



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Vargas Llosa, M. (1958). *Bases para una interpretación de Rubén Darío* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Humanidades]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:	Bases para una interpretación de Rubén Darío
Autor:	Mario Vargas Llosa
Año:	1958
Lugar de publicación:	Lima, Perú
Tipo de tesis:	Bachillerato
Palabras claves:	Rubén Darío, Emilé Zola, modernismo hispanoamericano, poesía nicaragüense, legado occidental.
Referencia en APA 7ma. ed.	Vargas Llosa, M. (1958). <i>Bases para una interpretación de Rubén Darío</i> [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Humanidades]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

Se propone “esclarecer la índole de la vocación” que impulsó la carrera del padre del Modernismo hispanoamericano, en tanto que realiza “una descripción general de la ideología y la forma poética” de su obra. Valiéndose del acercamiento biográfico y el juicio estilístico, se plantea el paso a la madurez literaria de Rubén Darío como un temprano conflicto entre el naturalismo y el esteticismo. Esta última poética fue la que resueltamente escogió Darío en su juventud, para hacerla dominar en casi toda su producción literaria y, así, granjearse una plena identidad como autor. Pese a ello, en sus años de madurez reconoció la influencia crucial del novelista Émile Zola, a manera de modelo opuesto que, por contrariedad, orientó su propia búsqueda de la belleza formal. Durante su exégesis, el tesista no oculta su admiración hacia el poeta nicaragüense, al reflejar en este las vivencias y aspiraciones que en ese entonces sobrecogían su espíritu. Mediante estas razones, Vargas Llosa concilia el esplendor de la poética modernista americana con su antítesis naturalista, europea; a través de la figura de un joven genio (Darío) que, en semejanza al graduando, dinamiza sus vínculos con el legado occidental.

Palabras Clave: Rubén Darío, Emilé Zola, modernismo hispanoamericano, poesía nicaragüense, legado occidental.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Facultad de Letras

"BASES PARA UNA INTERPRETACION DE RUBEN DARIO"

Tesis

para optar el grado de Bachiller en Humanidades

presentada por

M A R I O V A R G A S L L O S A

L I M A

1958





a LUIS LLOSA URETA,
mi gratitud y mi afecto.



Quiero dejar constancia aquí de mi gratitud al maestro Raúl Porras Barrenechea, que durante mis años de estudio en la Facultad, me concedió el privilegio de trabajar bajo su dirección, y de quien he recibido numerosas e inolvidables lecciones de sabiduría, comprensión y generosidad. Al doctor Porras Barrenechea debo, también, el haber podido utilizar para este trabajo casi todos los libros de Darío en sus primeras ediciones.

Agradezco, también, a los doctores Luis Alberto Sánchez, en cuya cátedra de literatura Americana inicié esta tesis, a sugerencia suya, como una monografía sobre el naturalismo en los cuentos de Darío, y Augusto Tamayo Vargas, que me ha brindado siempre su consejo y su ayuda.

Señor Decano:

Señores Catedráticos:

La tesis que presento a consideración de la Facultad para optar el título de Bachiller en Humanidades, se titula "Bases para una interpretación de Ruben Darío". En ella se intenta esclarecer la índole de la vocación del gran poeta centroamericano, las circunstancias en que aquella nació y se desarrolló, los factores que contribuyeron a darle una fisonomía peculiar, y los que determinaron la formación de su personalidad literaria, es decir, sus convicciones, sus "simpatías y diferencias" estéticas, sus actitudes, su estilo. Estos temas no son marginales a la obra poética de Darío, que alcanza su mayor significación y valía en Prosas Profanas y Cantos de Vida y Esperanza, o sea, en una época de su vida posterior a la estudiada en este trabajo. En realidad tienen una íntima vinculación: el esclarecimiento de los problemas que Darío afrontó en los comienzos de su carrera de escritor y de la manera cómo resolvió aquellos es de importancia, para comprender el contenido de su obra posterior y la actitud vital que la respalda.

La aparición de Azul... en 1888 significa el nacimiento oficial del modernismo. Es, también, simbólicamente, el nacimiento de Darío. Este, sin embargo, a pesar de su juventud,

había comenzado a escribir varios años atrás, Pero ^otoda su producción anterior a la publicación de su libro, tiene interés, precisamente, por ser la producción del autor de Azul..., Prosas Profanas y Cantos de Vida y Esperanza. Es la obra de madurez de Darío la que infunde atractivo y cierta importancia a esa vasta colección de escritos de juventud, dispersada en revistas y periódicos centroamericanos y chilenos, en época anterior a 1888, y parte de la cual fué reunida en los volúmenes de Epístolas y poemas y Abrojos. Estos primeros escritos, por otra parte, juzgados por sí mismos, objetivamente, ofrecen un interés muy relativo: se trata de una literatura menor y sin vuelo, aún dentro de su género y de su época. Azul..., por el contrario, basta ya para situar a Darío, en un lugar preponderante de la literatura americana: su autor se nos muestra allí, dueño de un estilo logrado, y de un pensamiento coherente y personal. Hay pues, una división muy clara: antes de Azul..., Darío está sumergido entre esa heterogénea y numerosa colección de escritores de repercusión familiar y amical, que, en todas las épocas, sirven de telón de fondo, a los grandes autores, a los auténticos creadores. Con Azul..., y a partir de entonces, queda incorporado entre estos últimos. Todas las modificaciones estilísticas o ideológicas, todos los cambios que sufra posteriormente, -y que son, sin duda, numerosos y diversos, pues Darío vivió un proceso de renovación constante- son esencialmente distintos a este cambio, a esta transformación decisiva y bá-

sica, de Darío, poeta de efemérides, imitador de Ricardo Palma, Becquer y Zorrilla, en Darío, autor de Azul..., es decir en un creador, dueño de una fe y un estilo. Ahora bien, ¿cuáles son las razones, las causas que explican esta transformación?; ¿a qué se debe que Darío, a quien sus primeros escritos denuncian en la confusión y contradicción ideológica y convertido en un simple repetidor de sensibilidades y técnicas ajenas, cobre, sorpresivamente, seguridad adopte una posición clara y definida frente al mundo y frente a la literatura y escriba, en un estilo personal, una obra como Azul..., que, además de valiosa, es un verdadero manifiesto, un breviario de la evasión? A estas preguntas, cuyo interés de por sí es grande, pues de su solución provendrá una comprensión mas íntima y concluyente de la obra de Darío, se trata de dar respuesta en este trabajo.

La tesis está dividida en cinco capítulos. En el primero, titulado "La indecisión inicial", se describe brevemente el carácter que tienen los escritos de Darío anteriores a la publicación de Azul... Todos ellos pueden ser agrupados bajo el denominador común de literatura inicial, de literatura de imitación. Han sido elaborados desordenadamente, revelan desorientación, inseguridad y una gran inquietud. Nos son escritos representativos: a través de ellos no se descubren los sentimientos y las ideas de su autor, sino sus lecturas. De una de éstas va dejando una huella en los primeros escritos de Darío: Espronceda, Zorrilla, Bécquer, Campoamor, Quintana.

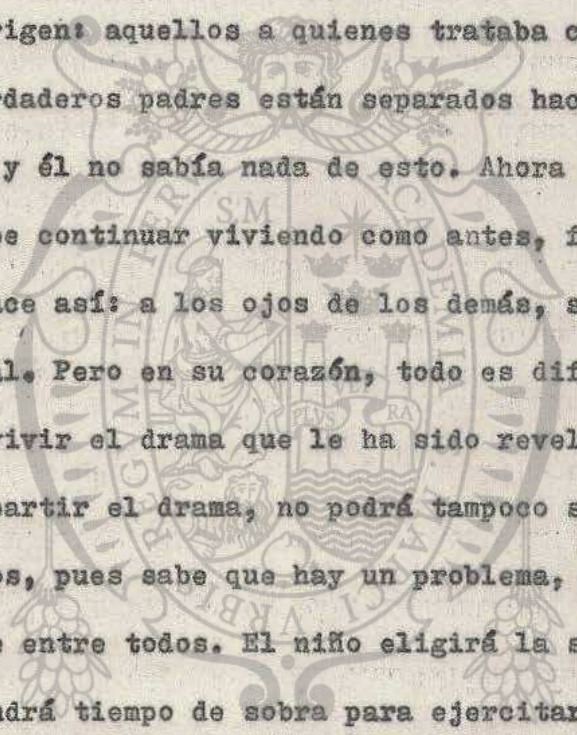
Núñez de Arce, Reina, Díaz Mirón, Victor Hugo, Gautier, Francois Coppée, Catulle Mendés, Palma y otros, son identificables en aquellos escritos, en los que influencias se suceden vértiginosamente. Esta comprobación interesa pues es síntoma de un agitado proceso interior. A juzgar por los autores que impresionan los escritos iniciales de Darío, y por la manera como este ha utilizado a aquellos, se trata de describir en la parte final del primer capítulo ese proceso interior que vive Darío en Centroamérica y en los primeros meses de estadía en Chile.

El segundo capítulo "El impacto de Zola. La Experiencia de El Bardo" describe la experiencia naturalista de Darío, que tiene lugar a comienzos de 1887. He insistido especialmente en este punto, pues, a mi juicio, ese breve período de la vida de Darío en que descubre el naturalismo, se entrega a él con ardor, y luego, muy poco después, lo rechaza enérgicamente, tiene una importancia excepcional y puede explicar el origen y el contenido de su definición literaria, que va a concretarse con Azul... Por lo general, se ha mencionado apenas o se ha omitido totalmente, en los estudios sobre Darío su fugaz entusiasmo por el naturalismo. Ello es explicable: en realidad, pocos autores están tan lejos de la estética y la ideología naturalista, como Darío, que personifica en América el esteticismo y la evasión. Pero, justamente, Darío aparece como un adelantado del preciosismo literario, de la pureza, de la literatura gratuita, inmediatamente después de atravesar un período de franca adhesión a la corriente que encabezó Zola.

Por otra parte Azul... significa la liquidación de la etapa del aprendizaje, de la repetición, de la imitación literaria, y el comienzo de aquella otra etapa, la que interesa específicamente a la literatura, la de creación. Entre ambas, tiene lugar aquella experiencia naturalista a que me refería: cronológicamente, les sirve de enlace. En este trabajo se trata de demostrar que aquella experiencia está la clave del tránsito y que la posterior actitud vital de Darío, así como su expresión poética, están determinadas por esa misma experiencia. Por ésta razón, se ha dedicado este capítulo a describir, con minuciosidad, el primer contacto de Darío con las obras de Zola, las circunstancias en que produce, la situación material y espiritual de Darío en aquel momento, y los efectos inmediatos que resultan de ese contacto, el entusiasmo de Darío por el autor que acaba de conocer, su propósito de seguir sus ideas y su técnica, la elaboración de *El Fardo*, ajustada cuidadosamente a este propósito y el desencanto y la sorpresa de Darío al descubrir que este relato, una vez concluido, además de no ser, en un sentido estricto, un relato naturalista, como él lo quiso, no lo satisface, no le convence, por que descubre que tras él hay una actitud, una posición frente a la vida y frente al arte, que no es la suya. Pero este descubrimiento va acompañado de otro: si esa actitud, que el naturalismo implica, no despierte su adhesión, no responde a su yo íntimo, es preciso entonces que él se examine a sí mismo, en busca de su verdadera actitud, aquella que provenga, no de sus

lecturas, sino de su propia interioridad, aquella actitud, en resumen, que ha presidido y puesto en movimiento su vocación literaria.

En el tercer capítulo se pretende reproducir aquella revisión. ¿Como había nacido la vocación de Darío? Es preciso remontarse a su nacimiento, a la tragedia familiar que rodeó su niñez y que él ignoró durante algunos años. Este niño, que fué criado como un hijo por unos tíos bondadosos, descubre un día, intempestivamente, la verdad de su origen: aquellos a quienes trataba como sus padres, no lo son, sus verdaderos padres están separados hace tiempo, desde antes que nacieran y él no sabía nada de esto. Ahora lo sabe y, además, debe callarlo. Debe continuar viviendo como antes, fingiendo que nada ha cambiado. Lo hace así: a los ojos de los demás, simula; para ellos, todo marchará igual. Pero en su corazón, todo es diferente: solo, en silencio, deberá vivir el drama que le ha sido revelado, y callará. Como no puede compartir el drama, no podrá tampoco sentirse ya uno más entre los otros, pues sabe que hay un problema, un dolor íntimo que a él distingue entre todos. El niño elegirá la soledad. Recluido en su casa, tendrá tiempo de sobra para ejercitar una aptitud que ha descubierto en esa misma soledad. Esta aptitud lo ayuda a soportar el alejamiento de los otros y además a refrendar esa distancia, esa diferencia que existe entre él y el resto del mundo desde que supo que era una víctima. Se entregará plenamente, frenéticamente, al ejercicio de esa "aptitud para escribir". Escribirá de todo y en toda forma. Por que aquella actitud es eminentemente formal: hay innumera-



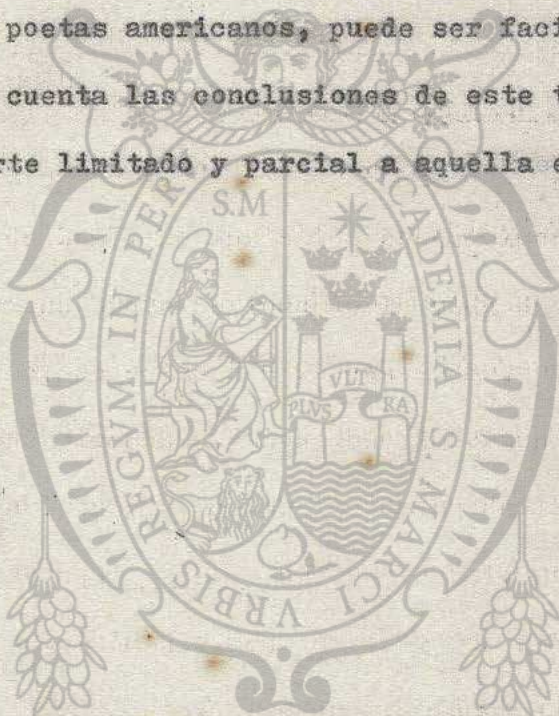
bles pruebas de ello; la mas importante, la facilidad y la sinceridad con que adppta e imita los estilos y las ideas de los autores que lee, Esta actitud formal, que él perfecciona intensamente, valiéndose de procedimientos que en este capítulo se reseñan, va a significar, en realidad, una toma de posición estética, que permanece ignorada en ese entonces para el propio Darío: éste va a hacer de la literatura una preocupación formal. El formalismo, tal como Darío lo ejercita y lo entiende, implica una concepción literaria: el esteticismo. La poesía persigue la belleza; ésta, alcanza en la medida en que se combina más armoniosamente las palabras, en que se obtienen los ritmos más perfectos. El tema es ajeno, o cuando menos adjetivo al proceso; para el poeta, para la poesía, la palabra es un valor en sí, no el signo de un valor. Esta es, aproximadamente, la idea central que Darío pone en práctica, en su juventud, y sin saberlo, cuando escribe.

Al intentar escribir como un naturalista esta concepción de la literatura que Darío, objetivamente, aplicaba se viene abajo, es aniquilado. Cuando Darío escribe El Fardo trata de imitar a Zola y, a la vez, de continuar haciendo de la literatura una inquietud eminentemente formal. Pero ello es imposible: el naturalismo es el producto de una concepción de la literatura radicalmente opuesta a la que Darío, involuntaria, inconscientemente, había elegido. Darío lo comprende así al revisar su relato: frente a él se presenta, otra

vez, un drama. Esta vez se trata de elegir. El naturalismo implica revisar, rectificar, condenar todo lo que ha escrito. Empezar de nuevo, con una actitud y, consecuentemente, un estilo distinto. O, por el contrario, rechazar al naturalismo y lo que implica, y reinvidicar aquella actitud suya anterior y adoptarla, esta vez consiente, libremente. El carácter de elección, que hara de Darío un escritor auténtico, y que se concreta en Azul... es la materia de mi cuarto capítulo de mi tesis.

En el quinto capítulo se estudia la presencia de Zola en la obra de Darío. Aunque ajeno al tema específico propuesto, la descripción y la explicación de la definición literaria de Darío, he creído conveniente incluirlo, por que contribuye a demostrar el importante rol que cumplió la obra del escritor francés en un momento fugaz, pero decisivo, de la vida literaria de Darío. Aunque se mantuvo al margen de aquella corriente que el autor de Naná presidió, Darío no olvidó nunca a Zola, merced al cual en cierta forma, se encontró a sí mismo. La influencia al revés que aquel ejerció en Darío, en aquel verano de 1887, creó entre ambos a pesar de la oposición espiritual que de ella provino, una relación que perduró. E, incluso, en otras épocas de la vida de Darío, Zola, de modos diversos, continuó influyendo y a veces decidiendo, determinadas actitudes del autor nicaragüense. Quizá a ello se deba que Darío, escribiera a la muerte de Zola, el elogio mas generoso y entusiasta que dedicara a un autor.

Finalmente creo necesario insistir en las evidentes limitaciones de esta tesis, que por cierto, no pretende ser una interpretación de Darío. Se trata de una contribución parcial, que quiere esclarecer sólo un momento de la obra de Darío, que es importante en relación con el resto de aquella, pero que de ningún modo basta, por si solo, para explicarla y comprenderla totalmente. La difícil y apasionante tarea de realizar una descripción general de la ideología y la forma poética del mas grande de los poetas americanos, puede ser facilitada en algo, quizá, tomando en cuenta las conclusiones de este trabajo, que aspira sólo a ser un aporte limitado y parcial a aquella empresa.



CAPITULO I.

En los primeros escritos de Darío se advierte, como en un film; aquel período dramático de imprecisión y desconcierto que padece quien comienza a escribir. El desasosiego y el entusiasmo, la curiosidad incesante, la vaguedad de propósitos del autor principiante, sin filiación ni firmeza, que avanza por el mundo de la literatura a tientas, desorientado y febril, han impregnado los relatos y poemas que publica cuando es todavía un jovenzuelo lleno de ambiciones. A través de ellos se descubren de inmediato sus diversas lecturas: cada una de ellas deja una huella fácilmente identificable en sus escritos. Un autor lo seduce momentáneamente y lo imita. No sólo trata de repetir su técnica, su métrica, su ritmo; también, sus sentimientos, sus personajes, sus temas. Pero, casi inmediatamente después, lo entusiasma otro autor, y cree entonces, una vez más, haber hallado el verdadero sentido de la literatura. Este proceso que se repite mientras dura la estadía de Darío en Centroamérica y en los primeros meses de su vida en Chile, ha sido advertido por casi todos sus críticos. Anderson Imbert lo describe fielmente, indicando que en esta época Darío "estuvo en medio de una rosa de los vientos, oyéndolo todo, imitándolo todo, sin orientarse decididamente". "El muchacho- agrega-, al mirar dentro de sí, no descubría su fuero, sino los reflejos de sus lecturas; veía el tema literario de la tristeza, no su tristeza; oía los ritmos del lenguaje poético en boga, no su propia melodía; reflexio-

naba con las categorías del romanticismo, no con las de su experiencia personal" (1). Andrés González Blanco, en 1923, comprobaba, también, que Darío, en su juventud "Aceptó todas las influencias, recibió todas las impregnaciones, pasó por todas las etapas de imitación o de influjo...."(2).

El mismo Darío se refirió algunas veces a su aprendizaje literario. Recordó, nostálgicamente, aquella época de puro fervor y confianza en sí mismo, lo que más tarde le haría tanta falta, y a la permanente mudanza literaria de sus primeros años:

Es mi juventud, mi juventud que juego
con versos e ilusiones, espada de oro al cinto;
hay en mi mente un sueño siempre vario y distinto,
y mi espíritu ágil al acaso se entrega...(3).

"Un sueño siempre vario y distinto", es decir, una ilusión que muere para ser reemplazada por otra, que, a su vez es derribada por una tercera. El joven vive en una suerte de vértigo: a cada instante cree hallar un camino: éste desaparece bajo sus pies cuando él se aproxima. A ratos, el desconcierto lo posee, vacila, siente (más que comprende) que ese poema, ese relato que ha escrito, no es exactamente lo que hubiera querido escribir. Pero esas pequeñas desilusiones no lo vencen. Se defrauda sólo pasajeramente. Un instante después intenta otra salida: esta vez, alucinado por otro autor. El joven está lleno de enorme entusiasmo y de una ilimitada fe en sus posibilidades. Está dispuesto a intentarlo todo, a enfrentar cualquier obstáculo. Va, como él mismo lo diría en el célebre poema autobiográfico de Cantos de Vida y Esperanza, como "embriagado" y en "un potro sin freno";

Petro sin freno se lanzó mi instinto,
mi juventud montó petro sin freno;
iba embriagado y con puñal al cinto;
si no cayó, fue porque Dios en bueno (4).

Esta es, además, una época hermosa, porque el joven sólo conoce la esperanza. Está convencido de su vocación y dispuesto a alcanzar la gloria. Eso constituye su preocupación fundamental; no tiene tiempo ni edad para plantearse otros problemas. Cuando éstos lo asaltan, se adueñan de él y lo hunden en la angustia, recordará con amargura aquellos días de ilusión y alegría:

¡Los comienzos! Es decir, los sueños, las esperanzas, el entusiasmo. Esos principios son mas bellos muchas veces que las más triunfantes victorias. Siquiera por que toda esperanza es hermosa, y todo logro quita el placer de esperar y da el cansancio humano de lo conseguido. La posesión de la gloria es lo mismo que la posesión de la mujer (5).

Entre la multitud de libros y autores que hieren la sensibilidad naciente de Darío, hay algunos que prevalecen y que los críticos han identificado rápidamente, analizando su obra de aquellos años. Se trate, al principio, sobre todo de autores españoles, aunque también algunos sudamericanos lo entusiasman. Uno de los primeros poemas, justamente, es una quintilla que revela su admiración por Espronceda:

El mundo en sus ejes rueda
en continuo movimiento
sobre el humano cimiento....
Así rueda el pensamiento
de don José de Espronceda....(6).



Está escrita en León de Nicaragua, en 1881, cuando el joven tiene apenas catorce años. El autor de El Diablo Mundo está nitidamente presente en muchos poemas de esta época, especialmente en Poemas de adolescencia, Poemas de juventud y Salmo de la pluma donde, como ha señalado Castro Calvo, "se hallen manifiestas pruebas de imitación romántica, y, quizá Espronceda concretamente, en el verso bisílabo consonante: a-a-b-c-c-, en la primera estrofa, a-a-b-c-c-d-c-d-, en la segunda hasta llegan a catorce" (7).

En el año 1882, Darío, que ha leído vorazmente la Biblioteca de Autores Españoles, escribe La poesía castellana donde, dice Anderson Imbert, ofrece "un centon de calcos desde El Cid (8). Otro de los fugaces entusiasmos juveniles de Darío es Zorrilla, en quien se inspiró para escribir páginas llenas de optimismo, reviviendo, a la manera del poeta español, leyendas orientales como Ali y la Cabeza del rabí, incluidas en Epístolas y poemas, donde "salpican las perlas de Ormuz, el collar de Zobeida, el joyel de Oriente, el marfil oriental, los diamantes de Golconda, los tesoros de Bagdad..." (9). Por la misma época sufre el irremediable impacto del gran romántico español, Becquer, el que trata de repetir en La Tristeza, y cuyo dolor, con cisión y sentimentalismo inundan su libro Rimas y Abrojos, publicado en 1887 (10).

Otro autor que lo seduce es Camposor. Ventura García Calderón lamenta que Darío haya imitado, impudicamente, las "humoradas" de aquel. Indica que "el lirismo ácido y brusco con pro

saicas vivacidades de clown" de las humoradas "era en verdad un humor ruidoso, un irónico desdén a las cosas terrestres" que expresaba una actitud frente a la vida, diametralmente opuesta a la de Darío "que sólo había nacido para quejarse" (11). En realidad, al imitar a Campoamor, escribiendo las humoradas que aparecen en Epístolas y poemas y en Abrojos, Darío no era más inauténtico que imitando a Espronceda, Bécquer o Zorrilla. En ese tiempo, no era aún Darío, es decir, una personalidad formada, con una visión propia del mundo y de la literatura: era, solamente, una vocación que trata de orientarse. Por otra parte, la influencia de Campoamor es una de las más visibles en sus dos primeros libros. Así lo reconoce Darío en su Historia de mis Abrojos (A. de Gilbert, 1899), donde dice que "en cuanto al procedimiento técnico" los Abrojos "nacieron de las Humoradas de Campoamor, y sobre todo, de las Saetas, de Leopoldo Cano" (12). Como testimonio de su admiración a aquel autor, Darío dejará, además, la siguiente décima, escrita cuando se encontraba en Chile (13) y que más tarde incluirá en El Canto Errante:

Este del cabello cano,
como la piel del armiño,
juntó su candor de niño
con su experiencia de anciano;
cuando se tiene en la mano
un libro de tal varón,
abeja es cada expresión
que, volando del papel,
deja en los labios la miel
y pica en el corazón" (14).

Otros autores españoles que despiertan en esta época la admiración, casi siempre efímera de Darío, son Quintana, Núñez de Arce, Reina (15). Entre los sudamericanos, el mexicano Díaz Mirón (16). Pero no sólo frecuenta a los autores de lengua española. Desde 1882, según ha confesado, entró en contacto con Víctor Hugo y los parnasianos. La lectura de los alexandrinos del "gran francés" le sugieren la idea de "la renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde" (17). En 1886 declara que considera a Gautier "el primer estilista de Francia": un año antes había dicho algo semejante de François Coppée y de Catulle Mendès (18).

Por cierto que no sólo es en el orden de la poesía que se percibe un torrente de influencias disímiles y heterogéneas; también, aparece la misma diversidad en sus primeros escritos en prosa. Su primer cuento, "A orillas del Rhin" escrito en Junio de 1885 (19), la evocación de un pasado imaginario, revela cierta propensión a la lejanía y a lo exótico, pero apenas unos meses más tarde aparece espiando en su propia tradición local en busca de tema para Las albóndigas del coronel, que escribe bajo la directa influencia de Ricardo Palma (20). Esta influencia está reconocida por Darío en ese mismo relato, donde se llama "seguidor de la Ciencia del buen Ricardo". El Sub-título de la narración implica, también, este reconocimiento: Tradición Nicaragüense. Años más tarde, Darío volverá a referirse a la impresión que causó en él la obra del



tradicionalista. De regreso en febrero de 1888, de Chile a Centroamerica, Darío, al pasar por Lima visitó a Palma en la Biblioteca Nacional. Al relatar esta entrevista, dos años más tarde (1890) (21) hablará de Palma con gran entusiasmo:

"el amarillento archivo colonial, los cronicones vetustos, la vasta mina escabrosa de donde el brillante y original trabajador peruano saca a la luz del mundo literario el grano de oro sin liga que resplandece con brillo alegre en sus tradiciones incomparables"

En ese mismo artículo, Darío recuerda que Palma fue uno de los autores preferidos de su niñez. Dice, que, mientras el tradicionalista le conversaba, él pensaba que:

"en un principio de mi juventud me había parecido un hermoso sueño, irrealizable, estar frente a frente con el poeta de las Armonías, deaquem ~~me~~ me sabía desde niño aquello de:

¡Porto, oh patria, desterrado;
de tu cielo arrebolado
mis miradas van en pos.
etc...."

Por cierto que en esa época ya no imita a Palma. Lo admire aún, pero, a diferencia de su niñez, cuando trataba de escribir tradiciones como aquél, ahora está convencido de que:

"La tradición -en el sentido que Palma la ha impuesto al mundo literario- es flor de Lima. La tradición cultivada fuera de Lima, y por otras manos que no sean las de Palma, no se da bien, tiene poco perfume, se ve falta de color".

Acaso sin darse cuenta, con estas frases Darío estaba haciendo una implecable autocrítica. De acuerdo a sus ideas, Las albóndigas del coronel es un relato con "poco perfume" y "falto de color", lo que no es cierto del todo.

El entusiasmo por la historia nacional, que Palma despertó en él, no deja huellas después de escrita Las albóndigas del coronel, luego de lo cual escribe Mis primeros versos (22), cuyo aparente carácter autobiográfico quizá responde al propósito de su autor de dar a su narración un carácter verosímil y actual, es decir, realista. Sin embargo, en enero de 1886, en que descubre el lenguaje de las aves en Historia de un picaflor (23), su única preocupación son las imágenes. Tres meses más tarde, a juzgar por El Pájero azul (24), donde en un ambiente de sentimentalismo almibarado, se combinan la palidez, la fatalidad y la bohemia, cualquiera lo tomaría por un romántico. En diciembre de ese año escribe una estampa exclusivamente esteticista, de corte clásico, la presentación lírica de las Flores de un jardín, Bouquet (25).

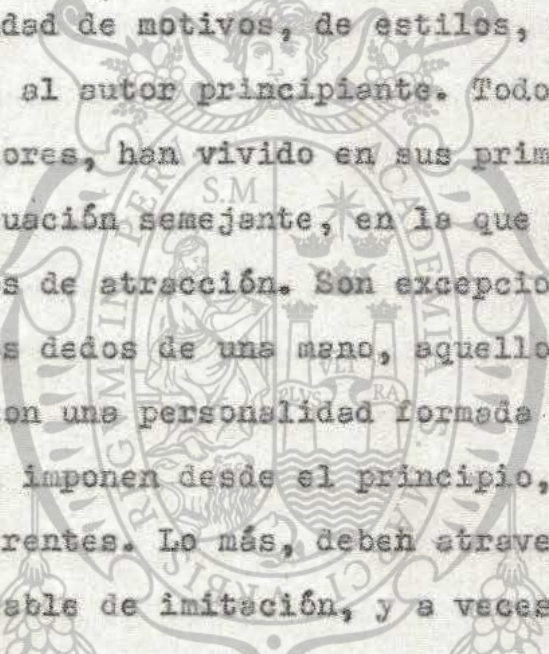
Esta enumeración de la diversidad de influencias que sufre Darío, y que podría ser extensamente ampliada, no tiene por objeto comprobar simplemente el catálogo de sus lecturas juveniles, sino mostrar el drama interior de que es síntoma.



Esta etapa, -que se extiende, aproximadamente, desde 1881 en que comienza a escribir en su tierra natal y que, según creo, se cierra a comienzos de 1887-, revela una inestabilidad fundamental. El joven vive en el centro de un caos. Porque cada autor que lo impresiona y al que imita, no es sólo el creador de una técnica, de una métrica, de un ritmo determinado, sino, fundamentalmente, una actitud dentro de la literatura y, por lo mismo, una posición frente a la vida. Hemos visto que Darío, al reproducir a Campoamor, a Bécquer, a Zorrilla, no se limita a utilizar los aportes formales de ellos: trata de hacer suyos, sus temas, sus sentimientos, sus convicciones. Esta sumisión literaria de los primeros escritos de Darío, no origina únicamente una innumerable variedad de estilos, aunque ella es, por cierto, muy marcada -el lenguaje de Las albóndigas del coronel es, casi sin variantes, el de cualquier tradición de Palma y el poema Tristeza parece una de las Rimas de Bécquer-, sino, sobre todo, una diversidad de actitudes, de opiniones. Darío salta del optimismo pleno y confiado de Zorrilla a la amargura y el dolor de Bécquer, del retraimiento orgulloso de Gautier -nítido en Miel (1882) y Lesbia (1884) (26)- a la preocupación mesiánica y profética de Hugo, con sus poesías para multitudes, como la Oda al Libertador, a la Unión Centroamericana y el Himno a Jerez (27). Darío adopta posiciones tan opuestas y contradictorias con sinceridad: en cada una de ellas cree encontrar su verdadera actitud, pero,

de pronto surge un nuevo autor que le descubre otro camino, igualmente atractivo. En esta época, por otra parte, Darío no advierte la absoluta necesidad que tiene de superar esa inestabilidad, esa indecisión, para que su vocación literaria se concrete en una poesía realmente suya. Sólo más tarde comprenderé que en aquellos años vivía, como lo señaló en No Obstante, publicado en los Cantos de Vida y Esperanza, en un verdadero "terremoto mental" (28).

La diversidad de motivos, de estilos, de actitudes revela, sin duda, al autor principiante. Todos, o casi todos los grandes autores, han vivido en sus primeros años literarios, una situación semejante, en la que vacilaban entre diversos centros de atracción. Son excepcionales, podrían contarse con los dedos de una mano, aquellos que surgen a la literatura con una personalidad formada y, como Lautremont o Rimbaud, imponen desde el principio, un estilo y una mentalidad diferentes. Lo más, deben atravesar aquella ascesis indispensable de imitación, y a veces plagio, de los autores contemporáneos o anteriores. Esa literatura de los comienzos es efímera y nada agrega a la obra valiosa de un autor, que sólo comienza cuando éste ha concluido la etapa inicial de búsqueda y copia, y avanza por su propia ruta. Los que no superan aquella etapa de simple asimilación de influencias, aquellos que sólo repiten, con mayor o menor habilidad, sus lecturas, son los que conocemos como poetas menores o mediocres. Desde un punto de vista estrictamente



literario, un autor nace cuando deja atrás aquel aprendizaje en el que, a través de su pluma, escriben otros autores, no él. Por cierto que cada autor no es una individualidad cerrada, de la que están excluidas todas las influencias. Por el contrario: es indudable que, incluso en las obras maestras hay resabios, rastros inequívocos del pensamiento o el estilo de otros. ¿Escribiría Faulkner como escribe si no hubiera leído a Joyce, y el purísimo estilo de Borges sería posible si no hubiera existido Marcel Schwob?. Pero en estos autores, esas lecturas han sido asimiladas, han contribuido a la formación de una nueva personalidad, se han integrado. En estos primeros escritos de Darío no hay asimilación ni integración aún; hay, solamente, repetición.

Por otra parte, aunque es más o menos común a los poetas el período de inestabilidad y de recepción indiscriminada de influencias, en Darío es peculiar la intensidad con que éstas nacen y desaparecen. La vacilación del joven, que oscila entre innumerables imanes, es muy profunda. Nada hay de permanente en él, salvo su vocación y su aptitud. Ambas, sólo ^{en}contrarán una oportunidad propicia para desarrollarse, cuando Darío supere el eclecticismo y oriente su poesía, ya no en todas las direcciones de la literatura y del sentimiento, sino en un orden determinado; es decir, desde el momento en que Darío, por sí mismo, asuma una actitud, personal, intransferible, no calcada de ningún autor ni de nin

gún libro, frente a la realidad. Esta actitud aparece lentamente: es producto de muchas experiencias, y de innumerables emerguras y alegrías. En algunos autores, sin embargo, hay un hecho, un acontecimiento, que parece haber originado la formación de su personalidad literaria. A partir de él, se comprueba que sus escritos han comenzado a adquirir un sentido preciso. Ha comenzado la coherencia y a partir de entonces se podrá hablar de su obra como de una unidad, aunque ésta, en el futuro sufra cambios internos de distinta índole. En su estudio sobre Baudelaire, Sartre ha mostrado, por ejemplo, el momento en que aparece realmente el autor de Las Flores del Mal y cuál es el hecho biográfico que explica su particularísima concepción de la literatura y la vida.

Así, pues, mientras dura esta indecisión juvenil, el Darío que nosotros conocemos y amamos, no existe aún, sino potencialmente. Surgirá más tarde, cuando desaparecen los tanteos, la confusión que lo han acosado desde que daba sus primeros pasos de escritor, y su literatura empieza a ser, no el testimonio gráfico de sus lecturas, sino de su propia experiencia vital. Me parece posible señalar el límite entre ambos períodos de la vida de Darío, el momento en que adopta una actitud personal frente a la realidad y, en consecuencia, liquida la imprecisión y versatilidad iniciales, señalando a su actividad creadora determinados límites, las circunstancias en



que aquella actitud tiene lugar y los factores que la precipitan. Entretres palabras, el instante en que nace Rubén Darío.



Notas.-

- 1.- Darío, Rubén.- Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa. Estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. México, Fondo de Cultura Económica, 1952. Págs.VII-VIII.
- 2.- Darío, Rubén.- Baladas y Canciones. Prólogo de Andrés González Blanco. Vol. I de las Obras Completas. Madrid, 1923.
- 3.- Darío, Rubén.- Baladas y Canciones. Prólogo de Andrés González Blanco. Vol.I de las Obras Completas. Madrid, 1923. Este cuarteto forma parte del soneto Eros. Págs.103-104.
- 4.- Darío, Rubén.- Cantos de Vida y Esperanza. Los cisnes y otros poemas. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1905. Las citas de los poemas de Darío que figuran en este trabajo han sido tomadas de las primeras ediciones de sus libros, preferentemente. Cuando, por deficiencia de las bibliotecas locales, no ha sido posible consultar aquellas, se ha revisado la cuidadosa edición del Fondo de Cultura Económica (México, 1952) preparada por Ernesto Mejía Sánchez. Los poemas de Darío citados, que no figuran en la edición de Mejía Sánchez, han sido estudiados en la edición de las Obras Completas preparada por Andrés González Blanco y Alberto Ghirello e impresa por la editorial Mundo Latino, de Madrid, y la de Rubén Darío Sánchez.

- 5.- Darío, Rubén.- La Caravana Pasa. París, Editorial Garnier Hermanos, 1903. Págs. 145-146.
- 6.- Citada por Andrés González-Blanco en el Prólogo a Baladas y Canciones. Vol. I de las Obras Completas. Madrid 1923.
- 7.- Castro Calvo, José Ma.- Rubén Darío y el Modernismo en la Literatura Hispanoamericana.- Lección inaugural del I curso de Literatura Hispanoamericana en el Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona, en 1949. España, Barcelona, 1949, Pág. 13.
- 8.- Anderson, Imbert, Enrique.- Estudio preliminar en Poesías Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa de Rubén Darío, Fondo de Cultura Económica. Pág. VIII.
- 9.- Castro Calvo, José Ma. Obra citada. Pág. 14.
- 10.- Castro Calvo, José Ma. señala que en Tristeza, Darío ha trasladado todas aquellas "impresiones sensoriales" que su gestionaron al romántico español: "poesía con auras de ciprés, música de arroyuelo, ramas rumorosas y espumas que mueren en la arena" Obra citada, Pág. 13
- 11.- García Calderón, Ventura.- Rubén Darío. Epistolarie. Estudio preliminar de V.G.C. París, Agencia General de Librería, 1920. Pág. 13.

- 12.- Gilbert, A.de. Historia de mis abrojos, 1899. Citas tomada de Darío, Rubén, Obras escogidas, Selección de Andrés González-Blanco, Vol.III, Madrid. 1910. Pág. 46.
- 13.- González Blanco, Andrés. (Prólogo a Belasdes y Canciones. Madrid, 1923, dice que Darío escribió esta quintilla "siendo el poeta ya mozo y estando en Chile". En la edición de la Poesía de Rubén Darío, del Fondo de Cultura Económica, preparada por Ernesto Mejía Sánchez, se da como escrita en 1886. En su Autobiografía Darío cuenta que la escribió para un número especial del Diario La Epoca dedicado a Camposcor, y que por ella ganó 200 pesos (Autobiografía, en Obras Completas, Vol.I, Crítica y Ensayo, Madrid, Afrodiseo Aguado S.A., 1950, p. 57).
- 14.- Darío, Rubén, El Canto Errante. Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1907. En Poesía, edición citada, pág. 359.
- 15.- Anderson Imbert, Enrique.- Estudio preliminar en Poesías. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa de Rubén Darío, Fondo de Cultura Económica, Páginas VIII y IX. Se ha consultado, también: Diego Manuel Sequeira, Rubén Darío enjollo o Raíz y médula de su creación poética, Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda., 1945. En este estudio, Sequeira revisa minuciosamente los escritos primeros de Darío y señala, con pruebas abundantes, las in-

fluencias diversas y sucesivas que aparecen en ellos.

16.- García Calderón, Ventura. (Estudio preliminar a: Rubén Darío. Epistolario. París, 1920) advierte la admiración que tuvo Darío por el "frenético y volcánico mexicano Díaz Mirón." Fue, agrega, un "pecado de juventud", del que se libró pronto, como de la mayoría de sus modelos de entonces.

17.- Darío ha revelado que conoció a Hugo por Francisco Gavidia, poeta centroamericano, mayor que él, quien habría lanzado la idea de adaptar a la poesía castellana el ritmo flexible y cambiante del alejandrino francés Autobiografía (1912) Obras Completas. Tomo I. Crítica y Ensayo. Madrid, Alfredo Aguado S.A., 1950 Pág. 69. Edelberto Torres. La dramática vida de Rubén Darío. -México, Editorial Grijalbo, S.A. 1956. (Segunda Edición) Págs. 42-43. Por otra parte, respecto a la admiración de Darío por Hugo, Max Henríquez Ureña ha señalado las diversas oportunidades en que aquella fue expresamente reconocida por el poeta: Rubén Darío, que igual que Salvador Díaz Mirón consagró en su juventud una oda "A Víctor Hugo" (1883) y además dedicó un canto elegíaco a su muerte (Victor Hugo y la tumba, 1885), siguió recondonándolo con amor a lo largo de su obra poética:

Y esto pasó en el reinado de Hugo,
emperador de la barba florida,

decía en el Pórtico (1892) del libro, En tropel de Salva-
dor Rueda, así como se gloriaba en el preludio de Cantos
de Vida y Esperanza (1905) de haber sido

con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo
Volvió a loarlo al cantar el Momotombo (1896)

¡Momotombo! -exclamé- ¡oh nombre de epopeya
Con razón Hugo el grande en su onomatopeya
ritmo escuchó que es de eternidad,

y luego, en versos franceses (France- Amerique, 1915):

Nous levons nos regards et nous chauffons nos âmes
au soleil de Voltaire et de Victor Hugo;

Henríquez Ureña, Max. Breve historia de Modernismo. Mé-
xico, Fondo de Cultura Económica, 1954, Págs. 10-11.

18.- Anderson Imbert, Enrique. obra citada, pág. X

19.- Darío, Rubén.- Cuentos Completos de...-Edición y notas
de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Raimun-
do Lida, México, Fondo de Cultura Económica, 1950. Págs.
3-8. Todas las citas de cuentos y narraciones de Darío,
han sido tomadas de esta edición. Las fechas en que fue-
ron elaborados o publicados estos escritos de Darío, se-
ñaladas por Mejía Sánchez, son, también las que ha adop-
tado este trabajo.

20.- Las albóndigas del coronel en Obra citada, Págs. 9-12.

21.- El artículo sobre Ricardo Palma ^{nota} ~~que~~ escrito en Guatemala, en 1890. Fue incluido en Crónica Literaria, Volúmen IX de las Obras Completas. Edición de Alberto Ghiraldo y Andrés González Blanco, Madrid, s/f. Las citas son extraídas de las págs, 25, 27, y 32.

22.- Obra citada, págs. 13-16.

23.- Obra citada, págs. 17-20.

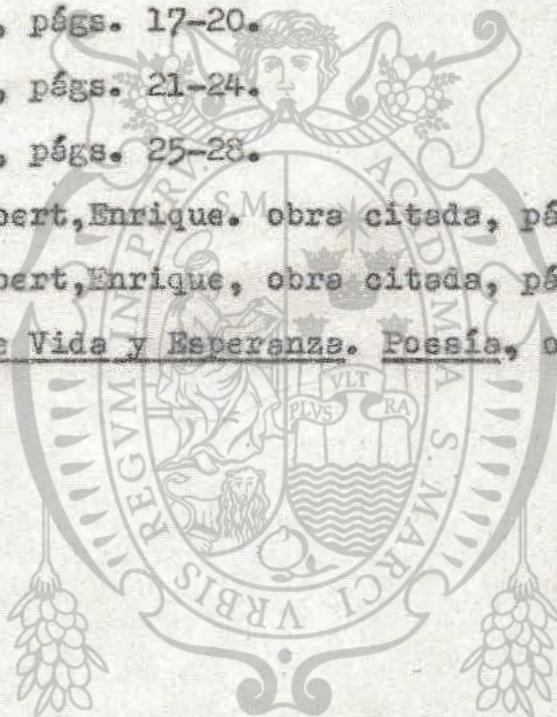
24.- Obra citada, págs. 21-24.

25.- Obra citada, págs. 25-28.

26.- Anderson Imbert, Enrique. obra citada, pág. X

27.- Anderson Imbert, Enrique, obra citada, pág. VIII

28.- En Cantos de Vida y Esperanzas. Poesía, obra citada, pág.



CAPITULO II

El impacto de Zola. La experiencia de El Fardo.

A principios de 1887 Darío vive en Valparaíso. Diversos motivos lo llevaron a alejarse de Santiago : según él, fue la epidemia de cólera que lo ahuyentó de la capital de Chile (nota IV de la segunda edición de Azul...), (1) pero Raúl Silva Castro, que ha estudiado minuciosamente a Darío durante su estadía en Chile, en Rubén Darío a los veinte años (Madrid Editorial Gredos, 1956), señala que esta razón no es del todo convincente, pues "Valparaíso quedó afectada tanto como la capital con la amenaza de la epidemia", aunque, agrega, "no es raro, sin embargo, que Darío se sintiese más a cubierto del flagelo en Valparaíso por ser puerto de mar y por hallarse, en fin, a mayor distancia que Santiago de los focos originales de la epidemia" (p.151). Parece que contribuyeron otros factores, además del cólera. Darío pasaba honda angustia económica en Santiago: ganaba poco, estaba agobiado por las deudas y, además, se dice que el director del diario La Epoca, donde trabajaba, le tenía mala voluntad. Por último, sus biógrafos sugieren una preocupación de Darío, muy intensa en los días anteriores a su partida de Santiago, aunque no especifican qué la originaba y qué pudo determinar su decisión de viajar a Valparaíso (2). En este puerto, por gestión de Manuel Rodríguez Mendoza, Pedro Balmaceda Toro le ha conseguido un empleo de vista de Aduana. En Valparaíso Darío va a vivir dos experiencias capi-

tales: por primera vez, y, en cierta forma, por última, va a entrar en contacto "con la gente del pueblo, con los trabajadores"; (3) casi a la vez, va a ser seducido por la obra de Emilio Zola.

Ambos sucesos se producen en una época en que Darío atraviesa por un estado psicológico muy especial: tiene un oficio muy humilde, donde gana muy poco dinero; aparte de Eduardo Poirier, que lo aloja, está sin amigos: sus compañeros de bohemia, sus más sólidas amistades chilenas han quedado en Santiago; los informes que recibe de esta ciudad, son, sobre todo, llamados de atención de sus acreedores. El sueldo reducido que tiene no le alcanza, por cierto, para cancelar sus deudas; él, que no se conforma con su situación, por otra parte, derrocha lo poco que gana; se afirma, por ejemplo, que gastó su paga íntegra en un lujoso sobretodo (4). En su modesto empleo, que, por otra parte, no frecuentó mucho -fue nombrado agente de Aduana el 29 de Marzo y el 18 de Agosto se declara vacante su cargo, por inasistencia (Silva Castro, Raúl, obra citada, p.p. 151-155)-y en las calles y tabernas del puerto debe tratar con gente humilde, los obreros y los pescadores. Su penosa condición económica y el trato constante con esa gente, hace que Darío, vaga y confusamente, se sienta a su vez algo así como uno de ellos, o mejor, casi un aliado.

Es esa época a comienzos de 1887 que -lo sabemos por confesión suya en Historia de mis libros (5)- que llegan a sus

manos unos libros de Zola. A través de estas lecturas, Darío entra en contacto con "la entonces en auge escuela naturalista" (6). El efecto es instantáneo; queda deslumbrado, "tocadó. No nos ha dicho Darío cuáles fueron los libros de Zola que le yó aquellos días, pero la impresión que le causaron está reconocida en su Historia de mis libros (7). Además, ha quedado un testimonio inequívoco de aquella impresión: un relato suyo, que fue "el reflejo inmediato" (8) de esas lecturas. El relato es El Fardo: un viejo lanchero, el tío Lucas, que aquella mañana, "al subir una barrica a un carretón" se ha estropeado un pié, cuenta al narrador del relato la historia de su hijo. Este ha bía sido "muy honrado y muy de trabajo", y no pudo ir a la escuela por ser pobre. Al crecer, ayudó a su padre, que se había hecho pescador. Al alba, ambos partían mar adentro en la canoa que había comprado el tío Lucas "tras mil privaciones". Regresaban al medio día y si la venta de lo pescado en la mañana era buena, salían de nuevo en la tarde. Una tarde de temporal la canoa se hizo astillas contra las rocas y ambos salvaron de milagro. Fue su bautizo. A partir de entonces eran ya lancheros. Un día el tío Lucas quedó en casa, inmovilizado por el reumatismo. Había que comprar medicinas y alimentos y el hijo fue solo a trabajar, "sin desayunarse". Junto con otros lancheros, el hijo está en el muelle, trabajando a toda prisa. Poco a poco van descaragándose los bultos. Sólo queda uno, el más grande, el monstruo, en lo alto del muelle. Al descar-



l
gar éste, fardo se zafa del lazo que lo sostenía y aplasta el hijo del tío Lucas que queda "con los riñones rotos, el espinazo desencajado y echando sangre negra por la boca". Aquel día -termina el relato- no hubo pan ni medicinas en casa del tío Lucas, sino el muchacho destrozado, al que se abrazaba llorando el reumático, entre la gritería de la mujer y de los chicos, cuando llevaban el cadáver al cementerio".(9).

El realismo del relato no es sólo literario. Al dirigirlo a Luis Orrego Luco, poco después de escrito, Darío reprocha a su amigo por haber murmurado "de la prosa de la aduana" y le dice que, antes, él pensaba lo mismo "al frente de tan claras arideces, y mira lo que he encontrado ayer", al salir del empleo (10). Lo que encontró es, sin duda, la historia del Fardo. Así lo afirmó también Darío, en la edición de Guatemala de Azul...(1890): "Este -escribió de El Fardo- es un episodio verdadero, que me fue narrado por un viejo lancharo en el muelle fiscal de Valparaíso, en el tiempo de mi empleo en la Aduana de aquel puerto. No he hecho sino darle la forma conveniente" (11).

Darío se esforzó por hacer de su relato un escrito estrictamente "naturalista". Lo situó en un ambiente sórdido, misérrimo. El hijo del tío Lucas es inteligente pero no puede ir a la escuela porque "¡los misérrimos no deben aprender a leer cuando se llora de hambre en el cuártucho!"(12). La mujer del

tío Lucas "llevaba la maldición del vientre de las pobres: la fecundación" (13). La situación de esta familia es angustiosa y a través de ella el autor quiere dar la impresión de la miseria y del drama social de todo el ambiente en que aquella familia está enclavada. En casa del tío Lucas "Había pues, mucha boca abierta que pedía pan, mucho chico sucio que se revolcaba en la basura, mucho cuerpo magro que tamblaba de frío; era preciso ir a llevar qué comer, a buscar harapos, y para eso, quedar sin alientos y trabajar como un buey"(14). En el transcurso del relato, hay un paréntesis, en el cual se relata que el hijo del tío Lucas era "tan débil, casi un armazón de huesos" y como "en el fuelle tenía que echar el bofe", cayó enfermo. "Pero -dice el relato- no murió. ¡No murió! Y eso que vivían en uno de esos hacinamientos humanos, entre cuatro paredes destartalladas, viejas, feas, en la callejuela inmunda de las mujeres perdidas, hedionda a todas horas, alumbreada de noche por escasos faroles, y en donde resuenan en perpetua llamada a las zambras de echacorvería, las arpas y los acordeones, y el ruido de los marineros que llegaban al burdel, desesperados con la castidad de las largas travesías, a emborracharse como cubas y a gritar y patelear como condenados"(15). El hijo del tío Lucas, creció "entre la podredumbre, al estrépido de las fiestas tunantescas". En el relato hay una exaltación, típicamente naturalista, de trabajador humilde, que, en un am

biente de miseria y angustia social, desarrollada limpiamente su labor, con cuerpo fuerte y el espíritu sano.

Darío habla de "esa charla agradable y suelta que me plae entablar con los bravos hombres toscos que viven la vida del trabajo fortificante, la que da la buena salud y la fuerza del músculo, y se nutre con el grano del poroto, y la sangre hirviente de la viña"(16). Mas tarde se refiere específicamente a los lancheros en términos epopeyicos; como honrándo al tío Lucas y a su hijo ~~con~~ el título de lancheros dice "¡Sí; lancheros; sobre las grandes embarcaciones chatas y negras; colgándose de la cadena que rechina pendiente como una sierpe de hierro del macizo pescante que semeja una horca; remando de pie y a compás; yendo con la lancha del muelle al vapor y del vapor al muelle; gritando; ¡hiiooee! cuando se empujan los pasados buñtos para engarnecharlos en la uña potente que los levanta balanceándolos como un péndulo"(17).

Darío acumuló todos los ingredientes necesarios para elaborar un escrito naturalista: la historia del relato, su veracidad, el drama de sus personajes, el telón de fondo, en el que se sugieren chiquilles enclenque, mujeres hambrientas y las inmundas callejuelas del puerto. Es decir, procedió como antes, como había venido escribiendo hasta la fecha. Entusiasmado por un autor, Zola, -entusiasmo al que contribuyó su especial situación de esos días-, imitó sus temas y su estilo.



Es improbable, sin embargo, que "El Fardo" haya conmovido a alguien. Es demasiado evidente que el autor describe ese medio con la misma frialdad impasible con que el cirujano manipula el cadáver que autopsia, y que vé en él sólo un pretexto para escribir. Aunque hasta ahora no sabía exactamente qué se proponía al escribir, con la experiencia de "El Fardo" y con otras experiencias posteriores semejantes -consecuencias de aquella-, Darío va a darse cuenta que es imposible que de ahora en adelante continúe con esa posición de eclecticismo y universalidad, en la que intenta todos los estilos, todos los temas, todos los sentimientos, todas las emociones. Darío va a dar un sentido, personal, nacido de una decisión, a la literatura y desde entonces esta va a ser ya su literatura. Con la experiencia de "El Fardo" Darío va a comprender ^{lo} que no quiere escribir: va a elegir al revés.

Una historia como la de ese cuento parece indicar que su autor se proponía impresionar a su público, comunicarle cierto drama; La presencia de todos los ingredientes formales y argumentales del "naturalismo" debería indicar que, al escribir, Darío se proponía también imponer a su relato una función naturalista, es decir una función, para emplear las palabras de Zola, de análisis y crítica social. Es sabido que los temas, los argumentos, ambientes y personajes del naturalismo, habían sido escogidos por Zola y sus seguidores no con el ú-

nico objeto de hacer ingresar a la literatura un vasto sector de la realidad, hasta entonces dejado de lado, o por lo menos tocado sólo superficialmente, sino que esos temas, personajes y ambientes cumplían una función: "llegaremos -había escrito Zola- hasta el fondo del asunto, como el sabio que quiere verlo y conocerlo todo para que sirva de enseñanza, y haremos la disección anatómica de nuestros personajes, para poner de manifiesto hasta las miserias que ellos mismos quisieran ocultar a sus propios ojos"(18). El naturalismo se empeñaba en corregir, en moralizar la sociedad. A los novelistas licenciosos del siglo XVIII Zola los condenará porque sus obras han sido escritas "sencillamente para recreo del lector" sin que aparezca en ellas, jamás, "la enseñanza ni el fin científico que se persigue"(19). Al explicar la novela naturalista, o como él la llamaba, la "novela experimental" Zola dice que ésta persigue "mostrar el mecanismo de lo útil y lo nocivo" y que para ello los naturalistas separan "el determinismo de los fenómenos humanos y sociales, con el fin de procurar que un día puedan ser dominados estos fenómenos""En una palabra -agregamos- trabajamos en unión del siglo para realizar la gran obra, que consiste en conquistar la materia para decuplicar el poder humano" (20). Zola insistía en que el novelista experimental era, ni más ni menos, que un científico, "un analizador de la verdad"(21). "Nosotros, dice, al ocuparnos de las torpezas, lo

hacemos con el fin de definir las y de hacer ver que existen; sometemos la monstruosidad a un experimento con objeto de desentrañarla"(22). Con este criterio se proyectaba el naturalismo sobre los planos más deleznables de la sociedad. Y, por eso, consideraba, que mientras más lúgubres y sórdidos fueran sus temas y personajes, estarían más cerca de la finalidad que se habían propuesto. Por más abominable y sangriento que fuera, objetivamente, el contenido de una obra naturalista, sería "siempre de gran moralidad, porque se convierte en documento que criminalistas y legisladores deben tener en cuenta" (23).

Investigar, analizar la sociedad, mostrar sus lacras, buscar el origen de las taras y vicios colectivos con el objeto de reformarlos, escribir, en suma, "documentos" científicos, moralizadores: nada de esto se había propuesto Darío al escribir "El Fardo". Su historia parecía implicar todos aquellos propósitos, pero el autor, ^{al} relatarla, no se había dado cuenta de ello. Esa historia parecía elaborada con el objeto, no de "recrear" a un público, sino de impresionarlo, alertarlo. Pero, para ello, era indispensable que la conciencia de ese drama estuviera en el autor. Darío ha tomado la tragedia del viejo pescador de Valparaíso, como había tomado antes la leyenda del Coronel Arrechavala ("Las albóndigas del Coronel"): con pinzas, como si se tratara de ^{una} sanguijuela sin vida, como un simple pretexto para escribir. Raimundo Lida, ha señalado certeramente

que "Aun en los cuentos de la época de Chile que más se acercan, por su asunto, a los del naturalismo en boga, Darío elude empeñosamente esa inercia idiomática que tan a menudo suele asociarse con el afán de fidelidad descriptiva. Lo encontramos siempre alerta, pronto a nuevos ensayos de edjetivación (con apoyo, a veces, en expresiones francesas o inglesas): el muchacho de Betún y sangre bebe su café "a gordos tragos"; los pescadores de El Fardo regresan a la playa "enhiesto el remo triunfante"; el cirujano de La matuschka prepara "sus fierros relumbrosos". Un reflejo más de esa actitud experimental es, también en El Fardo, la construcción violentamente elíptica en que ha dejado huella visible el esfuerzo de condensación: "Si había buena venta, otra salida (de los pescadores) por la tarde. Una de invierno, había temporal. Padre e hijo..." Sintaxis, en todo caso, más afín a los hábitos literarios del siglo XVIII que a los del XIX" (24).

Esa cierta independencia de Darío frente al naturalismo, cuando escribe un relato "naturalista", que se manifiesta en la "elusión empeñosa" de lo que Lida llama "la inercia idiomática que suele asociarse con el afán de fidelidad descriptiva" no fue premeditada. Darío confiesa que escribe bajo la impresión de Zola, a la manera de Zola, sobre un tema zolaciano. Cuando el relato está concluido, quizá unos días o unas semanas después, Darío, intuitiva y sorpresivamente también va a

descubrir, tal vez con asombro, que su relato no es lo que él se había propuesto realizar. Lo mirará como a algo extraño a él, como un producto forzado, más bien frustrado, de su esfuerzo. A pesar de si mismo, ese relato no es, ni mucho menos, un texto naturalista; a pesar de su decisión, de su buena voluntad, de su franco deseo de escribir una narración naturalista y de haber reunido en ese escrito los ingredientes comunes al naturalismo, ese relato se ha mantenido un poco al margen, ha surgido en él, sorprendentemente, un elemento que no es el de las obras de Zola, ese elemento que para Raimundo Lida patentiza la independencia de Darío frente a la actitud habitual del naturalismo. Darío ha querido ser un descriptor fiel de un acontecimiento real. Lida dice que ha "eludido empenosamente" esa "inercia idiomática", o sea esa ausencia de alarde retórico que pudiera crear una barrera formal entre el lector y la realidad que se trata de mostrar. Ahora bien, él se había propuesto otra cosa: escribir como un naturalista, y, a pesar suyo, como lo muestra Lida, se ha dejado a veces, llevar por las palabras, ha dejado que entre la veracidad y el dramatismo del tema y su versión literaria, se interpusiera, de vez en cuando, una imagen, una asociación de palabras sorprendivas, una complicada metáfora. Al ceder inconsciente y constantemente en su relato a esta tentación puramente verbal, Darío, sin

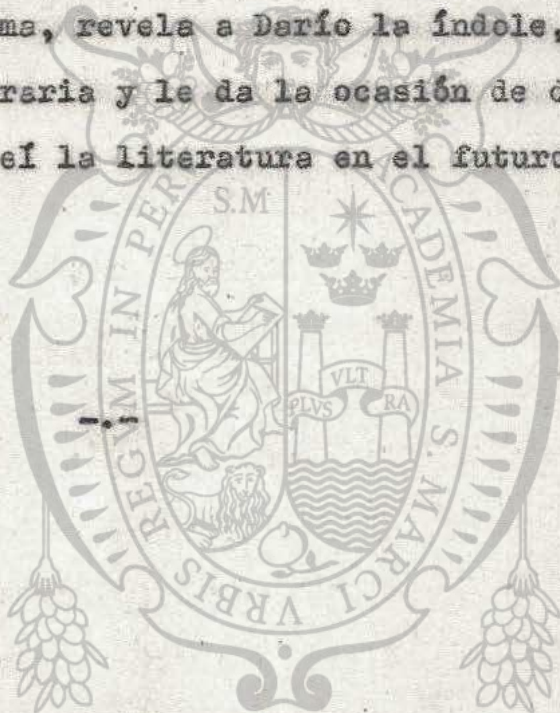
saberlo, se estaba descubriendo a si mismo la verdadera índole de su vocación literaria. La seducción por el lenguaje, la combinación brillante de las palabras, la elaboración de intligentes y sorprendentes imágenes, resultaron a la postre el factor primordial de su relato y tras esa pulida y brillante más cara expresiva, el tema, el drama que se propuso pintar quedó atenuado, disimulado, opacado, relegado a un segundo plano. Dentro de ese lenguaje tan relamido y musical la historia del tío Lucas no llega a despertar indignación ni compasión: sólo recrea o entretiene. Y no olvidemos que el naturalismo, condenaba a aquella literatura que se proponía sólo recrear, divertir.

Darío debió comprender que algo había ocurrido; algo insólito hasta ahora. He aquí que de pronto su vocación literaria, que hasta ahora se había proyectado en desorden por todos los caminos, por todos los rumbos de la literatura se encuentra frente a un interrogante. No ha conseguido escribir un relato naturalista. Y, si él considera que "El Fardo" es efectivamente un relato naturalista, comprende que escribir eso no lo satisface. Darío comprenderá que el naturalismo, no consiste simplemente en utilizar con cierta sabiduría las palabras. Significa, sobre todo, aproximarse a la realidad con cierto propósito y retratar aquella realidad "científicamente",

objetivamente, para que los escritos literarios naturalistas cumplan aquella finalidad que les atribuía Zola, de ser verdaderos "documentos" "analizadores de la verdad", que persiguen dejar sentada una "enseñanza". Resulta, pues que el naturalismo le interesa sobre todo utilizar el lenguaje como un instrumento. Lo fundamental no son las metáforas ni el vocabulario: son los temas, es la realidad lo más importante y en la medida que el lenguaje se disimule más, en la medida que el lenguaje este menos presente y las historias y personajes que se quieren mostrar con mayor nitidez, se habrá cumplido mejor, para los naturalistas, la obra literaria. Darío, que probablemente no se había planteado nunca el problema de la literatura, comprenderá que hasta ahora, sin saberlo, él ya tenía, de hecho, una concepción de la literatura muy distinta por cierto a la de Zola. El no se ha aproximado a la realidad como los naturalistas, con esa preocupación "científica" de "investigación", no ha buscado los temas para mostrar la cruda social, un drama, sino como simples pretextos para escribir. Darío comprenderá que si el naturalismo tiene que adoptar una actitud diferente a la que ha observado hasta entonces, espontánea y naturalmente. Tendrá que sacrificar esa vocación por el lenguaje y las imágenes y convertir a aquel en un instrumento, deberá ponerlo al servicio de una preocupación extraliteraria,



es decir, tendrá que romper con la actitud que ha presidido su actividad literaria hasta el momento, Al plantearse estos problemas, que surgen de imprevisto, Darío viene a darse cuenta por primera vez de que él no sólo tenía una vocación, una afición por la literatura, sino que esta vocación tenía un sentido, se venía orientando conforme a ciertas pautas. Esta experiencia, en suma, revela a Darío la índole, el sentido de su inclinación literaria y le da la ocasión de decidir lo que habrá de ser para él la literatura en el futuro.



Notas.-

- 1.- Nota IV a la edición de Azul... de Guatemala de 1890. No he podido consultar esta edición de Azul...; he tomado el dato de Ernesto Mejía Sánchez, en Cuentos Completos de Rubén Darío, México, Fondo de Cultura Económica, 1950. Edición y notas de E.M.S. Pág. 29.
- 2.- Edelberto Torres dice: "Poco a poco su situación en Santiago se torna imposible. La gratuita mala voluntad del director del periódico en que trabaja, las deudas que ha contraído y algún otro motivo que ha escapado a la investigación, lo ponen en las proximidades de la desesperación". La dramática vida de Rubén Darío. México, Biografías Genesee, 1956 (segunda edición) Pág. 71
- 3.- Torres, Edelberto. Obra citada. Pág. 72.
- 4.- Torres, Edelberto. Obra citada. Pág. 72
- 5.- Darío, Rubén. El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1919, Pág. 175.
- 6.- Darío, Rubén, Obra citada. Pág. 175.
- 7.- Darío, Rubén, Obra citada. Pág. 175
- 8.- Darío, Rubén, Obra citada. Pág. 175.
- 9.- Las citas de El Fardo están tomadas de Cuentos Completos de Rubén Darío. México, Fondo de Cultura Económica, 1950. Estudio preliminar de Raimundo Lida. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Págs. 29-34.

- 10.- Citado por Raúl Silva Castro, Rubén Darío a los veinte años, Madrid, Editorial Gredos, 1956, Pág. 155.
- 11.- Cita Ernesto Mejía Sánchez. Obra citada, pág. 29.
- 12.- Cuentos Completos.... págs. 30-31.
- 13.- Cuentos Completos.... pág. 31.
- 14.- Cuentos Completos... pág. 31.
- 15.- Cuentos Completos... pág. 31
- 16.- Cuentos Completos... pág. 30.
- 17.- Cuentos Completos... pág. 32.
- 18.- Zola, Emilio, La Escuela Naturalista. Estudios literarios per Traducción revisada, anotada y prologada por Alvaro Yunque. Buenos Aires, Editorial Futuro, 1945. Art. La Moral en la Literatura, Pág. 37.
- 19.- Zola, Emilio, Obra citada, artículo citado. Pág. 36.
- 20.- Zola, Emilio, Obra citada. Artículo citado. Pág. 37
- 21.- Zola, Emilio. Obra citada. Artículo citado. Pág. 22.
- 22.- Zola, Emilio, Obra citada. Artículo citado. Pág. 37.
- 23.- Zola, Emilio. Obra citada. Artículo citado. Pág. 38.
- 24.- Cuentos Completos de Rubén Darío. México, Fondo de Cultura Económica, 1950. Estudio preliminar de Raimundo Lida. Págs. XLI.

Capítulo III

El origen de una vocación. La aptitud formal.

Pero, ¿cómo había nacido esa vocación literaria? ¿en qué sentido, de acuerdo a qué pautas había venido orientándose hasta ahora? Detrás de cada escritor, de cada poeta, hay una cadena de hechos, un proceso psicológico que precipita y determina su vocación. En Darío es posible señalar las circunstancias que parecen haberlo llevado a la literatura. La actividad literaria, fue para él, desde muy niño, como un refugio, como una compensación. Su situación particular, muy diferente a la de los otros niños de Matapa y de León despertó en él inquietudes y actividades diferentes, una preocupación vital distinta.

El nacimiento de Darío -Felix Rubén García fue, en realidad su nombre; tuvo lugar el 18 de enero de 1869, en Matapa, un humilde pueblo centroamericano, y vino precedido por una tragedia familiar, que él muy niño descubriría intempestivamente. Su madre, Rosa Sarmiento, quedó huérfana tempranamente: su madre, murió antes que ella cumpliera un año de vida, y su padre, Ignacio Sarmiento, fue asesinado poco después, en Chinandega. La joven se crió con una tía bondadosa, Bernarda Sarmiento. En su juventud, tuvo un amor truncado por la familia, que decidió casarla con Manuel Darío García, su primo segundo, un joven entregado al alcohol y a las mujeres y al que se pen

saba corregir mediante este matrimonio. En lugar de la redención de García, el matrimonio significó la desgracia de Rosa. Su marido no sólo continúa en el libertinaje sino que, además, maltrata a esa mujer que le han impuesto como correctivo. Rosa debe huir: es recogida por Bernarda Sarmiento y su marido, el coronel Félix Ramírez Madregil. En estas condiciones nace Rubén. A los dos meses de nacido hay un intento de reconciliación entre sus padres, que fracasa. Rosa vuelve a casa de sus tíos, pero al poco tiempo se fuga con un joven hondureño, Juan Bautista Soriano. Los amantes se llevan consigo a Rubén, y se refugian en el pueblo de San Marcos de Colón, en el departamento nicaragüense de Choluteca. Allí aprende Rubén los primeros pasos. Pero el coronel Ramírez y Bernarda Sarmiento le han tomado cariño. Aquel va hasta San Marcos y pide a Rosa que deje al niño a su cargo. Esta acepta. Darío crecerá en León, en la familia del coronel Ramírez, convencido de que éste y doña Bernarda son sus padres (1).

Los tíos crían a Rubén como a un hijo. Lo miman, lo rodean de comodidades y afecto. Su existencia se desarrolla placida, hermosamente, sin sobresaltos, como la de otros niños de León. Cree que su nombre es Félix Rubén Ramírez, como le han dicho en su casa. A su verdadero padre, Manuel García, que vive en León, lo llama tío. Una mañana, esta existencia normal sufre un brusco trastorno. Una vecina llama a Rubén y le mues-

tra una mujer desconocida: "Esta es tu madre verdadera -le dice-. Doña Bernarda es tu abuelita. Abraza a tu mamá". La mujer se precipita hacia el niño, que está mudo: lo abraza, lo llena de regalos, luego lo despide. Se entera entonces, también, de quién es su verdadero padre. El niño abandona la casa de la vecina. Ha pasado muy poco tiempo desde que entró a esa casa, tal vez unas horas, quizá menos. Pero todo ha cambiado: ahora está sumido en la confusión y la angustia (2).

A partir de entonces comenzará a ver a los demás y a verse a sí mismo de una manera diferente. Sabe que vive una ficción y se presta a ella: trata a sus tíos como si fueran sus padres; a su padre, Manuel Darío, como si no lo fuera(3). Darío, sin embargo, se siente alejado de su verdadero padre no sólo exteriormente, por una simulación convencional, sino que, de hecho, siente, como dice él mismo, "cierta inquietud separadora" frente a él. Poco después muere el coronel Ramírez Mardregil, que hubiera podido ayudarlo a resolver el conflicto en que vive. En las numerosas referencias autobiográficas de sus escritos, Darío ha omitido indicar en qué forma se desarrollaron a partir de entonces sus relaciones con la familia con la que vivía, en especial, frente a Bernarda, a la que siempre se referirá, por otra parte, como a su madre. Es posible que el niño callara. Aún si llegó a haber una explica-

ción entre ambos, es posible que de ella, por lo menos externamente, no resultara un cambio total de relaciones. Ambos continuaron, por lo menos durante la infancia de Darío, aparentando que todo seguía lo mismo, como si éste no se hubiera enterado de su verdadera situación. En apariencia, su existencia siguió igual. En el fondo, el niño está preocupado, constantemente, y sufre. Es, según sus referencias, la época en que comienzan sus pesadillas y sus visiones nocturnas, que eran para él "como un martirio inexplicable" (4). Es entonces que surgen los sueños terribles, las hemorragias nocturnas, el horror a la oscuridad. El niño despierta a media noche paralizado de terror: para poder dormir su pieza debe estar iluminada. Ello no ocurre una vez, sino muchas. Tantas, que el niño confunde ya la irrealdad y las visiones del sueño con la realidad. Cree ver fantasmas. Toda su vida creará en ellos y nunca podrá eliminar el miedo que le inspira la oscuridad de la noche. Nace ese espíritu sobresaltado y torturado que mantendrá toda su vida, y que en algunas épocas, se transparenta en sus escritos, en tanto que, en otras, éstos son, voluntariamente, la contra partida, la expresión opuesta de su agitada vida interior.

Ese niño, alegre, confiado, unido a los objetos y a los seres que lo rodean por un vínculo directo, puramente afecti-

vo, ha perdido la serenidad y la seguridad. Entre él y los demás se ha interpuesto, de pronto, un drama. La conciencia de este drama que se le ha revelado súbitamente deposita en él una noción nueva: él ya no es uno más entre todos. Es un ser diferente, con un drama a cuestas, que está siempre con él y que le impedirá para siempre abandonarse, hundirse, perderse como los otros niños de su edad en el conjunto. Desde entonces, aunque continúe frecuentando la misma gente de antes, no se sentirá integrado a un grupo, unido indisolublemente a un hogar, a la colectividad. Para esa época la colectividad es para él la gente de su edad, sus compañeros. No consigue sentirse uno de ellos: ese tipo de solidaridad sólo es posible cuando hay una mutua participación de inquietudes y alegrías. El no puede compartir con nadie su drama: éste lo diferencia nítidamente de los niños que corretean por las polvorrientas calles de León, crea entre él y ellos una barrera que ninguno de los dos puede franquear. Creo que es en esta época, en este conflicto interior que debe soportar y resolver solo, en que hay que buscar la explicación del individualismo cerrado, intransigente, que es característica fundamental de Darío y de su obra.

Si no consigue sentirse más uno de ellos, si cree que hay algo que lo separa de los demás, no tiene nada de extraño que el niño escoja la soledad; que, en lugar de pasar el día en

las calles de León, jugando con otros niños, prefiera permanecer recluso en su casa. Allí, también, está sólo, rumiando su problema, con la noción de su soledad y de su diferencia, creciendo por instantes. Su soledad tiene un refugio: la lectura. En una edad en que otros están aprendiendo a leer él ha devorado los libros que el coronel Ramírez tiene en su casa: Corina, de Madame de Staël, las comedias de Moratín, la Biblia, las Mil y Una Noches. Bernarda se sorprende y aún se indigna por estas lecturas insólitas para un niño: él sigue leyendo a ocultas y a veces pasa las horas leyendo y tocando simultáneamente el acordeón (5).

El retraimiento, la soledad hacen de él un chiquillo débil, enfermizo. Se acrecienta la diferencia con los demás. Darío hablará más tarde de "mi contextura endeble y de mis escasas condiciones de agresividad" que le valían "ser víctima de fuertes zopencos rivales míos, que tenían brazos robustos y estaban exentos de iniciación apolínea" (6). Su inferioridad física está comprobada, además, por las declaraciones que ha recogido Edelberto Torres del licenciado Felipe Ibarra, quien le enseña las primeras letras. Su alumno de entonces era, dice: "un muchacho endeble, cabezón, de crenchas rubias, tez blanca, rostro squilino, frente espaciosa y ojos grandes y centelleantes" (7).

Su soledad, su apartamiento de los otros, tiene por origen un drama que no puede compartir o participar y que debe soportar solo, pero ello no quiere decir que él ha decidido prescindir del mundo, de sus compañeros, de los demás. Significa que él ha descubierto una diferencia entre él y los otros: en el futuro querrá que sus relaciones sociales, se desarrollen teniendo en cuenta siempre esta diferencia. Esta, en cierta, forma lo ha distinguido a él entre muchos, le ha dado cierta superioridad. Nadie puede compartirlas con él, nadie la tiene: sólo él, es suya, insustituible. Se trata de un niño-víctima, pero, a la vez, por este hecho mismo de un niño-superior. Más tarde, estos dos conceptos serán reivindicados por el propio Darío cuando conciba al poeta como una víctima de la sociedad y, simultáneamente, como un ser-superior, debido a esa condición especial que lo separa de los demás.

La existencia de Darío ha cambiado. Ha descubierto que es diferente de los demás, que su existencia no se incorpora totalmente a la existencia colectiva, sino que persiste, sola, con un matiz particular, ajena a las otras. Es un niño y ha buscado la soledad. En la soledad no sólo encuentra un asilo en la lectura. En esta nueva vida que ha emprendido, ~~se~~ va a desarrollar y reivindicar una aptitud. Tiene tiempo para hacerlo: puede, si quiere, hacer eso únicamente pues ha rechaza

do los reclamos que sienten otros niños como él. Esa aptitud que ya existía desde antes, él va a descubrirla ahora y va a aprovecharla, va a aferrarse a ella, porque lo ayuda a soportar la soledad y porque esa aptitud, a medida que crezca y se concrete en hechos, habrá de acentuar esa diferencia que lo separa del resto, habrá de mostrar esa jerarquía, que lo distingue a él del todo colectivo. Esa aptitud ejercida por él va a compensar su diferencia, su alejamiento. Es una víctima y por lo tanto es distinto. Esta distinción la conoce porque vive su drama. A los otros, no puede transmitirles su drama: sí puede mostrarles, en cambio, su singularidad, mediante una actividad, que él puede desarrollar aprovechando esa aptitud, esa facultad que hay en él y que los otros no poseen. A los "zopencos" de "brazos musculosos", que no son víctimas, que han hecho de él una víctima, los vencerá, en cierta forma los humillará, entregándose a una actividad diferente, que lo distinguirá y elevará por sobre el resto. Darío comienza a escribir.

Comienza a escribir: y escribir es una manera de distinguirse, sobre todo cuando se tienen facultades. El las tiene. Es eso que los biógrafos llaman un niño prodigio. En su Autobiografía, él mismo dirá: "Fuí algo niño prodigio. A los 3 años sabía leer, según me han contado"(8). Sus biógrafos y críticos han reunido suficientes testimonios que acrediten en Da-

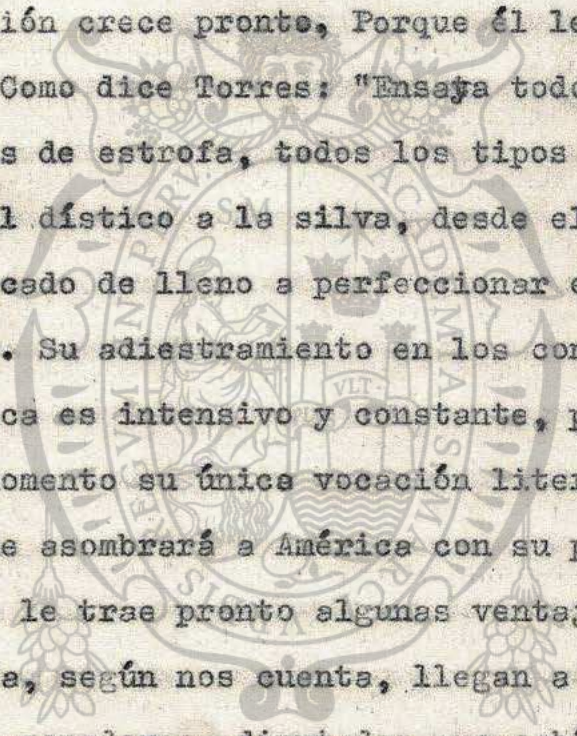


rio una precocidad inusual(9). Quedan, además, algunos escritos de aquella época, de Darío niño, que muestran sus facultades sorprendentes. Sabe escribir a los tres años, y muy niño también comienza a versificar: "¿A qué edad escribí mis primeros versos? No lo recuerdo precisamente, pero ello fue harto temprano" (10). Son los versos impresos en volantes que arroja como papel picado, un domingo de Ramos, al pasar por su casa la Procesión de Jesús del Triunfo (11). La aptitud para versificar tiene oportunidad de manifestarse en multitud de ocasiones, no sólo con motivo de la procesión: "Yo nunca aprendí a hacer versos -dice Darío- Ello fue en mí orgánico, natural, nacido. Acontecía que se usaba entonces -y creo que aún persiste- la costumbre de imprimir y repartir, en los entierros "epitafios" en que los deudos lamentan los fallecimientos, en versos por lo general. Los que sabían mi rítmico don, llegaban a encargarme pusiese su duelo en mis estrofas"(12). A los trece años publica ^{en} un periódico, El Termómetro "unos versos, según él "de primerizo, rimados en ocasión de la muerte del padre de un amigo"(13). A partir de entonces continúa publicando versos y escribiéndolos para los epitafios, para los abanicos de las damas, sobre todos aquellos motivos que se le piden. En esos versos, su facilidad para versificar, su "rítmico don" pone en rimas "el duelo" de algunos, "la alegría" de

otros, "el humor" de un tercero. El pone las rimas, el rítmico don: los otros, el sentimiento, la emoción, los motivos. A los catorce años, por esta habilidad es llamado al diario "La verdad de León". Como el diario era de oposición -dice Darío- allí escribió "artículos de combate, de oposición al Gobierno" procurando imitar la retórica violenta del ecuatoriano Montalvo. "Como era de oposición..." Esta frase, escrita, por Darío en su vejez, es de enorme importancia: si no hubiera sido de oposición, sus artículos habrían elogiado aquello que ataca, o hubiera atacado a aquellos para quienes escribía en "La verdad de León"(14). Su aptitud lo hace conocido. La familia del obispo de León, llama al niño y le ofrece dulces si improvisa versos. "De mí se decir- dice en otra oportunidad- que a los diez años ya componía versos, y que no cometí nunca una sola falta de ritmo". Esta afirmación es, probablemente, exacta. El niño procura a toda costa que en sus versos se cumplan estrictamente la rima y la métrica. Todo ello da una unidad formal indiscutible a su producción. Pero tras esta unidad formal aparece una espantosa diversidad emocional y conceptual. No puede ser de otro modo: tras un epitafio, doliente y quejumbroso, fabrica una estrofa alegre y divertida a "esta palomita" como le ha indicado una de las hermanas del Obispo de León; para este abanico o este álbum sus dueños le

han indicado que sea triste, que sea alegre, que sea optimista, que sea desconfiado. Estos cambios emocionales que se patentizan en sus primeros versos él no los sufre: simplemente los trasmite. Así, transmitirá, a través de las humoradas, el humor de Camposamor, en sus rimas, la amargura de Bécquer, en sus odas, el mesianismo de Hugo.

Su reputación crece pronto, Porque él lee y escribe incansablemente. Como dice Torres: "Ensayó todos los metros, todas las formas de estrofa, todos los tipos de composiciones poéticas, de el dístico a la silva, desde el soneto a la oda" (16). Está dedicado de lleno a perfeccionar esa aptitud suya para versificar. Su adiestramiento en los conocimientos de la rima y la métrica es intensivo y constante, puesto que constituye hasta el momento su única vocación literaria, como hemos visto. Más tarde asombrará a América con su pasmosa habilidad formal. Su fama le trae pronto algunas ventajas. Es todavía un niño y un día, según nos cuenta, llegan a León unos "Hombres políticos, senadores, diputados que sabían de la fama del poeta niño". Me convencieron. Me hicieron recitar versos. Me dijeron que era preciso que fuera a la capital" (17). De este modo Darío viaja a Managua. Allí se entrega casi exclusivamente a la producción poética, con lo cual crece su fama, que ya era grande. En su Autobiografía nos cuenta cómo, en esa



ciudad "era buscado por la incontenible manía de versos para álbumes y abanicos" (18). Además de llenar de versos los álbumes y los abanicos de las damas de Managua, participa en las ceremonias públicas y privadas importantes, donde lee composiciones alusivas compuestas por él mismo. Su más importante intervención tiene lugar cuando, en una reunión en el Palacio de Gobierno de Nicaragua a la que ha sido invitado por su fama, lee, delante del Presidente de la República, el general Joaquín Zavala, un poema audaz en la que llama al Papa "Genio insano" (19). Esto ocurre en Enero de 1882. Por entonces su prestigio ha desbordado los límites de su país; él cuenta que en ese tiempo, "se me llamó en mi república, y en las cuatro de Centroamerica, el poeta-niño" (20). No sólo en los salones y los núcleos ilustrados de su país se le conoce. Es popular en los círculos oficiales, políticos. Se le considera una gloria nacional. En 1882 ocurre algo sorprendente, que confirma la consideración que se tiene a Darío. Los diputados liberales al Congreso nicaragüense presentan un proyecto de decreto por el cual "Se faculta al Gobierno para enviar a España, por cuenta de la Nación, al inteligente joven Rubén Darío, a fin de que obtenga una educación que corresponda a las elevadas dotes intelectuales que ya revela" (21). El proyecto es modificado por el Congreso, según parece, debido a la impresión que

causó al Presidente de la República, el anti - clericalismo del poema que Darío recitó en Palacio y debido a su vinculación, enteramente circunstancial, con los liberales. De todos modos, se prueba que "El Gobierno hará colocar por cuenta de la Nación al inteligente joven pobre Rubén Darío en el plantel de enseñanza que estima más conveniente para completar su educación"(22). Su prestigio, su fama, aparecen así, oficial y legalmente reconocidos. Es el poeta más conocido de Nicaragua, el más solicitado: tiene quince años.

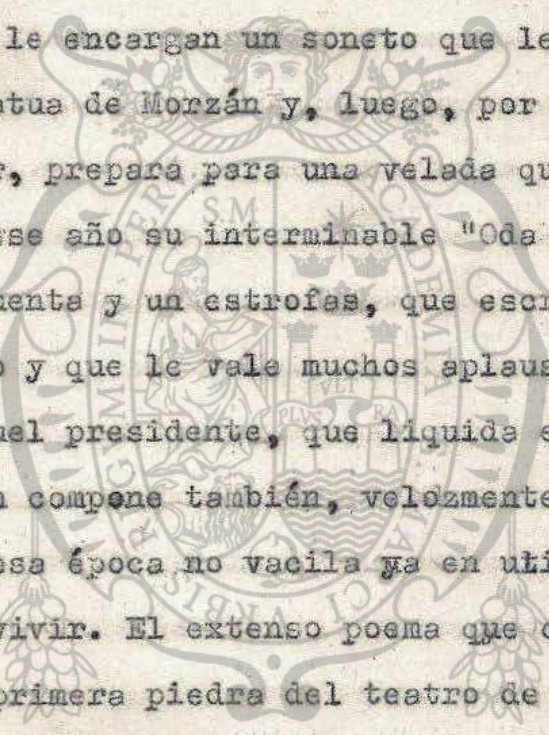
¿Qué le ha permitido alcanzar en tan brevísimo tiempo esa posición envidiable? Su aptitud, su habilidad para versificar, para rimar, para improvisar. Esta aptitud, como hemos visto, es precoz: ha sido puesta en movimiento desde muy temprano, debido a un acontecimiento dramático que interrumpe bruscamente la vida de Darío, y lo orienta hacia la soledad. Esta aptitud por otra parte es básicamente esencialmente formal. El joven sabe seleccionar las palabras inteligentemente para que produzcan determinados efectos rítmicos, sabe aplicar al dedillo las fórmulas métricas, sabe encontrar las consonancias y asonancias con rapidez. Ello le permite producir incesantemente, toda clase de estrofas sobre todo género de asuntos. Su producción juvenil es, casi sin excepciones, poesía de en cargo: para efemérides, para duelos, para procesiones, para

cumpleaños, para fiestas, para abanicos, para álbumes. Sus poemas registran acontecimientos: el 15 de Agosto de 1881, en la inauguración del Ateneo de León, Luis H. Debayle pide al niño que escriba en el acto una décima sobre la desventura de las provincias de Alsacia y Lorena, cautivas de Francia, y Darío lo hace, entre aclamaciones de los presentes (23); otro día, un grupo de señores pone a prueba su maestría, dándole las palabras finales de dos décimas, que él deberá componer de inmediato; además, las décimas deberán ser una invectiva contra los jesuitas. Las palabras que le dan son: Bolívar, Olmedo, enredo, acíbar, almíbar, Bello, sello, San Martín, retintín, ello;yo;tu, Belcebú, salió, no, sí, mi, vida, carcomida, aquí, Darío sale airoso de la prueba: el poema que compene dice:

¿Qué es el jesuita?— Bolívar
preguntó una vez a Olmedo—.
Es el crimen, el enredo;
es el que da al pueblo acíbar
envuelto en sabroso almíbar.
El inmortal Andrés Bello
estaba poniendo un sello
a una carta a San Martín,
y dijo con retintín:
—¿El jesuita...? Lo dice ello.
Bien: ahora hablaré yo
Juzga después, lector, tú:
el jesuita es Belcebú,
que del Averno salió.
¿Vencerá al Progreso? ¡No!
¿ Su poder caerá? ¡Oh, sí!
Odieme el que quiera a mí;
pero nunca tendrá ~~mi~~ vida
la sotana carcomida
de estos endrigos aquí. (24).

una vez, alguien le presta el libro del Mío Cid; Darío lo devuelve con un poema en el que copia exactamente el lenguaje, el estilo, la métrica y la rima del Cid(25); más tarde, dejará también testimonios de su destreza en el manejo de los metros clásicos; su facilidad, su dominio de la técnica de la versificación le permite emprender poemas de largo aliento: su oda a "La ley escrita", en la que narra "La leyenda bíblica de la promulgación de las tablas de la ley en el Sinaí" (26) es criticada por Ricardo Contreras y Darío responde a esta crítica con su "Epístola a Ricardo Contreras" en 123 tercetos de estructura clásica que desconciertan a su crítico; el poema "El Libro" que lee en palacio de Gobierno tiene 100 décimas y en él "desfilan las naciones ya numerosas que tiene de la historia humana, de las ideologías, filosóficas y políticas". En ese poema, señala Torres "Puede seguirse la lista de los autores que conoce, de las ideas que profesa," etc., tal como si se tratara de un cuaderno de notas; uno de los ejercicios poéticos que emprende y que revelan hasta qué punto su inclinación literaria tenía por sosten sobre todo una extraordinaria habilidad formal tiene lugar en 1882, cuando de encuentra de profesor en un colegio de El Salvador: allí "emprende la hazaña intelectual de narrar en verso la evolución de la poesía castellana siguiendo el ritmo de la evolución del vocabulario y de la forma como enseñanza objetiva de

sus jóvenes alumnos del Instituto" (27); El extenso poema se publica en La Ilustración Centroamericana; otras veces se dedica a hacer experimentos, reformas técnicas; incitando por Francisco Gavidia "se absorbe en el empeño de construir alexandrinos franceses con materiales castellanos (28); sigue siempre, por cierto, haciendo poesía de efemérides y de encargo; en 1883, le encargan un soneto que lee en la inauguración a la estatua de Morzán y, luego, por encargo del Presidente Zaldívar, prepara para una velada que se efectúa el 24 de Julio de ese año su interminable "Oda al Libertador Bolívar" de cincuenta y un estrofas, que escribe conforme al modelo haraciano y que le vale muchos aplausos y con quinientos pesos de aquel presidente, que liquida en pocos días. Para esa actuación compone también, velozmente, la letra del himno (29). En esa época no vacila ya en utilizar esta aptitud para poder vivir. El extenso poema que escribe para la colocación de la primera piedra del teatro de León lo dedica laudatoriamente a Pedro J. Alvarado, con la esperanza de que éste lo ayude económicamente (30). Por esa época continúa adiestrando su aptitud: al conocimiento de los metros, de la técnica poética, del sentido del ritmo, va a agregar un extraordinario dominio del lenguaje. Cuando sus amigos le consiguen un puesto de la Biblioteca Nacional de Nicaragua, se



cuentan dos anécdotas, que son significativas y que revelan hasta qué punto estaba formalmente preocupado por la literatura: además, de leer a los autores clásicos, se aprende de memoria el Diccionario de la Academia Española y luego, lo que es más asombroso, el Diccionario de galicismos de Rafael María de Bralt, Cuando los sabe, va donde el director de la biblioteca, Antonio Aragón, a quien pide que le tome un examen sobre ambos diccionarios (31). Los poemas que publica por entonces son también extensísimos: su epístola a Montalvo tiene 447 versos y el poema "El porvenir" 676 (32). Su facilidad para escribir le permite colaborar incesantemente en los periódicos y revistas de su tierra, a la vez que cumple, más o menos, con su trabajo en la Biblioteca, en tanto que en las noches se entrega con sus amigos a la bohemia: "No pasa un mes sin que sus lectores tengan la sorpresa grata de un nuevo poema y casi no pasa un día sin que escriba alguna estrofa. Todas sus amigas tienen en sus álbumes la firma suya al pie de un cumplido lírico" (33). Cuando no son el resultado del compromiso, sus poemas suelen ser simples experimentos humorísticos como el poema que dirige al doctor Jerónimo Ramírez, en el que relata la profecía de Horacio para luego concluir pidiéndole dinero, siempre en verso (34). La rapidez con que escribe, el dominio que ha adquirido de la técnica y su facilidad para re

dacter artículos le harán imaginar muchos años más tarde, la siguiente anécdota que aparece en su "autobiografía": al llegar a Chile, en Valparaíso compra un periódico y en él se entera de la muerte de Vicuña Mackenna. En 20 minutos; dice escribe un artículo que coloca en un diario del lugar (35). La anécdota es falsa, porque hacía ya tiempo que Vicuña Mackenna había muerto, pero ella nos revela la prontitud y facilidad con que conseguía Darío redactar sus escritos.

El carácter eminentemente formal de la vocación inicial de Darío está bien claro. Algunos de sus críticos lo reconocen. González Blanco dice ya en 1923 que existen dos Daríos: uno que juega, hábil para hacer experimentos técnicos, formales y otro, inquieto por el contenido de sus poemas: "Hay -dice- el Rubén Darío funambulesco y ligero, sin duda alguna; hay el poeta que se complace en saltar a la más difícil y arriesgada cuerda del ritmo, el poeta que hace trampolín de su dominio técnico: es el poeta de las Oditas o de la Canción de Carnaval... Pero hay también, y es más frecuente a medida que los años van depurando su mentalidad y puliendo su obra, el poeta atormentado por todas las inquietudes y por todas las hipéreses..."(36). La obra de niñez y de juventud de Darío revela sólo al primero, a aquel poeta funambulesco y ligero "que se complace en saltar a la más difícil y arriesgada cuerda del ritmo, el poeta que hace trampolín de su dominio técnico".



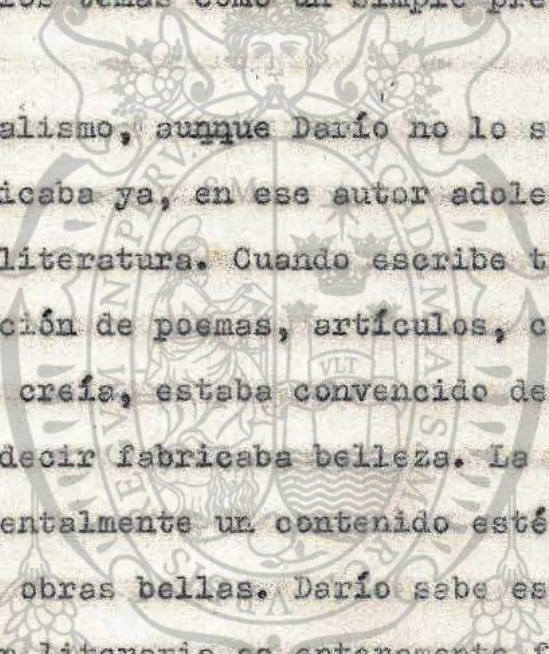
Su preocupación por la literatura se identifica con su preocupación por la forma: el ritmo, la métrica, la técnica. Los temas no le interesan demasiado. Le interesa sólo escribir, porque ha hallado en sí mismo una excepcional facultad para ello. Así se explica su notable permeabilidad a las influencias, que hemos examinado al comienzo de este trabajo. Darío imita con gran facilidad a los autores más disímiles y por ello compone casi simultáneamente escritos de contenido tan diverso. Lo indica, también, la vastedad de su producción, los poemas monumentales de centenares de estrofas que compone, la rapidez con que cumple los pedidos, los juegos y experimentos a que se presta, el ingenioso recurso de entretener a sus amigos con poemas, de proveerse de dinero, divirtiéndolo a un poderoso con una larga epístola rimada. La literatura, que lo salvó de la soledad, que consagró su diferencia, llevándolo a ocupar, en un tiempo brevísimo, una posición singular, espectable, diferente, es para él un ejercicio, una preocupación formal. Darío

Darío no comienza, pues, a escribir impulsado por el deseo de comunicar algo, su caso no es el del escritor o del poeta que tiene muchas cosas que decir y cuyo drama, cuyo problema esencial está en buscar una vía de expresión para esa imperiosa urgencia interior, sino de quien se descubre una aptitud, una habilidad a la que trata de dar un contenido, una



consistencia. Hasta ahora ha tratado de llenar esa estructura vacía, esa disposición, de cualquier manera, siguiendo el primer impulso, sin tomar casi en cuenta los temas de sus escritos, seleccionando aquellos de acuerdo a sus lecturas, a los pedidos que recibía, a los compromisos poéticos que surgían en las reuniones en que era solicitado por su "ritmico don", es decir, viendo los temas como un simple pretexto, como rellenos.

Pero el formalismo, aunque Darío no lo supiera entonces, tácitamente, implicaba ya, en ese autor adolescente, toda una concepción de la literatura. Cuando escribe toda esa heterogénea y vasta colección de poemas, artículos, cuentos, narraciones, leyendas, él creía, estaba convencido de que hacía literatura, arte, es decir fabricaba belleza. La actividad artística tiene fundamentalmente un contenido estético, persigue la realización de obras bellas. Darío sabe esto muy bien y como su preocupación literaria es enteramente formal, identifica ambos conceptos: la belleza de una obra literaria, de un poema, de una narración, está en su excelencia formal. Y como él se preocupa sólo por la forma, nos dirá que sólo que sólo lo preocupa la belleza, que ella y nada más constituye la preocupación esencial del poeta. En "La muerte de la Emperatriz de China" escribirá más tarde: "Recaredo amaba su arte."



Tenía la pasión de la forma" (37). En el futuro, dejará establecido en poemas o en artículos, que la calidad o el valor de un poeta, de un escritor, se mide por la intensidad con que ha perseguido, respetado y realizado la belleza. En Amado Nervo elogiará que se haya preocupado, como él, de "la persecución de los favores de Nuestra Señora y Reina de la Belleza" (38). Lo que hace respetable y da a la actividad literaria y artística un carácter superior y sagrado es el culto estético. Refiriéndose a Camille Mauclair dice: "La honorabilidad artística, el carácter en lo ideal, si posible es decir, del sacerdocio o misión de belleza, facultad inaudita que halló su representación en el maravilloso maestro..." (39). La honorabilidad, como se ve, de un escritor está concebida por Darío en función del respeto que el escritor tiene de su misión, que consiste en realizar la belleza, en dedicar a ella todos sus esfuerzos y facultades. La belleza como religión, o como pasión: ese es el requisito primordial, la obligación del artista, del escritor. Muchos años más tarde, al escribir sobre la Exposición de París dirá: "Allá en el Palacio de Bellas Artes, no está, con todo lo que se ha enviado, no está representado el coro de sus artistas que en esta centuria ha hecho florecer una primavera inesperada, el amor de una pasión sincera y honda de la belleza, que como en lo antiguo, volvió a tener ver-

daderos sacerdotes, apóstoles y predicadores"(40). Cuando dedique una de sus "Cabezas" a Ricardo Rojas, lo elogiará sobre todo porque este escribió"... prediqué a mis lectores del Plata un evangelio de belleza...; la devoción al ideal como contrapeso a los esplendores materiales..." (41). En el prólogo de El Canto Errante diría también, que toda su actividad poética nace de "un intenso amor a lo absoluto de la Belleza"(42). La primacía de la estética y del formulismo tendrá en el futuro algunas manifestaciones curiosas. Al escribir sobre el Papa León XIII, a quien había visitado, Darío lo defiende de quienes lo atacan; pero, curiosamente, no lo defiende de los anti-claricales, radicales o anarquistas que hacen víctima al Santo Padre de toda clase de acusaciones doctrinarias y morales, sino de quienes se han burlado de su físico. Darío emprende sobre todo, la defensa de la nariz del Papa: "En cuanto a las grandes narices, ciertamente son ellas las que patentizan la raza aquilina; y por otra parte, el Padre Santo debía haber sabido que, entre los poetas, de Ovidio a Cýrano, las grandes narices han sido acariciadas por la gloria; y entre los filósofos, Aristóteles, en el Treatado de los Animales, hace su elogio. No recordaré, por excesivamente profano, el de Lampridio, pero sí la afirmación de un antiguo autor italiano: Il naso grande sa argomento d'uome da bene..."etc.(43).



La idealización, la divinización de la Belleza -escrita-, como la quería Darío, con mayúscula-, que es una obligación de escritor, compromete al escritor a no escribir una sola línea sin ejercitar este culto, pero a nada más. En compensación, le da una irrestricta libertad. Como su única misión es "el sacerdocio o misión de belleza" y como la belleza ha sido divinizada, por él, convertida en una entidad ideal, puede tratar de conseguirla, de aproximarse a ella, siguiendo todos los caminos, valiéndose de todos los recursos. Un discípulo del autor de Azul..., que recoge las ideas de este le escribiría a Darío algo que él mismo pensó siempre: "En fin, el asunto es soñar, pensar, cantar de un modo o de otro, pues en todas direcciones puede encontrarse la belleza absoluta..." (44). Esta concepción de la belleza, como una diosa, como un absoluto, indica que la belleza no está en ninguna parte, sino afuera del mundo de los hombres: la belleza existe como una divinidad que algunos objetos o seres sólo pueden insinuar, sugerir. En su admirable "Balada sobre la sencillez de las rosas perfectas" el poeta persigue una visión inasible, que, se pregunta, él ha visto"..... ya cubierta con el manto/ que Dios conoce, en la mujer chilena?"/"En minuatara de historia agarena?"/ "¿"En medioeval poema iluminado?"/ ¿Bajo el azul, en una flor del prado,/ o en una infanta de cortes festuosas?"...(45).

Los objetos, y ciertos seres, en ciertas circunstancias sugieren a aquella diosa, la belleza, se aproximan a ella. Pero así como las imágenes no son el Dios sino que lo sugieren, del mismo modo, la belleza no reside nunca, total, integralmente ni en las cosas, ni en los hombres, en la realidad. Simplemente, algunos objetos, algunos seres, en algunos momentos, reflejan a aquella divinidad, dan indicios de ella, estos reflejos, estos indicios, los descubre el artista, el poeta y los plasma en poemas, en objeto de arte. Esta es la vinculación del artista con la realidad: tratar de sorprender en ésta, "en todas las direcciones", la presencia de aquella divinidad escurridiza. Darío cumpliría este compromiso señalado al escritor por él; por eso, lo llamo Ventura García Calderón "el peregrino apasionado que pretendiera oprimir contra su corazón toda la hermosura del mundo (46).

Cuando Darío llega a Chile, no tiene una concepción clara aún de lo que debe ser el escritor, de su misión, de la función de la literatura. Se trata de poco menos que un chiquillo y con una enorme producción realizada. Hemos visto como se ha entregado a la literatura de golpe, sin plantearse problemas, poniéndose a escribir sin descanso, amparado en su aptitud. El drama, la angustia de la expresión, lleva muchas veces a plantearse a un autor que comienza el problema de la literatura (el autor que quiere decir algo, que siente y vive sus te-

mas y se tortura para dar a éstos un medio de expresión artística, se preguntará muchas veces, sin duda, por el sentido mismo de la literatura: ¿ ésta se justifica por la simple presentación de aquellos, o , en cambio, tan sólo la caparazón verbal de una obra la justifica? ¿ es una obra inútil si su contenido, por más auténtico y seductor que sea, no halla una adecuada y perfecta expresión? El caso de Darío es a la inversa. El hecho de que, su vocación fuera eminentemente formal—su movilidad, su permeabilidad a las influencias, su facilidad, su pericia técnica, la heterogeneidad de sus escritos, sus dotes para la imitación, el carácter circunstancial y pasajero de casi todos sus escritos de entonces, su adiestramiento en la métrica de todas las épocas, su desinterés por los temas, la ausencia en sus escritos iniciales de sus sentimientos, de sus problemas, de su yo íntimo, puesto que para la mayoría de aquellos ya le habían señalado una emoción y un tema, muestran este formalismo— implicaban, o cuando menos, predisponían ya a Darío a adoptar aquella actitud suya futura dentro de la literatura: ese idealismo estético que él postularía y seguiría más tarde, lo ejercitaba ya de hecho desde que comenzó a escribir. Ya había hecho de la literatura una preocupación formal; de la belleza, una divinidad, una entidad ideal, y del escritor y el artista un sacerdote encargado sólo de aproxi-

marse a la realidad para descubrir en ella el anuncio de aque
lla divinidad. Sólo que él no lo sabía. Va a saberlo, y a asu
mir. voluntaria y libremente esa concepción -con lo cual daría
para siempre personalidad, singularidad a su obra- al enfren-
tarse en Chile, con Zola y el naturalismo, al vivir esa pe-
queña experiencia naturalista de "El Fardo"



Notas.-

- 1.- Los datos biográficos que se citan han sido tomados de Edelberto Torres.- La dramática vida de Rubén Darío. México, Biografías Gaudesa, 1956. (Segunda edición). Esta obra, la más moderna escrita sobre Darío recoge todos los hallazgos y documentos señalados por otros biógrafos del poeta y añade, además, una gran colección de datos, productos de una intensa investigación. Capítulo I. Págs. 12-16.
- 2.- Darío, Rubén.- Autobiografía. En Obras Completas. Tomo I. Crítica y Ensayo. Madrid, Afredisio Aguado S.A., 1950. Edelberto Torres, Obra citada, pág. 16.
- 3.- Torres, Edelberto.- Obra citada, pág. 16.
- 4.- Darío, Rubén.- Autobiografía. Edelberto Torres. Obra citada, pág. 15.
- 5.- Torres, Edelberto.- Obra citada. pág. 15.
- 6.- Darío, Rubén.- Autobiografía. Edición citada. Págs. 32-33.
- 7.- Torres, Edelberto.- Obra citada. Pág. 19.
- 8.- Darío, Rubén.- Autobiografía. Edición citada. Pág. 20.
- 9.- Torres, Edelberto.- obra citada, págs. 10-30; otros biógrafos que se refieren a su precocidad: Gustavo Alemán Bolaños: La juventud de Rubén Darío (1890-1893). Guatemala, 1923; Ernesto Mejía Sánchez: Los primeros cuentos de Rubén Darío. Ediciones Studium. México, 1951; Julio Saave-

dra Molina: El primer libro de Rubén Darío. Epístolas y poemas. Prensas de la Universidad de Chile. Santiago, 1943; Manuel Diego Sequeira: Rubén Darío criollo. Buenos Aires, editorial Guillermo Kraft Ltda., 1945.

- 10.- Darío, Rubén.- Autobiografía. Edición citada, págs. 24-25.
- 11.- Darío, Rubén.- Autobiografía. Edición citada, págs. 22-25, Edelberto Torres, obra citada; Enrique Anderson Imbert: "Rubén Darío. Su vida. Su obra" Págs. 12-15.
- 12.- Darío, Rubén.- Autobiografía. Edición citada, Pág. 25.
- 13.- Darío, Rubén.- Autobiografía. Edición citada, pág. 32. Edelberto Torres, obra citada, pág. 24. Torres refiere que el 27 de junio de ese año aparecen unos versos de Darío en "El Ensayo".
- 14.- Darío, Rubén.- Autobiografía. Edición citada, pág. 36. Torres aclara también el carácter puramente mecánico de esta oposición de Darío al Gobierno: el periódico La Verdad, dice "Es periódico de oposición y por tanto la misión consiste en atacar al Gobierno". Obra citada, pág. 31.
- 15.- Citado por Edelberto Torres, obra citada, pág. 19
- 16.- Torres, Edelberto.- obra citada, pág. 22
- 17.- Darío, Rubén.- Autobiografía, edición citada, pág. 37.
- 18.- Darío, Rubén.- Autobiografía, edición citada, pag. 38.
- 19.- La estrofa completa del poema dice respondiendo a otra anterior en la que se señala que "El libro que yo ben-

digo/con entusiasmo profundo/tiene ante la faz del mundo/un
 implacable anemigo":

¿Sabéis quien es? Allá está...
 Su trono se tamborea,
 porque el soplo de la Idea
 su trono derribará.
 ¿Sabéis quien es? Vedle allá
 sobre el alto Vaticano!
 ¡Contempladle...! Genio insano,
 apaga todo destello
 con una estola en el cuello
 y el Syllabus en la mano.

Algún tiempo antes, cuando el Presidente Zavala, expulsó
 a los jesuitas, el Papa había sido ya víctima de los poe-
 mas que Darío, incitado por los liberales, escribió:

No vayas al Altar, Santo Tirreno,
 que profanas de Dios la eterna idea.
 Aun la sangre caliente roja humes
 en tu caliz, en tu estola y en tu mano.

- 20.- Darío, Rubén.- Autobiografía. Edición citada. Pág.32.
 21.- Tomado de Edelberto Torres, obra citada , pág. 34.
 22.- Edelberto Torres, obra citada, pág. 34 .
 23.- Torres, Edelberto, obra citada, págs. 29-30.
 24.- Torres, Edelberto, obra citada, págs. 25-26
 25.- El poema comenzaba así:

Mi non polida pénnola desdora
 Agueste libro con poner un canto
 en las sus fojas, que me inspiran tanto
 que facen agitar mi plectro agora.



- 26.- Torres, Edelberto, obra citada, pág. 28
- 27.- Torres, Edelberto, obra citada, pág. 41.
- 28.- Torres, Edelberto, obra citada, págs. 42-43
- 29.- Torres, Edelberto, obra citada, págs. 44-50
- 30.- La dedicatoria dice: "Al Sr. don Pedro J. Alvarado, cónsul general de Costa Rica en Nicaragua. Señor: A Vos, que con tanto afán y entusiasmo apoyáis la necesaria empresa del Teatro de León; a vos, que protegéis todo adelanto; a vos que deséais el bien y la prosperidad de este país, me cabe el gusto de ofrecer mi pequeño trabajo "Del Arte". Aceptad, señor, las consideraciones de vuestro atento seguro servidor. Rubén Darío" Edelberto Torres, obra citada, pág. 52.
- 31.- Torres, Edelberto, obra citada, págs. 54-55
- 32.- Torres, Edelberto, obra citada, pág. 56.
- 33.- Torres, Edelberto, obra citada, pág. 56.
- 34.- El poema tiene una apostilla inicial:

Al amigo doctor don Jerónimo Ramírez
Para evitar un desastre
Estos versos no publico;
pero a usted se los dedico
por consejo de mi sastre...

y comienza así:

Queridísimo doctro:
escuche usted un momento,

que voy a contarle un cuento
para pedirle un favor.

Reinando el soberbio Augusto,
allá en la tierra de Lacio,
junto a sí tenía a Horacio,
a quien daba todo gusto, etc...

- 35.- Darío, Rubén. Autobiografía.- Edición citada, pág. 52.
- 36.- González-Blanco, Andrés. Prólogo a Baladas y Canciones
de Rubén Darío. Vol. I de las Obras Completas. Madrid, 1923.
- 37.- Rubén Darío. Cuentos Completos.
- 38.- Rubén Darío. Cabezas.
- 39.- Rubén Darío-Los raros.- Vol. VI de las Obras Completas.
Editorial Mundo Latino, Madrid, 1918. Pág. 12
- 40.- La cita está tomada de una de las crónicas de Darío sobre
la Exposición de París, de junio de 1901. En Perègrina-
ciones, París, Ediciones de la viuda de Ch. Bouret, 1901.
Prólogo de Justo Sierra, Págs. 63-64.
- 41.- Darío, Rubén. Cabezas. Pág. 67
- 42.- El Canto Errante. Dilucidaciones. Pág. 12
- 43.- Darío, Rubén. Obras escogidas. Selección de Andrés Gonzá-
lez Blanco. Tomo Págs. 320-321.
- 44.- En Elberto Ghirardo: El Archivo de Rubén Darío. Buenos
Aires, Editorial Losada, 1943. Pág. 25. La carta no tie-
ne fecha.
- 45.- Darío, Rubén.- Baladas y Canciones. Vol. I de las Obras

Completas. Madrid, 1923. Págs. 15-17.

- 46.- García Calderón, Ventura. Rubén Darío. Epistolario. Estudio preliminar de V.G.C. París, Agencia General de Librería 1920. Pág. 12.



Capítulo IV.

Esta concepción de la literatura que Darío ponía en práctica desde que comenzó a escribir, que, objetivamente, -aún cuando él no la hubiera planeado y aceptado en forma racional, -existía en sus escritos de Centroamérica y en los primeros que escribe en Chile, sufre una crisis, entra en tela de juicio, con motivo del fugaz devaneo naturalista que tiene cuando está en Valparaíso, de empleado de la Aduana. Su vocación literaria, formalista, indicaba que, de hecho, había impartido al arte, a la poesía, a la literatura, una finalidad exclusivamente estética. Hasta entonces, ha imitado todas las técnicas de moda, se ha adiestrado paciente y sabiamente en el manejo de la métrica, ha ampliado su léxico mediante un estudio memorístico del diccionario y ha escrito sin descanso, preocupándose sólo de combinar con habilidad estos instrumentos para elaborar poemas, cuentos o artículos, en los que lo de menos eran los asuntos, la emoción, el sentimiento. Por ello no ha vacilado en aceptar las sugerencias o pedidos literarios que recibía. Ha escrito sobre lo que le indicaban, o simplemente ha divertido a sus amigos, porque el tema era en cierta forma indiferente a su actividad. A él correspondía la misión de crear la belleza, y para ello cualquier material, cualquier asunto era válido, si se tenía la aptitud de recubrirlo

con un lenguaje lujoso, si se lo dotaba de una rima o un ritmo perfectos o insólitos. Así, su única preocupación, ha sido la belleza. Al reducir la vocación literaria a una ansiedad puramente estética, divinizó, idealizó la Belleza. Pero la concepción de la belleza como una entidad ideal, como una deidad, la concepción del poeta como un ser cuya única misión consiste en rendir culto a aquella deidad, y de la literatura como una actividad producto de ese culto y nada más, se aviene mal con ciertos temas, es inconciliable con ciertas historias, como, por ejemplo, aquellas que intentan revelar las condiciones miserables de vida de los lancharos de Vaplaraiso. Temas como éste parecen destinados, no únicamente a servir de pretexto o relleno a un espléndido estilo literario, no sólo a deleitar a un auditorio, sino a inyectarle una emoción que está más allá, o por lo menos, es distinta de la estética. Darío no sintió esa emoción cuando escribió el relato del tío Lucas. Ocurre, por eso, que la historia de "El Perdo" desconcierta: a través del delicado lenguaje en que se nos narra -tanto que Raimundo Lida vé (1), justamente, en esa delicadeza un signo de la independencia de Darío frente al naturalismo, aunque no dice que Darío intentó escribir como un naturalista y que aquel resultado fue a pesar de él y no previsto, -el drama del tío Lucas se diluye, no convence; dentro de ese estilo tan re-

lamido y musical, parece fuera de lugar, de la impresión de un buitre encarcelado en la primorosa jaula de un canario. Henríquez Ureña señala que cada tipo de expresión es reflejo de una sensibilidad que se propone expresar algo, y que aquel estilo no ha surgido arbitrariamente, sino que es el apropiado, el señalado, tal vez el único, para expresar aquella emoción, aquel contenido (2). Con la misma emoción con que había escrito su poema a la estatua de Jerez, es decir con la única emoción que aplicaba al ejercicio literario, la emoción estética, Darío buscó un tema y un escenario como el naturalismo y procuró servirse de él como se había servido hasta entonces de todo cuanto había sido materia de sus escritos: como pretexto, como instrumento para obtener la belleza.

Pero allí había surgido una contradicción. El escritor poseído por la obsesión de la forma, a tal punto de considerar los temas de sus escritos, como implementos accesorios, no puede aproximarse a ciertos temas: éstos, a veces, lo rechazan, exigen otra actitud de parte del escritor o del poeta para convertirse en dóciles materiales literarios. Al escribir "El Fardo", Darío, sin saberlo, acercaba al fuego sus encantadoras "manos de marqués"(3). Comparemos este relato con una narración naturalista: nunca creeríamos que tienen algo en común, si Darío no se hubiera tomado el trabajo de advertirlo. Pero ¿en qué está la diferencia? Es cierto que Zola y

sus partidarios cultivaron un arte con ciertas limitaciones y, a veces, de relativa sinceridad, pues al proponerse dar en sus obras únicamente, un testimonio minucioso, objetivo, fotográfico de determinados ambientes y problemas, incurrieron a veces en una sumisión a la realidad, muy semejante al conformismo de los artepuristas desinteresados de la realidad. Al concebir la realidad como un enorme monstruo biológico, en la que todos sus dramas, sus miserias, sus tragedias, son los resultados lógicos de procesos semejantes a los procesos que determinan los fenómenos naturales y biológicos, difundieron cierto pesimismo quietista: es cómodo sentirse una pieza mecánica dentro de un engranaje en cuyo funcionamiento aquella en nada influye, es fácil aceptar los problemas y los dramas sociales como resultados inevitables de procesos que la acción individual no determina, porque de este modo yo no soy responsable, sino una víctima, o cuando más, un espectador de lo que ocurre como irremediable. El artepurista, que se desprecupa de la realidad, porque la desprecia, ya que ésta no tiene problemas que lo afecten, o porque concibe el arte como un vuelo lánguido hacia aquella diosa suprema que no reina en esta realidad inmediata, tan sórdida y desagradable, sino en otra, a la que tienen acceso unos cuantos elegidos, propone también el pesimismo y el quietismo, pero por otros métodos (4).



Los naturalistas no emprendían esos vuelos hacia otras realidades: estaban firmemente asentados en la tierra. Ellos, a diferencia de Darío, no tenían esa obsesión absorbente de la forma, ni utilizaban los personajes y los dramas sólo para "crear" o "febricar" la belleza. Para ellos, la belleza literaria no estaba distanciada de cierta emoción, de cierta preocupación, que sólo despertaba los temas que trataban. De este modo, la belleza se confundía, increíblemente, con lo sórdido y lo cotidiano. Desde el punto de vista de Darío, se podría decir que habían renunciado a la belleza: en su lugar, escogieron esos dramas lúgubres, la miseria, los tugurios.

La contradicción saltó a los ojos de Darío después de escrito su relato. Si él se proponía tan sólo conseguir la belleza, acercarse a la Diosa, mediante la perfección verbal y la pericia técnica, no era lo más apropiado buscar en la realidad un ambiente miserable, barrido por la suciedad y la desgracia, y personajes representativos de ese ambiente, angustiados por sórdidos problemas, para posar sobre ellos aquella diáfana comparación de ritmos y adjetivos decantados, aquel vocabulario lujoso, delicado, escogido, finísimo. Por el contrario, aquel ambiente y aquellos personajes no sólo eran difícilmente adaptables al refinamiento; más aún, su sordidez, su miseria, sus dramas negaban la belleza, la rechazaban como un mendigo pijo rechazaría los perfumes. Para tratarlos literariamente

era preciso pues, no sólo buscar la belleza y la armonía, sino interesarse en ellos de otra manera, preocuparse, y, al ocuparse de ellos literariamente, transmitir sobre todo esa preocupación que el mismo ambiente había inyectado en el autor.

Es decir, no utilizar la realidad como un pretexto literario, sino, en cierta forma, utilizar la literatura como un instrumento para revelar aquel ambiente, para despertar en otros la inquietud y la emoción que el autor sentía originalmente ante la realidad que describía y, en última instancia, para actuar sobre ella debido a la acción que en favor de la reforma o mejora de los dramas que se narraban, pudiera incitar con sus escritos.

Darío que no se había preguntado nunca para qué escribía, en qué consistía exactamente la misión del artista o del escritor, va a comprender, después del primer entusiasmo que le despertaron esos libros de Zola, que en todo caso él no está dispuesto a compartir la actitud y la literatura naturalista. Elegir el naturalismo, significaría para él, entonces, renunciar a sus preocupaciones anteriores, abandonar el formalismo absorbente, anteponer a aquella obsesión estética y formal, una preocupación de orden social, reformar radicalmente, desde sus bases, aquella concepción de la literatura que él había venido poniendo en práctica sin darse cuenta y, por ello mismo, negar y aún condenar todo lo que había hecho, todo lo

que había escrito. Debería empezar de nuevo, con otra actitud, con otras preocupaciones, con otras armas que el Diccionario, y los conocimientos de metro y armonía. Darío comprenderá que no está dispuesto a ello: no está dispuesto a seguir a los naturalistas en su concepción de la literatura, ni a adoptar una actitud que implica el abandono de ciertos encantos éreos que a él lo elucinan. Decidirá, entonces, por el contrario, no contaminar más sus escritos con aquellos motivos que rechazan su actitud inicial, levantará una muralla entre su obra y aquella realidad sobre la cual Zola y sus amigos han incrustado la literatura. Muchos años después, cuando está ya en el caso de su carrera de escritor, en la cumbre de la gloria, al escribir la "Historia de mis libros" Darío recordará aquella decisión, aquella elección que lo hizo escritor, y dió a su obra un sentido, una personalidad. Darío nos cuenta cómo "El Fardo" fue un "reflejo" inmediato "de la lectura de Zola, pero que "no correspondiendo tal modo a mi temperamento ni a mi fantasía, no volví a incurrir en tales desvíos" (5).

Pero aunque él mismo no hubiera dejado un testimonio expreso de su elección, ella está contenida nítidamente en sus escritos, en los relatos y poemas que escribe inmediatamente después de su experimento naturalista y de su decisión consiguiente. El primer escrito importante de Darío, después de

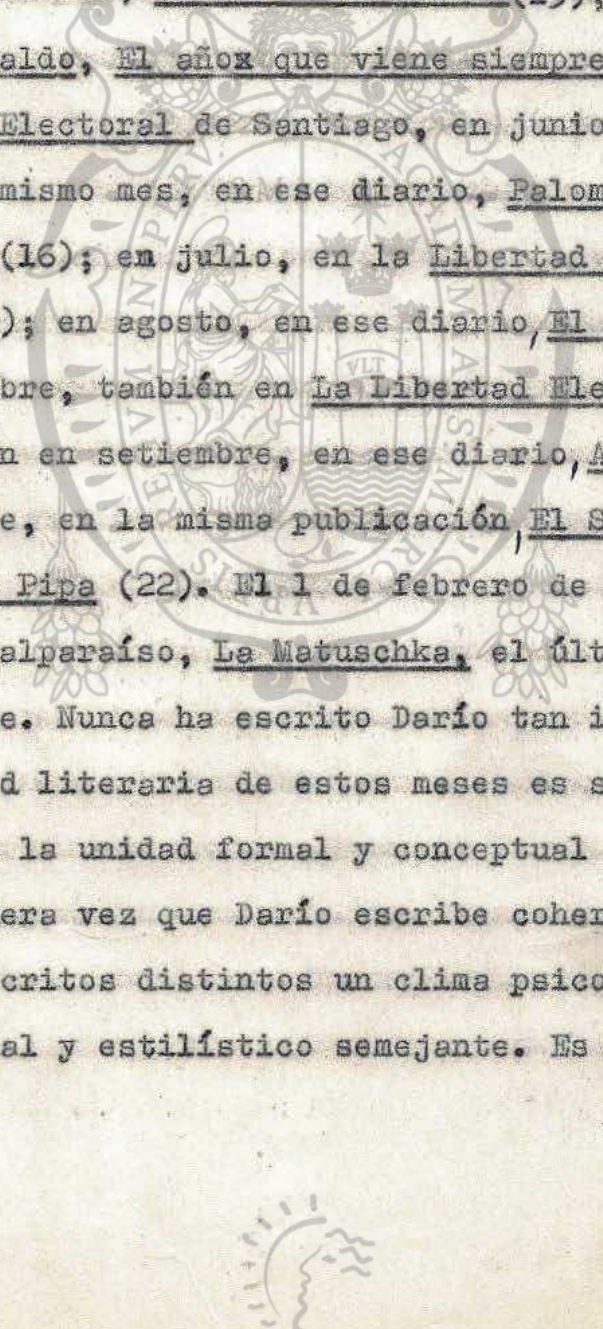
"El Fardo", es el poema Anatka. Aparece el 11 de febrero de 1887, en La Epoca, de Valparaíso, y en él se canta, en silvas, la delicada tragedia de una paloma, que describe sus encantos y su alegría, su inocencia, su pureza, las calidades admirables de la naturaleza y el cielo que la rodea y a la cual, un "gavilán infame" engulle sorpresivamente: el Padre Eterno, piensa, entonces, al final del poema, desde su vasto trono, "que cuando creó palomas"/"no debía haber creado gavilanes"(6). Para entonces, visiblemente, la dedición está tomada: otras preocupaciones, asaltan al poeta, muy diversas de las que lo llevaron a escribir El Fardo. Se ha apartado de aquella realidad en la que posó su mirada para extraer el argumento de "El Fardo", y buscará ahora, para sus escritos, motivos y asuntos que no comprometan ni perturben su concepción de la literatura.

Darío regresa a Santiago. Sus amigos le han conseguido nuevamente un puesto en La Epoca. Se aleja de ese inquietante contacto con un ambiente y con personajes dramáticos, algo "naturalistas", y retornará a esa bohemia, a los apuros, y efímeras grandezas con Pedro Balmaceda y los otros amigos que tiene en aquella ciudad. Se aparta de esos personajes y de ese ambiente, no sólo física, sino espiritualmente (7).

Al descubrir en su relato "El Fardo" que el naturalismo no corresponde a su "temperamento" y "fantasía" Darío adquiere cierta seguridad, cierta confianza en sí mismo. Como ya ha

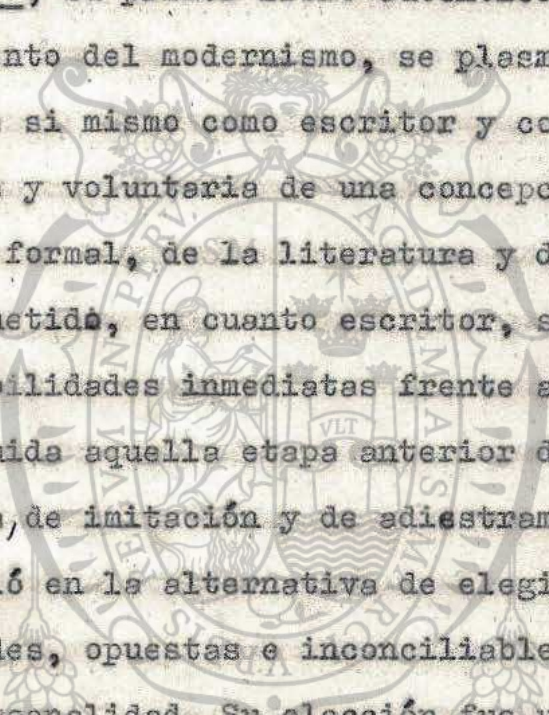
7

elegido un sentido para su arte, escribe de acuerdo a él: en mayo de 1887 publica en La Epoca, El Palacio de Sal (8); en octubre de ese año, en el mismo diario, "El velo de la Reina Mab" (9); en noviembre, también en La Epoca, El Rey burgués (10); el mismo mes, en ese diario, La Ninfa (11); en febrero de 1888, en La Epoca, Carta del país azul (12); en febrero, asimismo, en El Heraldo de Valparaíso, La Canción del Oro (13); en marzo de 1888, en El Heraldo, El año que viene siempre es azul (14); en La Libertad Electoral de Santiago, en junio de 1888, El Rubí (15); ese mismo mes, en ese diario, Palomas Blancas y Garzas Morenas (16); en julio, en la Libertad Electoral, Morbo et Umbra (17); en agosto, en ese diario, El Perro del ciego (18); en setiembre, también en La Libertad Electoral, Hebraico (19); también en setiembre, en ese diario, Arte y Hielo (20); al mes siguiente, en la misma publicación, El Sátiro sordo (21); y El Humo de la Pipa (22). El 1 de febrero de 1889 aparece en La Tribuna de Valparaíso, La Matuschka, el último cuento que escribe en Chile. Nunca ha escrito Darío tan intensamente. Pero la fecundidad literaria de estos meses es sólo un síntoma; también, lo es, la unidad formal y conceptual de estos escritos. Es la primera vez que Darío escribe coherentemente, difundiendo en escritos distintos un clima psicológico, argumental, emocional y estilístico semejante. Es la primera vez



que aparezca el Darío que conocemos; es decir, un escritor, dueño de una convicción, que asume libremente el compromiso que ha adquirido consigo mismo, y que escribe de acuerdo a él, en un estilo admirable.

En todos estos escritos, la mayoría de los cuales van a conformar Azul..., su primer libro auténtico, y la partida oficial de nacimiento del modernismo, se plasma aquella elección que hizo Darío de sí mismo como escritor y como hombre. La reivindicación libre y voluntaria de una concepción individualista, esteticista, formal, de la literatura y del escritor, como un ser comprometido, en cuanto escritor, sólo con la belleza, sin responsabilidades inmediatas frente a la sociedad y a los hombres, liquida aquella etapa anterior de Darío, de tanteos, de búsqueda, de imitación y de adiestramiento formal. Cuando ~~se~~ se halló en la alternativa de elegir como escritor entre dos actitudes, opuestas e inconciliables, adquirió súbitamente una personalidad. Su elección fue un acto libre y absolutamente personal; nadie pudo ayudarlo a decidir, con nadie compartiría la responsabilidad de esa elección; en el futuro, las consecuencias de lo que decidiera caerían sobre él; cargaría a cuentas con lo que había decidido ser, como había cargado antes con su drama de la infancia, sin poder delegar en nadie su acierto o su equivocación. Pero a diferencia de



aquel drama, que no buscó, que le salió al paso, y se apoderó de él, de improvisó, sin que su voluntad interviniera para nada, esta vez, nadie decidía por él, era él sólo, ese joven esbelto, de nariz ancha y manos finas, que vigilaba los bultos de la aduana de un puerto del Pacífico, quien asumía una responsabilidad, es decir, un drama. Darío no se negó a elegir, no rehuyó la decisión entre las dos alternativas, no bus có esa cómoda postura eclé^{ic}tica que le hubiera^{podido} permitir continuar como hasta entonces, intentándolo todo, escribiendo sobre todo y de acuerdo a modas fugaces, flirteando, literariamente, con Dios y con el diablo. Por el contrario, Darío no se engañó a sí mismo, diciéndose que era innecesaria la elección, que podía estar con todos y con nadie a la vez, con el naturalismo y la pureza, con la literatura social y la li ter at ur a gratuita, con el culto a la diosa y a la realidad. La grandeza de Darío, por eso, no está sólo en aquel universo musical y mágico, en aquellos personajes fabulosos y en las armonías admirables que constituyen su obra, sino en aquella honradez consigo mismo, en aquella limpieza con que accedió a elegirse a sí mismo, como hombre y como escritor, trazándose un destino e impartiendo un sentido, un contenido, una moral a su literatura; es esta elección inicial, la que dió uni dad y grandeza a su obra, además de su talento,



Al elegir, Darío supera la indecisión que le impidió desarrollarse libre y personalmente como escritor. Hemos visto la fecundidad con que escribe, principalmente narraciones, cuentos y leyendas. Ha sido en un relato, es decir en la prosa, donde escubrió que debía elegir: será sobre todo en escritos en prosa, es decir, en aquellos en que el escritor está más a la vista, aquellos que lo comprometen más, en que Darío dará testimonio de su elección. Su obra adquiere unidad: ya no hay, en los relatos que enumeramos, la dispersión, la contradicción, la disimilitud de su obra anterior. Es que ya no imita. No tiene para qué: ahora, sus autores y lecturas predilectas, se integran a esa personalidad que ha nacido. Los Goun-
cort, Gautier, Catulle Mendés (24), los pernasianos y simbolis-
tas franceses, que frecuenta ahora, preferentemente, pueden ofre-
cerle un modelo formal, sugerirle ciertos recursos estilísti-
cos, técnicos, pero no un contenido, una emoción, una moral: en cuanto a esto, Darío ya sabe a qué atenerse. Sabe ya en qué forma, sobre qué y para qué quiere escribir. Su imaginación, que habrá de proveer de materiales, que habrá de dar un conte-
nido a sus escritos sabe ya hacia donde debe orientarse: sabe que su curiosidad de escritor no debe denerse a contemplan
ciertos asuntos, que la realidad no es un campo propicio para ciertas operaciones y que no debe quedarse en ella, sino sólo



en algunos casos, para sorprender, en ciertos sectores de ella, las huellas, los reflejos de la diosa. Ante su nueva actitud -nueva para él, porque ahora la conoce y la acepta- su obra anterior también se desvanece. No porque sea producto de una actitud equivocada -éste hubiera sido su juicio si, en lugar de la gratuidad y la pureza, hubiera elegido la emoción social, el naturalismo- sino porque ésta no era, (como lo son sus escritos actuales), representativa, auténtica, no provenía de un compromiso, sino de cierta inconciencia, de cierta confusión, que ahora ha disipado. Darío debió sorprender entonces, como nosotros sorprendemos ahora, la diversidad contradictoria de sus escritos juveniles, la limitación profunda en que habían caído precisamente por haber sido elaborados en la creencia de que la literatura no tenía limitaciones. Por eso, olvidará, rechazará, condenará su obra anterior. Para nosotros Darío nace con Azul... Para Darío también. Sólo se comprende, se acepta como escritor a partir de aquella época en que es un escritor, comprometido y conciente; antes ha sido un aprendiz: inconsciente, ejecutaba con habilidad un oficio pero él sólo conocía los actos mecánicos, no las razones, los principios, los efectos. Darío no volverá a hablar de su obra anterior. Ello es enormemente significativo. Cuando haga la historia de sus libros, comenzará hablando de Azul..., sin de-

cir una palabra, sobre su vasta obra anterior, reunida en dos volúmenes. En su Autobiografía hablaré de sus primeros poemas, sólo anecdóticamente, y de paso, sin darles importancia y sólo a partir de Azul... haré comentarios y confesiones como autor. El rechazo que hace de los Abrojos, su primer libro publicado, compuesto de poemas escritos antes de su viaje a Valparaíso, es sumamente importante. En ellos se traducía cierto realismo. El mismo nos dice que esos poemas no eran "arranques quejumbrosos" ni "blasfemias estúpidas" sino "poemas vividos", "desahogos" (25). El joven se enfrenta a la realidad y ve en ella, por todas partes, miseria, angustia, dolor: aquella belleza que ama y busca no asoma por ninguna parte. Este estado de ánimo produce esos escritos de Abrojos: "Ante todo-dice Darío- hay en él un escepticismo y una negra desolación que, si es cierto que eran verdaderos era obra del momento. Dudar de Dios, de la virtud, del bien, cuando aún se esté en la aurora, no. Si lo que creemos puro lo encontramos manchado; si la mano que juzgamos amistosa nos hiere o nos enloda; si, enamorados de la luz, de lo santo, de lo ideal, nos encontramos frente a la cloaca; si las miserias sociales nos producen el terror de la vergüenza; si el hermano calumnia al hermano; si el hijo insulta al padre; si la madre vende a la hija; si la garra triunfa sobre el ala, si las estrellas tiemblan arri

ba por el infierno de abajo...;truenos de Dios!, ahí estais para purificarlo todo, para despertar a los aletargados, para anunciar los rayos de la justicia"(26). Un examen somero del libro, permite comprobar que en él hay efectivamente un testimonio del desencanto del poeta que busca la belleza y el ideal y se da de bruces con una realidad amarga y trágica; en el prólogo-dedicatoria Darío dice:

Sí, yo he escrito estos Abrojos
tras tantas penas y agravios,
ya con la risa en los labios,
ya con el llanto en los ojos (27).

A lo largo del libro, el poeta va describiendo aquella realidad que lo desconcierta e indigna. Todo en aquella realidad, niega y deforma sus ideales:

Juntos hemos visto el mal
y en el mundanal bullicio,
cómo para cada vicio
se eleva un arco triunfal.

Vimos perlas en el lodo,
burla y baldón a destajo,
el delirio por debajo
y la hipocresía en todo.

Bondad y hombría de bien,
como en el mar las espumas,
y palomas con las plumas
recortadas a cercén.

Mucho tigre carnicero,
bien enguantadas las uñas,
y muchísimas garduñas
con máscaras de cordero.

La poesía con anemia,
con tisis el ideal,
bajo la capa el puñal
y en la boca la blasfemia.

La envidia, que desenrosca
su cuerpo y muerde con maña;
y en la tela de la araña
a cada paso la mosca....

¿Eres artista? Te afeo.
¿Vales algo? Te critico.
Te aborrezco si eres rico,
y si pobre te apedreo.

Y de la honra haciendo el robo
e hiriendo cuanto se vé,
sale cierto lo de que
el hombre del hombre es lobo (28).

Naturalmente que aquella realidad indigna al poeta sobre todo porque en ella aparecen en todas partes, la impureza del amor y del sentimiento, la infidelidad y volubilidad de la mujer, la obscenidad de la pasión, la sordidez del vicio, que contradicen su sentimiento poético del amor, como pureza, como constancia: de la pasión, como un simple movimiento del espíritu, y de la mujer, como ser ideal, pleno de gracia y perfección, incontaminado por la debilidad e imperfección humanas. Pero aparte de todas estas consideraciones, subjetivas y de molde romántico, hay algunas observaciones poéticas sobre otros problemas y hechos diarios. El poema VI es una ~~amarga~~ ironía sobre aquel poeta que había puesto en sus versos "todas las perlas del mar," "todo el oro de las minas," "todo el marfil oriental"; "los diamantes de Golconda", "los te-

soros de Bagdad," "los joyeles y preseas de los cofres de un Nabab!" Pero como el poeta en mención no tenía "por hacer versos ni un pan",

al acabar de escribirlos
murió de necesidad (29).

Hay en Abrojos una protesta burlona contra la indiferencia y la ingratitud de la sociedad hacia los hombres de bien y una sarcástica mención de la costumbre cruel y frívola de recompensar tardía y simbólicamente los méritos de una persona:

Después que murió mendigo
le elevaron una estatua...
¡Vivan los muertos, que no han
estómago ni quijadas! (30).

El poema XIX desmiente que la posición y la fortuna basten para conseguir la felicidad: aquella "estéril gran señora desespera"/"y odia su gentil talle"

cuando pasa la pobre cocinera
con seis hijos y medio por la calle (31).

En el poema XXI el poeta comprueba que la sociedad es el campo de batalla de gentes divididas en dos bandos encontrados; la explicación que se desprende del poema es que las rivalidades sociales son un producto del resentimiento. Son los mendigos y los vagos los que entonan "¡Guerra a muerte a



los banqueros/ que repletan sus bolsillos!"(32). Hay también otro tipo de observaciones y críticas: contra aquellos literatos que han hecho del ateísmo o la herejía una postura snob (XXVIII poema); contra el convencionalismo social que se sorprende cuando encuentra en una joven "harapienta" rasgos de pudor (34); en el poema XXVII se insiste en este asunto y se recuerda que "El Traje de los vicios" "son los harapos;" "que hoy andan las virtudes" "de guante blanco"(35); en el poema XLVII se postula la falsedad del ateísmo de los sabios (36) y en el XLIX se confiesa que la idea del Demonio espeluznante ha decaído; es la Carne "siempre joven, siempre fresca" la que ejerce invicta su reinado(37). En el poema LII se reprocha, también, la ingratitud humana: había un cura muy pobre que repartía su escasísima renta entre los pobres y a quien los grandes de la ciudad veían como un perro y se divertían bromeando sobre él. Cuando murió se le ofreció un gran entierro "donde sólo en cera y pábilo" se gastó un dineral (38). El poema LV es un conjunto de consejos amargos, escépticos y cínicos a un joven para que triunfe: abandonar la timidez, sacrificar la honradez por la argucia, saludar sin descanso a todo el mundo, acostumbrarse a doblar el espinazo con frecuencia, mentir, adular, arrastrarse, enlodarse, befar al caído y echar incienso al que sube, y así, el día menos pensado, será uno un per-

sonaje. Este poema no es sólo humorístico: esconde, una profunda y radical condena de la sociedad, cuya estructura moral indigna al poeta (39).

No se trata, por cierto, de un libro "naturalista". No hay en los poemas de Abrojos un afán de crítica objetiva del medio social, sino que el autor se limita a expresar, sólo, su desagrado, su desánimo, su malestar por una realidad que contradice sus sentimientos. Es en este sentido que Darío llama a los poemas de Abrojos "poemas vividos", "desahogos" (40). El poeta no pretende ir más allá: no quiere describir la injusticia y la miseria; tampoco quiere condenarla. Se limita a expresar su subjetividad, a verter en poesía su experiencia social. Está lejos aún del naturalismo, -aunque sea casi por esa época su encuentro con los libros de Zola-, pero no de cierto realismo, que entraba también en entredicho con aquella concepción que hemos descrito: la obsesión de la belleza, la búsqueda de un arte puro y formal es interferida, frenada por una realidad que muestra por todas sus caras lacras y defectos. En Abrojos, Darío se aproximó vago e indirectamente a esta realidad. Pero ahora ya sabe que acercarse demasiado a la realidad es sacrificar el arte como él lo consibe; acercarse a la realidad es, en cierta forma, traicionar su vocación,



apartarla de su rumbo. Eso lo comprende ahora y por eso rechaza su producción anterior a Azul... Por eso hemos visto cómo en la historia de sus Abrojos en A. de Gilbert, (41) rechaza aquel escepticismo y la "negra desolación" de esos poemas: cuando escribe estas frases, sabe ya que al poeta no está encomendado quejarse, protestar, describir aquellas "miserias sociales que nos producen el terror de la vergüenza" porque para ello existe Dios, quien se encargará de "purificarlos", de "despertar a los aletargados" y de "anunciar los rayos de la justicia". El poeta debe buscar la belleza, y ésta, lo sabemos, no hay que buscarla en la tierra, en aquella sociedad equivocada e injusta, en la cual, donde uno mire, lo asaltan la fealdad y la maldad.

Darío ha adquirido ahora esta seguridad, esta firmeza de convicciones y aspira a que su obra sea un producto de esa actitud que ha asumido. Sus escritos anteriores no lo son; en ellos, aparece por todas partes la confusión, la vacilación y por eso Darío ya no puede verlos con simpatía, sentirse ligado, unido a ellos. En esos poemas, en esa literatura no se reconoce. Por eso no vuelve a referirse a ella y, si lo hace, es como en A. de Gilbert para recriminar a los críticos que han elogiado los Abrojos (42).

Azul... que aparece en 1888, en Valparaíso, en la Impren

ta y Litografía Excelsior, es la elección de Darío hecha realidad, el aspecto positivo de aquella (43). La elección de sí mismo, del escritor, implica el rechazo de la obra anterior, la superación del estado de confusión y vaguedad inicial, y el comienzo de su obra personal, original. Azul... muestra es to último. En este libro se comprueba, más vivamente que en su declaración tardía, acerca de que se apartó de naturalismo porque no correspondía a su "temperamento" y "fantasía", el contenido, el sentido de su elección. Esta ha sido, en un prin cipio, negativa. Darío ha rechazado algo: la realidad. En su lugar ha escogido el ensueño. Pero la realidad no puede rechazarse con una simple decisión. El poeta vive en el mundo, aunque lo odie, aunque lo desprecie, Pero, cuando escribe, pue de ignorar ese mundo, no referirse a él para nada. Este es el rechazo que Darío materializa. Al explicar en Historia de mis libros el título de su obra, nos dice: "Más el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental..."(44). Vemos co mo asocia los conceptos arte y ensueño. Concibe ya el arte co mo una huida, un escape de la realidad. ¿Conqué objeto? Con el objeto de no apartar a la actividad artística de la finalidad que le ha impartido: la obtención de la belleza. La rea lidad, que sólo tiene taras, la realidad inmediata, cotidiana,



dificulta, entorpece, imposibilita aquella misión. Y, entonces, el artista, sacrifica la realidad al arte, es decir, a la belleza. De este modo, salva la pureza de la actividad artística. Al naturalismo, o al realismo, que contaminan la poesía o la prosa con elementos anti-estéticos, es decir impuros, Darío enfrenta la pureza, el ensueño. En Historia de mis libros, también, dice Darío: "Si mi Azul... es una producción de arte puro, sin que tenga nada de docente ni de propósito moralizador, no es tampoco lucubrado de manera que cause la menor delectación morbosa"(45). Es decir, ha llevado la pureza a términos extremos. No sólo rechaza aquella actitud naturalista que se aproxima a la realidad para señalar sus defectos, sino, también, cierto preciosismo sexual, que encadenaría al artista a un sector inconfundible de la realidad. Es la realidad en bloque la que queda suprimida.

Darío encomendó el prólogo de Azul... a Enrique de la Barra. En las páginas que este escribe para el libro (46), se define y se explica con acierto esta actitud y esta concepción del arte que se han adueñado de él. De la Barra habla del "Exquisito temperamento artístico" de Darío, de su "gusto fino y delicado, casi diría aristocrático; neurótico y por lo mismo original", "con la cabeza poblada de aladas fantasías,

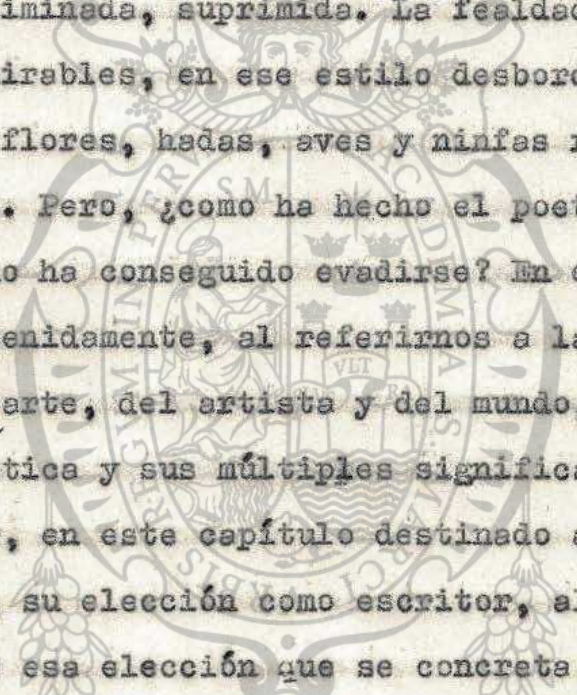


quimeras y ensueños" (47). De la Barra, significativamente, no se limita a glosar con entusiasmo el libro que prologa: hace algunas observaciones sobre la actitud vital y literaria que lo preside. Cita al respecto una frase de Campoamor, que ha dicho: "a un artista no se le puede pedir más que su idea y su estilo, y generalmente, para ser grande le basta solo su estilo" (48). Darío ha hecho suya la última parte de esta afirmación. Su convicción discrepa radicalmente de la de los griegos, para quienes "el mérito de la obra estriba en el asunto, antes que en el estilo; en la idea poética, no en su ropaje" (49). De la Barra nos indica, también, cómo debe ser juzgado un libro como éste: exclusivamente por su belleza. "Si la lectura del libro, -o la contemplación del lienzo y del mármol-, os produce una sensación de agrado, o de alegría; si involuntariamente exclamais, que lindo! tened por seguro que la obra es bella y, por lo tanto, poética" (50). Nada de consideraciones morales, pedagógicas; sólo el requisito estético. La obra debe agradar, deleitar: si lo consigue, como Azul..., se trata de una obra de arte, es decir, bella. Pero es sobre todo en el capítulo V del prólogo, donde de la Barra hace algunas apreciaciones que nos interesan (51). En forma de diálogo, algo cursi, advierte que el autor del libro "Acaso se apega demasiado a la forma" y que "Su hermosa Musa tiene un defecto": "El de ser demasiado hermosa!" "¿Qué dirías -agrega- de la muchacha que untara de bermellón sus mejillas frescas y rozagantes? ¿Qué, de la niña que vistiera perpétuamente de baile por parecer mejor?" (52). "El poeta tiene su flaco -dice luego- : esmalta y enflora demasiado

sus bellísimos conceptos, abusa del colorete, del polvo de oro, de las perlas irisadas, de los abejéros azules... y sin necesidad; mientras más sobrio de luces y colores, mas natural es y mas encantador. Siempre el estilo ático fue más estimado que el estilo rodio por los hombres de buen gusto. La elegancia no consiste en el exceso de adornos, ni en la profusión de alhajas"(53). Todo lo cual nos demuestra que de la Barra había comprendido a Darío, pero sólo a medias. Comprobaba en él un formalismo exagerado, un predominio del estilo sobre el asunto, una preferencia por el ropaje de la idea sobre la idea misma, y se daba cuenta que ello constituía una negación de la realidad, un anti-realismo, porque los personajes de ese libro vestían "perpétuamente de baile". Comprobaba todo esto, pero no lo comprendía. Por eso reprocha a Darío el exceso de elegancia que no le permitía ser "mas natural". Pero ¿cácase pretendía Darío ser natural, es decir común, corriente, verosímil, real? Aquí, de la Barra expone sus ideas, no las de Darío. Si justamente éste conseguía en su libro no ser natural, ser fundamentalmente artificial, es decir, puro, había conseguido lo que se proponía. Los actos refrendaban su elección: Entre ambos había una total correspondencia. Esto no lo vió el primer prologuista de Azul...., pero sí Darío. No tiene nada de extraño, por ello, que en la segunda edición de Azul...(54), suprimiera

este prólogo de de la Barra, que, sin saberlo, al hacer aquellas observaciones, al parecer inofensivas, estaba, en realidad, tocando la llaga, objetando o impugnando la raíz, la esencia de ese libro: la pureza.

La pureza entendida como irrealidad. La realidad contamina al arte de impureza, es decir, de fealdad. En Azul... la realidad ha sido eliminada, suprimida. La fealdad no aparece en esas páginas admirables, en ese estilo desbordante de imágenes, en ese mundo de flores, hadas, aves y ninfas rodeadas de oro y música celeste. Pero, ¿cómo ha hecho el poeta para suprimir la realidad, cómo ha conseguido evadirse? En otra oportunidad estudiaremos detenidamente, al referirnos a la concepción que Darío tenía del arte, del artista y del mundo, el proceso de la evasión artística y sus múltiples significados. Ahora nos interesa señalar, en este capítulo destinado a situar la definición de Darío, su elección como escritor, algunas notas características de esa elección que se concreta en Azul... Para evadirse el poeta tiene armas suficientes: la imaginación y el lenguaje. Mediante aquella inventa otra realidad, que antepone a ésta: puede tratarse de un mundo que tal vez ha existido en otra época, y entonces el poeta sitúa su historia (El Rey burgués) "en una ciudad inmensa y brillante" donde "había un rey muy poderoso, que tenía trajes caprichosos y ricos,



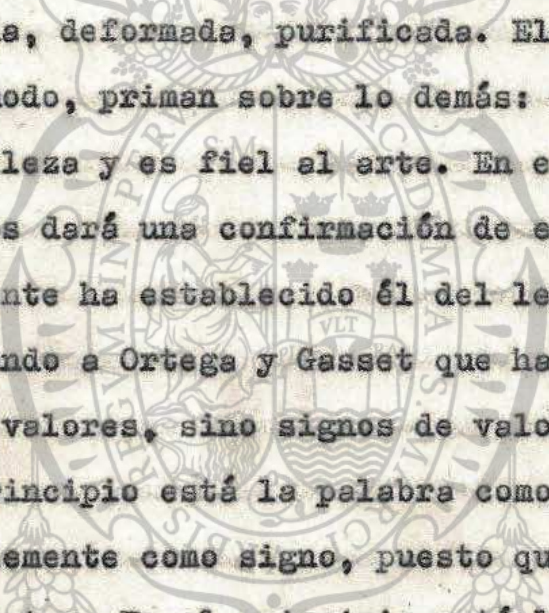
esclavas desnudas, blancas y negras, caballos de largas crines, armas flamantísimas, galgos rápidos, y monteros con cuernos de bronce que llegaban el viento son sus fanfarrias" (55). El poeta se refiere a ese mundo, no para narrar un hecho histórico, sucedido, real, sino porque ese mundo está envuelto en la leyenda y a él toca re-crearlo, inventarlo. Cuando no se evade en el tiempo, se evade en el espacio: no busca el pasado; en el presente, reemplaza los seres existentes con seres fabulosos, irreales, puros: basta la presencia de uno solo de estos seres, ubicado en esta realidad presente, para que ésta se transforme como el conjuro de una varita mágica; deja de ser ^{la} realidad que vivimos, es una realidad mágica, aquella en la que "La reina Mab, en su carro hecho de una sola perla, tirado por cuatro coleópteros de patas doradas y alas de pedrería, caminando por un rayo de sol" se desliza "por la ventana de una buhardilla donde estaban cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes, lamentándose como unos desdichados" (56); es una realidad mágica, distinta, aquella del cuento "El Rubí" a la que se refieren Puck y los gnomos, conmovidos por el sabio que ha descubierto "la púrpura cristalina" (57); es una realidad mágica, aquella en la que las hadas se confabulan para curar la tristeza de Berta en "El Palacio de Sol" (58). Pero suprimir la realidad objetivamente, huyendo en el tiempo, hacia una realidad legen-



deris o en el espacio, injertando en esta zona realidad
presente seres irreales, fabulosos, es todavía demasiado
fácil. Hay otro procedimiento más sutil: se trata de to-
mar cualquier elemento de esta realidad, un hombre, por
ejemplo, y hacer de él, por sus actitudes y su lenguaje,
un ser irreal, distinto, diverso, puro. Aquel pobre pere-
grino y herejista de la Sanción del Sur (39) es, por eso,
más irreal aún que la Reina Mab o el gnom Fack: aparente-
mente, nada es diferente en él: su rostro, sus manos, su
cuerpo son los de todos los hombres. Pero no cuando habla
o cuando actúa: tiene hombre y no más, su situación es
poética, encarna la de todos los desheredados, de todos
los miserables, pero él no representa aquello que ha determi-
nado su triste situación particular. Por el contrario, en-
tóns una elegancia del oro y del lujo y proclama la adhesión
a los "felices", los poderosos, los banqueros, "los residio-
ses de la tierra". Su lenguaje es perfecto, bellísimo, irreal.
No sólo los personajes son un motivo de anti-realismo; lo
son también las situaciones. El romanticismo fue diestro
en huir de la realidad, purificándola: recordemos esos escor-
tos eternos, esos sentimientos que surgen súbitamente y que per-
manecen para siempre, esos acontecimientos que ocurren inexo-
rablemente, fijamente, por imposición de un destino, o, me-
jor, destino de cada personaje, de cada novela, que el autor
ha impuesto y que mueve como en una función de títeres se
mueven los hilos desde bambalinas. No todo el romanticismo,

claro está. Ciertos autores, ciertas obras, consiguieron crear un mundo: en él todo ocurría perfectamente, y en él, en ese sentido, todo era puro, porque era irreal. Darío crea al pájaro azul, a Garcín (60), y su historia, y su mentalidad, y su psicología, y la inflexible pureza de su corazón y su amor, nos muestran hasta qué punto era hábil Darío en eludir esta realidad, en la que, como él lo había comprobado en los Abrojos, había desaparecido, o tal vez no existió nunca, aquella pureza, aquella limpieza en el amor. Y, para qué hablar de la atmósfera sentimental, purísima, intachable, sin sombra de fealdad, de realidad, de Palomas blancas y garzas morenas (61). Y, finalmente, para huir de la realidad, hay, como Darío lo dice, sobre todo el ensueño, las visiones. No sólo el autor sueña y divaga: sus personajes, como el pintor Ricardo, de En Chile (62), sueña dentro del sueño en que ha sido creado y los seis cuadros de la narración son visiones, invenciones, en los que, la realidad aparece transformada por un clima sorprendente, inusual, mágico, como en las seis estampas del Album Santiagués (63). Pero la realidad no se suprime, solamente, por la elección de un contenido, de un asunto. El poeta se sirve, para evadirse, sobre todo, fundamentalmente, del lenguaje. Este es un instrumento para expresar la realidad. En la medida en que este instrumento sea más imperceptible, se haga notar menos, sea menos evidente, la realidad se hará presente en forma más vívida y notoria. Darío no hace del lenguaje un instrumento que expresa algo: hace del lenguaje un valor. El estilo está siempre presente en

sus escritos, es lo más visible, lo más evidente. En lugar de un instrumento impalpable y vago, transparente, el lenguaje se yergue como una riquísima muralla de armonías, de ritmos, de colores, dotada de ciertos poderes: la realidad que toca esa muralla y se filtra por ella, a su contacto, se disfraza, se transforma o desaparece: llega a nosotros tan adornada y embellecida que no tiene ya casi nada que ver consigo misma. La realidad ha sido coloreada, perfumada, enriquecida, embellecida, deformada, purificada. El estilo, el lenguaje, de este modo, priman sobre lo demás: el artista consigue así la belleza y es fiel al arte. En el Prólogo de El Canto Errante nos dará una confirmación de este predominio que voluntariamente ha establecido él del lenguaje sobre la realidad. Refutando a Ortega y Gasset que ha dicho que las palabras no son valores, sino signos de valores, Darío escribe: "En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto que no hay antes nada que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. Et verbum erat Deum" "La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica. Los que la usan serán los culpables si no saben manejar esos peligrosos y delicados medios. Y el arte de la ordenación de las palabras no deberá estar sujeta a imposición de yugos, puesto que acaba de nacer la verdad



que dice: el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos"(64). Esta actitud de Darío es, como se ve, otro síntoma de su individualismo intransigente: se niega a "imponer yugos" al arte, cualquier clase de yugos, se niega a aceptar una jerarquía, una subordinación en la actividad que ejercita. No admite ni siquiera una relación, un contacto íntimo entre el arte y la realidad, porque si lo admitiera, automáticamente, aquél quedaría encadenado a ésta, debería servirla, perdería su libertad. Y esta libertad, entendida como soledad, la que reivindica Darío para el arte: cuando escribe, el lenguaje ya no es un obsecuente emisario, un simple trasmisor de la realidad; es, por el contrario, una realidad, autónoma, libre, soberana, la única que existe para el arte, tal como él lo entiende. Por eso, Darío desplazará el interés, la preocupación, el amor, de la realidad hacia el lenguaje; en el arte, lo más importante, será para él, siempre, el estilo, no el asunto. Ventura García Calderón ha advertido esta inclinación desbordante de Darío por las palabras, y la ha llamado, justamente, "su sensualidad verbal": "Tenía-nos dice-una predilección casi perversa por los neologismos, por los vocablos oscuros que quedan vibrando en el oído, por las palabras que pasman y acarician. Es menester haberle oído recitar sus versos, y recalcar ciertas sílabas, para comprender la sensualidad de su amor verbal" (65).

Vemos que Darío se ha asentado, está firmamente posesionado de una convicción y de una fe. Sabe lo que quiere y lo que hace. Ha elegido. Esta elección, esta decisión no se toma una sola vez, sin embargo, Darío no puede despreocuparse ya de este asunto. Esa elección tiene que ser retificada constantemente, mantenida a cada instante, reafirmada. Un tiempo después de publicado "Azul...", Darío vacila y parece dar marcha atrás. Es, sin embargo, sólo un breve traspiés. De él de nuevo surgirá, más convencido, más seguro de su elección.

Han pasado dos años desde la publicación de Azul... Darío ha abandonado Chile. Está ahora en el Salvador. Allí vive bien y es feliz: ama a una mujer, con la que deberá casarse dentro de algunos días; es famoso, tiene la protección y el aprecio del Presidente de la República, Menéndez. No escribe con la fecundidad con que escribía en Chile, últimamente: le ocupan, sobre todo, las diversiones, la bohemia implacable; el alcohol, que ya comienza a apoderarse de él, los amigos que lo aprovechan sin piedad, y, sobre todo, el amor. Darío frecuenta la mejor sociedad del Salvador, vive en los círculos oficiales, entra en Palacio como a su propia casa. No tiene inquietudes económicas ni piensa en el porvenir; el Presidente Menéndez, su generoso amigo, es la solución. En esos días placenteros, de diversión y comodidad, que lejano debió parecerle a Darío aquel período sórdido de

Valparaíso, aquella penuria económica, aquel contacto descarnado con la fealdad y la miseria, qué lejano, en fin "El Fardo y Zola. Se celebran los esponsales: es una reunión magnífica, faustuosa; concurre a ella la gente más ilustre, se bromea, se recitan versos conmemorativos, se bebe, todo parece bello y normal. Aquella noche Darío se acuesta temprano, no concurre a palacio, donde hay una fiesta, porque debe descansar, ya que al día siguiente es su boda. Es el 22 de Julio de 1890. Esa noche, un militar, que debe su prestigio, su poder y su carrera al Presidente Menéndez, se levanta contra el Gobierno. El en persona invade Palacio: el presidente Menéndez, pasmado, estupefacto, muere aquella misma noche, de un síncope. El nuevo jefe del Salvador es Ezeta. Darío se entera de la noticia al día siguiente: en las calles, encuentra a su paso, cadáveres, heridos, en una cantina, unos ebrios le piden que de vivas al Presidente nuevo, y él, aterrado, lo hace. Ese mismo día le ordenan que se presente a Palacio: el nuevo jefe del gobierno, el insurrecto, quiere encargarlo de la propaganda. Darío ha conocido a Ezeta, por la cercanía que éste se hallaba con Menéndez, ha sido testigo de la deferencia, del aprecio, de los favores que este ha prodigado a aquél. Darío sufre una de las más grandes impresiones de su vida. Súbitamente, se encuentra de nuevo cara a cara con la realidad, con la vida llena de mu-

gre, de traición, de falsedad. Inmediatamente urde un pre-
texto: debe viajar urgentemente. Le imponen algunas dificul-
tades, pero finalmente consigue abandonar el Salvador. Via-
ja a Guatemala: allí, valientemente, denuncia al insurrecto
y traidor y condena por escrito la infamia de que ha sido
testigo(66).

La impresión que causó a Darío todo lo ocurrido fue pro-
funda. Mucho después narraría con lujo de detalles lo que
vió, lo que sintió, lo que sufrió aquel día, en que, en una
noche, se hizo añicos, la serenidad, la plácida alegría en
que vivía(67). Máximo Soto Hall, su amigo de aquellos días,
nos cuenta: "Los sucesos de El Salvador dejaron en el alma
de Darío una huella profunda. El crimen de traición y los
hechos de sangre, sobre todo, lo obsesionaban con un delirio
trágico....."(68).

Esta obsesión, lo aproxima, de nuevo y de golpe, violen-
ta, cruelmente a la realidad. El impacto psicológico que ha
sufrido lo lleva a escribir. Quiere dejar un testimonio es-
crito, literario, artístico, de esa tremenda experiencia.
Sin darse cuenta, con esta actitud, revisa y rectifica aque-
lla elección que provocó "Azul....". La pureza, el arte sin
mancha, no se concilia con el afán de mostrar, de renunciar,
de expresar a una realidad sangrienta que lo ha herido y con-
movido. Es en estos días que confiesa a Soto Hall que "quefía

alejarse un tanto del estilo de los cuentos de Azul...., y escribir un volumen de Cuentos nuevos, los que contendría "más vívidos, más reales; no en su tendencia, sino en su factura" (69). La media docena de Cuentos Nuevos que escribió Darío indican que lo que, en realidad, se propuso, al querer escribir cuentos "más vívidos, más reales", fue cambiar la "tendencia" que había adoptado. Los relatos -tres de ellos, los primeros- se diferencian de los de "Azul...", no por "su factura", sino precisamente por "su tendencia". En sus "Cuentos Nuevos", era evidente, Darío quería dejar constancia de su condena a la ingratitud, a la traición y a la violencia, sobre todo a esta última, que hirió su fantasía terriblemente. Precisamente en uno de los "Cuentos Nuevos" escribió "El escritor deleita, pero también señala el daño"(70). Es decir renacía la experiencia de El Fardo, que ya parecía olvidada, ¿ No es sorprendente y a la vez sintomático que en estos días escriba Darío el artículo "Cerebro y Carne", donde comenta el estudio de Zola "La gimnasia y la literatura" que el Diario de Centroamerica ha reproducido ; Darío, en su artículo, glosa y apoya con entusiasmo las ideas de Zola. Urge a la juventud a cultivar el deporte, a hombres y mujeres, lamenta que las jóvenes se vuelvan enémicas de abulia.... En un raptó de entusiasmo, no exento de humor, declara, al final de su artículo, que está dispuesto

a seguir a cualquiera que de el primer paso, y se ponga de inmediato a poner en práctica aquellos ejercicios físicos indispensables para conseguir la salud física y la serenidad espiritual.

De acuerdo a su propósito Darío escribe El Dios Bueno, Betún y Sangre, La novela de uno de tantos(71) que se publican en diarios centroamericanos y en una revista argentina, todos ellos constituyen un esfuerzo de aproximación a la realidad cotidiana, en un aspecto más descarnado y doloroso. Dos de ellos, disimulan apenas un propósito extra-literario: la condensación de la guerra. Pero el experimento tampoco prospera esta vez: sólo sirve para acentuar y puntalar definitivamente su decisión original a favor del arte puro. Esta decisión de rectificación y cambio, nacida bajo la directa impresión de ciertos acontecimientos, va apagándose a medida que el estímulo original se distancia en el tiempo y en el espacio. El primer momento de arrebató desaparece: Darío está ahora en Guatemala. La suerte le sonríe de nuevo: el Presidente de ese país es amigo suyo, ha fundado un diario para que él lo dirija, su vida es nuevamente cómoda, sin sobresaltos y angustias(72). De lejos, a medida que pasan los días, los hechos ocurridos dejan de preocuparlo. Con ello, su propósito realista, disminuye y termina. Parece, in

cluso, que el desaliento, lo sorprendió en medio trabajo: sólo escribe seis Cuentos Nuevos, que no llega a reunir en volumen y los tres últimos -La muerte de Salomé, Febes y Rojo(73)-se apartan ya del carácter realista y, en cierta forma, social, de los anteriores. Ellos se incorporan, después de un breve paréntesis, a la línea marcada por Azul... Esta vez Darío queda firme y positivamente comprometido con aquella concepción anterior del arte. Se ha cansado ya de "señalar el daño". Ahora, nuevamente, y esta vez para siempre, va a dedicarse sólo "a deleitar".

Darío no volverá, como escritor, a escrutar en torno suyo en busca de "daños" que denunciar, porque ha inmunizado la literatura de propósitos ajenos a ella misma. Como le interesa sólo deleitar, y ello es imposible si incorpora a sus escritos ciertos temas que llevan consigo un elemento turbador y dramático -que no puede ser ocultado ni disimulado porque, como un muñón sangriento, manchará de rojo todas las envolturas, por delicadas y preciosas que sean- va a suprimir de su arte aquella realidad que "El Fardo" y los primeros "cuentos nuevos" sugerían: en sus obras no volverán a entrometerse ni ambientes ni personajes que preocupen.

---.---.---.---



Notas.-

- 1.- Lida, Raimundo.- Estudio preliminar a Rubén Darío, Cuentos Completos. México, Fondo de Cultura Económica, 1950, Pág. XLI
- 2.- Enriquez Ureña, Max.- Breve Historia del Modernismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1954. Pág.
- 3.- Darío, Rubén.- Prosas Profanas y otros poemas, París, Editorial de la viuda de Bouret, 1901. Palabras liminares. Pág. 48
- 4.- En Situaciones, II. Jean Paul Sartre dice "Les théoriciens de l'Art pour l'Art et du Réalisme son venus l'ancrer dans cette opinion. A-t-on remarqué qu'ils ont le même but et la même origine?" Présentation des Temps Modernes. París, Gallimard, 1948 (Deuxième édition) Pág. 9.
- 5.- Darío, Rubén.- El Viaje a Nicaragua e Historia de mis libros.- Madrid, Editorial Mundo Latino, 1919. Pág. 187.
- 6.- La referencia al diario donde se publicó por primera vez Anagke está tomada de Edelberto Torres, obra citada. El poema fue incluido en Azul... y allí lo he leído. Rubén Darío Azul..., Valparaíso, Imprenta y Litografía Excelsior MDCCCLXXXVIII, págs. 130-133 (Primera edición). En esta edición el poema lleva el título de Anatkh. Por otra parte, el final de este poema, que revela ya una actitud purista, que dice:

Entonces el buen Dios allá en su trono,-
mientras Satán, para distraer su encono
aplaudía aquel pájaro zahareño,-
se puso a meditar.



- 7.- Torres, Edelberto.-La dramática vida de Rubén Darío, México, Biografías Gandesa, 1956, Págs. 72-75.
- 8.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a Cuentos completos de Rubén Darío, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p.35.
- 9.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 51.
- 10.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 55.
- 11.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 60.
- 12.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 65.
- 13.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 70.
- 14.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 75.
- 15.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 79.
- 16.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 86.
- 17.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 92.
- 18.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 97.
- 19.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 102.
- 20.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 106.
- 21.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 111.
- 22.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 116.
- 23.- Nota de Ernesto Mejía Sánchez a obra citada, p. 121.
- 24.- En estos días, dice Edelberto Torres, "Los Goncourt, Maupassant, Gautier, maestros franceses, son sus oráculos estéticos". Torres, Edelberto. La dramática vida de Rubén Darío, México, Biografías Gandesa, 1956, p.76.
- 25.- Darío, Rubén, Obras escogidas

- 25.- Darío, Rubén, A. de Gilbert, Historia de mis abrojos (1899)
En Darío, Rubén, Obras escogidas, selección de Andrés González-Blanco. Vol. III, Madrid, 1910, p. 46.
- 26.- Darío, Rubén, A. de Gilbert, Historia de mis abrojos (1899)
En, Darío, Rubén, Obras escogidas, selección de Andrés González-Blanco, Vol. III, Madrid, 1910, pp. 46-47.
- 27.- Darío, Rubén, Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa. Estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 123.
- 28.- Darío, Rubén, Poesía, edición del Fondo de Cultura Económica, etc..., pp. 124-125.
- 29.- Darío, Rubén, Poesía, edición citada, p. 127.
- 30.- Darío, Rubén, Poesía, edición citada, p. 128.
- 31.- Darío, Rubén, Poesía, edición citada, p. 132.
- 32.- Darío, Rubén, Poesía, edición citada, p. 132.
- 33.- Darío, Rubén, Poesía, edición citada, p. 134.
- 34.- Darío, Rubén, Poesía, edición citada, p. 135.
- 35.- Darío, Rubén, Poesía, edición citada, p. 134.
- 36.- Darío, Rubén, Poesía, edición citada, p. 140
- 37.- Darío, Rubén, Poesía, edición citada, p. 140-141.
- 38.- Darío, Rubén, Poesía, edición citada, pp. 142-143
- 39.- Darío, Rubén, Poesía, edición citada, pp. 144.
- 40.- Véase la cita N. 25 de este capítulo.
- 41.- Véase la cita 26 de este capítulo.
- 42.- Véase la cita 26 de este capítulo.
- 43.- La primera edición de Azul... aparece dedicada "Al Sr. D.

Federico Varela" y con prólogo de Enrique de la Barra. El prólogo y la dedicatoria fueron suprimidos por Darío en la segunda edición.

- 44.-Darío, Rubén, Historia de mis libros, España, Editorial Mundo Latino, 1919, pp 171-172.
- 45.-Darío, Rubén, Historia de mis libros, edición citada, p.180.
- 46.-Barra, Enrique de la, Azul..., prólogo de, pp. III-XXXIV, Valparaíso, Imprenta y Litografía Excelsior, MDCCCLXXXVIII.
- 47.-Azul..., edición citada, pp. III-IV
- 48.-Azul..., edición citada, p.V
- 49.-Azul..., edición citada, p.V
- 50.-Azul..., edición citada, p.VI
- 51.-Azul..., edición citada, pp. VIII-XI
- 52.-Azul..., edición citada, p. IX
- 53.-Azul..., edición citada, p. IX
- 54.-Darío, Rubén, Azul..., Guatemala, Imprenta de la Unión, 1890.
- 55.-Darío, Rubén, Azul..., edición citada, p. 1.
- 56.-Azul..., edición citada, p. 29
- 57.-Azul..., edición citada, pp. 43-54
- 58.-Azul..., edición citada, pp. 55-63
- 59.-Azul..., edición citada, pp. 35-42
- 60.-Azul..., edición citada, pp. 64-70
- 61.-Azul..., edición citada, pp. 71-81
- 62.-Azul..., edición citada, pp. 82-91
- 63.-Azul..., edición citada, pp. 92-102.

- 64.- Darío, Rubén, El Canto Errante, edición citada, pág.14
- 65.- García Calderón, Ventura, Epistolario de Rubén Darío, Estudio preliminar de V.G.C., París 1920, Pág. 25.
- 66.- El episodio está consignado por Edelberto Torres, La dramática vida de Rubén Darío, México, Biografías Gandesa, pp 89-93. El artículo que escribe Darío en Guatemala aparece con el título de Historia negra, el 2 de Julio en el Diario de Centro América, firmado con el pseudónimo de Tácito.
- 67.- Darío, Rubén, Autobiografía, en Obras Completas, Tomo I, Crítica y Ensayo. Madrid, Afrodiseo Aguado S.A. 1950.
- 68.- Soto Hall, Máximo.- Revelaciones íntimas de Rubén Darío, Buenos Aires, El Ateneo, 1925, p. 80.
- 69.- Soto Hall, Máximo, obra citada, p. 89
- 70.- En La novela de uno de tantos, Cuentos Completos de Rubén Darío, Edición de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, p. 150.
- 71.- El Dios Bueno está escrito en Guatemala el 14 de agosto de 1890, pero sólo se publica el 16 de abril de 1891 en El Correo de la Tarde; Betún y Sangre, escrito en 1890 y publicada por Soto Hall, en 1925; La novela de uno de tantos, escrito asimismo, en 1890 y publicado en El Correo de la Tarde, el 13 de febrero de 1891. Cf. Ernesto Mejía Sánchez, obra citada, pp. 134-139-147.
- 72.- Torres, Edelberto, La dramática vida de Rubén Darío, Mé-

xico, Biografías Gandesa, 1956, p. 93

73.- La muerte de Salomé aparece en La Prensa Libre, San José de Costa Rica, el 27 de setiembre de 1891; Febea, escrito por la época, aparece en La Habana Literaria, el 30 de setiembre de 1892, y Rojó en el Diario del Comercio de San José de Costa Rica, 14 de febrero de 1892. Cf. Ernesto Mejía Sánchez, obra citada, pp. 151-153-159.



Capítulo V

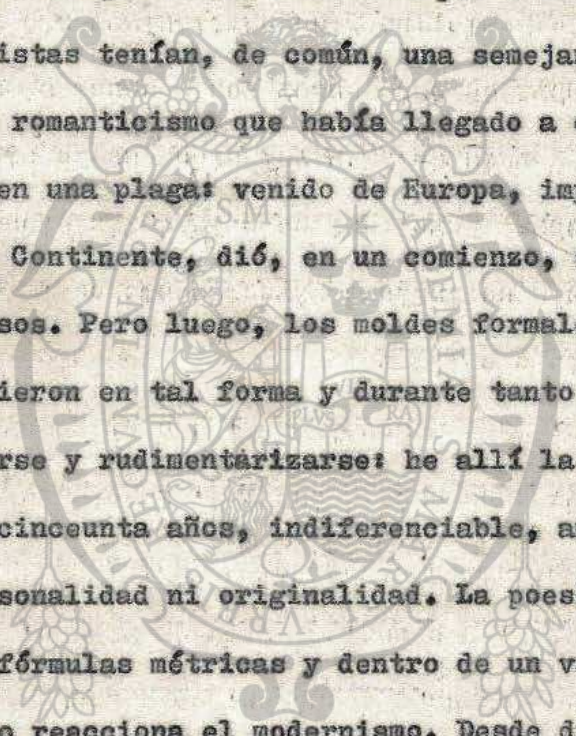
Puede sorprender, sin duda, la influencia que tuvo Zola en Rubén Darío. Hemos visto que, en cierta forma, a aquel debió la formación de su personalidad. Esto parece mas extraño aún, debido a que, con justicia, se tiene a Darío por el representante de una tendencia sustancialmente opuesta a las doctrinas y a la sensibilidad de los escritores naturalistas. Darío, fué un artepurista nato y su obra, a pesar de algunos escritos, como los poemas A Roosevelt, Salutación al águila, y otros, de tema americano, en los que, inexactamente, se ha querido ver cierto tipo incipiente de realismo o de poesía social conserva una unidad interna, ideológica, consecuente con lo que se conoce, algo generalmente, con el nombre de literatura gratuita, artepurismo o literatura no comprometida. En este sentido, parecería que Zola no influyó directamente en la concepción o elaboración de esta obra. Pero, así como la definición de Darío, su elección tiene lugar a raíz de la revelación que le significa el contacto con Zola, la sombra de este autor ronda constantemente en el transcurso de la vida de Darío, se hace particularmente visible en aquellos momentos de indecisión o de crisis y, a la manera de lo ocurrido en Valparaíso, en algunos casos parece determinar positiva o negativamente, muchas de las actitudes del poeta nicaragüense.

Por otra parte, el hecho de que Darío o, si se quiere el modernismo, mantenga algunos vínculos, muy particulares por cierto,

con Zola y el naturalismo, no tiene nada de excepcional.

Yo encuentro acertada la opinión general sobre el modernismo consignada por Max Henríquez Ureña, en los primeros capítulos del libro en que traza la historia de este movimiento (1). En efecto, el modernismo no fué propiamente una escuela literaria:

fué un simple movimiento de rebelión de rechazo de un pasado, de una tradición literaria que había terminado por sofocar a una generación. Los modernistas tenían, de común, una semejante actitud de rebeldía contra el romanticismo que había llegado a convertirse, ni mas ni menos, que en una plaga: venido de Europa, implantado caprichosamente en este Continente, dió, en un comienzo, sin embargo, algunos frutos valiosos. Pero luego, los moldes formales de la poesía romántica se repitieron en tal forma y durante tanto tiempo, que concluyeron por gastarse y rudimentalizarse: he allí la producción poética americana de cincuenta años, indiferenciable, amorfa, postiza, semejante, sin personalidad ni originalidad. La poesía había sido ahogada dentro de fórmulas métricas y dentro de un vocabulario extenuados. Contra ello reacciona el modernismo. Desde diversos puntos del continente, casi a un mismo tiempo, autores que a veces ni se conocían entre ellos, emprenden, espontánea y personalmente, la tarea de liberar a la poesía de aquellos cerrojos que la tienen aprisionada. Para conseguir su objetivo se valen de todos los medios: suplantán las fórmulas métricas comunes al romanticismo de entonces, con



otras, provenientes de los autores y las escuelas más diversas, incluso algunas propias de ciertos autores románticos que no habían cundido por América. Los rastros que en los escritores modernistas ha dejado el romanticismo, el pernagianismo, e incluso el naturalismo, han sido señaladas rápidamente por Henríquez Ureña. La influencia de cada una de estas escuelas, se desprende de las influencias que aparecen en la obra de cada uno de los autores considerados modernistas, que, aparte de la actitud común de rechazo de una tradición, no habían resuelto, del mismo modo y simultáneamente, la manera de concretar literariamente este rechazo. Por eso la disimilitud, diversidad e incluso oposición formal e ideológica que se percibe entre los autores del modernismo. ¿ Tienen algo de común, por ejemplo, Martí y Darío, o Díaz Mirón y Silva, y Herrera Reisigg y Chocano ? O, mejor aún ¿ no encarnan, Darío y Martí, justamente dos posiciones extremamente opuestas ? En aquel, la gratuidad, la pureza literaria, el esteticismo, constituyen, el contenido fundamental de su actividad de escritor, el estímulo de su obra; en este, la literatura se entiende, fundamentalmente, como compromiso social, y el escritor como un ser responsable no solo ante sí mismo, sino, sobre todo, frente a los demás. A pesar de esta diferencia que los separa, Martí y Darío están unidos por el hecho de que ambos representan algo nuevo en la poesía americana: los dos, están igualmente separados de aquella actitud que primaba anteriormente en América, de simple repetición indiscriminada de una sensibilidad, un lenguaje y una técnica ajenas,



una actitud, en suma, inauténtica.

De tal modo que la mayor o menor influencia que se compruebe en uno de los modernistas, de cierta escuela o de ciertos autores, no compromete necesariamente a todo el modernismo, no tiene por qué hacerse extensiva a todo el movimiento. En éste, cada uno de los modernistas, sobre todos los de la primera hora, conservaron el máximo de independencia.

Veamos ahora, en que forma aparece Zola en la vida y en la obra de Darío, y cual es la actitud que este observaría hacia la obra y el pensamiento del gran escritor francés.

Darío conoce a Zola, en Valparaíso, y la impresión que le produce este contacto es profundo. En un primer momento queda seducido, más que por el estilo y la belleza de las obras del escritor francés, por su vigor, por su personalidad, por su actitud. La situación particular de Darío, en la época en que llegan a sus manos, por primera vez, las obras de Zola, lo predisponen, por otra parte, a comprenderlo mejor, a participar, en cierto modo, de la intensa emoción social que impregna a aquél. Sus penurias económicas, su empleo modesto, su contacto frecuente con la miseria y los sectores menos favorecidos de la sociedad, despiertan en él, indudablemente, una corriente de simpatía y solidaridad hacia un escritor, a quien los problemas de la sociedad y de sus semejantes obsesionan. Esta simpatía se traduce momentáneamente en una adhesión literaria: Darío intenta imitar a Zola. Escribe El Fardo; aún en la Canción del Oro, es posible, en-

contrar, con algún esfuerzo, huellas del naturalismo (2). Pero esta experiencia, va a traer consigo resultados inesperados y sorprendentes para el propio Darío: va a colocarlo en una encrucijada, va a descubrirle, de súbito, un problema que está obligado a resolver. Su formación, su trayectoria de escritor lo habían orientado hasta entonces, insensiblemente, hacia un arte gratuito, hacia el formalismo, hacia la literatura pura, y he aquí que, de pronto, él se lanza a la literatura social, bajo el impacto afectivo de la obra de un escritor por imitarlo, y no, como éste, a consecuencia de una auténtica preocupación de orden social. A Darío se le abre un abismo: comprende que escribir es algo más que combinar armoniosamente las palabras, que es preciso dar cierto sentido a esta actividad, encausarla dentro de límites determinados, proponerle una finalidad. No es posible hacer simultáneamente un arte puro, interesado solo en la belleza, ajeno a la moral, a la política, y un arte social, comprometido, realista. Es preciso elegir: hemos visto la índole de la elección de Darío y cómo, a consecuencias de ésta, se asienta su personalidad y surge el verdadero Darío.

Darío no olvidará nunca a Zola. Tal vez la impresión que la causó la lectura de sus obras fué muy intensa, pero sobre todo fué importante, definitiva para él. Durante los años que siguen a aquel momento crítico de la definición, Zola parece olvidado: el poeta ha elegido ya un camino, que se aparta cada vez más de aquel camino que el autor de L'Assomoir ha trazado. Darío busca ahora algo más próximo

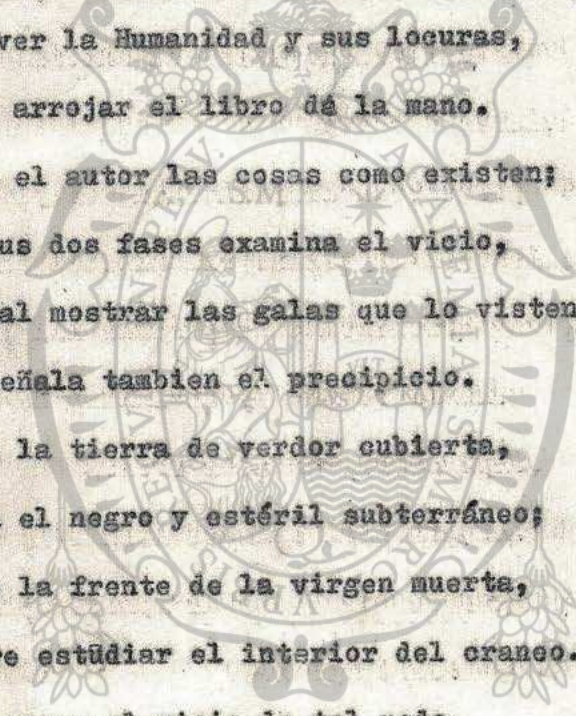
a la sensibilidad y a la ideología aceptada: los parnasianos y simbolistas franceses. Nada indica en 1888, al año de Azul..., y los dos años siguientes, que leyera a Zola e incluso que lo recordara. Pero he aquí que el escritor, ya formado, ya seriamente comprometido con una emoción y una doctrina estética, sufre en 1890 una tremenda experiencia vital que hace entrar en estado de crisis aquel compromiso contraído consigo mismo, que hasta entonces, había respetado. Cuando llega a Guatemala, lleva aún en el corazón y en los ojos grabadas la impresión y las imágenes dolorosas de los acontecimientos políticos de El Salvador en los que ha sido testigo y actor. La necesidad de actuar, de intervenir en alguna forma en la condena o el castigo de aquella insurrección vil, lo llevan, pasajeramente, a poner su actividad de escritor, al servicio de aquella emoción que lo embarga y que, no es por cierto, la estética. Es la época de los Cuentos Nuevos: Darío quiere apartarse de los escritos de Azul..., escribir relatos mas vívidos, más reales, es algo mas que una singular coincidencia que entonces aparezca nuevamente la figura de Zola cerca de él. Darío le dedica todo un artículo, "Cerebro y Carne", donde se refiere a él entusiastamente, apoya sus ideas respecto a la necesidad de exhortar a la juventud y cultivar la gimnasia y los deportes para alcanzar la salud física y espiritual. Inconsiente, espontáneamente, el poeta selecciona sus lecturas de acuerdo a su estado emocional, a las inquietudes que lo animan; ese raptó de emoción y preocupación por problemas colectivos, lo acerca, después de tres años, a Zola.

Luego viene el retroceso, o, mejor, su reingreso a la línea de conducta literaria trazada por él mismo. En Guatemala le va bien: gana pronto el favor oficial, y el Presidente de la República, funda un diario para que lo dirija Darío. Allí gana bien, frecuenta las esferas mas altas de la sociedad y la política; a pesar de su juventud, es respetado y famoso, muchos jovenes lo tienen por maestro y guía y él se adapta facilmente a esta situación: alienta a los principiantes, a uno de ellos, Enrique Gómez Carrillo, le señala el camino de París. Como el dinero no le falta, cultiva la bohemia: tiene a su alrededor una corte de admiradores y de amigos con los que se divierte sin descanso. La comodidad, la facilidad, el lujo, la gloria, apagan pronto aquellas amargas imágenes que trajo consigo de El Salvador y con ellas, el titubeo, la vacilación que pudo llevarlo a rectificar su elección anterior. El intento de escribir los Cuentos Nuevos fracasa: hemos visto que Darío escribe, en realidad, solo tres de ellos que verdaderamente signifiquen una reforma, una rectificación. Los otros, Febea, La muerte de Salomé, están ya, otra vez, dentro de la línea estética y purista de los Cuentos de Azul... Automáticamente, Darío se aparta de Zola. No se aparta, como la vez anterior, silenciosa, imperceptiblemente. Esta vez deja constancia expresa de su rechazo y, lo que es mas importante, de los motivos de este rechazo, con lo cual nos dejará un testimonio inobjetable de algo que es esencial: un testimonio de que Darío comprendió perfecta e integralmente la actitud y la ideología de Zola y de que fué



esta actitud y esta ideología las que rechazó. En 1891, pocos meses después de publicado aquel artículo admirativo y solidario, Darío, que ya ha reaccionado, escribe el poema La Dama de las Camelias (3). En este poema, que no incluiría en ninguno de sus libros, y que fué esacatado muchos años mas tarde, por Andrés González Blanco, Darío escribe:

Por descansar después de mis lecturas,
busqué en Naná lo alegre y lo liviano,
y al ver la Humanidad y sus locuras,
quise arrojar el libro de la mano.
Pinta el autor las cosas como existen;
por sus dos fases examina el vicio,
pues al mostrar las galas que lo visten
nos señala también el precipicio.
No ve la tierra de verdor cubierta,
busca el negro y estéril subterráneo;
no ve la frente de la virgen muerta,
quiere estudiar el interior del cráneo.
Sabe poner el vicio de tal modo,
que la virtud nos llama y nos provoca.
¿ Quien al palpar el asqueroso lodo
quiere después llevarse lo a la boca ?
Calla la carne y habla la conciencia;
se sigue en pos de lo sublime y bueno;



no se busca el festín de la licencia,
lleno de acíbar y atróz veneno...
Se sueña con la hermosa compañera,
que, en noches melancólicas de luna,
al caro esposo en el hogar espera,
meciendo amante la risueña cuna.

En este poema esta retratada la impresión que produce Zola en Darío. En primer lugar, el escritor naturalista lo conmueve intensamente, por que Darío, de inmediato, lo comprende: a través de Nang, lo que el nicaragüense descubre, en realidad, es "la Humanidad y sus locuras", descubre el realismo literario: "Pinta el autor las cosas como existen", descubre la literatura social, aquella que, junto al propósito estrictamente estético, se propone una finalidad extra-artística: "pues al mostrar las galas que lo visten nos señala también el precipicio". El afán de moralización o de reforma del naturalismo es, así mismo, captado por Darío con esta lectura: "Sabe poner el vicio de tal modo, que la virtud nos llama y nos provoca. ¿Quién al palpar el asqueroso lodo quiere después llevárselo a la boca?. Todo ello le produce un sentimiento ambiguo, doble de aceptación y de rechazo: "... quise arrojar el libro de la mano", nos dice, pero lo evidente es que esa lectura lo ha cogido y lo ha turbado gravemente. Cuando escribe este poema ya ha arrojado todo lo que el naturalismo y Zola significaban como actitud literaria y, en reemplazo de esta actitud, ha adoptado otra, diametralmente opuesta. Sobre esta nueva actitud sur-

gió Azul... y sobre ella surgirán más tarde, sus mejores libros. Pero Darío, no podrá librarse tan sencillamente del impacto psicológico y afectivo causado por Zola. Por eso, éste continuará constantemente apareciendo en su obra, y Darío se referirá a él de las maneras mas diversas, de acuerdo a sus estados de ánimo, a los problemas que padece, a los actos que realiza. Es evidente por ello, que aunque decidió no seguir a Zola, no adoptar el camino trazado por Zola sino orientarse por un arte contrario esencialmente al que aquél representaba, Darío no pudo nunca librarse de la poderosa personalidad del autor de Maná, a la que, a pesar de todo, siempre admiró.

Cinco años mas tarde, Darío publica en Buenos Aires, en la Imprenta de Pablo Conni, Los raros. (4) En el lapso que media entre su llegada a Guatemala, huyendo de El Salvador y la publicación de este libro que reúne las crónicas sobre los escritores predilectos publicados por Darío en La Nación de Buenos Aires, el poeta nicaragüense ha vivido intensamente ha soldado su personalidad literaria de acuerdo a aquella concepción del arte y de la vida que ya apareció en Azul..., su gloria ha aumentado y se le reconoce en América como el mas ilustre de los autores de la nuevageneración. Por otra parte, en esos cinco años, la realidad no ha tenido oportunidad de herirlo, por que su relación con ella ya no se ha desarrellado en las mismas condiciones que cuando era un humilde vista de aduana en Valparaíso o cuando asistió al estallido de la violencia y la traición política en Centroamérica. Desde 1892, practicamente, no solo no padece angustias y penuria

rias económicas; es más: disfruta de una situación de privilegio. En Mayo de ese año supe que el gobierno de su país lo había nombrado secretario de la delegación de Nicaragua a las fiestas del IV Centenario del descubrimiento de América. Los meses que pasa en España, gracias a este nombramiento, sirven para que satisfaga su antigua y profunda aspiración de conocer Europa, y, a la vez, para que reafirme su esteticismo, su pureza. Desde Agosto de 1892 hasta Noviembre de ese año Darío permanece en España, y en ese tiempo, por razón de su cargo diplomático, y su prestigio -como se sabe Juan Valera se ocupó elogiosamente de Azul... en sus Cartas americanas- (5) frecuenta los principales escritores y poetas españoles, es invitado a los principales salones de Madrid y vive, prácticamente, solo en contacto con la gente de alta sociedad. Todo ello, tendrá, naturalmente, efectos literarios inmediatos. Al regresar a América, Darío se entrevista en Cartagenade Indias con el ex-Presidente de Colombia, Rafael Nuñez, por medio del cual consigue, tres meses mas tarde, el nombramiento de cónsul de Colombia en Buenos Aires. En Mayo de 1893 emprende viaje a la Argentina, bien provisto de dinero, dando un largo rodeo por Nueva York y París y solo en Setiembre de ese año llega a Buenos Aires a ocupar el consulado. En Buenos Aires, la suerte continúa sonriéndole: su cargo diplomático, pero sobre todo su prestigio, le ganan la amistad de la gente mas importante en las esferas sociales y artísticas. Los jovenes escritores y poetas argentinos, se apresuran a rodearlo y ven en él a un guía y maestro. (6) Entre 1894 y 1896, Darío,

publica los artículos sobre los escritores que, de algún modo ú otro se hallan próximos a su sensibilidad, a la concepción sobre la literatura y el arte que él ha adoptado. Entre aquellos no se encuentra, por cierto, Zola. Darío está bien lejos ahora de aquellos días en que, experiencias vitales muy profundas y peculiares, crearon en él un clima psicológico propicio y favorable a la sensibilidad y la doctrina naturalista. La idea de la pureza artística con desentendimiento de la realidad inmediata, individualismo, esteticismo, etc.... preside, esencial y exclusivamente, su actividad artística. Darío, que en Los raros rinde un homenaje fervoroso a aquellos escritores y poetas más cercanos a su sensibilidad y a su ideología, a aquellos que entendieron el arte en forma más o menos semejante a él, no podía considerar a Zola entre uno de sus raros. Pero, sin embargo, en el libro -que aparece en Octubre 1896 en la Tipografía Varsovia de Buenos Aires- (7), no lo olvida. En varias oportunidades se refiere a él y, como es natural, en forma poco favorable. Ello se comprende: en cierto modo, Los Raros es una especie de evangelio estético construido por reacción contraria frente a aquel evangelio social, del escritor naturalista. Es significativo a este respecto, algo que los críticos han dejado de lado, por lo general, al referirse a ese libro de Darío: cuando éste, en Los Raros, hace doctrina, cuando trata de establecer ciertas ideas precisas acerca del contenido de



lo que ya comienza a llamar "la nueva escuela" o la reforma poética, que él ha iniciado en Amérita, lo hace siempre enfrentando aquellas ideas y la actitud que de ellas proviene, a las ideas y la actitud que Zola encarna. En 1893, por ejemplo, enfrenta a los autores que reconoce como afines a él, al movimiento de Zola y sus amigos. Refiriéndose al nacimiento de los "decadentes" franceses, a quienes proclama su adhesión resueltamente en Los raros, dice: "Una nueva escuela acaba de surgir, puesta hasta cierto punto a la corriente poderosa de Victor Hugo y sus hijos los parnasianos; y en todo y por todo, a la invasión creciente del naturalismo cuyo pontífice aparecía como un formidable segador de ideales. Los nuevos luchadores quisieron librar a los espíritus enamorados de lo bello, de la peste Rougon y de la plaga Macquart. Artistas, ante todo, eran entusiastas y bravos, los voluntarios del arte. (8)

Vemos que en esta época se refiere a Zola como "un formidable segador de ideales" y a aquella escuela, a la que él presta adhesión, le asigna el objetivo morales, científicos o políticos que pudiera implicar el naturalismo, Darío opone una sola preocupación, un sólo objetivo literarios :la belleza. Esta, únicamente, debe ser el estímulo y el propósito que norma la actividad del escritor. Este es, nos dice, "ante todo", un voluntario del Arte. Es evidente que Darío siente la necesidad, en estos

días, de apuntalar su propia concepción de la literatura, debilitando o destruyendo aquella otra concepción, contra la cual ha erigido la suya. Para ello, ese mismo año de 1893, utiliza argumentos ajenos. al elogiar entusiastamente a su admirado Leconte de Lisle, recuerda: "La exposición de la obra novelesca de Victor Hugo, diole motivo para lanzar otra flecha que fué directamente a clavarse en el pecho robusto de Zola, cuando habló de "la epidemia que se hace sentir directamente en una parte de nuestra literatura, y contamina los últimos años de un siglo que se abriera con tanto brillo y proclamara tan ardientemente su amor a lo bello y el desdén de la imaginación y del ideal que se instala imprudentemente en muchos espíritus obstruidos por teorías groseras y malsanas". "El público letrado, agrega, no tardará en arrojar con desprecio lo que aclama hoy con ciega admiración. Las epidemias de esta naturaleza pasan y el genio permanece". (9) Para condenar a Zola o, a lo que éste representa, reivindica las críticas no solo de los decadentes o simbolistas, que están próximos a él, sino también a las de un católico luchador -que está tan distante de su personalidad y su pensamiento como el propio Zola-, León Bloy. Darío, siempre en 1893, recuerda alegremente las críticas de Bloy al autor de Naná y nos dice que "a Zola le sofoca en un ambiente sulfúrico". (10)

Algún tiempo después, a Darío no le basta condenar a Zola

y el naturalismo, con una plaga y una epidemia, sino que se limita a declarar, despectivamente que se trata de una corriente literaria fracasada y muerta. Recordando a Max Nordau escribe: "El (Nordau) sentencia a decadentes y estetas, a parnasianos y diabólicos, a ibsenistas y neomísticos, a prerrafaelistas y tolstoístas, wagnerianos y cultivadores del yo; y si no lleva su análisis implacable con mayor fuerza hacia Zola y los suyos, no es por falta de bríos y deseos, sino por que el naturalismo yace enterrado bajo el árbol genealógico de los Rougon-Macquere" (11) En estas citas se ve como, en forma creciente, la actitud de Darío hacia el naturalismo se vuelve cada vez más dura e intolerante.

En un primer momento se tiene la impresión que el poeta se siente separado de Zola, por una diferencia ideológica, que no elimina cierta admiración y reconocimiento. En el poema La Dama de las Camelias el poeta sugiere el significado de aquella diferencia y muestra su conocimiento del contenido y los propósitos naturalistas. En la Argentina, esta diferencia parece acentuarse hasta tal punto que, en un momento, Darío ya se limita, no a discrepar la actitud naturalista. En aquellos días que habla de la "plaga" y de la "epidemia" zolaciana, estas palabras nos indican que el poeta ha seguido hasta sus límites extremos el curso lógico de su propia actitud. En cuanto a ésta, resulta difícil aún denominarla bajo un solo vocable, pues solo hemos sugerido levemente en que con-

siste. Se le puede llamar una actitud purista, gratuita, esteticista: sin embargo, estos conceptos son demasiado generales y se prestan a confusión. En realidad, ellos definen bastante bien el arte de Darío, pero en forma demasiado amplia, y asocian a éste con la obra de otros poetas y escritores, a quienes se puede así mismo aplicar estos mismos conceptos, sin que ello quiera decir que existe entre estos últimos y Darío una coincidencia absoluta. Darío elige sin duda la gratitud, el arte por el arte, pero esta elección tiene un carácter peculiar, absolutamente personal, y de él proviene la originalidad, el aspecto único y diferente de su obra.

En otro trabajo trataremos de describir esta situación especial de Darío, su particular concepción del artista, del arte y de la vida, que lo diferencia tanto de una concepción realista, "comprometida", como también, de otros poetas y escritores que eligieron, a su vez, la gratuidad y el arte purismo, pero que dieron a esta elección un contenido distinto.

Así pues es posible señalar el año de 1896 como el momento en que la elección de Darío alcanza su máxima solidez, y en que su personalidad, por lo mismo, adquiere su mayor firmeza. En esta época casi no surgen las vacilaciones, las dudas, el desasosiego, que constituyen casi una constante en el proceso vital y literario de Darío.

Aquel espíritu atormentado y contradictorio que suele asociarse al nombre de Darío, no aparece en estos días de Buenos Aires, que son mas bien de optimismo, confianza y fé. El poeta sabe lo que propone, su actividad está orientada hacia un fin, en el cual cree ciegamente, y su labor creadora no se ve frenada ni obstaculizada por vacilaciones generales. Los raros y Prosas profanas y otros poemas aparecen casi simultáneamente: (12) en ello hay algo mas que una coincidencia. Un libro se apoya en el otro, se sostienen mutuamente, ambos constituyen una unidad. En Los raros está expuesta la base ideológica, moral y estética de aquella poesía de Prosas profanas. Ambas constituyen como las dos caras de una moneda. Es el momento culminante del proceso vital y poético de Darío: en ésta época escribe sus poemas mas admirables y los mas representativos, aquellos en los que expresa su interioridad, directamente, objetivamente, sin elementos foráneos, que entarbian o desvíen aquella. Es importante señalar el hecho de que este momento coincida, tambien, con el máximo distanciamiento de Zola; es en Los raros donde Darío acumula las críticas mas duras y violentas contra el autor de Naná.

A partir de 1897 es evidente que aquel proceso vital y poético que comienza con Azul... inicia su declinación. Se trata de una curva de descenso casi impreceptible, con altibajos, súbitos repuntes y caídas.

Pero la firmeza, la seguridad y la serenidad que alcanza Darío a-
quel año de la publicación de Los Raros y Prosas profanas no vol-
verán a aparecer en el futuro. Nunca como entonces volverá a dar
su obra esa impresión de unidad y coherencia, y nunca tampoco ha-
brá esa correlación absoluta entre el poeta y su obra.

En 1905, cuando Darío publica Los Cantos de Vida y Espe-
ranza, vive ya una vida llena de contradicciones y sobresaltos de
toda clase, y sus ideales no aparecen tan nítidos y excluyentes,
sino que se ven interferidos por otros, a los que el poeta adhie-
re y rechaza alternativamente. Es preciso, en la producción poéti-
ca y en prosa de Darío, elaborada a partir de 1897, espiar con re-
servas y atención en los escritos para separar en ella la litera-
tura auténticamente representativa y aquella literatura producto
de ideales y emociones efímeras, que el mismo Darío se arrepenti-
ría de haber escrito y que trataría de olvidar. Este período de
declinación se caracteriza, así mismo por un estado de vacilación
y titubeo encarnadas en aquel espíritu angustiado y trágico con
que los críticos han personificado a Darío.

En este nuevo período ya no existe aquella firmeza
de convicciones estéticas y sociales que aparecen en aquellos ar-
tículos donde Darío, sin piedad, desautoriza, condena y por últi-
mo desconoce a Zola. Y, curiosamente, a medida que aquellas con-
vicciones se relajan, agrietan y aparecen y desaparecen, la acti-

tud del poeta nicaragüense hacia el padre del naturalismo, varía; desaparece aquella intransigencia implacable hacia Zola y hacia lo que este encarna, para dar paso a una actitud mas comprensiva y generosa.

Después de publicar Los raros y Prosas profanas y otros poemas la actividad estrictamente creadora de Darío disminuye y aún se estanca por algún tiempo. Continúa colaborando con artículos en diarios y revistas, y de cuando en cuando publica algunos poemas, pero casi todo ello tiene el caracter común de literatura de circunstancias. El único intento mas o menos vasto que inicia es la novela El hombre de oro, de la cual concluye solo tres capítulos, en 1897, que aparecen en la Argentina en la revista La Biblioteca.

Al año siguiente, la Nación lo envía a Europa. En Diciembre de 1898 llega a Barcelona. Nada fundamentalmente importante escribe estos años, aparte de sus crónicas y del folleto sobre Castelar. Al dirigirse a Francia (13), para informar sobre la exposición Universal, en sus crónicas comienza a aparecer de vez en cuando referencias a Zola y a su obra, y ahora, en una forma distinta, menos condenatoria y que en sus artículos escritos en la Argentina. Los motivos de preocupación del escritor que revelan los artículos que escribe desde que llega a Francia -abril de 1900- son tambien de índole distinta. Mas generales y diversos, no tienen un caracter estrictamente literario.



Aunque, por lo común, la mayoría de ellos se refieren a escritores o artistas, o a acontecimientos culturales, paralelamente, Darío intercala comentarios sobre otro tiempo de problemas, incluso de carácter político y social. Cuando se refiere concretamente a estos últimos, Zola que parecía totalmente olvidado, surge nuevamente al lado de Darío. En una crónica de Diciembre de 1900 titulada Noel Parisiense (14) Darío se muestra preocupado por el problema de la despoblación en Francia y tiene una frase cordial para Zola: "Esta demás" -dice- que los moralistas redacten sesudas homilias y que los estadistas señalen el daño. Demasiado a dicho y explicado en un libro célebre que conocen los subscriptores de La Nación, Emilio Zola." En otra crónica, escrita pocas semanas después, Darío descubre que la decadencia de la literatura -absorbida por el asunto sexual- se debe al relajamiento en que han caído las costumbres y lamenta que ello no haya sido evitado, a pesar de los esfuerzos de un escritor como Zola: "La literatura, ha caído en una absoluta y única finalidad, el asunto sexual. La concepción del amor que existe entre nosotros, es aquí absurda. Mas que nunca, el amor se ha reducido a un simple acto animal. La despoblación, la infecundidad, se han hecho notar de enorme manera, y es en vano que hombres sanos y de buena voluntad como Zola hayan querido contener el desmoronamiento haciendo resaltar el avance del peligro".

(15) Una vez mas Darío deja un testimonio inequívoco de haber com-

prendido con exactitud los objetivos, el contenido, la índole del naturalismo, que esta vez no rechaza y condena este movimiento en razón de aquellos, sino que, con cierta tolerancia comprensiva, solo lamenta que aquel no haya alcanzado un éxito inmediato.

Unos meses antes Darío había publicado una serie de artículos sobre su viaje de dos meses por Italia (setiembre-noviembre de 1900). En varios de éstos aparece nuevamente el nombre de Zola: Darío confronta sus propias impresiones actuales con impresiones que él tenía sobre aquellos asuntos que ahora llaman su atención y nos descubre que estas últimas habían sido, inspiradas, en varios casos, por la lectura de Zola. Se ha dicho que Darío era profundamente religioso, lo cual es una afirmación discutible; en todo caso, su actitud hacia el catolicismo, o mejor dicho, hacia la Iglesia estuvo siempre llena de reservas y objeciones. Por todas partes aparecen en sus escritos, incluso junto a sus profundas afirmaciones de amor a Dios, críticas, ironías, sátiras mordaces contra el clero. Cuando está en Italia Darío visita la Basílica de San Pedro. Allí, se sorprende de la riqueza y lujo laico del lugar: "Es la iglesia club-dice-, la iglesia tea-room, la iglesia del five o'clock. Es la casa de la religiosidad mundana donde se va a buscar el flirt..." "¡Oh, -agrega- la religiosidad serena y severa de las iglesias viejas, hechas para gentes de fé, en siglos de piedad de temor de Dios, y que lejos está de estas

Alhambras pomposas, Empires imperiales y Casinos de Nuestro Señor! Y fijaos que todo esto corresponde a las políticas de la cancillería vaticana, a los paseos de turismo a Lourdes, a las exhibiciones líricas del abate Perosi. En gran parte Zola tiene razón, y hay que venir aquí para certificarlo" (16). Esta referencia a Zola indica hasta que punto Darío conocía el pensamiento y la obra de Zola, y como, muchas de sus convicciones nacían por aproximación a éste o, por el contrario, como rechazo a las de Zola, a la manera que había surgido su estética y su concepción del arte y del artista. No es del todo aventurado sugerir que, en cierta forma, el deísmo de Darío, el cual justifica en última instancia su evacionismo, su concepción del escritor como un ser exento de responsabilidades sociales -es Darío, en la instancia suprema la única finalidad humana y al aproximarse a la belleza, con exclusión de todo otro fin, el artista se aproxima a Dios-, nace, igual que concepción estética, como una necesaria réplica al ateísmo de Zola, que a su vez, sirve de sustento o justificativo a la concepción de éste del escritor, en el cual depositaba todo tipo de responsabilidades: puesto que no existe el Ser Supremo, es el hombre, escritor, poeta, o artesano, al que corresponde resolver y ocuparse de todos los problemas, pues éstos nacen, existen y desaparecen solo por obra suya.

Cuando Darío conoce a León XIII -en una visita colectiva y muy breve- y describe esta entrevista, que lo impresiona hondamente,

nuevamente se refiere a Zola. Parece que la imagen del Pontífice que Darío llegaba consigo antes de conocerlo, había sido tallada en gran parte por las afirmaciones que sobre aquel aparecían en los escritos del naturalista. Al referir su propia impresión, Darío descarta su impresión anterior, refutando a Zola: "los ojos" (del Pontífice) -dice- son oscuros y brillantes, pero no los escrutadores diamantes negros de Zola, sino dos luces anunciadoras de interiores iluminaciones" (17). "El viejo feo de Zola, el avaro de los decires de antecámara, el sinuoso ajesuitado o jesuita del todo, el contemporizador con la democracia moderna, el papa de los periódicos, desapareció, se borró por completo de mi memoria, para dar lugar al para columbino, al viejecito sagrado que representa veinte siglos de cristianismo, el restaurador de la filosofía tomística, el pastor blanco de la suave sonrisa, al anciano paternal y al poeta" (18).

Esta confrontación de opiniones -las opiniones suyas y las de Zola- es constante en los escritos de Darío de estos de 1900 y 1901. El problema religioso, que lo preocupa ahora cada vez más, sirve casi siempre para que el poeta americano revise el pensamiento de Zola, lo confronte con la realidad y sus propias experiencias. Esta actitud es muy diferente por cierto a la actitud anterior, de simple rechazo o condenación en bloque de la obra y el pensamiento de Zola. Ahora, Darío, nombra a Zola, lo acepta a veces y otras lo refuta. En uno de sus artículos los elogia abiertamente: "Los escri-

tores -dice- son de diferentes tamaños, Los hay enormes como Zola, y chatos como Ohnet" (19). En otra oportunidad, recuerda con evidente entusiasmo una exclamación de Zola sobre la lucha entre laicismo y religiosidad que vive Francia: "Por una alameda un sacerdote despaciosos se adelanta; frente a él vienen dos estudiantes que discuten. Oigo la palabra laico... He aquí las dos fuerzas que hoy en Francia luchan con encarnizamiento... Y recuerdo la pregunta de Zola: "¿A dónde vais, jóvenes; a dónde vais, estudiantes que recorréis las calles manifestando, arrojando en medio de nuestras discordias la bravura y la esperanza de vuestros veinte años? -Vamos a la humanidad, a la verdad, a la justicia" (20).

Como las que hemos enumerado, se encuentran numerosas referencias a Zola en los escritos de Darío en estos años. Ellas son diversas y nos muestran a veces respeto por las ideas de Zola, otras admiración, a veces observaciones y reparos. Pero el tono de las referencias es mas bien cordial. La actitud de la Argentina ha desaparecido, a dado lugar a otra, mas generoso y amplia. Sin embargo, las referencias a Zola nunca son muy extensas. El nombre del escritor francés no da origen a muchas páginas, sino a veces a una sola frase. Cruza como una sombra fugaz por las crónicas o los artículos, pero nunca se trata de una referencia meramente adjetiva, de un alarde de erudición. Siempre aparece vinculado a un problema que Darío se plantea a sí mismo o describe: la literatura, es escri-

tor, la moral, la religión, la iglesia. Es por ello que se puede afirmar que la influencia de Zola en Darío no desaparece de ningún modo, en los años que siguen a aquella decisión original que hace de Darío un escritor. Simplemente se manifiesta de otro modo, en otro tipo de problemas. Darío elude siempre encarar directamente este tipo de relación que lo une a Zola: para describir ésta hay que seguir aquel proceso vital y literario del autor nicaragüense y señalar en él los momentos en que se menciona o sugiere a Zola y entonces se llega a la extraña revelación de que éste está asociado de un modo íntimo a momentos críticos o importantes de la vida o la obra de Darío. Este pasa constantemente a la admiración al rechazo, de la aproximación al alejamiento, pero procura no dejar constancia expresa de esta relación, que se desarrolla oculta, clandestinamente, en la interioridad del poeta. Pero aunque Darío nace a la literatura como hemos visto, insurgiendo contra Zola, tomando partido contra él, y alcanza su plenitud y su solidez, impugnando o desafiando insolentemente a aquel, íntimamente, secretamente, se mantuvo ligado a él. Su elección inicial, su definición lo habían unido -en una forma muy especial, por cierto - al escritor francés. Ese sentimiento oculto y disimulado que Darío abriga por Zola, no es claro, incluso para él: se trata de una mezcla de gratitud y repulsión, que, en todo, caso, no conviene exteriorizar. Pero en 1902, muere Zola. Darío está en París y concurre al entie-

ro. Aparentemente se trata de una simple curiosidad, de buscar un motivo para las crónicas que escribe. En el fondo es aquel sentimiento confuso y permanente el que lo lleva a seguir los restos del escritor naturalista. Este sentimiento, al contacto de ese cadaver y de esa multitud que lo rodea, va a perfilarse con rasgos nítidos para el propio Darío y para los demás. Es entonces cuando, al regresar de ese entierro, escribe Darío su famoso ensayo sobre Zola, que más tarde abrirá su libro OPINIONES (21). En este ensayo, desaparecen todas las trabas, las elusiones, y Darío escribe con una pasión y un vigor inusitado en él, el más grande elogio que escribiera nunca sobre otro escritor. Ni a Hugo, a quien admiró en su juventud, ni a Verlaine, a quien siempre respetó y admiró, ni a ningún decadente o simbolista, es decir a un escritor próximo a su propia poesía o estética, Darío celebrará con semejante entusiasmo. Y al elogiar y proclamar su admiración a Zola, no se referirá exclusivamente al prosista, al novelista, sino al hombre, a sus ideas, a su actitud; defenderá con ardor el arte y los objetivos de Zola, condenando a sus enemigos y detractores, guiado por aquel vínculo afectivo, aquella relación que nace en el puerto de Valparaíso, asociando las ideas y el arte de Zola, lo que debe ser la literatura y un escritor. En este ensayo apasionado y febril está reivindicando el realismo y el compromiso social del escritor, en términos tan entusiastas y concluyentes, que es evidente que

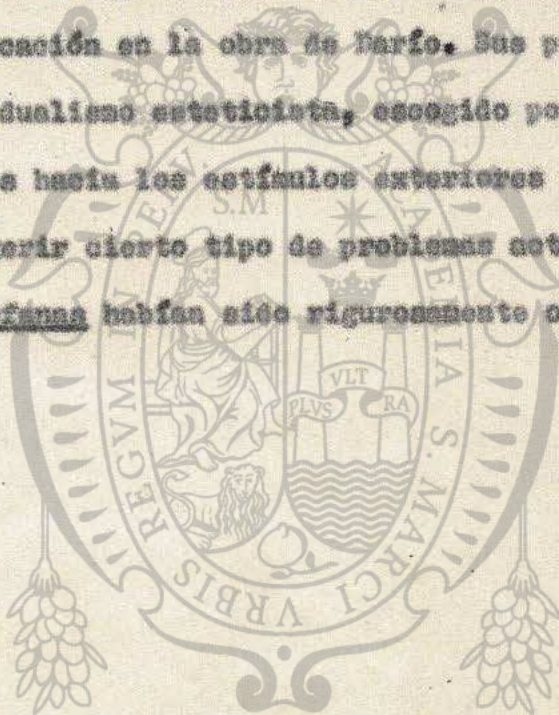
Darío escribe impulsado por algo mas que una pasajera emoción. Algo muy profundo e intenso debía unirle a aquel cadáver, para que escribiera un ensayo en el cual, con sus propias palabras, se autocondenaba y desautorizaba todo lo que había hecho hasta entonces, Darío en su ensayo nos refiere que acaba de regresar del entierro de Zola y no oculta la emoción que le produjo ver rodeado el túmulo de un "pueblo de pensadores y de trabajadores" Con entusiasmo exclama: "Esa es la gloria! Iban sabios y poetas. Iban obreros de blusa, y niños y niñas con sus padres (22). Se trata de una gloria merecida, de un reconocimiento justo, afirma, a aquel "...potente bondadoso, al creador de tanta obra robusta y fecunda al poeta homérica de la sociedad futura, al servidor de la verdad, al profeta de los proletarios, al gran caracter de un tiempo sin caracteres, a quien toda la tierra saludó un momento como una encarnación de la virtud humana, de la eterna conciencia, de la indestructible justicia y de la divina libertad de pechos de oro" (23). Pero ¿que es lo que permitió a Zola crear esta obra robusta y valiosa? Su voluntad de acción, la sinceridad de su actitud y su preocupación absorbente y constante por los demás: su generosidad, tan lejana y ajena a la de aquellos esteticistas, encasillados en un individualismo egoísta. Estas grandes conmociones -dice Darío- tan solamente las causan los que sales de las aisladas torres, de marfil, cristal o bronce, del arte puro. Hay, para lograr tamañas coronas, que ser fuente y pan para los demás, conformándose con el propio dolor, hermano de la

gloria" (24). Darío condena el arte puro y al artista puro en nombre de aquel arte y aquel escritor que Zola encarnó. De los puristas dice "Saltimbanquis de palabras o juglares de ideas, sin la bondad que salva, muy pintorescos y bonitos, son de la familia de los pájaros; cuando mueren, por el plumaje se les diseca; si no, van al muladar con los perros muertos" (25). Darío enfrenta luego a Zola, con los escritores más famosos de la época: Tolstoi, Ibsen, Hugo. Afirma que el tipo de generosidad o preocupación social de este último, era más bien superficial y adjetivo, y que no correspondía a esa de entrega total del autor de Naná: "Zola fué eso: el vañador copioso o generoso. No como Hugo, desde la olímpica sede en que, como papa literario, repartía sus dones; no como Tolstoi, tan vecino de la clínica como del santoral; no como Ibsen, ceñudo, oscuro y doloroso. Zola que fué tan atacado por que se decía buscaba los afectos más viles de la vida, complaciéndose en la copografía y en la obscenidad, ha sido un enorme y puro poeta del amor, un músico órfico y augusto de las multitudes, un cantor de la hermosura natural y de la fecunda obra engendradora, un visionario de la humanidad que viene, de la dicha de las naciones futuras, de la dignificación de nuestra especie en la vía progresiva del perfeccionamiento, en el ritmo divino" (26). De Zola, a quien llama "el más magistral director de ideas de estos últimos tiempos" (27), dice luego que "en toda su vida se refleja una luz de honestidad viril que en pocos de

los contemporaneos de su talla puede encontrarse" (28). Pero no se limita a elogiar los propósitos, el contenido del arte de Zola, y su personalidad, sino que elogia también la dedicación y la voluntad con que éste llevó a cabo la tarea que se había trazado. Darío elogia a través de Zola al escritor que se compromete y actúa: Zola sabe con quien ha de combatir y no es Vagelio. El se presenta, ha abandonado su retiro de productor pensante para entrar a la acción. Ir a la acción es el deber del verdadero pensador de nuestro tiempo; ir a la acción por las sanas causas y servir a su fe y a su convicción a riesgo de todo" (29).

¿No es sorprendente encontrar semejantes afirmaciones en un escritor como Darío? A primera vista ellas causan desconcierto pues si se le juzgara de acuerdo a los postulados que su ensayo contiene, él, que había hecho exactamente lo contrario de aquello que Zola proponía, que había considerado que la función del escritor consistía solo en deleitar, que se encerró en el más inhóspito individualismo, que fué muchas veces "un saltimbanqui de palabras" y "un juglar de ideas", quedaría irremisiblemente condenado, a pesar de la inegutable belleza de su poesía. Este ensayo no significaba sin embargo una revisión radical de su actitud y de su obra: al escribir así sobre Zola, Darío cede, mas bien, a la emoción y al sentimiento y en cierta forma, salda de este modo una deuda contraída con el escritor naturalista,

gracias al cual encontró su propia personalidad. Pero, por otra parte, si bien al encontrarse a sí mismo, gracias a Sola, rechazó a Sola, nunca dejó de ver a éste con admiración y gratitud, y ellas brotaron generosamente, en ese artículo, escrito bajo la impresión directa de la muerte de Sola. Pero aunque no signifique una revisión y rectificación esencial de su obra y de su actitud, es por la época en que escribe este ensayo de elogio a Sola, que se comprueba una ligera modificación en la obra de Barfo. Sus poemas, siempre dentro del individualismo esteticista, escogido por él, se muestran algo mas flexibles hacia los estímulos exteriores inmediatos y llegan a veces a sugerir cierto tipo de problemas actuales y generales, que en Frescas profanas habían sido rigurosamente evitados.



CAPITULO V

- 1.- Henríquez Ureña, Max. Breve Historia del Modernismo. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1954. Págs 6-30
- 2.- Raimundo Lida, Estudio preliminar a Cuentos Completos de Rubén Darío, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p.XLI, encuentra incluso huellas de Zola en un cuento publicado en febrero de 1889, en Valparaíso, La matuschka.
- 3.- El poema fué incluido por Andrés Borge Blanco en Baladas y Canciones, Vol. I de las Obras Completas, Madrid, 1923, pp. 56-57.
- 4.- Darío, Rubén, Los raros, Buenos Aires, Tipografía La Vasconia, 1896. La segunda edición, Barcelona, Imp. Maucci, 1905, está aumentada con los artículos sobre Camille Mauclair y Paul Adam,
- 5.- Las dos caras de Juan Valera sobre Darío fueron publicadas en Madrid, en El Imparcial, octubre de 1888.
- 6.- Las referencias biográficas de Darío están tomadas de Edelberto Torres, La dramática Vida de Rubén Darío, México, Biografías Gadesa, 1956 (Segunda edición).
- 7.- Véase la cita número 4 de este capítulo.
- 8.- Darío, Rubén, Los raros, Vol. VI de las Obras Completas, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1918 Pág. 107.
- 9.- Darío, Rubén, Los raros, edición citada, pág. 38

- 10.- Darío, Rubén, Los raros, edición citada, pág. 83.
 - 11.- Darío, Rubén, Los raros, edición citada, pág. 209.
 - 12.- Los raros, aparece en Octubre de 1896 y Prosas profanas y otros poemas, en noviembre de ese año, en la Imprenta de Pablo Coni e hijos, Buenos Aires.
 - 13.- Datos biográficos tomados de Edelberto Torres, obra citada.
 - 14.- Crónica incluida en Darío, Rubén, Peregrinaciones, París, editorial de la Viuda de Ch. Bouret. 1901, pág. 130
 - 15.- Darío, Rubén, Peregrinaciones, edición citada, pág. 156.
 - 16.- Darío, Rubén, Peregrinaciones, edición citada, pp. 219-220
 - 17.- Darío, Rubén, Perigrinaciones, edición citada pág. 232
 - 18.- Darío, Rubén, Peregrinaciones, edición citada pág. 228
 - 19.- Crónica incluida en Darío, Rubén La Caravana pasa, París, editorial Garnier hermanos, 1903, pág. 145
 - 20.- Darío, Rubén La Caravana pasa, edición citada pág. 194
 - 21.- Darío, Rubén, Opiniones, Madrid, Ed. Fernando Fe, 1906.
 - 22.- En Opiniones (1906) libro consultado en Darío, Rubén, Obras Completas, Tomo I. Crítica y Ensayo, Madrid, Afrodisio Aguado S.A. 1950, pág. 229
 - 23.- Darío, Rubén, obra citada pág 230
 - 24.- Darío, Rubén, obra citada pág. 230
 - 25.- Darío, Ruben, obra citada pág. 230
 - 26.- Darío, Rubén, obra citada págs. 230-231
 - 27.- Darío, Ruben, obra citada pág. 232
 - 28.- Darío, Rubén, obra citada pág. 236
 - 29.- Darío, Rubén, obra citada, pág. 240.
-

CONCLUSIONES

1.- Es posible señalar una etapa de aprendizaje, de iniciación literaria de Rubén Darío, que se inicia en 1881 y concluye a comienzos de 1887. Caracteriza esta etapa una inestabilidad ideológica fundamental, que se comprueba en la variedad contradictoria de sus escritos, que, en este período, no suelen ser realmente representativos: la mayoría de ellos expresa una sensibilidad y un pensamiento ajenos, provenientes de las lecturas de Darío, no de su propia interioridad.

2.- Esta etapa inicial se cierra con motivo de una experiencia literaria de Darío, ocurrida poco después de que éste abandona Santiago de Chile para vivir en Valparaíso. Darío descubre a Zola en un momento de su vida en que atraviesa una situación material y un estado psicológico que promueven su simpatía y su adhesión hacia el tipo de literatura que aquel autor encarna, y que se concretan en la elaboración de un relato naturalista, "El Fardo".

3.- El propósito de Darío de ejercitar el realismo literario no corresponde plenamente a la realización de aquel relato en el que, involuntaria, espontáneamente, su autor depositó un elemento esencialmente contrario al realismo y que puede ser denominado, de acuerdo a Raimundo Lida, la elusión de

la inercia idiomática. la contradicción que ello significa, y que Darío comprobó, descubrió a éste la verdadera índole de su vocación literaria.

4.- La vocación literaria de Darío tuvo, en su origen, un carácter compensatorio. Un drama familiar, que se le revela sorpresivamente en la niñez, arroja a Darío en la soledad, y en ella descubre en sí mismo, una aptitud para escribir, a la que se entrega totalmente, porque lo ayuda a soportar y mantener esa soledad.

5.- Ese drama de infancia que lo aleja de los demás, determina en Darío una actitud frente a la sociedad. El sentido de su diferencia, de su singularidad, en relación con los otros, de quienes está separado por la condición de niño-víctima que sólo él posee, origina un creciente individualismo, que será visible, más tarde, en sus obras.

6.- Por otra parte, su vocación se muestra desde un comienzo eminentemente formal. Son síntoma y expresión de este formalismo: su insólita permeabilidad a las influencias más opuestas, su excepcional facilidad para versificar, su pericia técnica, la heterogeneidad de sus escritos, sus dotes para la imitación, su minucioso adiestramiento en el dominio de la métrica de todas las épocas, su desinterés por los temas, y el carácter no-representativo de sus primeros poemas y relatos, en los que evita comunicar su vida interior.

7.- El formalismo, que practica desde sus comienzos literarios, implicaba, o cuando menos predisponía a Darío hacia el esteticismo. Darío, que ha hecho de la literatura una preocupación meramente formal, sabe que la finalidad esencial de la literatura es la realización de la belleza. De hecho va identificar ambos conceptos: la belleza de una obra reside en su forma literaria, sólo de ella depende.

8.- Lo predisponía, asimismo, para la evasión. Porque al identificar belleza y forma literaria, postulaba un divorcio entre aquella y la realidad. Darío concibe la belleza como una entidad ideal, que ciertos objetos y seres del mundo sugieren. Como al artista corresponde tratar de alcanzar la belleza, el único compromiso que tiene con la realidad consiste en tratar de sorprender en ella esas manifestaciones de la belleza. Así, la realidad es un simple instrumento para el artista: éste la utiliza, se sirve de ella para cumplir su alta misión. Puede, también, si lo desea, prescindir de la realidad, omitirla, evadirla.

9.- El experimento naturalista de "El Fardo" descubre a Darío esta concepción de la literatura, que él, sin proponérselo, venía practicando, al enfrentarlo a una concepción radicalmente opuesta, la de Zola. El naturalismo, sometía la literatura a la realidad y consideraba que el escritor debía cumplir -simultáneamente con su misión estética- una función social. Estas dos concepciones, estas dos actitudes, que, de un modo general pueden definir los términos de artepurismo y realismo, surgen frente a Darío en ese momento, que se ve obligado a elegir.

10.- El contenido de esta elección, la definición literaria de Darío, es un rechazo de la actitud, la técnica y los temas del naturalismo, y la adopción de una actitud esteticista, que entiende la literatura como una exclusiva elaboración artificial, desinteresada de toda finalidad ética y social, que se plasma en Azul...

11.- La reivindicación de una concepción individualista y formal de la literatura, y del escritor como un ser comprometido, en cuanto escritor, sólo con la belleza, sin responsabilidades inmediatas frente a la sociedad, liquida para Darío la etapa de la indecisión, del tanteo ideológico inicial.

12.- Un acontecimiento político en el que participa, y que lo impresiona fuertemente, lleva a Darío, dos años después de la publicación de Azul..., a una revisión de su elección anterior y a una momentánea rectificación de la misma, que se concreta en su propósito de escribir los Cuentos Nuevos. La voluntaria frustración por el poeta nicaragüense de este propósito de rectificación, constituye una nueva y más firme identificación suya con la actitud estética de Azul...

BIBLIOGRAFIA

Obras de Rubén Darío.

POESIA. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa. Estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

-Epístolas y poemas (1885), pp. 3 - 122.

-Abrojos (1887), pp. 123 - 146

-Rimas (1887), pp. 147 - 157.

AZUL... I. Cuentos en prosa. II. El año lírico. Prólogo de Enrique de la Barra. Valparaíso, Imprenta y Litografía Excelsior, MDCCCLXXXVIII.

CUENTOS COMPLETOS. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Raimundo Lida. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

PROSAS PROFANAS Y OTROS POEMAS. Prólogo de José Enrique Rosó. París, editorial de la Vda. de Bouret, 1901 (Segunda edición, con 21 poemas nuevos).

LOS RAROS. Buenos Aires, Tipografía La Vasconia, 1896. La segunda edición, Barcelona, Imprenta Maucci, 1905, aumentada con los artículos sobre Camille Mauclair y Paul Adam.

OBRAS ESCOGIDAS. Selección de Andrés González Blanco. Madrid, 1910.

-A. de Gilbert (1899), Vol. III, III.

ESPAÑA CONTEMPORANEA. París, Editorial Garnier hermanos, s/f.

LA CARAVANA PARA. París, Garnier hermanos, 1903.

TIERRAS SOLARES. Madrid, Imp. Leonardo Williams, 1904.

CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA. LOS CISNES Y OTROS POEMAS. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.

OPINIONES (1906) En Obras Completas, Tomo I, Crítica y Ensayo. Madrid, Afrodisio Aguado S.A., 1950.

EL CANTO ERRANTE. Madrid, Imp. M. Pérez Villavicencio, 1907.

PARISIANA. Madrid, Imp. Fernando Fe, 1908.

EL VIAJE A NICARAGUA (1909) Edición consultada: Madrid, Editorial Mundo Latino, 1919.

LETRAS. París, Editorial Garnier hermanos, s/f.

TODO AL VUELO. Madrid, Editorial Renacimiento, 1912.

CANTO A LA ARGENTINA y otros poemas. Madrid, Biblioteca Corona, 1914.

AUTOBIOGRAFIA. (1915) En Obras Completas, Tomo I, Crítica y Ensayo. Madrid, Afrodisio Aguado S.A., 1950.

OBRAS DESCONOCIDAS DE RUBEN DARIO ESCRITAS EN CHILE Y NO RECOPIADAS

EN NINGUNO DE SUS LIBROS. Edición preparada y prologada por Raúl Silva Castro. Santiago de Chile, Prensas de la Universidad, 1934.

EPISTOLARIO. Estudio preliminar de Ventura García Calderón. París, Agencia General de Librería, 1920.

EL ARCHIVO DE RUBEN DARIO. Reunido por Alberto Ghirardo. Buenos Aires, Editorial Losada, 1943.

Sobre Rubén Darío:

Capdevila, Arturo: RUBEN DARIO, un bardo rei. Buenos Aires, Colec-

ción Austral, Espasa-Calpe, 1946.

Blanco Fombona, Rufino: EL MODERNISMO Y LOS POETAS MODERNISTAS. Madrid, 1919.

Díaz Flaça, Guillermo: RUBEN DARIO. Barcelona, Sociedad General de Publicaciones, 1930.

Goldberg, Isaac : LA LITERATURA HISPANOAMERICANA. Traducción de Enrique Díez Canedo. Madrid, Editorial América, 1922.

Henríquez Ureña, Pedro : BREVE HISTORIA DEL MODERNISMO. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

Marasso, Arturo: RUBEN DARIO Y SU CREACION POETICA. Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1954.

Meza Fuentes, Roberto: DE DINAZ MIRON A RUBEN DARIO. Un curso en la Universidad de Chile sobre la evolución de la Poesía Hispano Americana. Santiago de Chile, editorial Nacimiento, 1940.

Saavedra Molina, Julio: EL PRIMER LIBRO DE RUBEN DARIO. EPISTOLAS Y POEMAS. Santiago de Chile, Prensas de la Universidad, 1946.

Salinas, Pedro: LA POESIA DE RUBEN DARIO. Buenos Aires, editorial Losada, 1945.

Sánchez, Luis Alberto: ESCRITORES DE AMERICA, Madrid, Editorial Gredos, 1957.

Sequeira, Diego Manuel: RUBEN DARIO CRTOLLO. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Ltda., 1945.

Silva Castro, Raúl: RUBEN DARIO A LOS VEINTE AÑOS, Madrid, Editorial Gredos, 1956.

Soto Hall, Máximo: REVELACIONES INTIMAS DE RUBEN DARIO. Buenos Aires, Librería Científica y Literaria, 1925.

Torres Ríosoco, Arturo: VIDA Y POESIA DE RUBEN DARIO. Buenos Aires, 1944.
- LA GRAN LITERATURA IBEROAMERICANA. Buenos Aires, Emecé editores S.A., 1951.

Torres, Edelberto: LA DRAMATICA VIDA DE RUBEN DARIO. México, 1956.