

Rubén Darío, Materia y Quintaesencia

Por JOSE ALVARADO SANCHEZ

El debate sobre el genio y su intransferible soledad ha obsecido a los críticos —y a los poetas— al ser convocado en torno a otra piedra miliar de nuestra poesía: el Centenario de Rubén Darío. Y como cien años de vigencia dan ancho margen a las revaluaciones, éstas han abundado, en desvanecedora iridiscencia de ideas y de descubrimientos. Su mundo poético, tantas veces mágico, ha revelado dimensiones nuevas. Y en el Perú nuestros más altos críticos han subrayado las primeras de las constantes que de la obra de Rubén pasaron a caracterizar el Modernismo: el propósito estético y el denodado intento de renovar el concepto de lo poético y de su arsenal expresivo.

Aceptando como premisa irrevocable que el “caso Darío” es el caso del genio, esa posición nos propulsa hacia una ancha ladera de predestinación original: su obra toda, por reiterada confesión, es una exaltación de las influencias, y confirma lo que André Gide observó sutilmente en el caso de Goethe: que las influencias de elección no son incompatibles con el genio. Recordaba Gide (1) todavía otro aspecto, en el que las influencias que podríamos llamar de la naturaleza se juntan en suave confluencia con las hondas tendencias que constituyen la afinidad o íntima alianza de la inspiración creadora con climas, seres y paisajes; como en la estimulante exaltación de luminosidad y calor meridionales que recoge Keats en su apasionada *Ode to a Nightingale* (2). Cabe, a la manera de Goethe, distinguir en el rico y vario acarreo de Rubén Darío las “influen-

(1) André Gide, *Prétextes* (16e. edition), Mercure de France, París, 1919.

(2) Guy Boas, *Shelley and Keats*, Thomas Nelson & Sons, London, 1946.

cias electivas" de aquellas otras, imprevisibles o ineluctables, que le fue presentando la aventura de su vida errante. Todas son, como bien se ha observado, el alimento de su genio. Con ellas pudo crear —milagro único en la poesía de nuestra lengua— aquella "rara quintaesencia" que, sin poder definirla más allá de la materia crítica, asombró y deleitó a don Juan Valera (3).

Sus elementos han caído ya muchas veces bajo el implacable escalpelo de una crítica de vivisección preferente. Es el secreto último de esa aleación rara y preciosa lograda al fin por el alquimista genial, el que no ha podido ser hasta hoy aprehendido. Y en instancia final, se trata de descender al mundo oscuro y centelleante de sus raíces, sean éstas injertadas o propias; al repositorio de su don creativo del que nos dió una y otra vez generosas pistas, sus propios hilos de Ariadna para transitar el laberinto magnífico. Nos adelantó sus nombres, cuya predilección vuelve a aflorar en *Los raros*: Flaubert, Hugo; e inexplicable pero tercamente Théophile Gautier y Catulle Mendés. Y después Verlaine, Moréas, Laurent Thailade, Leconte de Lisle, Lautreamont y León Bloy. Cuando designa a *Azul* libro parnasiano "y, por tanto, francés", ya podemos estar seguros de la dirección en que enrumbaba su genio profuso e ilimitado.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Otros elementos influyen, por cierto, en la evolución y la dirección estéticas de la obra de Rubén Darío: la Biblia, en *Cantos de Vida y Esperanza* y en *El Canto Errante*; la *Mythologie dans l'art ancien et moderne* de René Ménéard, que es el sustentáculo de la riquísima eclosión mitológica de *Prosas Profanas* y alcanza a parte de los *Cantos*, y el imponente *Dictionnaire de Antiquités grecques et romaines* de Daremberg y Saglio; y en otra vertiente, la obra de Edouard Schuré, *Les grands initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions* y *Le latin Mystique, de Remy de Croumont*, cuyo reflejo está en *Prosas Profanas*, así como *La Cathédrale* de J. K. Huysmans trasluce en los *Cantos*.

Hemos verificado el toque decisivo que dio la pintura a toda una etapa de la obra rubeniana. Se produce en ella lo que Ibrovac ha llamado una "transposición de arte" (4), al observar que había una vasta zona todavía no explorada, de compe-

(3) Rubén Darío, *Azul...*, Editorial España, Madrid, 1927.

(4) Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, Biblioteca Nueva, Buenos Aires, s/f.

netraciones recíprocas, entre la pintura y la literatura de Francia en el Siglo XIX. Se había analizado, entre otras, las correspondencias de Víctor Hugo con Corot, con Hubert Robert y con la gran escuela holandesa; con Lawrence, Callot y Gustave Doré; con Watteau, Delacroix, Prud'hon; con Millet, con Jean Veber. Es en ese momento cuando el estetismo inglés, con la obra admirable de John Ruskin, y el prerrafaelismo, abren un horizonte nuevo en las relaciones literarias y pictóricas. Traspone los límites mantenidos por Gautier, por Baudelaire, para la visión del arte clásico, el retorno a centurias anteriores al Siglo XVI pone el énfasis sobre lo ingenuo, sobre lo precioso de épocas que podría llamarse prerománticas. Y al lado de los maestros del Renacimiento —Rafael, Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Rubens, Velásquez— hay una súbita resurrección del Greco patrocinada por Gautier, y Stéphane Mallarmé se constituyó en el vocero poético de los impresionistas, cuyo eco musical fue Claude Debussy.

Se produce un nuevo e inesperado renacimiento del espíritu, en un ámbito festival y delicado en el que caben el Siglo XVIII que la Revolución había acallado y el desagravio de la calumniada Edad Media, cuyos materiales son exhumados ávidamente, así como las maravillas de la estatuaria griega, de los vasos helénicos y su decoración fastuosa y el misterio recién develado de Oriente. Todas las artes parecen enmarcarse en los profundos espejos y recamarse con las sederías suaves y sensuales que había descrito Baudelaire (5) en "L'invitation au voyage":

*La, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*

Y como si rigiera una convención tácita de la plenitud estética y de la fáustica alegría de vivir, va estableciéndose, asentándose e irradiando, desde París hacia un mundo aún sereno, lo que con tres palabras cargadas de sentido se quiso llamar "la belle époque".

Trajera o no, replegado en su veste, el augurio fatal del futuro, esa época reflejó belleza, gracia y plenitud. Fue una de las etapas luminosas de la historia del espíritu humano. Y aunque sus límites se nos muestren hoy difusos y hasta contradictorios, coinciden en gran parte con otros de sus grandes testimonios: con el mundo de Proust, encerrado en "A la recherche

(5) Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Editions de Cluny, París, 1936.

du temps perdu", con el de Ruskin del "Sesame and Lilies", con el de Robert Musil y su "Hombre sin cualidades". Dentro de ellos se expandió la inmensa aventura vital de Rubén Darío. Por su delta poética refluyen aquellos dos grandes ríos por los que el movimiento romántico derivó hacia el futuro: Parnasianismo y Simbolismo. Del primero aprendió a buscar la plasticidad perfecta de la forma, y de los simbolistas el difuminado y sugerente matiz, la palabra dirigida por "la música antes que nada", premonición exacta de aquella "poesía pura" que, en su explicación espiritualista, el Abate Brémond asimiló a la plegaria (6). Y su lema pudo bien ser el que Baudelaire inscribió en la última línea de "Le Voyage":

Au fond de l'inconnu pour trouver du NOUVEAU!

Esa será la actitud constante de Rubén Darío: su viaje mental es siempre hacia rumbos ignotos; su itinerario, la búsqueda de una nueva y diferente lengua poética. Y en él se concretarán, triunfantes y plenos, los vagos anhelos que expresaron los precursores del Modernismo: Martí, Casal, Gutiérrez Nájera, Silva.

Sería posible intentar una topografía de las influencias que fue renovando sucesivamente en sí Rubén Darío, para unir después los diferentes puntos con una tenue línea abarcadora. Dentro de ella encerraríamos la etapa central de su teoría estética, aunque será siempre imposible aprisionar, para determinar su arcano origen, al inasible pájaro azul de su gracia y maestría creadoras. Del orbe pictórico ha pasado sin esfuerzo a la antigüedad griega —nos lo dice en *Recreaciones Arqueológicas* (7)— y de allí retornará a Horacio y Ovidio; a Platón, Dante, Shakespeare, Hugo y la ciencia positivista. Su próxima estación, en el viaje de retorno, será la tradición clásica española, tan hondamente arraigada en su corazón hispanoamericano como en las cuerdas de su lira.

En su genial alquimia, en la que intervinieron, en dosificación restricta y sabia, todos los elementos que Shücking reconoce como determinantes del gusto literario en el ámbito del *Zeitgeist* (8) —espíritu de la época— Rubén Darío no aparece únicamente clasificado como el adaptador feliz y eventual de

(6) Henri Brémond, *La poésie pure* (avec "Un débat sur la poésie" par Robert de Souza), Les Cahiers Verts, Paris, 1926.

(7) Rubén Darío, *Poesías completas* (Ed. Méndez Plancarte), Aguilar, Madrid, 1954.

(8) Levin L. Schücking, *Sociología del gusto literario*, FCE, México, 1950.

los procedimientos e innovaciones técnicas de la lírica francesa. Significa, en alas de su genio, un caso excepcional de asimilación y de rica y henchida recreación de todo un mundo poético, que se articula en forma natural a la lírica española, en un trasplante fecundo y duradero, que abre a ésta una nueva perspectiva de renovación y un caudal de inéditas riquezas.

Dijo sobre esto Federico de Onís:

“Las influencias extrañas que hay en su obra son tantas y están tan fundidas y entremezcladas las unas con las otras, y los resultados son tan diferentes y a menudo tan superiores a sus fuentes, que hay que desechar enteramente la idea de que el mérito de Rubén Darío haya consistido en renovar la literatura española mediante la importación de influencias extranjeras. Ordinariamente se le mira como un discípulo de Verlaine y de los simbolistas franceses: sin duda aprendió mucho de ellos, y con Verlaine tiene un notable parecido, no sólo literario, sino moral y hasta físico; pero no es menor la influencia que sobre él ejercieron los parnasianos y los románticos franceses, escuelas de distintas épocas y de carácter contradictorio” (9).

De ese mundo finisecular y complejo sobre el que se extendió “la belle époque” europea de Rubén Darío, han reflatado en nuestros días algunas figuras llenas de sugestión, de mensaje y de encanto. Una fue, en el lado poético, la de Jean Moréas; y la otra, del lado de las artes plásticas, el singular pintor inglés Aubrey Beardsley.

Con Jean Moréas (su verdadero nombre era Yanni Papadimitropoulos, y había nacido en Grecia) se abrieron las esclusas para verter las aguas de la primera escisión del Simbolismo. Este poeta, inicialmente uno de los fundadores del movimiento, cuyo triunfo literario acababa de reconocer, dejó sus filas para encabezar un grupo constituido por Maurice du Plessys, Ernest Raynaud, Raymond de La Tailhède, Charles Maurras y Hugues Rebell, al que se denominó la *Escuela Romana* de Francia. Su propósito declarado, en defensa del principio greco-latino, fue el de “reanudar la cadena gálica, rota por el romanticismo y su decadencia parnasiana, naturalista y simbolista”. La reivindicación era inactual en extremo, ya que se apo-

(9) Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, RFE, Madrid, 1934.

yaba en el repudio de toda la tradición del SigloXIX en pro de la Grecia de Homero y de Píndaro; de Roma y de la Francia medieval, renacentista, clásica, en la que Moréas quería encarnar la herencia directa del humanismo antiguo. De este modo, el dominio natural de la nueva "romanidad" llegaba a extenderse sobre un territorio que abarcaba desde la "Chanson de Roland" hasta André Chénier (10).

Se establece, en efecto, en el corazón del Simbolismo, una isla de arcaizante gracia, en la que se refugiarán los nuevos enamorados de la *Pléiade* y de Ronsard: con Moréas, du Plessys, Raynaud, de La Tailhède, quienes se sumieron a veces, con delectación morosa, en la imitación de Ronsard. Su helenismo —que nos entrega una nueva clave para descifrar el de Rubén Darío— es también apasionado, cuando no literal, y siempre noble.

Raymond de La Tailhède, amigo de Barres y de Maurras, había publicado en 1895 un libro de poemas —*De la métamorphose des Fontaines*— en el que se aplica "las nuevas leyes de la poesía lírica". No se intimidó al hacer sonar la trompeta de Píndaro para convocar a los tándaridas, guías del Argos, y hacer voto de restablecer, con la protección de Virgilio y de Ronsard, la

Athènes éternelle et l'antique renom
Latin des Gaules

Se diría que habían vuelto imperceptiblemente los tiempos heroicos en que Ronsard, con due Bellay, el erudito Dorat y Pontus de Thyard entraban a saco en las delicias áticas y preparaban la *Defense et Illustration*. Por ello tuvieron su parte en las iras santas del maestro Thibaudet: "Pléyade de biblioteca", fue la etiqueta mordaz que les asignó. Nadie podía dudar de que esa apasionada erudición conduciría a la afectación y no más lejos. Pero era un pedantismo —y aquí podremos explicarnos otro ángulo de la influencia que ejerció sobre Rubén Darío— que respondía a la necesidad moderna de distinguirse de un mundo irremediabilmente consagrado a lo vulgar. Y, como lo dijo Mallarmé, era una coartada la que esos poetas buscaban "haciendo trampas con los siglos". No fue muy diferente la que encontraron los parnasianos al creer en una helénica edad de oro, ni la teoría de "refugios" que las hiperbóreas zonas de sombra de la obra de Richard Wagner ofreció a los simbolistas.

(10) G. Walch, *Anthologie des poètes français contemporains*, Delagrave, París, 1932.

La vinculación de Charles Maurras con este lírico y arcaizante grupo de los romanos lo convierte de pronto en su doctrinario y en su crítico. Y su posición estilística, contraria cada vez más a las conquistas del Simbolismo, se afirma rápidamente a favor de un retorno a la concepción clásica de lo bello. Su oposición se hace también antiromántica, aunque paradójicamente se apoye en una de las tesis románticas de Mme. de Stael; que, en *De la Littérature* había distinguido, más o menos confusamente, la poesía del Norte y la del Mediodía. En un número especial de *La Plume* que dirigió y consagró a los "felibres" —había sido Maurras fundador de la *Ecole Parisienne du Felibrige*— señaló claramente la distancia entre los bárbaros hiperbóreos y los romanos meridionales y cuanto relaciona a éstos con los poetas del renacimiento provenzal. "No se concibe —afirmó entonces— un pensamiento o un sueño que no haya sido suscitado por el Mediterráneo..." Y años después, al precisar la noción de barbarie expresó que "conviene aplicar el nombre de bárbaro a cuanto es extraño a estas letras clásicas, no solamente como ajeno al común tesoro heleno-latino, sino también como ajeno a la alta humanidad" (11).

Por encima de este puente que intentaba unir Atenas y París hace pasar Charles Maurras su idea del aticismo; cuya reencarnación, en lugar y en época, cree encontrar en la Francia de Luis XIV. Como resultado de su influencia prevalecieron fuertemente a partir de 1895, frente al Romanticismo, los parnasianos y el Simbolismo, la idea de perfección y el dogma clásico. Es una etapa de reajuste que inevitablemente vemos reflejarse en un matiz clasicista que una y otra vez reaparece en la obra rubeniana de esos días. Aún los temas que provienen de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé se ornamentan con imágenes mitológicas o se entrevé en ellos una elaboración neo-helenística. De otro lado, el prestigio del gran Heredia de "Les Trophées" contribuía a poner de moda una técnica precisa, un arte de plasticidad y ornato helénicos. Fue contra ese súbitoseudoclasicismo que se levantó la protesta de Maurras en nombre de Atenas; contra su recamada textura, que se empapaba en los encantos de Alejandría. Pierre Louys, del grupo de Heredia, había publicado en 1894, tras exhaustivo estudio de la antigüedad y la literatura griegas, su novela *Aphrodite*, y en 1898 el sutil engaño clásico que fueron las deliciosas *Les Chansons de Bilitis* —más convincentes en su sensual helenismo que en sus melancólicas cadencias gaélicas los poemas atribuidos al

(11) Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surraélisme*, Corti, París, 1933.

falso Ossian por el grave y falaz Macpherson—. Maurras, impertérrito, acusaba a Heredia de solazarse en una "policromía salvaje" y de ocuparse "en embalsamar cadáveres". Pero ésto era en realidad inevitable: se entraba en una época en que la cultura clásica, incluso entre los que estaban impregnados de ella, chocaba con las costumbres y las necesidades modernas. Maurras admiraba, no obstante, las poesías primigenias de Anatole France, ubicadas en la pendiente que conducía del Parnaso a la nueva "escuela romana".

Más adelante surgieron coincidencias casi imprevisibles entre la tradición simbolista —más particularmente en la línea de Mallarmé— y la lección de Moréas y de Maurras. Puede encontrarse sus huellas en algunos de los poemas iniciales de Paul Valéry —publicados en "L'Ermitage" en 1891 y en "La Syrinx" en 1892— en los que se delinea la influencia mallarmeana sutilmente "romanizada" y se percibe el eco recóndito de la música de Racine. Y a la inversa, esta corriente viva de las interinfluencias puede advertirse, también traspasando la poesía de los "romanos": en de La Tailhède, en Reynaud, en du Plessys, aquí y allá, toques, vibraciones, matices, que hacen pensar necesariamente en la extensión irresistible de la magia de Mallarmé. Y por su lado Edmund Wilson fue tan lejos en este campo como para asegurar que la "romanización" de la influencia mallarmeana en su discípulo Valéry puede percibirse hasta en "La Jeune Parque", publicada en 1917. (12)

Una investigación de matices e imágenes en el inexplorado territorio dariano que está entre *Prosas Profanas* y *Cantos de Vida y Esperanza* podría entregarnos, en la clave estilística de esta rica etapa, la dimensión exacta con que en ella participaron Jean Moréas y su escuela romana post-simbolista. En las *Recreaciones arqueológicas* se encontraría un hilo inicial que subsiste en *Las ánforas de Epicuro*. Ese hilo de oro se pierde y confunde en la euforia de la etapa whitmaniana de los *Cantos*, pero no es imposible que a su turno esté demarcando un nuevo territorio de esta obra aparentemente ilimitada (13).

Desde la discreta sombra de una etapa pictórica contigua a la de "la belle époque" ha resurgido en nuestros días el nombre de otro original artista, cuya obra breve, punzante, desafiante, no dejó de reflejar el genio de Rubén Darío. Se trata del pintor inglés Aubrey Beardsley; quien, desconocido en 1892 y muerto

(12) Edmund Wilson, *Axel's Castle*, Scribner's New York, 1931.

(13) Pedro Salinas, *Literatura española Siglo XX*, Séneca, México, 1941.

a los 25 años, en 1898, se apresuró en ese breve lapso a culminar esa clase de trabajo que, por su impronta en su tiempo, vale por muchas vidas. Recolectando inevitablemente sus temas y las peculiaridades de su estilo dentro de los refinamientos, las monstruosidades y la cursilería de alto bordo que se juntó bajo la denominación genérica de *Art nouveau*, este pintor de sorprendentes recursos y de no menos inquietante personalidad; amigo de Oscar Wilde y meteórica estrella en el París del fin de siglo, mereció de sí mismo la semi-irónica presentación del "más grande artista de Europa". Y por cierto éso lo destacaba, unido a sus fantásticas ilustraciones de la "Salomé" de Wilde y las que hizo para la exclusiva y discutida revista trimestral "The Yellow Book" de Londres, a la irrestricta admiración de Rubén Darío. Esta se hace presente en "Dream", dentro de las páginas de "El Canto Errante":

*Aubrey Beardsley se desliza
como un silfo zahareño:
con carbón, nieve y ceniza
da carne y alma al ensueño.*

Y en más de una oportunidad encontraremos, en la temática o en la textura del verso de Darío, la huella huidiza de este pintor extraño que nunca fue a una escuela de bellas artes, que nunca pintó un gran cuadro, que nunca ofreció una exposición pero que, ilustrando algunos libros y revistas de su tiempo, como nadie antes que él lo hizo, provocó juicios como el reciente de Sir Kenneth Clark: "Beardsley —dijo— es un hecho pequeño, duro e irreductible en la historia del espíritu humano". Darío lo supo a tiempo, con la intuición, más que el dogmatismo, que distinguió su trabajo de crítica o, mejor dicho, de predilecciones. Beardsley había ilustrado, por una mezcla de suerte y de destino, la edición que la editorial Dent había hecho del libro inmortal de Sir Thomas Malory, "Le Morte d'Arthur", esa obra maestra de la temprana prosa inglesa que es todavía una inspiración para la nueva poesía. Y cuando fue a París, en 1892, Puvis de Chavannes, ya en la hora cenital de su fama, lo presentó a sus amigos como "un joven inglés que está haciendo cosas asombrosas". Y, en efecto, se dio tiempo para hacerlas, en sus breves días. Con ideas debidas a Albrecht Dürer o a Pollaiuolo, o prestadas asimismo del contiguo *Art nouveau*, o inspiraciones de su propio, vasto y original acopio literario, su estilo fue evolucionando hasta una madurez en que se acerca también el arte helénico. Descubre entonces la importancia de la línea y de su armonía, y la contrasta con la pre-

ponderancia de la armonía del color, que obsesiona a sus contemporáneos, los impresionistas. También logra dominar el color, pero lo que sin duda lo destacó en su tiempo, y lo que hizo impacto en los ávidos sentidos de Rubén, fue su maestría del diseño, usada en conjunción con los negros más nigérrimos y los blancos más intensos que pudieran reproducir los medios técnicos de entonces. Arthur Symons dijo que aunque "era un arte para la calle, para la gente que camina rápidamente", no por ello se aminoraban su impacto y su originalidad (14). Hubo también en esa obra ecos de otros artistas, desde Montagna a Whistler, y asimismo el reflejo de los nuevos estilos decorativos que estaban llenando, con gusto ecléctico, la extensión de Europa.

Es en ese preciso instante cuando la obra impar de Aubrey Beardsley incide en la siempre disponible imaginación de Rubén Darío, el más fino instrumento de bidestilación poética de su tiempo. Sus mujeres gigantescas, representación terrorífica del mito matriarcal, sus opulentas y casi lascivas "wagnerianas", fueron diseños clásicos de su época profusa, indecisa y feliz. Ensueños que reciben "carne y alma" con los medios simplísimos y eternos de la nieve, el carbón y la ceniza, su resurrección reciente —en Londres, el año pasado y en estos días, en Nueva York— ha coincidido con el recuerdo centenario de Rubén Darío, constructor de su voz de astro orbe inefable de rimas y de sueños. Confluencia siempre conmovedora, y aleccionadora, que trata de demostrarnos la abierta universalidad del mundo inexhaustible de Rubén Darío y la vital promesa de sus vetas todavía intocadas.

(14) Arthur Symons, *The symbolist movement in literature*, Heinemann, London, 1899.

(*) Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Gredos, Madrid, 1963.

(**) Kléber Haedens, *Une histoire de la littérature française*, Julliard, Paris-Montreal, 1945.