban salud y energía; su sol era más fuerte y su vino más generoso. Verlaine era un provinciano de París[1]; Darío un centroamericano

1. Era algo más y Darío supo *oír* su música, que es la de Villon y la de Apollinaire. *(Nota de 1990.)*

trotamundos. Su poesía es viril: esqueleto, corazón, sexo. Clara y rotunda hasta cuando es triste; nada de medias tintas. Nacida en pleno fin de siglo, su obra es la de un romántico que fuese también un parnasiano y un simbolista. Un parnasiano: nostalgia de la escultura; un simbolista: presciencia de la analogía. Un híbrido, no sólo por la variedad de influencias espirituales sino por las sangres que corrían por sus venas: india, española y unas gotas africanas. Un ser raro, ídolo precolombino, hipogrifo. En América, la sajona y la nuestra, son frecuentes estos injertos y superposiciones. América es un gran apetito de ser y de ahí que sea un monstruo histórico. ¿No son monstruosas la hermosura moderna y la más antigua? Darío lo sabía mejor que nadie: se sentía contemporáneo de Moctezuma y de Roosevelt-Nemrod.

Nació en Metapa, un poblacho de Nicaragua, el 18 de enero de 1867. Unos meses después de su nacimiento, el padre abandona la casa familiar; la madre, a la que apenas conoció, lo deja al cuidado de unos tíos. Su verdadero nombre era Félix Rubén García Sarmiento pero desde los catorce años firmó Rubén Darío. Nombre como un horizonte que se despliega: Persia, Judea... Precocidad: innumerables poemas, cuentos y artículos, todos ellos imitaciones de las corrientes literarias en boga. Los temas cívicos del romanticismo español e hispanoamericano: el progreso, la democracia, el anticlericalismo, la independencia, la unión centroamericana; y los líricos: el amor, el más allá, el paisaje, las leyendas góticas y árabes. El despertar erótico fue igualmente precoz: amores infantiles, fascinación por una trapecista yanqui y, a los quince años, la pasión: Rosario Murillo. Pretende casarse con ella. Lo disuaden sus amigos y familiares que lo envían a El Salvador. Allí hace amistad con Francisco Gavidia que le da a conocer en el original la poesía de Hugo y de algunos parnasianos: «La lectura de los alejandrinos del gran francés –diría después– hizo surgir en mí la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde». Aún leía mal el francés pero en algunos poemas de esos años, advierte Anderson Imbert, hay indicios del cambio: «En *Serenata* ya está el hachís que Baudelaire y Gautier habían lanzado al mercado... y en *Ecce Homo* aparece el *spleen*», la enfermedad poética del siglo XIX como la melancolía fue la del XVII. En 1884 regresa a Nicaragua. Segundo encuentro con Rosario Murillo. Su amor había sido violento y sensual pero sólo ahora los enamorados llegan a la consumación final. Darío descubre que Rosario no era virgen. Años después diría que «una particularidad anatómica lo hizo sufrir». El engaño ¿no le dolió más? Herido, en 1886, emprende el primer gran viaje: Chile. Empieza el gran periplo. No cesará de viajar sino hasta su muerte.

En Santiago y Valparaíso penetra en mundos más civilizados e inquietos. Hoy no es fácil hacerse una idea de lo que fueron las oligarquías hispanoamericanas al final del siglo. La paz les había dado riqueza y la riqueza, lujo. Si no sintieron curiosidad por lo que pasaba en sus tierras, la tuvieron muy viva por lo que ocurría en las grandes metrópolis ultramarinas. No crearon una civilización propia pero ayudaron a afinar una sensibilidad. En la biblioteca privada de su joven amigo Balmaceda, Darío «sacia su sed de nuevas lecturas». Bohemia. Aparece el ajenjo. Primeros artículos de combate: «Yo estoy con Gautier, el primer estilista de Francia». Admira también a Coppée y sobre todo a Catulle Mendès, su iniciador y guía. Al mismo tiempo sigue escribiendo desteñidas imitaciones de los románticos españoles: ahora son Bécquer y Campoamor[1]. Es una despedida pues su estética ya es otra: «La palabra debe pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, aprisionar el alma de las cosas». En 1888 publica *Azul...* Con ese libro, compuesto de cuentos y poemas, nace oficialmente el modernismo. Desconcertó sobre todo la prosa, más osada que los versos. En la segunda edición (1890), Darío restablece el equilibrio con la publicación de varios poemas nuevos: sonetos en alejandrinos (un alejandrino nunca oído antes en español), otros en dodecasílabos y otro más en un extraño y rico metro de diecisiete sílabas. No sólo fueron los ritmos insólitos sino el brillo de las palabras, la insolencia del tono y la sensualidad de la frase lo que irritó y hechizó. El título era casi un manifiesto: ¿eco de Mallarmé (*Je suis hanté! L'azur, l'azur, l'azur, l'azur*) o cristalización de algo que estaba en el aire del tiempo? Max Henríquez Ureña señala que ya Gutiérrez Nájera había mostrado parecida fascinación por los colores. Abanico de preferencias y caminos a seguir, en *Azul...* hay cinco «medallones», a la manera de Heredia, dedicados a Leconte de Lisle, Mendès, Walt Whitman, J. J. Palma y Salvador Díaz Mirón; también hay un soneto a Caupolicán, primero de una serie de poemas sobre la «América ignota». Todo Darío: los maestros franceses, los contemporáneos hispanoamericanos, las civilizaciones prehispánicas, la sombra del águila yanqui («En su país de hierro vive el gran viejo...»). En su tiempo *Azul...* fue un libro profético; hoy es una reliquia histórica. Pero hay algo más: un poema que es, para mí, el primero que escribió Darío; quiero decir: el primero que sea realmente una creación, una obra. Se llama *Venus*. Cada una de sus estrofas es sinuosa y fluida como un

1. Sus tres primeros libros, escritos antes de los veinte años, constituyen su contribución al gusto imperante: *Epístolas y poemas* (1885); *Abrojos* (1887); y *Rimas* (1887).

agua que busca su camino en la «profunda extensión» (porque la noche no es alta sino honda). Poema negro y blanco, espacio palpitante en cuyo centro se abre la gran flor sexual, «como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín». El verso final es uno de los más punzantes de nuestra poesía: «Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar». La altura se vuelve abismo y desde allá nos mira, vértigo fijo, la mujer.

En 1889 Darío vuelve a Centroamérica. Nuevo encuentro con Rosario Murillo. Huida a El Salvador, en donde funda un diario en favor de la unión centroamericana, causa a la que permanecerá fiel toda su vida. Conoce a Rafaela Contreras, la Stella de *Prosas profanas*, y se casa con ella. Vagabundeos centroamericanos: Guatemala, Costa Rica. En 1892 va a España, por dos meses. En el curso de ese viaje, al pasar por La Habana, conoce a uno de los primeros modernistas, Julián del Casal, con el que pasa una semana memorable de poesía, amistad y alcohol. Al regreso de España, muere su mujer. Ella estaba en El Salvador mientras Darío visitaba Nicaragua. Conmoción psíquica, alcoholismo. Al poco tiempo: recaída en Rosario Murillo. La pasión se degrada: en una de sus borracheras los hermanos de su amante, bajo amenaza de muerte, lo obligan a casarse. En 1893 lo nombran cónsul de Colombia en Buenos Aires. Darío emprende el viaje, vía Nueva York y París, con Rosario, pero en Panamá la abandona. No para siempre: esa mujer lo perseguirá hasta su muerte con una suerte de odio amoroso. En Nueva York, otro encuentro decisivo: José Martí. La escala en París fue una iniciación; al salir «juraba por los dioses del nuevo Parnaso; había visto al viejo fauno Verlaine, sabía del misterio de Mallarmé y era amigo de Moréas». En Buenos Aires encuentra lo que buscaba. Vivacidad, cosmopolitismo, lujo. Entre la pampa y el mar, entre la barbarie y el miraje europeo, Buenos Aires era una ciudad suspendida en el tiempo más que asentada en el espacio. Desarraigo pero asimismo voluntad de inventarse, tensión por crear su propio presente y su futura tradición. Los escritores jóvenes habían hecho suya la estética nueva y rodearon a Darío apenas llegó. Fue el jefe indiscutible. Años de agitación, polémica y disipación: la sala de redacción, el restaurante, el bar. Amistades fervientes: Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freyre. Años de creación: *Los raros* y *Prosas profanas*, ambos de 1896. *Los raros* fue el vademécum de la nueva literatura; *Prosas profanas* fue y es el libro que define mejor al primer modernismo: mediodía, *non plus ultra* del movimiento. Después de *Prosas profanas* los caminos se cierran: hay que replegar las velas o saltar hacia lo desconocido. Rubén Darío escogió lo primero y pobló las tierras descubiertas; Leopoldo Lugones se arriesgó a lo

segundo. *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *Lunario sentimental* (1909) son las dos obras capitales del segundo modernismo y de ellas parten, directa o indirectamente, todas las experiencias y tentativas de la poesía moderna en lengua castellana.

Prosas profanas: el título, entre erudito y sacrílego, irritó aún más que el del libro anterior. Llamar *prosas* –himnos que se cantan en las misas solemnes, después del Evangelio– a una colección de versos predominantemente eróticos era, más que un arcaísmo, un desafío[1]. El título, por otra parte, es una muestra de confusión deliberada entre el vocabulario litúrgico y el del placer. Esta persistente inclinación de Darío y otros poetas está muy lejos de ser un capricho; es uno de los signos de la alternativa fascinación y repulsión que experimenta la poesía moderna ante la religión tradicional. El prólogo escandalizó: parecía escrito en otro idioma y todo lo que decía sonaba a paradoja. Amor por la novedad a condición de que sea inactual; exaltación del yo y desdén por la mayoría; supremacía del sueño sobre la vigilia y del arte sobre la realidad; horror por el progreso, la técnica y la democracia: «si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas, en Palenque y en Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman»; ambivalencia, amor y burla, ante el pasado español: «abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París». Entre todas estas declaraciones –clarividentes o impertinentes, ingenuas o afectadas– resaltan las de orden estético. La primera: la libertad del arte y su gratuidad; en seguida, la negación de toda escuela, sin excluir la suya: «mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal»; y el ritmo: «como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces».

Antes había dicho que las cosas tienen un alma; ahora dice que las palabras también la tienen. El lenguaje es un mundo animado y la música verbal es música de almas (Mallarmé había escrito: de la Idea). Si las cosas tienen un alma, el universo es sagrado; su orden es el de la música y la danza: un concierto hecho de los acordes, reuniones y separaciones, de una cosa con la otra, de un ánima con las otras. A esta idea, antigua como

1. Sin duda Darío conocía el poema de Mallarmé: *Prose pour Des Esseintes*, aparecido en 1885. Es sabida, además, su admiración por Huysmans; «De septiembre de 1893 a febrero de 1984 –dice Max Henríquez Ureña– Darío escribió una crónica en un diario de Buenos Aires con el pseudónimo de Des Esseintes».

el hombre y vista siempre con desconfianza por el cristianismo, los poetas modernos añaden otra: las palabras tienen un alma y el orden del lenguaje es el del universo: la danza, la armonía. El lenguaje es un doble mágico del cosmos. Por la poesía, el lenguaje recobra su ser original, vuelve a ser música. Así, música ideal no quiere decir música de las ideas sino ideas que en su esencia son música. Ideas en el sentido platónico, realidades de realidades. Armonía ideal: alma del mundo; en su seno todos y todo somos una misma cosa, una misma alma. Pero el lenguaje, aunque sea sagrado por participar en la animación musical del universo, es también discordancia. Como el hombre, es contingencia: a un tiempo la palabra es música y significación. La distancia entre el nombre y la cosa nombrada, el significado, es consecuencia de la separación entre el mundo y el hombre. El lenguaje es la expresión de la conciencia de sí, que es conciencia de la caída. Por la herida de la significación el ser pleno que es el poema se desangra y se vuelve prosa: descripción e interpretación del mundo. A pesar de que Darío no formuló su pensar exactamente en estos términos, toda su poesía y su actitud vital revelan la tensión de su espíritu entre los dos extremos de la palabra: la música y el significado. Por lo primero, el poeta es «de la raza que vida con los números pitagóricos crea»; por lo segundo, es «la conciencia de nuestro humano cieno».

Entre la estética de *Prosas profanas* y el temperamento de Darío había cierta incompatibilidad. Sensual y disperso, no era hermético sino cordial: se sentía y sabía solo pero no era un solitario. Fue un hombre perdido en los mundos del mundo, no un abstraído frente a sí mismo. Lo que da unidad a *Prosas profanas* no es la idea sino la sensación –las sensaciones. Unidad de acento, algo muy distinto a esa unidad espiritual que hace de *Les Fleurs du mal* o de *Leaves of Grass* mundos autosuficientes, obras que despliegan un tema único en vastas olas concéntricas. El libro del poeta hispanoamericano es un prodigioso repertorio de ritmos, formas, colores y sensaciones. No la historia de una conciencia sino las metamorfosis de una sensibilidad. Las innovaciones métricas y verbales de *Prosas profanas* deslumbraron y contagiaron a casi todos los poetas de esos años. Más tarde, por culpa de los imitadores y ley fatal del tiempo, ese estilo se degradó y su música pareció empalagosa. Pero nuestro juicio es diferente al de la generación anterior. Cierto, *Prosas profanas* a veces recuerda una tienda de anticuario repleta de objetos *art nouveau*, con todos sus esplendores y rarezas de gusto dudoso (y que hoy empiezan a gustarnos tanto). Al lado de esas chucherías, ¿cómo no advertir el erotismo poderoso, la melancolía viril, el pasmo ante el latir del mundo y del propio corazón, la conciencia

de la soledad humana frente a la soledad de las cosas? No todo lo que contiene ese libro es cacharro de coleccionista. Aparte de varios poemas perfectos y de muchos fragmentos inolvidables, hay en *Prosas profanas* una gracia y una vitalidad que todavía nos arrebatan. Sigue siendo un libro joven. Critican su artificio y afectación: ¿se ha reparado en el tono a un tiempo exquisito y directo de la frase, sabia mezcla de erudición y conversación? La poesía española tenía los músculos envarados a fuerza de solemnidad y patetismo; con Rubén Darío el idioma se echa a andar. Su verso fue el preludio del verso contemporáneo, directo y hablado. Se acerca la hora de leer con otros ojos ese libro admirable y vano. Admirable porque no hay poema que no contenga por lo menos una línea impecable o turbadora, vibración fatal de la poesía verdadera: música de este mundo, música de otros mundos, siempre familiar y siempre extraña. Vano porque la manera colinda con el amaneramiento y la habilidad vence a la inspiración. Contorsiones, piruetas: nada podría oponerse a esos ejercicios si el poeta danzase al borde del abismo. Libro sin abismos. Y no obstante...

El placer es el tema central de *Prosas profanas*. Sólo que el placer, precisamente por ser un juego, es un rito del que no están excluidos el sacrificio y la pena. «El dandismo –decía Baudelaire– linda con el estoicismo.» La religión del placer es una religión rigurosa. Yo no reprocharía al Darío de *Prosas profanas* el hedonismo sino la superficialidad. La exigencia estética no se convierte en rigor espiritual. En cambio, en los mejores momentos, brilla la pasión, «luz negra que es más luz que la luz blanca». La mujer lo fascina. Tiene todas las formas naturales: colina, tigre, yedra, mar, paloma; está vestida de agua y de fuego y su desnudez misma es vestidura. Es un surtidor de imágenes: en el lecho se «vuelve gata que se encorva» y al desatar sus trenzas asoman, bajo la camisa, «dos cisnes de negros cuellos». Es la encarnación de la «otra» religión: «Sonámbula con alma de Eloísa, en ella hay la sagrada frecuencia del altar». Es la presencia sensible de esa totalidad única y plural en la que se funden la historia y la naturaleza:

> ...fatal, cosmopolita,
> universal, inmensa, única, sola
> y todas; misteriosa y erudita;
> ámame mar y nube, espuma y ola.

El erotismo de Darío es pasional. Lo que siente no es tal vez el amor a un ser único sino la atracción, en el sentido astronómico de la palabra, hacia ese astro incandescente que es el apogeo de todas las presencias y su

disolución en luz negra. En el espléndido *Coloquio de los centauros* la sensualidad se transforma en reflexión apasionada: «toda forma es un gesto, una cifra, un enigma». El poeta oye «las palabras de la bruma» y las piedras mismas le hablan. Venus, «reina de las matrices», impera en este universo de jeroglíficos sexuales. Todo es. No hay bien ni mal: «ni es la torcaz benigna / ni es el cuervo protervo: son formas del enigma». A lo largo de su vida Darío oscilará «entre la catedral y las ruinas paganas», pero su verdadera religión será esta mezcla de panteísmo y duda, exaltación y tristeza, júbilo y pavor. Poeta del asombro de ser.

El poema final de *Prosas profanas*, el más hermoso del libro para mi gusto, es un resumen de su estética y una profecía del rumbo futuro de su poesía. Los temas del *Coloquio de los centauros* y otras composiciones afines adquieren una densidad extraordinaria. La primera línea del soneto es una definición de su poesía: «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo...». Busca una hermosura que está más allá de la belleza, algo que las palabras pueden evocar pero no decir. Todo el romanticismo, aspiración al infinito, está en ese verso; y todo el simbolismo: la belleza ideal, indefinible, que sólo puede ser sugerida. Más ritmo que cuerpo, esa forma es femenina. Es la naturaleza y es la mujer:

> Adornan verdes palmas al blanco peristilo;
> los astros me han predicho la visión de la Diosa;
> y mi alma reposa en la luz como reposa
> el ave de la luna sobre el lago tranquilo.

Apenas si es necesario señalar que estos soberbios alejandrinos recuerdan a los de *Delfica*: *Reconnais-tu le Temple au péristyle immense...* La misma fe en los astros y la misma atmósfera de misterio órfico. El soneto de Darío evoca ese «estado de delirio supernaturalista» en que decía Nerval haber compuesto los suyos. En los tercetos hay un brusco cambio de tono. A la certeza de la visión sucede la duda:

> Y no hallo sino la palabra que huye,
> la iniciación melódica que de la flauta fluye...

El sentimiento de esterilidad e impotencia –iba a escribir: indignidad– aparece continuamente en Darío, como en otros grandes poetas de esa época, de Baudelaire a Mallarmé. Es la conciencia crítica, que a veces se resuelve en ironía y otras en silencio. En el verso final el poeta ve al mundo

como una inmensa pregunta: no es el hombre el que interroga al ser sino éste al hombre. Esa línea vale todo el poema, como ese poema vale todo el libro: «Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga».

En 1898 Darío da el gran salto. Nombrado corresponsal de *La Nación*, vivirá en Europa hasta 1914 y sólo regresará a su tierra para morir. Vida errante, repartida principalmente entre París y Mallorca. Trabajos periodísticos y cargos diplomáticos (cónsul general en París, ministro plenipotenciario en Madrid, delegado de Nicaragua a varias conferencias internacionales). Viajes por Europa y América[1]. En 1900 conoce a Francisca Sánchez, la española humilde que ha de acompañarlo en sus correrías europeas. Fue la devoción y la piedad amorosa, no la pasión. Esos años son los de la celebridad. Fama, buena y mala: reconocido como la figura central de nuestra poesía, lo rodea la admiración de los mejores españoles e hispanoamericanos (Jiménez, los dos Machado, Valle-Inclán, Nervo) pero también lo sigue una cauda de parásitos, compañeros de tristes francachelas. Años rápidos, horas largas en que diluye su vino, su sangre, en el «cristal de las tinieblas». Creación y esterilidad, excesos vitales y mentales, la «inútil rebusca de la dicha», el «falso azul nocturno» de la juerga y un «dormir a llantos». Noches en blanco, examen de conciencia en un cuarto de hotel: «¿por qué el alma tiembla de tal manera?». Pero el viento en la calle desierta, el rumor del alba que avanza, los ruidos misteriosos y familiares de la ciudad que despierta, le devuelven la vieja visión solar. Durante este período publica, aparte de muchos volúmenes de prosa, sus grandes libros de poesía[2]. Buena parte de esas composiciones son

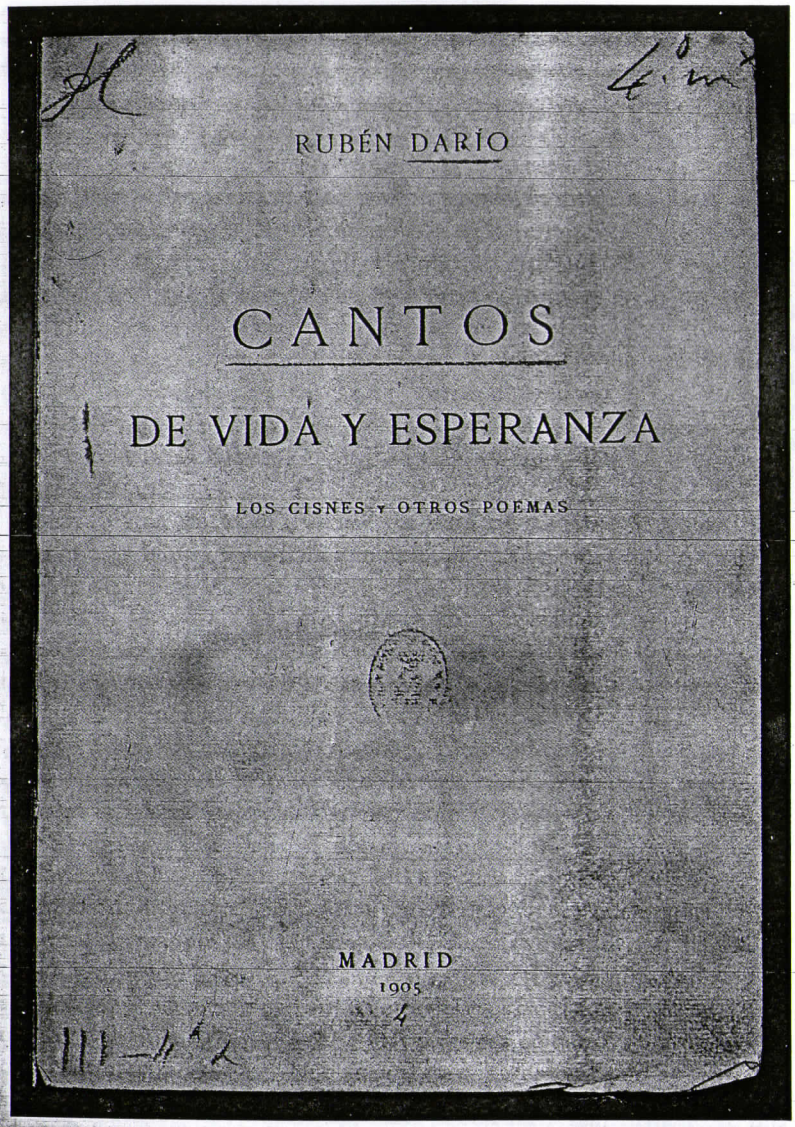
1. Visitó nuestro continente en 1906 (Conferencia Panamericana de Río de Janeiro); en 1907 (el famoso viaje a Nicaragua, que le inspiró varios poemas memorables); en 1910 (la fracasada visita a México); y en 1912 (gira de conferencias). Sobre el viaje a México: el presidente interino de Nicaragua, doctor Madriz, lo había nombrado su representante en las fiestas del centenario de la Independencia mexicana. Mientras Darío se dirigía hacia México, las tropas angloamericanas ocupaban Nicaragua y obligaban a Madriz a dejar el poder. Para evitar complicaciones internacionales al Gobierno de México, el poeta no prosiguió su viaje hasta la capital. En 1911 publicó un folleto político sobre la intervención angloamericana en su patria: *Refutación al presidente Taft*.

2. *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas* (1905); *El canto errante* (1907); *Poema del otoño y otros poemas* (1910); *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914). Hay que agregar la numerosa obra no recogida en volumen sino hasta después de su muerte. La mejor edición de la poesía de Darío es la del Fondo de Cultura Económica, México, 1952. Comprende todos sus libros poéticos y una antología de la obra dispersa. La edición estuvo al cuidado de Ernesto Mejía Sánchez y el prólogo, excelente, es de Enrique Anderson Imbert.

una prolongación de la etapa anterior, sin contar con que algunas fueron escritas en la época de *Prosas profanas* y aun antes. Pero la porción más extensa y valiosa revela un nuevo Darío, más grave y lúcido, más entero y viril.

Aunque *Cantos de vida y esperanza* es su libro mejor, los que le siguen continúan la misma vena y contienen poemas que no son inferiores a los de esa colección. Así, todas esas publicaciones pueden verse como un solo libro o, más exactamente, como el fluir ininterrumpido de varias corrientes poéticas simultáneas. Por lo demás, no hay ruptura entre *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. Aparecen nuevos temas y la expresión es más sobria y profunda pero no se amengua el amor por la palabra brillante. Tampoco desaparece el gusto por las innovaciones rítmicas; al contrario, son más osadas y seguras. Plenitud verbal, lo mismo en los poemas libres que en esas admirables recreaciones de la retórica barroca que son los sonetos de *Trébol*; soltura, fluidez, sorpresa continua de un lenguaje en perpetuo movimiento; y sobre todo: comunicación entre el idioma escrito y el hablado, como en la *Epístola* a la señora de Lugones, indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea: la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad. En suma, la originalidad de *Cantos de vida y esperanza* no implica negación del período anterior: es un cambio natural y que Darío define como «la obra profunda de la hora, la labor del minuto y el prodigio del año». Prodigios ambiguos, como todos los del tiempo.

El primer poema de *Cantos de vida y esperanza* es una confesión y una declaración. Defensa (y elegía) de su juventud: «¿fue juventud la mía?»; exaltación y crítica de su estética: «la torre de marfil tentó mi anhelo»; revelación del conflicto que lo divide y afirmación de su destino de poeta: «hambre de espacio y sed de cielo». La dualidad que en *Prosas profanas* se manifiesta en términos estéticos –la forma que persigue y no encuentra su estilo– se muestra ahora en su verdad humana: es una escisión del alma. Para expresarla Darío se sirve de imágenes que brotan casi espontáneamente de lo que podría llamarse su cosmología, si se entiende por esto no un sistema pensado sino su visión instintiva del universo. El sol y el mar rigen el movimiento de su imaginación; cada vez que busca un símbolo que defina las oscilaciones de su ser, aparecen el espacio aéreo o el acuático. Al primero pertenecen los cielos, la luz, los astros y, por analogía o magia simpática, la mitad supersensible del universo: el reino incorruptible y sin nombres de las ideas, la música, los números. El segundo es el dominio de la sangre, el corazón, el mar, el vino, la mujer, las pasio-



Portada de la primera edición de *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío.

nes y, también por contagio mágico, la selva, sus animales y sus monstruos. Así compara su corazón a la esponja saturada de sal marina e inmediatamente después vuelve a compararlo a una fuente en el centro de una selva sagrada. Esa selva es ideal o celeste: no está hecha de árboles sino de acordes. Es la armonía. El arte tiende un puente entre uno y otro universo: las hojas y ramas del bosque se transforman en instrumentos musicales. La poesía es reconciliación, inmersión en la «armonía del gran Todo». Al mismo tiempo es purificación: «el alma que entre allí debe ir desnuda». Para Darío la poesía es conocimiento práctico o mágico: visión que es asimismo fusión de la dualidad cósmica. Pero no hay creación poética sin ascetismo o combustión espiritual: «de desnuda que está brilla la estrella». La estética de Darío es una suerte de orfismo que no excluye a Cristo (más como nostalgia que como presencia) ni a ninguna de las otras experiencias vitales y espirituales del hombre. Poesía: totalidad y transfiguración.

Al cambio de centro de gravedad corresponde otro de perspectiva. Si el tono es más hondo, la mirada es más amplia. Aparece la historia, en sus dos formas: como tradición viva y como lucha. *Prosas profanas* contenía más de una alusión a España; los nuevos libros la exaltan. Darío nunca fue antiespañol, aunque le irritaba, como a la mayoría de los hispanoamericanos, el espíritu provinciano y engreído de la España de fin de siglo. Pero la renovación poética, recibida primero con desconfianza, había conquistado ya a los jóvenes poetas españoles; al mismo tiempo, una nueva generación iniciaba en esos años un examen riguroso y apasionado de la realidad española. Darío no fue insensible a este cambio, al que, por lo demás, no había sido ajena su influencia. Por último, la experiencia europea le reveló la soledad histórica de Hispanoamérica. Divididos por las asperezas de la geografía y por los obtusos regímenes que imperaban en nuestras tierras, no sólo estábamos aislados del mundo sino separados de nuestra propia historia. Esta situación apenas si ha cambiado hoy; y es sabido que la sensación de soledad en el espacio y el tiempo, fondo permanente de nuestro ser, se vuelve más dolorosa en el extranjero. Asimismo, el contacto con otros latinoamericanos, perdidos como nosotros en las grandes urbes modernas, nos hace redescubrir inmediatamente una identidad que rebasa las artificiales fronteras actuales, impuestas por la combinación del poder extraño y la opresión interna. La generación de Darío fue la primera en tener conciencia de esta situación y muchos de los escritores y poetas modernistas hicieron apasionadas defensas de nuestra civilización. Con ellos aparece el antiimperialismo. Darío aborrecía la

política pero los años de vida en Europa, en un mundo indiferente o desdeñoso de lo nuestro, lo hicieron volver los ojos hacia España. Ve en ella algo más que el pasado: un principio todavía vigente y que da unidad a nuestra dispersión. Su visión de España no es excluyente: abarca las civilizaciones precolombinas y el presente de la Independencia. Sin nostalgia imperial o colonialista, el poeta habla con el mismo entusiasmo de los incas, los conquistadores y los héroes de nuestra Independencia. El pasado lo exalta pero le angustia la postración hispánica, el letargo de nuestros pueblos interrumpido sólo por sacudimientos de violencia ciega. Nos sabe débiles y mira con temor hacia el norte.

En aquellos años los Estados Unidos, en vísperas de convertirse en un poder mundial, extienden y consolidan su dominación en la América Latina. Para lograrlo usan de todos los medios, desde la diplomacia panamericanista hasta el *big-stick*, en una mezcla nada infrecuente de cinismo e hipocresía. Casi a pesar suyo («Yo no soy un poeta para las muchedumbres pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas») Darío toma la palabra. Su antiimperialismo no se nutre de los temas del radicalismo político. No ve en los Estados Unidos la encarnación del capitalismo ni concibe el drama hispanoamericano como un choque de intereses económicos y sociales. Lo decisivo es el conflicto entre civilizaciones distintas y en diferentes períodos históricos: los Estados Unidos son la avanzada más joven y agresiva de una corriente –nórdica, protestante y pragmática– en pleno ascenso; nuestros pueblos, herederos de dos antiguas civilizaciones, atraviesan por un ocaso. Darío no cierra los ojos ante la grandeza angloamericana –admiraba a Poe, Whitman y Emerson– pero se niega a aceptar que esa civilización sea superior a la nuestra. En el poema *A Roosevelt* opone al optimismo progresista de los yanquis («Crees que en donde pones la bala del porvenir pones: NO») una realidad que no es de orden material: el alma hispanoamericana. No es un alma muerta: «sueña, vibra, ama». Es significativo que ninguno de estos verbos designe virtudes políticas: justicia, libertad, energía. El alma hispanoamericana es un alma abstraída en esferas que poco o nada tienen que ver con la sociedad humana: soñar, amar y vibrar son palabras que designan a estados estéticos, pasionales y religiosos. Actitud típica de la generación modernista: José Enrique Rodó enfrentaba al pragmatismo angloamericano el idealismo estético latino. Estas definiciones sumarias hoy nos hacen sonreír. Nos parecen superficiales. Y lo son. Pero hay en ellas, a pesar de su ingenuidad y de la presunción retórica con que fueron enunciadas, algo que no sospechan los ideólogos modernos. El tema

tiene cierta actualidad y de ahí que no me parezca enteramente reprobable arriesgarme a una digresión.

Nos habíamos acostumbrado a juzgar la historia como una lucha entre sistemas sociales antagónicos; al mismo tiempo, a fuerza de considerar a las civilizaciones como máscaras que encubren la verdadera realidad social –o sea: como «ideologías», en el sentido que daba Marx a esta palabra– habíamos terminado por atribuir un valor absoluto a los sistemas sociales y económicos. Doble error: por una parte hicimos precisamente de la «ideología» el valor histórico por excelencia; por la otra, incurrimos en un grosero maniqueísmo. Hoy no me parece ilegítimo volver a pensar que las civilizaciones, sin excluir el modo de producción económica y la técnica, son también expresión de un temple particular o, como se decía antes, del genio de los pueblos. Tal vez la palabra genio, por su riqueza de asociaciones, no sea la más a propósito: diré que se trata de una disposición colectiva, más bien consecuencia de una tradición histórica que de una dudosa fatalidad racial o étnica. El genio de los pueblos sería aquello que modela a las instituciones sociales y que, simultáneamente, es modelado por ellas; no una potencia sobrenatural sino la realidad concreta de unos hombres, en un paisaje determinado, con una herencia semejante y cierto número de posibilidades que sólo se realizan por y gracias a la acción del grupo. En fin, cualquiera que sea nuestra idea sobre las civilizaciones, cada día me parece menos fácil sostener que son meros reflejos, sombras fantásticas: son entidades históricas, realidades tan reales como los utensilios técnicos. Son los hombres que los manejan. Desde esta perspectiva la querella sino-soviética o la lenta pero inexorable disgregación de la alianza atlántica cobran otra significación.

En teoría, la enemistad entre rusos y chinos es inexplicable, ya que se trata de sistemas sociales semejantes y que, también en teoría, al suprimir el capitalismo han abolido la rivalidad económica, es decir, la raíz misma de las contiendas políticas. Sin embargo, a pesar de que la disputa ideológica no tiene orígenes económicos ni sociales, asume la misma forma de las pugnas entre naciones capitalistas[1]. Por su parte, los «realistas» empíricos afirman que la querella sobre la interpretación de las escrituras, la «ideología», efectivamente es una máscara –sólo que no encubre realidades económicas o sociales sino la ambición de grupos rivales que luchan por la hegemonía. ¿No hay más? ¿Cómo no ver en ese conflicto el cho-

1. «Al mismo tiempo que la oposición de clases en el seno de las naciones –dice el *Manifiesto comunista*– desaparecerá el antagonismo entre las naciones.»

que de maneras de ver y sentir diferentes, cómo ignorar que unos son chinos y otros rusos? Los chinos son chinos desde hace más de tres mil años y no es fácil que un cuarto de siglo de régimen revolucionario haya borrado milenios de confucianismo y taoísmo. Los rusos son más jóvenes pero son los herederos de Bizancio[1].

Otro tanto puede decirse de las dificultades a que se enfrenta la Alianza Atlántica. La incipiente unidad europea ha puesto de relieve que las afinidades entre los europeos, desde España hasta Polonia, son mayores y más profundas que los lazos que unen a los Estados Unidos y la Gran Bretaña con sus aliados continentales. Se trata de algo que tiene escasa relación con los regímenes sociales imperantes. Desde la guerra de cien años los ingleses se han opuesto a todas las tentativas de unificación europea, vengan de la izquierda o de la derecha. Y ninguno de sus filósofos políticos se ha interesado realmente en esta idea. Los Estados Unidos han seguido la misma política de disgregación, primero en la América Latina y después en el mundo entero. Esta política no se debe al azar ni es únicamente el reflejo de una maquiavélica voluntad de dominación universal. Es un estilo histórico, la forma en que se manifiestan una tradición y una sensibilidad. Los anglosajones son una rama de la civilización occidental que se define ante todo por su voluntad de separación; son excéntricos y periféricos. La tradición latina y la germánica son centrípetas; la anglosajona es centrífuga o, más bien, pluralista. Ambas tendencias operan desde la disolución del mundo medieval. No eran claramente visibles en la época del apogeo de las nacionalidades porque las cubría la agitación de las luchas entre los Estados nacionales. Hoy que éstos tienden a agruparse en unidades más vastas, aparece a la superficie la escisión que divide a Occidente desde el Renacimiento: la tendencia pluralista y la tradición romano-germánica. Aunque la generación modernista ignoró la sociología y la economía, vislumbró que los conflictos entre civilizaciones no se reducen a la lucha por los mercados ni a la voluntad de poder.

Nada más ajeno a Darío que el maniqueísmo. Nunca creyó que las verdades fuesen exclusivas y prefería asumir la contradicción a postular algo que negase a los otros. Veía en el imperialismo yanqui el principal obs-

1. Las reflexiones sobre el conflicto chino-soviético, entonces en apogeo, así como las relativas a la alianza atlántica y a la política de Estados Unidos y de Inglaterra, fueron escritas hace más de un cuarto de siglo. Hoy las formularía de un modo un poco distinto. *(Nota de 1990.)*

táculo a la unión de los pueblos de habla española y portuguesa. No se equivocaba. Tampoco se equivocaba al admirar a los Estados Unidos y en proponernos sus virtudes como un ejemplo. En realidad ningún hispanoamericano se ha atrevido a negar la existencia y el valor de la civilización anglosajona. En cambio, ellos han negado la nuestra con frecuencia. Nuestro resentimiento contra los Estados Unidos es superficial: celos, sentimiento de inferioridad y, sobre todo, la irritación de aquel que es pobre y débil al verse tratado sin equidad. En América Latina no hay mala voluntad hacia los angloamericanos. La verdadera malevolencia es de ellos y su raíz, a mi juicio, es doble: el sentimiento (inconfesado) de culpa histórica; y la envidia (igualmente inconfesada) ante formas de vida que la conciencia puritana y pragmática encuentra a un tiempo inmorales y deseables[1]. Por ejemplo, nuestra concepción del ocio los fascina y les repugna y de ambas maneras los perturba: pone en tela de juicio su sistema de valores. La inseguridad psíquica de los angloamericanos, cuando no estalla en violencia, se recubre con afirmaciones moralistas. Esta actitud los lleva a disminuir o negar al interlocutor: ellos representan el bien y los otros el error. El diálogo histórico con ellos es particularmente difícil porque asume siempre la forma del juicio, el proceso o el contrato. Nuestra actitud ante los angloamericanos también es ambivalente: los imitamos y los odiamos. Pero no los negamos. Aunque nos hicieron y nos hacen daño, nos rehusamos a verlos como una especie distinta a la nuestra, encarnación del mal. Por tradición católica y liberal nos repugna toda visión exclusiva del hombre, todo puritanismo.

Rubén Darío compartía los sentimientos de la mayoría de América Latina. Por lo demás, no era un pensador político y su carácter no era inflexible: ni en la vida pública ni en la privada fue un modelo de rigor. Así, no es extraño que, en 1906, al asistir como delegado de su país a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, escriba *Salutación al Águila*. Este poema, que celebra algo más que la colaboración entre las dos Américas, podría hacernos dudar de su sinceridad. ¿Fue honrado su entusiasmo? En todo caso, no le duró mucho. Él mismo lo confiesa en su *Epístola* a la señora de Lugones: «En Río de Janeiro... yo panamericanicé / con un vago temor y muy poca fe». Prueba de su soberana indife-

1. De nuevo: hoy escribiría estos párrafos de un modo distinto. En Estados Unidos no hay malevolencia hacia América Latina sino indiferencia, desdén e ignorancia. Entre nosotros el resentimiento y la mala voluntad se han enconado. La ideología ha envenenado muchas almas, sobre todo entre los intelectuales. *(Nota de 1990.)*

rencia por la coherencia política: ambos poemas figuran, a pocas páginas de distancia, en el mismo libro.

A pesar de estos vaivenes Darío no cesó de profetizar la resurrección de los pueblos hispanoamericanos. Aunque nunca lo dijo claramente, creía que si el pasado había sido indio y español, el futuro sería argentino y, tal vez, chileno. Nunca se le ocurrió pensar que la unidad y el renacimiento de nuestros pueblos sólo podía ser obra de una revolución que echase abajo los regímenes imperantes en su tiempo y, con raras excepciones, en el nuestro. El *Canto a la Argentina* (1910) reúne sus ideas predilectas: paz, industria, cosmopolitismo, latinidad. El evangelio de la oligarquía hispanoamericana de fines de siglo, con su fe en el progreso y en las virtudes sobrehumanas de la inmigración europea. No falta siquiera la denuncia del «extravío» revolucionario: «Ananké la bomba puso en la mano de la Locura». El poema es un himno a Buenos Aires, la Babel venidera: «concentración de vedas, biblias y coranes». Una cosmópolis a la manera de Nueva York pero «con perfume latino». Los asuntos latinoamericanos no fueron los únicos que lo apasionaron. Fue un enamorado de Francia («¡Los bárbaros, cara Lutecia!») y un pacifista ardiente. El *Canto de esperanza*, poema contra la guerra, contiene algunos versos milagrosos, como el inicial: «Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste...». No todo el poema tiene el mismo aliento.

La poesía de inspiración política e histórica de Darío ha envejecido tanto como la versallesca y decadente. Si ésta hace pensar en la tienda de curiosidades, aquélla recuerda los museos de historia nacional: glorias oficiales, glorias apolilladas. Si se comparan sus poemas con los de Whitman se advierte inmediatamente la diferencia. El poeta yanqui no escribe sobre la historia sino desde ella y con ella: su palabra y la historia angloamericana son una y la misma cosa. Los poemas del hispanoamericano son textos para ser leídos en la tribuna, ante un auditorio de fiesta cívica. Hay momentos, claro está, en que el poeta vence al orador. Por ejemplo, la primera parte de *A Roosevelt*, modelo de insolencia y hermosa desenvoltura; algunos fragmentos de *Canto a la Argentina*, cuyos aciertos verbales recuerdan a Whitman, un Whitman latino y que ha leído a Virgilio; ciertos relámpagos de visionario en el *Canto de esperanza*... No es bastante. Darío tiene poco que decir y su pobreza se reviste de oropel. Emite opiniones, ideas generales; le falta la mirada de Whitman, la mirada fundida a lo que ve, la realidad sufrida y gozada. Los poemas de Darío carecen de substancia: suelo, pueblo. Substancia: lo que está abajo y nos sostiene y alimenta. ¿Vio la miseria de nuestra gente, olió la sangre de los mataderos

que llamamos guerras civiles? Tal vez quiso abarcar demasiado: el pasado precolombino, España, el presente abyecto, el futuro radioso. Olvidó o no quiso ver la otra mitad: las oligarquías, la opresión, ese paisaje de huesos, cruces rotas y uniformes manchados que es la historia latinoamericana. Tuvo entusiasmo; le faltó indignación.

Una gran ola sexual baña toda la obra de Rubén Darío. Ve al mundo como un ser dual, hecho de una continua oposición y copulación entre el principio masculino y el femenino. El verbo amar es universal y conjugarlo es practicar la ciencia suprema: no es un saber de conocimiento sino de creación. Pero sería inútil buscar en su erotismo esa concentración pasional que se vuelve incandescente punto fijo. Su pasión es dispersa y tiende a confundirse con el vaivén del mar. En un poema muy conocido confiesa: «Plural ha sido la celeste / historia de mi corazón». Extraño adjetivo: si llamamos *celeste* a ese amor que nos lleva a ver en la persona amada un reflejo de la esencia divina o de la Idea, su pasión responde difícilmente al calificativo. Quizá otra acepción de la palabra le convenga: su corazón no se alimenta de la visión del cielo inmóvil pero obedece al movimiento de los astros. La tradición de nuestra poesía amorosa, provenzal o platónica, concibe a la criatura como una realidad refleja; el fin último del amor no es el abrazo carnal sino la contemplación, prólogo de las nupcias entre el alma humana y el espíritu. Esa pasión es pasión de unidad. Darío aspira a lo contrario: quiere disolverse en cuerpo y alma en el cuerpo y el alma del mundo. La historia de su corazón es plural en dos sentidos: por el número de mujeres amadas y por la fascinación que experimenta ante la pluralidad cósmica. Para el poeta platónico la aprehensión de la realidad es un paulatino tránsito de lo vario a lo uno; el amor consiste en la progresiva desaparición de la aparente heterogeneidad del universo. Darío siente esa heterogeneidad como la prueba o manifestación de la unidad: cada forma es un mundo completo y simultáneamente es parte de la totalidad. La unidad no es una; es un universo de universos, movido por la gravitación erótica: el instinto, la pasión. El erotismo de Darío es una visión mágica del mundo.

Amó a varias mujeres. No fue lo que se llama un amante afortunado. (¿Qué se quiere decir con esa expresión?) Sus desventuras, si lo fueron realmente, no explican la sucesión de amoríos ni la substitución de un objeto erótico por otro. Como casi todos los poetas de nuestra tradición, dice que persigue un amor único; en verdad, experimenta un perpetuo vértigo ante la totalidad plural. No el amor celeste ni la pasión fatal; ni Laura ni Juana Duval. Sus mujeres son la Mujer y su Mujer las mujeres.

Y más: la Hembra. Sus arquetipos femeninos son Eva y Cipris. Ellas «concentran el misterio del corazón del mundo». Misterio, corazón, mundo: entraña femenina, matriz primordial. Aprehensión sensual de la realidad: en la mujer «se respira el perfume vital de cada cosa». Ese perfume es lo contrario de una esencia: es el olor de la vida misma. En el mismo poema Darío evoca una imagen que también sedujo a Novalis: el cuerpo de la mujer es el cuerpo del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado. Pan sacramental, hostia terrestre: comer ese pan es apropiarse de la substancia vital. Arcilla y ambrosía, la carne de la mujer, no su alma, es *celeste*. Esta palabra no designa a la esfera espiritual sino a la energía vital, al soplo divino que anima la creación. Unos versos más adelante la imagen se hace más precisa y osada: el «semen es sagrado». Para Darío el licor seminal no sólo contiene en germen al pensamiento sino que es materia pensante. Su cosmología culmina en un misticismo erótico: hace de la mujer la manifestación suprema de la realidad plural y endiosa al semen.

Los actores de esta pasión no son personas sino fuerzas vitales. El poeta no busca salvar su yo ni el de su amada sino confundirlos en el océano cósmico. Amar es ensanchar el ser. Estas ideas, corrientes en la alquimia sexual del taoísmo y en el tantrismo budista e hindú, nunca habían aparecido con tal violencia en la poesía castellana, toda ella impregnada de cristianismo. (Las fuentes del erotismo español son otras: la poesía provenzal, la mística árabe y la tradición platónica del Renacimiento italiano.) No es fácil que Darío se haya inspirado directamente en los textos orientales, aunque sin duda tuvo vagas nociones de esas filosofías. En todo esto hay un eco de sus lecturas románticas y simbolistas pero hay algo más: esas visiones son la expresión fatal y espontánea de su sensibilidad y de su intuición. La originalidad de nuestro poeta consiste en que, casi sin proponérselo, resucita una antigua manera de ver y sentir a la realidad. Al redescubrir la solidaridad entre el hombre y la naturaleza, fundamento de las primeras civilizaciones y religión primordial de los hombres, Darío abre a nuestra poesía un mundo de correspondencias y asociaciones. Esta vena de erotismo mágico se prolonga en varios grandes poetas hispanoamericanos, como Pablo Neruda.

La imaginación de Darío tiende a manifestarse en direcciones contradictorias y complementarias y de ahí su dinamismo. A la visión de la mujer como extensión y pasividad animal y sagrada –arcilla, ambrosía, tierra, pan– sucede otra: es la «Potente a quien las sombras temen, la reina sombría». Potencia activa, dispensa con indiferencia el bien y el mal. Encarna, diría, la profunda, sagrada amoralidad cósmica. Es la sirena, el monstruo

hermoso, tanto en el sentido físico como en el espiritual. En ella confluyen todos los opuestos: la tierra y el agua, el mundo animal y el humano, la sexualidad y la música. Es la forma más completa de la mitad femenina del cosmos y en su canto salvación y perdición son una misma cosa. La mujer es anterior a Cristo: lava todos los pecados, disipa todos los miedos y su virtud lustral es tal que «al torcer sus cabellos, apaga al infierno». Sus atributos son dobles: es agua pero también es sangre. Eva y Salomé:

> Y la cabeza de Juan el Bautista,
> ante quien tiemblan los leones,
> cae al hachazo. Sangre llueve.
> Pues la rosa sexual
> al entreabrirse
> conmueve todo lo que existe
> con su efluvio carnal
> y con su estigma espiritual.

Los arquetipos de su universo son la matriz y el falo. Están en todas las formas: «el peludo cangrejo tiene espinas de rosa / y los moluscos reminiscencias de mujeres». La seducción del segundo verso no proviene únicamente del ritmo sino de la conjunción de tres realidades distintas: moluscos, mujeres y reminiscencias. La alusión a vidas anteriores es frecuente en la poesía de Darío e implica que la cadena de las correspondencias es también temporal. La analogía es el tejido viviente de que están hechos espacio y tiempo: es infinita e inmortal. El carácter enigmático de la realidad consiste en que cada forma es doble y triple y cada ser es reminiscencia o prefiguración de otro. Los monstruos ocupan un lugar privilegiado en este mundo. Son los símbolos, «vestidos de belleza», de la dualidad, el signo viviente del ayuntamiento cósmico: «el monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe». La filosofía de Darío se resuelve en esta paradoja: «sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas».

Si todo es doble y todo está animado, toca al poeta descifrar las «confidencias del viento, la tierra y el mar». El poeta es como un ser sin memoria, como un niño perdido en una ciudad extraña: no sabe ni de dónde viene ni adónde va. Pero esta ignorancia esconde un saber inmemorial. Frente al mar catalán: «siento en roca, aceite y vino, / yo mi antigüedad». Niño milenario, el poeta es la conciencia del olvido en que se sustenta toda vida humana: sabe que perdimos algo en el origen pero no sabe con certeza qué fue lo que perdimos o nos perdió. Percibe «fragmentos de

conciencias de ahora y ayer», mira al sol negro, llora por estar vivo y se asombra de su muerte.

La crítica universitaria generalmente ha preferido cerrar los ojos ante la corriente de hermetismo y de ocultismo que atraviesa la obra de Darío. Este silencio daña la comprensión de su poesía. Se trata de una corriente central y que constituye no sólo un sistema de pensamiento sino de asociaciones poéticas. Es su idea del mundo o más bien: su imagen del mundo. Como otros creadores modernos que se han servido de los mismos símbolos, Darío transforma la «tradición oculta» en visión y palabra. En un soneto no recogido en libro durante su vida confiesa: «En las constelaciones Pitágoras leía, / yo en las constelaciones pitagóricas leo». En la «confusión de su alma» la obsesión de Pitágoras se mezcla con la de Orfeo y ambas con el tema del doble. La dualidad adquiere ahora la forma de un conflicto personal: ¿quién y qué es él? Sabe que es, «desde el tiempo del Paraíso, reo»; sabe que «robó el fuego y robó la armonía»; sabe que «es dos en sí mismo»; y que «siempre quiere ser otro». Sabe que es un enigma. Y la respuesta a este enigma es otro:

> En la arena me enseña la tortuga de oro
> hacia dónde conduce de las musas el coro
> y en dónde triunfa augusta la voluntad de Dios.

En otro soneto, dedicado a Amado Nervo y que pertenece también a la obra dispersa, la tortuga de oro aparece como el emblema del universo. Esta composición me parece ser una de las claves del Darío mejor y menos conocido y merecería un análisis detenido. Aquí apunto sólo mi perpleja fascinación. Los signos que traza la tortuga en el suelo y los que se dibujan en su caparacho «nos dicen al Dios que no se nombra». La forma en que se revela esa divinidad innombrable es un círculo; ese círculo «encierra la clave del enigma / que a Minotauro mata y a la Medusa asombra». En el soneto que cité primero, la enseñanza de la tortuga consiste en mostrarle al poeta la «voluntad de Dios»; en el que ahora comento esa voluntad se identifica con el eterno retorno. La obra divina es la revolución cíclica que pone arriba lo que estaba abajo y obliga a cada cosa a transformarse en su contrario: inmola al Minotauro y petrifica a la Medusa. En el espíritu del poeta los signos de la tortuga se convierten en un «ramo de sueños» y un «mazo de ideas florecidas». Unión del mundo vegetal y el mental. Esta imagen se resuelve en otra más, predilecta del poeta: esos signos son los de la música del mundo. Son el emblema

del movimiento cíclico y el secreto de la armonía: la orquesta «y lo que está suspenso entre el violín y el arco». Verso henchido de adivinaciones y reminiscencias: momento en que se detiene, sin detenerse, la voluntad circular que perpetuamente recomienza.

La analogía no es perfecta. Hay una falla en el tejido de llamadas y respuestas: el hombre. En *Augurios* pasan sobre la cabeza del poeta el águila, el búho, la paloma, el ruiseñor y cada uno de esos pájaros es un agüero de fuerza, saber o sensualidad. De pronto la enumeración cambia de rumbo, el lenguaje simbolista se quiebra e irrumpe el habla directa: «Pasa un murciélago / pasa una mosca / un moscardón...». No pasa nada y llega la muerte. Sorprende el tono amargo y el voluntario, dramático prosaísmo de las líneas finales. Disolución del sueño en la sórdida muerte cotidiana. El tema de nuestra finitud adopta a veces la forma cristiana. En *Spes* el poeta pide a Jesús, «incomparable perdonador de injurias», la resurrección: «dime que este espantoso horror de la agonía / que me obsede, es no más de mi culpa nefanda». Pero Cristo es sólo uno de sus dioses, una de las formas de ese Dios que no se nombra. Aunque a Darío le repugnaba el ateísmo racionalista y su temperamento era religioso, y aun supersticioso, no puede decirse que sea un poeta cristiano, ni siquiera en el sentido polémico en que lo fue Unamuno. El terror de la muerte, el horror de ser, el asco de sí mismo, expresiones que aparecen una y otra vez a partir de *Cantos de vida y esperanza*, son ideas y sentimientos de raíz cristiana; pero falta la otra mitad, la escatología del cristianismo. Nacido en un mundo cristiano, Darío perdió la fe y se quedó, como la mayoría de nosotros, con la herencia de la culpa, ya sin referencia a una esfera sobrenatural.

El sentimiento de la mancha original impregna muchos de sus mejores poemas: ignorancia de nuestro origen y de nuestro fin, miedo ante el abismo interior, horror de vivir a tientas. La fatiga nerviosa, exacerbada por una vida desordenada y los excesos alcohólicos, el ir y venir de un país a otro, contribuyeron a su desasosiego. Iba sin rumbo fijo, hostigado por el ansia; después caía en letargos que eran «pesadillas brutales» y la muerte se le aparecía alternativamente como pozo sin fin o despertar glorioso. Entre esos poemas, escritos en un lenguaje sobrio y reticente, oscilante entre el monólogo y la confesión, me conmueven sobre todo los tres *Nocturnos*. No es difícil advertir su semejanza con ciertos poemas de Baudelaire, como *L'Examen de minuit* o *Le Gouffre*[1]. El primero

1. En la breve composición sin título que se inicia con la línea «¡Oh terremoto mental!», Darío cita expresamente al poeta francés.

y el último de los *Nocturnos* terminan con el presentimiento de la muerte. No la describe y se limita a nombrarla con el pronombre: Ella. En cambio, la vida se le aparece como un mal sueño, abigarrada colección de momentos grotescos o terribles, actos irrisorios, proyectos no realizados, sentimientos manchados. Es la angustia de la noche urbana, ese silencio interrumpido por «el resonar de un coche lejano» o por el zumbido de la sangre: oración que se vuelve blasfemia, cuenta sin fin del solitario frente a un futuro cerrado como un muro. Pero todo se resuelve en alegría serena si Ella aparece. El erotismo de Darío no se resigna y hace nupcias del morir.

En el *Poema del otoño*, una de sus grandes y últimas composiciones, se unen los dos ríos que alimentan su poesía: la meditación ante la muerte y el erotismo panteísta. El poema se presenta como variaciones sobre el viejo y gastado tema de la brevedad de la vida, la flor del instante y otros lugares comunes; al final, el acento se vuelve más grave y desafiante: ante la muerte el poeta no afirma su vida propia sino la del universo. En su cráneo, como si fuese un caracol, vibran la tierra y el sol; la sal del mar, savia de sirenas y tritones, se mezcla a su sangre: morir es vivir una vida más vasta y poderosa. ¿Lo creía realmente? Es verdad que temía a la muerte; también lo es que la amó y la deseó. La muerte fue su medusa y su sirena. Muerte dual, como todo lo que tocó, vio y cantó. La unidad es siempre dos. Por eso su emblema, como lo vio Juan Ramón Jiménez, es el caracol marino, silencioso y henchido de rumores, infinito que cabe en una mano. Instrumento musical, resuena con un «incógnito acento»; talismán, Europa lo ha tocado «con sus manos divinas»; amuleto erótico, convoca a «la sirena amada del poeta»; objeto ritual, su ronca música anuncia el alba y el crepúsculo, la hora en que se juntan la luz y la sombra. Es el símbolo de la correspondencia universal. Lo es también de la reminiscencia: al acercarlo a su oído escucha la resaca de las vidas pasadas. Camina sobre la arena, allí donde «dejan los cangrejos la ilegible escritura de sus huellas» y su mirada descubre a la concha marina: en su alma «otro lucero como el de Venus arde». El caracol es su cuerpo y es su poesía, el vaivén rítmico, el girar de esas imágenes en las que el mundo se revela y se oculta, se dice y se calla. En el segundo *Nocturno* hace la cuenta de lo que vivió y no vivió, dividido «entre un vasto dolor y cuidados pequeños», entre recuerdos y desgracias, iluminaciones y dichas violentas:

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón.

En 1914, ya Europa en guerra, Darío regresa a América. En los últimos tiempos, los apuros materiales se añadían a los trastornos del cuerpo y el alma. Concibió el proyecto de realizar una gira de conferencias por el continente, acompañado por un compatriota suyo que actuaba como su empresario. En Nueva York cayó enfermo. Su compañero lo abandonó. Herido de muerte, se traslada a Guatemala. Allí lo recoge la implacable Rosario Murillo, que lo lleva a Nicaragua. Muere en su casa, el 6 de febrero de 1916. «El caracol la forma tiene de un corazón». Fue su pecho de vivo y su cráneo de muerto.

Delhi, a 6 de octubre de 1964

«El caracol y la sirena: Rubén Darío» se publicó por primera vez en *Revista de la Universidad*, México, diciembre de 1964; y, posteriormente, en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.