

Raúl Silva Castro.

## Rubén Darío y su creación poética

(Comentarios al libro de don Arturo Marasso)

Desde los tiempos ya hartos lejanos en que Rubén Darío era atacado en España y en América, la poesía llamada modernista, y sobre todo la que en la propia obra del autor de *Prosas Profanas* puede legítimamente llevar este nombre, se ha impuesto a la atención de todos los críticos. Bien sabemos que el modernismo no es una escuela que preocupe ya, ni poco ni mucho, a los creadores: otras escuelas, otras fórmulas, otras enseñanzas disputan en nuestros días. El tiempo no pasa en vano. *Azul* apareció en Valparaíso en 1888 y fué reeditado por el propio Darío en otras fechas, con adición de poesías que no figuran en aquella publicación príncipe, pero también sin el bello prólogo de don Eduardo de la Barra, que no merece ciertamente este ostracismo; *Prosas Profanas* vió la luz por primera vez en Buenos Aires en 1896, y en 1901 fué dada nuevamente a la publicidad, en París ahora, con el estudio de José Enrique Rodó que sigue siendo de los mejores documentos críticos nacidos en torno a la obra de Darío, y si extendemos hasta *Cantos de Vida y Esperanza* (Madrid, 1905) la denominación de modernista (punto en que no todos estarán de acuerdo), tendremos que hace casi treinta años que la poesía modernista dió las últimas manifestaciones de su existencia bajo el nombre del más legítimo de sus representantes. El tiempo transcurrido no pasó en vano. Están ya muy lejos de la moderna sensibilidad no tanto los poemas propiamente modernistas de Rubén Darío,

que todavía encantan a las almas sensibles y prestan música a sus ensueños menos precisos, sino sobre todo las enconadas críticas, los insultos, los alfilerazos, los manotones, todo aquéllo, en fin, con que se quiso matar la criatura que el nicaragüense amamantó con leche clásica. Hoy Darío es un tema de estudio al mismo título que pueden serlo escritores como Cervantes y Góngora, y ningún crítico culto de España y de América torcerá el gesto ante él. Ni siquiera las minucias de lo que publicó pueden merecer el desprecio o el olvido: se han recogido sus obras dispersas en Costa Rica (por don Teodoro Picado), en Cuba (por don Regino E. Boti), algunas de las de Buenos Aires (en las Ediciones Selectas América) y las de Chile (por quien escribe estas líneas); se le estudia en las revistas más serias por hombres tan doctos como don Pedro Henríquez Ureña, don Amado Alonso, Mr. Isaac Goldberg, Mr. J. D. M. Ford, don Arturo Torres Rioseco, don Francisco Contreras, Mr. George W. H. Umphrey, Mr. Erwin K. Mapes, don Max Henríquez Ureña, don Ventura García Calderón, y algunos de los trabajos de estos críticos corren en otros tantos libros que van fijando los principales caracteres de la poesía de Darío con precisión encomiable. El más reciente de los estudios dedicados a Darío que ha llegado a mis manos, el de don Arturo Marasso, me parece digno del más atento examen, y a él consagraré las líneas que siguen.

1. El libro del señor Marasso se titula *Rubén Darío y su creación poética* y ha sido editado por la Biblioteca Humanidades que es mantenida por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata (1). Menguado elogio sería decir de él que es un trabajo paciente de documentación y de investigación: con ser éstas muchas, y continuadas a lo largo de varios años, no son ellas lo que más

(1) He aquí la colación bibliográfica completa:

Biblioteca Humanidades | Editada por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de la Universidad de la Plata | Tomo XIII | Rubén Darío | y su creación poética | por | Arturo Marasso | La Plata | República Argentina | 1934.

XXVI más 410 páginas y láminas fuera de texto.

Contiene: Palabras preliminares, p. XIII; Prosas Profanas, p. 1; Cantos de Vida y Esperanza, p. 155; El canto errante, p. 263; Otras poesías, p. 295; Azul, p. 311; Rimas, p. 328; Varía: La pintura en la poesía de Rubén Darío, p. 329; La biblioteca del simbolismo, p. 332; Aristocracia tipográfica y lexicográfica, p. 333; Darío y la Cábala, p. 336; Darío y Anacreonte, p. 337; Paralelamente, p. 338; Notas y Observaciones, p. 341; Bibliografía de Rubén Darío, p. 351; Glosario de Rubén Darío, p. 357; Índice de figuras, p. 385; Índice alfabético, p. 389; Addenda y corrigenda, p. 403.

llama la atención en estas páginas. El señor Marasso, como poeta que es, ha ido a la obra de Rubén Darío por atracción de artista, seducido por el encanto que de ella se desprende, como han ido seguramente todos los que la han estudiado sin acrimonia, y al fijar las etapas eruditas de su comprensión, no ha pretendido seguramente ni más ni menos que hacer consciente lo que le encantó y le sedujo. La crítica era para Baudelaire «passer de la volupté à la connaissance»: lo mismo ha sido para el señor Marasso. Cuando éste escribe: «trajo a nuestra lengua una aleación rara y preciosa» (p. XIV) plantea la razón de su estudio. Es esta misteriosa aleación, con sus leyes desconocidas, con sus ingredientes todavía no bien esclarecidos y diferenciados, la que le ocupa. Quiere destruirla por medio del análisis, al modo de un proceso químico, seguro de que esta destrucción de laboratorio, que dará motivo al estudio de muchos hombres, no impedirá luego a ninguno de ellos gozar de la plenitud de gracia que se exhala como tenue vapor de la obra del prodigioso alquimista.

Para el señor Marasso lo que interesa sobre todo en la obra de Darío, y a ello ajusta la marcha de su opulento libro, es ver de dónde extrajo este singular poeta la multiplicidad de sus referencias, todos esos pequeños rasgos españoles, helénicos, franceses, italianos, ingleses, alemanes, arábigos, hebreos, chinos, índicos, que hacen de sus versos quintaesencia de ingentes lecturas. Se trata, en suma, de remontar las fuentes de la creación poética en Darío para iluminar, por medio de los métodos de la literatura comparada, el secreto de su estilo. Al comenzar su estudio, el señor Marasso fija tres fuentes fundamentales: «1. *La Biblia*, en *Cantos de vida y esperanza* y en *El canto errante*. La leía en la traducción de Cipriano de Valera, y quizá algunas veces en las versiones ya clásicas de Torres Amat y de Scío; y, en los últimos años, en el texto latino de la Vulgata. 2. *La Mythologie dans l'art ancien et moderne*. Ouvrage orné de 823 gravures, Paris, 1878, de René Ménard, influye en *Prosas Profanas* y en algunas poesías de *Cantos de vida y esperanza*. 3. *Les grandes initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, 1889, de Edouard Schuré». (P. XVII.) También cita, «en menor grado», *Le latin mysthique* de Rémy de Gourmont para *Prosas Profanas*, y *La cathédrale* de J. K. Huysmans para *Cantos de Vida y Esperanza*. (P. XVII y XVIII.) Pero en el curso de su estudio el señor Marasso se ve obligado a hacer referencias a las más dispares obras literarias y artís-

ticas, científicas y de simple curiosidad, cuyo catálogo completo sería ejemplarizador para el artista. En efecto, mostraría que para hacer poesía a la manera de Darío, es decir, una poesía que hable a hombres de diferentes naciones y sensibilidades, es preciso acudir a todas las fuentes, beber en cada una de ellas lo mejor que tengan y hacer con esta extraordinaria colección de muestras heteróclitas, un mixto personal, y original hasta cierto punto, ya que no deja de ser grande la dosis de originalidad que se advierte en el modo con que Darío operó. Desde este punto de vista, es decir, para ver en Darío el resultado de sus lecturas, el libro del señor Marasso es del más subido interés, y no vacilo en colocarle a la cabeza entre los estudios eruditos que se han publicado a propósito de Rubén Darío, por encima del inquieto trabajo de Andrés González Blanco, desgraciadamente poco meditado e impreciso.

2. Lo que ya no está en discusión es si Rubén Darío es un gran poeta o no lo es: uno de sus más corrosivos críticos, que en el ataque llega hasta lo indigno, don R. D. Silva Uzcátegui, no puede menos que hablar de «su gran talento, sus indiscutibles dotes de poeta» (*Hist. crítica del Mod.*, p. 111), y eso es mucho decir en sus labios. Tan fuerte ha sido el imperio ejercido por esta poesía, que se han mellado todas las armas hechas para atacarla y aparentemente para destruirla. Hoy, volvemos a decirlo, se la toma como obra de clásico, y después de haberla mirado en forma general (al a manera de Rodó, pongo por caso), se la hace objeto de estudios detenidos y cada día más minuciosos en que se emplean no ya sólo la lupa sino acaso el microscopio, para determinar cuáles son sus contornos menos perceptibles. ¿Qué otra cosa decir de trabajos como el que emprendió en 1925 el señor Mapes para rastrear la influencia francesa y como el que nos ofrece el señor Marasso, que no se ha limitado a esa influencia y a esa lengua sino que ha pedido ayuda a las otras que verosíblemente pudo recibir y conocer el poeta? Cuando González Blanco decía que «el espíritu de Rubén Darío ha sido amasado con fermentos clásicos y regado con el zumo de las viñas de Chipre» (*Estudio preliminar*, p. LIII) decía ciertamente la verdad, hacía un elogio de la obra de Darío, pero se quedaba muy corto: ni el fermento es sólo clásico porque también lo es moderno y anteclásico o primitivo, ni los zumos son sólo de las viñas de Chipre. Rubén Darío pide ayuda para su obra a todo lo que leyó. Su memoria, como

toda memoria interna, era lunática, al modo revelado por Georges Duhamel (*Remarques sur les mémoires imaginaires*, p. 41), y al escribir sus poemas resonaban en ella las voces de los libros que en su juventud, casi en su adolescencia, habían encantado su alma por un instante y a los cuales seguramente creyó olvidados más de una vez. Pero esta memoria lunática volvía a tocar los mismos sonos, y al mezclarlos sabía obtener de ellos una sinfonía nueva, nunca oída en la forma que le dió el poeta. «El pensamiento poético de Darío—dice Marasso—es siempre un conglomerado y una interpretación personalísima». (P. 135.) Y no es tampoco sólo lo que leyó lo que impresiona fuerte y duraderamente el alma del poeta, hasta el punto de vérselo resucitar una vez y otra en sus obras, a largos intervalos, semejantes imágenes y alusiones, sino también lo que vió. Hay poesías de Darío que parecen descripciones de cuadros, dice el señor Marasso, y en su apoyo trae en la obra varios grabados y láminas que muestran objetivamente el trabajo interior del poeta, y como frente a él inscribe el crítico los versos de Darío en que cree divisar la influencia de esas imágenes, el lector viene a conocer, también objetivamente, la verdad de la aproximación hecha por el comentarista. Veamos algunos ejemplos.

«La elaboración del estilo y de las imágenes de *Era un aire suave* empieza ya en *Azul*—escribe el señor Marasso,— y en especial en la parte agregada posteriormente *En Chile* (1), ensayo de ejercicios descriptivos de paisajes, de tapices, de cuadros, que tienden a transformar y a renovar la riqueza expresiva del poeta. En estas páginas, como en algunos cuentos de *Azul*, está visible la influencia de pintores del siglo XVIII. Habla de «manos gráciles de ninfa», II; de «ese brazo de ninfa», VII; de «las manos gráciles de ninfa», XI; «tersos brazos de ninfa», en *Invernal*, y en *Era un aire suave*: «con dedos de ninfa». Esta insistencia en brazos de ninfa, en dedos de ninfa, quizá sea recuerdo de la linda poesía anacreóntica *De la rosa*, de Baráibar, que Rubén conocía:

*Los brazos de las ninfas  
y los dedos del alba  
son de rosa... »* (P. 1-2.)

(1) Se me permitirá, de paso, rectificar este leve desliz del señor Marasso. *En Chile* no fué «agregado posteriormente» sino que salió en la primera edición de *Azul*, publicada en Valparaíso en 1888. Véase, para más datos, *Obras Desconocidas*, p. XCIII.

Efectivamente, a Baráibar le cita en un artículo sobre don Hermógenes de Irisarri publicado en 1886, de los primeros que escribió en Valparaíso, y de aquél recuerda «su minucioso estudio sobre Anacreonte» (*Obras desconocidas*, p. 15). De los pintores franceses del siglo XVIII sabía ya algo el poeta en su estancia en Chile: en un artículo publicado también en 1886 se lee una nota breve sobre André Michel, autor de «un estudio dilatado y bien escrito sobre Francisco Boucher, pintor del Rey Luis décimo quinto». Luego dice: «Watteau, con su fama y todo, queda a la par, si no bajo la egregia figura de Boucher; y Chardin mismo luce ante él con iguales brillos». (*O. D.* p. 53). Claro está que podría argüirse que el conocimiento de la obra de estos pintores pudo y debió ser reforzado por el poeta, años más tarde, al ver en sus originales guardados en Francia las telas de aquellos maestros de la pintura galante y del retrato exquisito, pero los trozos de *Azul* a que alude el señor Marasso en su libro vendrán a deponer en favor de la tesis, fácilmente demostrable, de que Darío asimiló en Chile impresiones sobre Boucher, Chardin y Watteau. En efecto, en aquellos fragmentos que el poeta llamó *En Chile* hay uno que se titula nada menos que *Un retrato de Watteau* y que contiene un dibujo espléndido de mujer, digno ciertamente de la paleta del gran retratista: «Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge, quizá un recuerdo del amor galante, del madrigal recitado junto al tapiz de figuras pastoriles o mitológicas, o del beso a furto, tras la estatua de algún silvano, en la penumbra». La molicie, la atmósfera erótica, son propiamente de Watteau. En el mismo fragmento Darío trae: «Entretanto, la contempla con sus ojos de mármol una Diana que se alza irresistible y desnuda sobre su plinto; y le ríe con audacia un sátiro de bronce que sostiene entre los pámpanos de su cabeza un candelabro; y en el ansa de un jarrón de Rouen lleno de agua perfumada, le tiende los brazos y los pechos una sirena con la cola corva y brillante de escamas argentinas, mientras en el plafón en forma de óvalo va por el fondo inmenso y azulado sobre el lomo de un toro robusto y divino, la bella Europa, entre los delfines áureos y tritones corpulentos, que sobre el vasto ruido de las ondas hacen vibrar el ronco estrépito en sus resonantes caracolas.» (Ambos fragmentos citados en *O. D.* p. LIX y LX.) (1). De

(1) Una de las más hermosas tapicerías de Boucher en la manufactura Gobelins es l'Enlèvement d'Europe donde se ve precisamente a la radiosa Europa casi desnuda, sobre

las referencias que hace Darío en este trozo de prosa, publicado por primera vez en Chile y en 1887 (*Revista de Artes y Letras*), nacieron más tarde versos de algunos de sus más conocidos poemas. A saber, la Diana:

*Y, como un efebo que fuese una niña,  
mostraba una Diana su mármol desnudo.  
Era un aire suave.*

El toro que raptó a Europa:

*Velas purpúreas de bajeles  
que saludaron el mugir del toro  
celeste, con Europa sobre el lomo.  
Marina.*

*Tal iba el toro raptor de Europa  
con el orgullo de su conquista.  
Palimpsesto.*

*Europa le ha tocado con sus manos divinas  
cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro.  
Caracol.*

El cuadro escrito en Chile en 1887, y publicado luego en *Azul*, hace nacer en el poeta, varios lustros más tarde, versos espléndidos en los cuales, por las asociaciones temáticas y por el brillo del estilo, cualquier conocedor de la obra de Darío puede reconocer algunos de los mejores momentos del modernismo. Cuando Darío decía que había visto a Grecia a través de Francia (opinión en la cual le había precedido sin duda don Juan Valera), llevaba toda la razón. La mitología (el rapto de Europa por el toro cuya forma afectó Júpiter) se halla alumbrada en un caso y en otro por las luces de Watteau y convertida así en tema carísimo al espíritu del poeta, que si amó a Grecia amó seguramente tanto o más a Francia. De Boucher

---

el lomo del toro postrado en la arena de una playa, junto a tritones que sacan sus torsos de entre las olas, mientras en el cielo revolotean amorcillos. (La figura se halla en el libro de Fenaille que se cita más adelante.)

vuelve a acordarse, también en una página escrita en Chile, al hablar de «los tapices llenos de asuntos de Boucher» (*O. D.*, p. 136) (1). Por lo demás, ¿cómo no establecer alguna relación entre el Embarque para Citeres de Watteau y las muchas ocasiones en que a lo largo de varios años el poeta habla de este lindo tema en sus poesías? (2). Trata por cierto de Citeres en *Estival* (escrito en Chile en 1887; publicado en *Azul* en 1888) y también en el *Responso a Verlaine* (¿de 1895?), por no citar sino dos composiciones características, de grande importancia literaria y separadas entre sí por buen número de años.

En la parte final de su libro, el señor Marasso hace una referencia genérica a la pintura en la poesía de Darío, y después de varias observaciones justas que el lector del poeta puede comprobar con las obras de éste en la mano, escribe: «En 1888 siente admiración por los retratos de Josua Reynolds. . .» (p. 329). Debe recordarse que Darío pasó durante todo el año 1888 en Chile y que todo lo que escribió en ese tiempo es conocido ya, salvo acaso tal o cual poemita de álbum que no podrá seguramente cambiar mucho la impresión que poseemos de su obra en ese tiempo. Pues bien, en parte alguna de los escritos de Darío de 1888 aparece mención a Reynolds: ¿dónde ha encontrado el dato el señor Marasso? Luego dice: «Quienes iniciaron a Darío en el secreto de la descripción de pinturas fueron Gautier y los Goncourt y quizá el poeta Blémont.» (P. 330.) Es efectivo, por lo menos respecto de los dos primeros: nada sé del tercero. Veamos las alusiones a Gautier que hace Darío en las obras que he llamado desconocidas; no cito las de *Azul* porque se trata de un libro que ha circulado ampliamente en todo el mundo de habla española. Ya en la p. 15 (artículo escrito en Valparaíso en Julio de 1886) dice: «Alfredo de Vigny, el tan bien perfilado por Théophile Gautier»; en la p. 161-2 le llama espartano como Arsenio Houssaye, como Paz «el argentino», «como Lord Lytton Bulwer, como otros así»; en la p. 167 le recuerda a propósito de Catulle Mendès,

(1) No es una asociación de ideas gratuita la que hace el poeta en esta frase: Boucher dibujó tapicerías en Beauvais y en los Gobelins (véase *François Boucher*, por Maurice Fenaille, París, 1925, cap. III y IV).

(2) Acaso pueda encontrarse el origen del verso de Darío

*Venus enfrente de un triunfo de Baco*

en la tela de Watteau *Fête dans les jardins de Saint-Cloud* que se conserva en el Museo del Prado de Madrid.

sobre quien escribe un artículo (Abril de 1888), y le llama «paje de Victor Hugo y suegro de Catulo» [Mendès]; en la p. 207 habla del centroamericano Modesto Barrios y dice: «Gautier ha tenido en él un traductor excelente y un buen seguidor»; nuevamente le recuerda, a propósito de su hija Judith, en la p. 213 (artículo de 1888) y en la siguiente; luego en la p. 215 escribe: «En el procedimiento, ¿Judith imita a su padre? Banville dice que no, Guillemot dice que sí. Claro está que tienen muchos puntos de contacto el padre y la hija. El exotismo, por ejemplo, a que ambos se han aficionado bellamente. Teófilo haciendo verdaderas resurrecciones de la vida antigua, del tiempo heroico, de todo lo hierático y místico, como un arqueólogo y como un artista que era, y Judith arrastrada por la vida oriental, introducida por los Goncourt al gusto por el japonismo implantado por ellos en Francia, concedora de la India, donde su padre fué a buscar sus avatares, dan una prueba de ello. Estilistas ambos, ella heredó de él la pasión por el colorido y la forma, el dominio encantador de la frase, el manejo del adjetivo, la imaginación. Tiene la inmensa ventaja de ser mujer, y por lo tanto, tener percepciones más exquisitas, y conocer misterios que no llegó a soñar el creador de *Mademoiselle de Maupin*.» Otro tanto, en resumen de cortas palabras, dice en la p. 291 (en artículo escrito a poco de salir de Chile y destinado a servir de prólogo a una obra de autor chileno, en 1889); y en la p. 300, en fin, recuerda el chaleco rojo de Gautier en el estreno de *Hernani* de Víctor Hugo. Por lo demás, yo me he permitido asociar el nombre de Gautier al de Darío en la misma obra de que estoy tomando estas referencias, para lo cual dí noticias de la olvidada traducción anónima de *El perrito de la Marquesa*, cuento de Gautier publicado en Chile en 1887 (ver *Obras Desconocidas*, páginas LXXVII-LXXXI).

Todo esto comprueba lo que ha dicho el señor Marasso sobre Gautier en su libro: Darío fué iniciado en la descripción de pinturas por el autor de *Emaux et Camées* y también por los Goncourt, a quienes alude y cita en varios pasajes de sus obras del tiempo chileno (ver *O. D.*, p. 100, 169, 214, 215, 291); además no será ocioso recordar que individualiza a Edmond de Goncourt en las p. 164 y 291 del mismo libro. Nada he hallado en las páginas de Darío de ese tiempo sobre Blémont. No es aventurado lo que el señor Marasso dice más adelante, a la luz de lo que hemos estado colacionando: «Darío descubrió

en Chile la pintura francesa, el siglo XVIII, quizás revisó el libro de Guiffrey, *Historia de la tapicería en Francia*, París 1878-1885» (p. 332). Habla, en efecto, de François Boucher en dos sitios de *Obras Desconocidas* (p. 53 y 136) y de Watteau y de Chardin (p. 53), menciona a Beethoven (p. 116) y a J. P. Richter (p. 185-6 y 203), a Voltaire (p. 260) y a Beaumarchais (p. 172-8), y al referirse a los Luises de Francia evoca más de una vez la época más galante y exquisita de la vida francesa, que luego iba a ser tema muy frecuente en su poesía.

3. En las páginas 337-8 de su libro dice el señor Marasso: «Señalamos en las notas sobre *Azul* y en el *Glosario* la influencia de Anacreonte, traducido por Baráibar, en Rubén Darío. Agregaremos dos palabras. El poeta escribe en *El sátiro sordo*: «Había volado a posarse en la lira como la paloma anacreónica». Dice la paloma en IX de Anacreonte:

*Y al fin sobre su lira  
me poso...*

«Esta misma paloma anacreónica—sigue diciendo el crítico argentino—inspira algunos versos de *Anagke. Primavera* de *Azul*, ya lo advirtió González Blanco, es un romance anacreónico. Darío le dió entonación modernísima, a la manera de Armando Silvestre, y puso en sus versos indefinible poesía propia.

«Los brazos de ninfa» que fueron una obsesión para Darío, durante algunos años, vienen, como vimos, de Anacreonte, de la oda *De la rosa*».

Estas observaciones del señor Marasso se hallan confirmadas en las *Obras Desconocidas*: allí se cita a Baráibar, como ya se dijo, y se habla de Anacreonte en varios sitios. Primeramente, en la p. 15 se le recuerda como inspirador de Hermógenes de Irisarri: al poeta griego Darío le llama «tierno cantor de Batilo y la vejez alegre»; le cita en seguida en la p. 76, donde recuerda una oda traducida en verso castellano; en la p. 79 la alusión es más extensa y reveladora para lo que ha ocupado al señor Marasso (los cuerpos de las ninfas): «Aquí Anacreonte, el dulce cantor de la vejez alegre! Ambar de los labios, la dice, gozo de las almas. Las Gracias la prefieren, y se adornan con ella en el tiempo del amor. Venus y las Musas la buscan por valiosa y por garrida. La rosa es como la luz en

las mesas. *De rosa son hechos los brazos de las ninfas y los dedos de la aurora.* A Venus la llaman los poetas rósea.» (*Bouquet*, artículo literario sobre algunas flores, escrito en 1886.) En la p. 161 recuerda a Anacreonte a propósito de Mirón, «mercedor de sus epigramas», y en la siguiente a propósito de Timonax. En la p. 236 al inventariar el taller de un escultor (en un cuento simbólico), dice: «La estatua del viejo Anacreonte está ante vuestros ojos. Toca una lira.» Y en la p. 290, en fin, al hacer el elogio de los metros castellanos con tanto fuego como el que pondría más tarde al elogiar los caracteres de las letras francesas, recuerda que «tenemos el verso de Safo y el verso de Anacreonte». Todo esto a lo largo de los pocos años que duró su estancia en Chile, y no en las páginas nacidas entre nosotros y que incluyó en *Azul*, sino en otras que hasta nuestros días han permanecido olvidadas en diarios y revistas chilenos.

Acaso no esté de más rememorar a propósito de Anacreonte la extraordinaria familiaridad que Rubén Darío mostraba ya entre 1886 y 1889 con las letras griegas. Habla de Teócrito (p. 6, 159, 164); de Asclepiades (p. 13); de Homero (p. 29, 160, 161, 169, 238, 260, 281); de Píndaro (p. 150, 163, 164); de Jenofonte (p. 157); de Ateneo (p. 157); de Arquíloco (p. 163); de Sócrates (p. 166, 176) y de Platón (p. 176); de Safo (p. 290). Estas referencias deben hacernos meditar. Rubén Darío llegó a Chile antes de cumplir los veinte años, y su literatura anterior al período de influencia que el ambiente chileno ejerció sobre él, en la cual debemos incluir hasta los *Abrojos* y las *Rimas* que escribió en los primeros meses de su estancia en Santiago y Valparaíso, no revela influencia alguna directa de la poesía griega y de la mitología, fuera de lo que corrientemente trata de reflejar cualquier escritor como resultado de vagas lecturas y a veces sólo de la simple conversación. Pero en las *Rimas* despunta una gracia anacreóntica que se confirma en las páginas de *Azul* (*Primavera*, por ejemplo, que a González Blanco le pareció influida por Anacreonte), donde ya los temas griegos se entrecruzan a cada instante. Por otra parte, las *Obras Desconocidas* que he venido citando muestran referencias serias a las letras helenas, las que no se especializan en Anacreonte, como hemos visto, sino que comprenden a todos los escritores griegos que mencionamos. Tan tiránico es el influjo de los griegos sobre Rubén Darío durante su estancia en Chile, que cita en griego (p. 293 de *Obras Des-*

conocidas) y además titula *Anagke* uno de sus poemas de *Azul*, publicado antes de Febrero de 1887. Para el capítulo *Aristocracia tipográfica y lexicográfica* que trae el señor Marasso en su libro, conviene recordar que en su primera publicación *Anagke* aparece titulado así: *Anatkh* y seguido de las siguientes letras: AVAIXY. ¿Quiso con ellas representar la forma griega de la misma palabra? (1). Estos menudos alardes eruditos, emboscados siempre en la forma opulenta de su arte, hacen de la obra de Darío en su etapa chilena la reproducción anticipada de lo que será su poesía de más tarde, o como dijo Rodó, en *Azul* (y ahora podemos agregar las obras dispersas coetáneas) está en boceto lo mismo que contienen las *Prosas Profanas*.

4. En su estudio preliminar a *Emelina* (edición de París, 1927) nuestro compatriota Francisco Contreras dijo con justicia: «Es menester, pues, volver a publicar esos libros [se refiere a los primeros del poeta], algunos de los cuales están agotados, tal como aparecieron en la primera edición, a fin de poder trazar la verdadera línea evolutiva de Rubén Darío, sin caer en el error de atribuirle antes de tiempo trabajos que él incluyó en las ediciones posteriores, como les ha ocurrido a casi todos sus críticos.» (O. c., p. XX.) Esta observación del señor Contreras, lo mismo que muchas de las que hizo sobre Rubén Darío, tiene la mayor importancia, y cada vez que uno estudia la obra del poeta nicaragüense lamenta el descuido con que han sido hechas sus ediciones (2); el señor Marasso rectifica varios errores de imprenta reiterados, y el señor Contreras en su libro especial sobre Darío había ya hecho otro tanto con otros; y es que las ediciones de Rubén Darío que hemos hasta

(1) También en este detalle debió seguir Rubén Darío a Víctor Hugo. En efecto, en su introducción a *Notre-Dame de Paris* Hugo usó la palabra ANATKH escrita con letras todas mayúsculas, y la explica como sigue: «Il y a quelques années qu'en visitant, ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une des tours, ce mot gravé à la main sur le mur:

A N A T K H.

Ces majuscules grecques, noires de vetusté et assez profondément entaillées dans la pierre, je ne sais quels signes propres à la calligraphie gothique empreints dans leurs formes et dans leurs attitudes, comme pour révéler que c'était une main du moyen âge qui les avait écrites là, surtout le sens lugubre et fatal qu'elles renferment, frappèrent vivement l'auteur.» El capítulo IV del libro séptimo de la misma obra se titula igualmente ANATKH y trata de las circunstancias en que dicha inscripción se habría hecho en los muros de Notre-Dame, dentro de la acción de la novela.

(2) Don Armando Donoso publicó el texto de 1888 de *Azul* en sus *Obras de juventud* de Rubén Darío (1927).

ahora tenido la desdicha de sufrir son meramente comerciales y no han merecido el cuidado escrupuloso que sólo el erudito puede poner en la fijación de la forma que el poeta dió a sus producciones. Por lo demás, debemos admitir que haya variantes aunque de ellas no se ha hecho sistemáticamente un estado: el señor Marasso cita una, relacionada con el título de la poesía *Palimpsesto* que primitivamente el autor llamó *Los centauros* (p. 110 y 113); por mi parte puedo citar otras tomadas de *Obras Desconocidas*. La *suite* de cuadros *En Chile* que vió la luz en *Azul* se llamó *Album porteño* y *Album santiaguino* en las dos partes en que fué publicada primitivamente entre nosotros (*Revista de Artes y Letras*, 1887; p. XCIII de *O. D.*); el poema *Estival* llevaba el título *Idilio y Drama* al salir por primera vez en *La Epoca* de 1887 (p. XCIV de *O. D.*); el cuento *El rey burgués* de *Azul* se llama *Un cuento alegre* al salir en 1887 en *La Epoca* de Santiago (p. XCVI de *O. D.*). Todo esto sin entrar en el detalle menudo de los textos mismos, que habría que leer confrontando diversas ediciones para establecer las variantes, que seguramente deben existir.

En lo que se refiere a las ediciones de *Azul* se han producido siempre errores porque Rubén Darío publicó una segunda edición de este libro, considerablemente distinta de la primera sin advertir en parte alguna los cambios, y mientras la edición chilena de 1888, la príncipe, quedaba en la sombra, sin merecer la atención de nadie, todos los comentarios versaban sobre las posteriores que han tenido más fortuna. El señor Marasso cita de la edición hecha en 1905 en Buenos Aires por *La Nación*, y advierte que «está considerablemente aumentada». Es la verdad. En su primitiva edición *Azul* constaba sólo de lo siguiente:

1.º Prólogo de Eduardo de la Barra, que fué suprimido en las ediciones siguientes para ser reemplazado por las cartas de don Juan Valera escritas a propósito de la primera edición. El prólogo de Eduardo de la Barra vió la luz en *La Tribuna* de Santiago en los días 20 y 21 de Agosto de 1888, es decir, poco después de puesta en circulación la edición que lleva colofón fechado el 31 de Julio. Es curioso tener presente que lleva como epígrafe la sentencia de Víctor Hugo *L'art c'est l'azur*, lo que desmiente la aseveración de Rubén Darío de que en ese tiempo (es decir, al escribir *Azul*) no conocía la frase que iba a comentar extensamente don Juan Valera en las cartas citadas más arriba.

2.º Los siguientes cuentos: *El rey burgués*; *La ninfa*; *El fardo*; *El velo de la reina Mab*; *La canción del oro*; *El rubí*; *El palacio del sol*; *El pájaro azul*; *Palomas blancas y garzas morenas*.

3.º *En Chile*, al cual nos hemos referido ya.

4.º *El año lírico*, los cuatro poemitas titulados *Primaveral*, *Estival*, *Autumnal* e *Invernal*.

5.º Tres poemitas más, *Pensamientos de Otoño* (traducción de Armand Silvestre), *A un poeta* y *Anagke*.

En una edición de *Azul* que tengo en las manos aparecen en cambio los siguientes trabajos (se trata de una hechà en 1907 en Barcelona por F. Granada y Cía.):

1.º Prólogo de don Juan Valera, titulado *A D. Rubén Darío\**.

2.º Los cuentos titulados: *El rey burgués*; *El sátiro sordo\**; *La ninfa*; *El fardo*; *El velo de la reina Mab*; *La canción del oro*; *El rubí*; *El palacio del sol*; *El pájaro azul*; *Palomas blancas y garzas morenas*.

3.º *En Chile*.

4.º *La muerte de la Emperatriz de la China\**, que debió ser puesta entre los cuentos.

5.º *A una estrella\**, fragmento en prosa lírica, de muy escaso valor literario; no parece haber sido escrito en Chile porque ni fué incluido en la edición de Valparaíso ni ha sido hallado por nosotros en los diarios y revistas del tiempo de la estancia de Rubén Darío.

6.º *El año lírico*, con el mismo contenido de la primera edición.

7.º Los tres poemitas titulados *Pensamientos de Otoño*, *A un poeta* y *Anagke* que también figuran en aquélla.

8.º *Sonetos*, los titulados *Caupolicán\**, *Venus\** y *De invierno\**, ninguno de los cuales sale en la primera edición.

9.º *Medallones*, con versos titulados *Leconte de Lisle\**, *Catulle Mendès\**, *Walt Whitman\**, *J. J. Palma\** y *Salvador, Díaz Mirón\**, ninguno de los cuales aparecía en la edición de Valparaíso. (He señalado con asteriscos los trozos que no se incluyen en la edición de 1888. Son once en total, en prosa y verso, fuera del prólogo de Valera.)

Se ve, pues, que el contenido de *Azul* ha variado mucho con el paso de los años y que se puede equivocarse grandemente el que tome una cualquiera de estas ediciones posteriores como

el exacto reflejo de lo que Rubén Darío pensaba y escribía hacia 1888. Un caso concreto. Se equivocó el propio autor cuando emplazó en el período de la segunda edición (1890), la adaptación del alejandrino a los sonetos, de que dió muestras en *Caupolicán*, ya que como veremos en seguida, este soneto fué escrito en Noviembre de 1888, es decir, varios meses después de publicada la edición príncipe de *Azul*, y de todos modos redactado en Chile. El 11 de Noviembre se podían leer en el diario santiaguino *La Epoca* los siguientes

## SONETOS AMERICANOS

### I

#### CHINAMPA

*Al entreabrir los ojos, flotando ve la aurora  
la mágica chinampa del lago en el cristal.  
Rosas, mosquetas, dalias... ¿es el bajel de Flora?  
Emerge de las ondas olor primavera!*

*En la chinampa una india gallarda, encantadora,  
suspira. Hay un guerrero magnífico y triunfal  
que la idolatra ciego de amor. Ella le adora.  
¡Un beso! La luz baña la tierra tropical.*

*¿Qué alumbra esa apoteosis? La amada y el amado.  
Ella ardorosa y tímida, y él trémulo a su lado.  
Brazos morenos, túnica blanca. Y al vencedor*

*con un corazón de oro, su gran manto de pluma,  
el casco en la cabeza—las fauces de una puma—,  
y encima tiembla un grueso penacho de color.*

### II

#### EL SUEÑO DEL INCA

*Después del holocausto el inca va y reposa.  
Sueña. Ve al dios que pasa. Camina junto a él*

*la luna enamorada, gentil, pálida esposa.  
El es ardiente y rubio, es ella triste y fiel.*

*El soberano lleva manto de fuego y rosa,  
y va detrás un paje tan bello como Ariel:  
es el lucero amado de la mañana hermosa  
y del azul profundo magnífico joyel.*

*El inca se estremece cuando el cortejo mira.  
Al padre Sol bendice, su majestad admira,  
y ve un fugaz relámpago del cielo en el confín.*

*Un eco ronco rueda por el inmenso espacio:  
el padre Sol retorna soberbio a su palacio;  
Illapa va adelante sonando su clarín.*

### I I I

#### EL TOQUI

*Es algo formidable que vió la vieja raza:  
enorme tronco de árbol al hombro de un campeón  
salvaje y musculoso, cuya fornida maza  
blandiera el brazo de Hércules o el brazo de Sansón.*

*Por yelmo sus cabellos, por pecho su coraza,  
pudiera tal guerrero de Arauco en la región,  
lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,  
desjarretar un toro y estrangular un león.*

*Anduvo, anduvo, anduvo. Le vió la luz del día,  
le vió la tarde pálida, le vió la noche fría;  
y siempre el tronco de árbol a cuestras del titán.*

*¡El toquí! ¡El toquí! grita la conmovida casta.  
Anduvo, anduvo, anduvo. La aurora dijo: «¡Basta!»  
e irguióse la alta frente del gran Caupolicán.*

RUBÉN DARÍO.

Noviembre de 1888.

Si no estamos equivocados, es ésta la primera vez que se publican los dos primeros sonetos, que en vano hemos buscado en todas las colecciones poéticas de Darío, siquiera sea bajo otros títulos, y la versión primitiva de *Caupolicán*, llamada en 1888 *El toqui* y que presenta un texto levemente diverso de aquél que todos conocen. ¿Por qué Rubén Darío pudo recoger en la segunda edición de *Azul* su soneto *Caupolicán* (ex *El toqui*) y no hizo lo mismo con los otros dos *Sonetos Americanos* que componen el tríptico que se acaba de leer? Nadie podría decirlo, ya que los tres tenían para él el encanto raro de hallarse escritos en alejandrinos, singularidad que ha hecho correr ríos de tinta en torno al nombre de Darío, y apenas se podría aventurar como explicación que el tercero, más perfecto prosódicamente hablando y más melódico que los otros, fué guardado en la memoria por el poeta en tanto los otros desaparecían para siempre de su recuerdo. Porque parece innecesario advertir que no entraría en las costumbres desordenadísimas de Darío el conservar recortes de sus escritos, aunque en su estancia en Chile no es pequeño el número de los poemitas y poesías publicados ya en Centro América que dió a los diarios chilenos.

En todo caso, y resumiendo, tenemos que en Noviembre de 1888 aparecía por primera vez en Chile el soneto *Caupolicán* con que Darío, según sus propios recuerdos, incorporaba el alejandrino al cultivo del soneto en la poesía castellana de su época (ya se ha probado cuáles fueron los modelos a quienes siguió en esta adaptación que fué no más que una resurrección, como se sabe).

Pero ya que estamos exhumando viejos papeles literarios, no dejemos sin mención un soneto escrito también en versos de trece sílabas por Rubén Darío en Valparaíso, en Junio de 1888, es decir, antes que los *Sonetos Americanos* que se acaban de leer; es como sigue:

## L A S T A R R I A

Lumen, Gloria

*El vasto y misterioso y huracanado viento  
que sopla del abismo del hondo firmamento  
con ala formidable, con ímpetu violento,  
como lanzado al mundo por el poder de Dios,*

*ha roto una columna que el pensamiento humano  
tenía en este suelo del mundo americano,  
donde a los cuatro vientos gigante y soberano  
enviaba el alto genio del porvenir su voz.*

*Mas no cantos de duelos debéis alzar, poetas.  
Vibrantes y triunfales los coros de trompetas  
saludan al que cae cubierto de laurel.  
La gloria es del Maestro: su luz vierte fulgores.  
¡Preséntense las armas, soldados pensadores,  
que pasa el carro negro con el cadáver de él!*

Esta singularísima composición se halla reproducida en *Obras desconocidas*, p. 212-13, y desde 1888 no había sido publicada nunca hasta el año 1927 en que la incluyó don Armando Donoso en su estudio preliminar a las *Obras de Juventud* de Rubén Darío. Hay en ella de curioso no sólo el metro, que no era muy común en los sonetos que se escribían a fines del siglo XIX en lengua castellana, sino la distribución de las rimas. Los cuartetos tienen las rimas distribuídas en aaab-aaab, y los tercetos, con tres rimas, las distribuyen en aab-ccb, contrariamente a todo lo habitual en los sonetos castellanos, que por lo común tienen las siguientes rimas: abba-abba-ccd-eed, o bien: abba-cddc-eeff-ggf. No es mi propósito sacar de estas exhumaciones ninguna conclusión; me basta con ofrecer los datos a las personas versadas en historia literaria y en métrica para que estudien el punto con la atención que merece.

5. A cada momento, en cualquier trabajo sobre Rubén Darío, es preciso hacer acudir el nombre de Víctor Hugo, ya que nuestro poeta lo leyó mucho en todas las edades de la vida, lo recordó en versos espléndidos y no temió alguna vez traducir alguna frase suya francesa para insertarla en sus propias poesías («emperador de la barba florida»). Por lo demás, ya don Eduardo de la Barra, al publicarse *Azul* en Chile en 1888, encabezaba su prólogo a este libro con la sentencia de Víctor Hugo «L'art c'est l'azur», que tanta fortuna iba a hacer bajo el imperio del modernismo en América. En el libro del señor Marasso hallamos innumerables menciones a Hugo. Lo que el señor Marasso no ha conocido es una traducción de un fragmento poético de Víctor Hugo hecha por el nicaragüense

durante su estancia en Chile. Se ha publicado después de muchos años de olvido en las *Obras Desconocidas* y lleva el nombre de *La entrada a Jerusalén* (p. 44-8). Corresponde a *Le Triomphe de La fin de Satan*. De la fidelidad y elegancia de la traducción, que en algunos casos mejora el original, darán fe algunos trozos comparativos.

Desde luego, la fidelidad. El poema de Víctor Hugo comienza así:

*C'est ainsi que chantait, devant le ciel qui brille,  
le jeune homme alternant avec la jeune fille.  
un groupe des enfants du bourg de Bethphagé.*

Y Darío pone:

*Así es como cantaba, ante el cielo que brilla,  
el joven alternando con la joven sencilla,  
un gran coro de niños del pueblo Bethphagé.*

No sólo conserva la integridad del primer verso, incluso la palabra *brilla*, que corresponde en todo a *brille*, sino que además guarda la ortografía francesa de Bethphagé. Claro está que esta fidelidad no puede mantenerse indefinidamente y que de cuando en cuando, para llenar la medida, el traductor debe acudir a alguna palabra que el original de Hugo no tiene: *sencilla* en el caso que acabamos de citar. Lo mismo ocurre cuando el poeta francés dice:

*Et les femmes avaient posé leur cruche à terre,  
et, sereins, ils s'étaient mis à chanter, tandis...*

donde el nicaragüense, alterando un poco el texto, ya que en el original francés son todos, hombres y mujeres, los que se ponen a cantar, como se ve por el artículo «ils», que habría debido ser «elles» si se hubiese aplicado sólo a las mujeres, y mejorando la imagen:

*Las hembras, a seguida,  
en tierra depusieron el ánfora pulida,  
y entreabrieron, cantando, sus labios de rubí.*

Lo mismo ocurre poco más adelante, en un pasaje en que el texto francés, de tres versos, se convierte en seis:

Víctor Hugo.

*Les vierges au front pur comme un lys sans défauts,  
songeaient, et, l'oeil noyé, la bouche haletante,  
regardaient l'horizon dans une vague attente.*

Rubén Darío.

*Las vírgenes garridas de frente pudorosa  
como una lis perfecta, su vista vagarosa,  
su boca que medio abre sutil respiración,  
un brillo misterioso sobre sus lindos ojos,  
y jadeantes suspiros entre sus labios rojos,  
el horizonte vían en vaga expectación.*

Notemos el empleo de la palabra *lis*, muy poco usada en castellano fuera de la heráldica, a la cual vuelve Darío al traducir más adelante en el mismo poema otro pasaje:

*tiene una flor de lis en su sepulcro.*

Después de traducir treinta y seis versos en esta forma (versos de catorce sílabas con cesura movible), siguiendo muy de cerca el original que hasta el final se muestra en versos de arte mayor, Rubén Darío pasa a emplear una combinación irregular de versos heptasílabos y endecasílabos con la cual llega hasta el término del poema.

Alguna vez Rubén Darío se muestra sensiblemente inferior al original como en el caso que sigue:

Víctor Hugo.

*Il pourrait foudroyer, il préfère qu'on l'aime.*

Rubén Darío.

*Podría fulminar rayos y truenos;  
quiere el amor de corazones buenos.*

En alguna ocasión la libertad que se toma el traductor le permite desembarazarse en un solo verso de otro del original:

Víctor Hugo.

*Il est sans tâche, il est sans borne, il est sans nombre.*

Rubén Darío.

*Porque es sin tacha, límite ni nombre.*

Es evidente que para conservar la fidelidad, el traductor debió poner *número* donde puso *nombre*; pero nadie osaría reprochárselo ya que, en cambio, nos muestra un verso preciso, justo y más liviano que el del propio Víctor Hugo. Y finalmente, veamos cómo finalizan el autor y el traductor el poema que estamos analizando:

Víctor Hugo.

*Lui, pensif, regarda Jerusalem, les fleurs,  
le soleil au plus haut des cieux comme une fête,  
ces tapis sous ses pieds, ces rameaux sur sa tête,  
et les femmes chanter, et le peuple accourir,  
et sourit, en disant: Je vais bientôt mourir.*

Rubén Darío.

*El, pensativo, vía ensimismado  
Jerusalén, sus flores,  
adorno sin igual de la floresta,  
el sol en lo más alto de los cielos  
cual vestido de fiesta:  
contempló tristemente  
después, tantos y tantas  
tapices a sus plantas,  
coronas en su frente;  
las mujeres cantando,  
los hombres acudiendo...  
Y allí entonces fué cuando  
exclamó entristecido sonriendo:  
— «Presto voy a la muerte caminando!»*

No se podrá negar la extraordinaria belleza del último verso, lleno de melancolía y de misterio, sugeridor y musical, ni decir que los elementos que agregó el poeta (los hemos subrayado) chocan con el espíritu del original y no lo completan eficazmente.

Ahora bien, ¿cuándo hizo Rubén Darío esta traducción, que no vacilamos en calificar de maestra? Apareció en *La Época* de Santiago el 15 de Septiembre de 1886; el poeta francés había muerto el año anterior, y sólo en 1886 fueron publicados los cantos que dejó escritos de *La fin de Satan* (ed. Hetzel et Quantin) con una advertencia de los editores que explica cuándo fué comenzado el poema y qué partes dejó el autor sin escribir. Todo inclina, pues, a pensar que Rubén Darío ha hecho esta traducción en Chile, y si recordamos que llegó a Valparaíso el 24 de Junio de 1886, podremos establecer que esta versión fué de las primeras obras que salieron de su pluma en esta tierra. Pues bien, cuando Darío, muchos años más tarde, hizo la *Historia* de sus libros, estampó una frase relativa a sus obras producidas en Chile y recogidas en *Azul*: «Fué Catulle Mendès mi verdadero iniciador, un Mendès traducido, pues mi francés era todavía precario.» (O. c., p. 170.) Muchos son los testimonios que deponen en contra de la aseveración de Rubén Darío: ¿cuáles eran esas traducciones de Mendès que pudieron servirle para sus imitaciones, es decir, para los cuentos de *Azul*? El señor Mapes ha dicho: «L'imitation parfaite du français réalisé par Darío à cette époque [se refiere al contenido de *Azul*] serait tout à fait incompréhensible si nous ne supposions qu'il lisait couramment les oeuvres françaises qui lui tomberent entre les mains.» (O. c., p. 20.) Recordemos en seguida la traducción que acabamos de recorrer, en la cual Rubén Darío no sólo mantiene el espíritu del original de Hugo, lo que pudo hacer sin conocer directamente el poema en francés, sino que también se sujeta a su forma y a su letra, lo que ya no podría haber hecho en esa medida si su francés hubiese sido «precario». Citemos, además, la traducción de *Pensamientos de Otoño* de Armand Silvestre, en *Azul*, y en las *Obras Desconocidas* las numerosísimas referencias a escritores franceses, y notablemente a Catulle Mendès (p. 166 y sigs.), a Beaumarchais (p. 172 y sigs.) y a Judith Gautier (p. 213 y sigs.), que son tres artículos completos y detenidos, fuera de los muchos sitios en que el autor habla de los hermanos Goncourt, de Théophile Gautier, de Víctor Hugo y de otros autores,

con tanta pericia, con tanto conocimiento de sus obras, que el espíritu de quien estudia el punto se resiste a creer que todo ese despliegue pudiese ser otra cosa que el fruto de un comercio directo con la literatura francesa del tiempo. Y si su francés era precario y para conocer a los escritores franceses debía pedir auxilio a alguien que fuese más versado que él en esa lengua, ¿quién podía ser ese alguien sino uno de sus amigos chilenos, ya que las obras que hemos citado, a partir de la traducción de *La fin de Satan*, no han sido escritas sino en Chile? Evidentemente, la memoria traicionó al poeta cuando redactó, por lo demás muy de prisa, la *Historia* de sus libros. No sólo sabía francés cuando estuvo en Chile sino que su francés era harto literario y exquisito como para permitirle la adaptación y para contagiar su obra de lo que Valera llamó su «galicismo mental» (1).

6. Varios pequeños alcances queremos hacer, además, al libro del señor Marasso, no pocas veces para asentir plenamente a sus palabras.

En la p. 153 dice lo siguiente, al tratar del *Prólogo* de *Prosas Profanas*: «El resplandor místico vuelve a la poesía lírica castellana con Rubén Darío.» Tengo entendido que el tenor literal de estas palabras no puede ser otro que el siguiente: con Darío retorna a la poesía lírica castellana el resplandor que ella tuvo en el período de los grandes místicos. En efecto, debe ser esa la interpretación de lo que ha dicho el señor Marasso, comoquiera que Rubén Darío no es predominantemente poeta místico ni hay en su obra ningún poema propiamente místico. O más bien, no lo había. Hace pocos años, cuando publicó el señor Ghirardo en España una colección de las poesías completas de Rubén Darío, no pudo conocer las que me encontraba acopiando yo para formar las *Obras Desconocidas* que he citado ya demasiado en estas páginas. Allí figura la única poesía propiamente mística de Darío de que hasta hoy tengo noticia. Se titula *La Plegaria*; fué escrita y publicada en 1886 (p. 40-3 del libro citado). Está vertida esta *Plegaria* en la combinación es-

(1) En las mismas *Obras Desconocidas* se halla un artículo en que estudia el punto delicado de cómo se debe traducir a Hugo, a propósito de las versiones que hizo en Chile el escritor Pedro León Gallo (p. 236 y sigs.). Conviene tenerlo presente porque contiene notas finas y precisas sobre Víctor Hugo y observaciones respecto del arte de la traducción. Lo que sí llama la atención en él es que seguramente Darío había olvidado, al escribirlo, su versión que hemos comentado. No en vano la publicó dos años antes que el artículo referido, que es de 1888.

trófica de cinco versos hepta y endecasílabos que inmortalizó Fray Luis de León, hasta el punto de que en los tratados de arte métrica se llama «estrofa de Fray Luis de León». No creo yo que baste para conferir a Rubén Darío el título de poeta místico, aunque el valor de esta plegaria es sobresaliente, y maravilla encontrar tal seguridad en la dicción clásica en quien no era en aquellos años sino mozo de diecinueve años de edad. Pero sí creo que se debe anotar el detalle para que en lo sucesivo no se niegue del todo, como podría ocurrir, el título de místico a Darío, ni menos—como desgraciadamente ha pasado—se le conceda con liberalidad por poesías filosóficas, de entonación ascética y de aspiración espiritual, pero carentes del apetito de fusión con Dios que es lo característico de la poesía mística y lo que hallamos más patente en *La Plegaria* (1). Cuando en la p. 227 el señor Marasso nos dice: «Estos versos señalan el comienzo de la iniciación de Darío en el misticismo» (el autor alude a los de *¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!*), vemos la confirmación de nuestros temores. A falta de una poesía propiamente mística como *La Plegaria*, que había quedado olvidada en una colección de diarios que nadie está obligado a conocer, se habla de misticismo en Darío por una mera glosa espiritual en la cual se advierte el cansancio del poeta por haberse empeñado en diarias batallas tras lo menos duradero de la vida. Pero esto—repito—no es todavía misticismo, aunque hacia ello pueda conducir, y sí lo es en cambio la expresión de *La Plegaria*.

El señor Marasso para mientes en algunas citas o epígrafes de Darío, precisamente a propósito del de *Autumnal* del *Azul*: «Es curiosa la cita inicial: *Eros, Vita, Lumen*; Hugo en *Las contemplaciones* escribe: *Nomen, Numen, Lumen*; las denominaciones de San Juan a Dios, tan famosas entre los ocultistas, son: *Vita, Verbum, Lux*.» (P. 296-7.) Pues bien, hay más. Al morir Lastarria, en Junio de 1888, Darío escribió un soneto que lleva el nombre del escritor chileno y, como epígrafe también, las palabras *Lumen, Gloria*. (*Obras Desconocidas*, p. 212; se reproduce en este artículo.) La afición de Rubén Darío a las palabras latinas, acreditada con muchos otros ejemplos que podríamos espigar también en las *Obras Desconocidas*, puede

(1) Para decir esto me amparo en la definición de poesía mística que es clásica ya en la literatura crítica española y que sintetizó don Marcelino Menéndez y Pelayo en un discurso sobre aquel tema publicado en *Estudios de crítica literaria*, primera serie, p. 8 y sigs.

confirmarse con el título de un cuento que igualmente ha sido recogido en aquéllas, *Morbo et umbra* (o. c., p. 217 y sigs.).

A propósito de *La ninfa*, uno de los más hermosos cuentos de *Azul*, el señor Marasso hace observaciones muy perspicuas en el libro que comento. Una frase en que resume sus observaciones bastará para acreditar la profundidad de su análisis y la certidumbre de su mirada crítica. «Darío—escribe—anota, combina, crea; no imita.» (P. 318.) En el caso concreto de *La ninfa* es sobre todo visible el proceso. Naturalmente todo en él es fruto de la cultura, residuo alquitarado de lecturas, macerado en largas horas de meditación. Luego el señor Marasso busca las fuentes posibles de *La ninfa* y dice: «No conozco el libro de F. Hemelin, *Des satyres, brutes, monstres et démons*, París, 1888, que pudo llegar a manos de Darío cuando estaba a punto de aparecer *Azul*.» (P. 320.) Seguramente llegaría a sus manos, pero no pudo influir en *La ninfa* porque por primera vez apareció este cuento en *La Epoca* de Santiago, el 25 de Noviembre de 1887. Queda la posibilidad de que aquel libro de Hemelin no se publicara sólo en 1888 sino en fecha anterior también. En todo caso, Darío muestra ya en su obra chilena una singular familiaridad con los monstruos, sobre todo con los de la mitología. (Véase en las p. 112-13 de *Obras Desconocidas*, *La Semana* (la primera de este título), publicada en Valparaíso el 11 de Febrero de 1888.)

Al hablar de los libros que Darío consultó durante su estancia en Buenos Aires y cuya lectura se refleja, de un modo o de otro, en *Los Raros* y en *Prosas Profanas*, los dos libros que nacieron en aquel período de su vida, el señor Marasso dice lo siguiente: «... libros de Moréas, de Paul Adam, de Laforgue, de Rimbaud, de Régnier, de Viélé-Griffin—cuyo poema *Les Cygnes* pudo contribuir a despertar en Darío el amor a esta ave heráldica...» (p. 346). El distinguido profesor argentino nos permitirá que digamos algo sobre esta materia. No es raro que el poema de Viélé-Griffin que cita el señor Marasso fuese leído, y con provecho, por Darío, ya que su familiaridad con los cisnes era tan vieja en él que había dado muestras opulentas de ella en el propio *Azul*, hijo de su estada en Chile y escrito totalmente en 1887; si aquel poema hizo algo en el espíritu del nicaragüense fué, pues, despertar una afición que se había adormecido, o más bien confirmar un amor de que ya Darío había dado pruebas vehementes. En efecto, puede seguirse en *Obras Desconocidas* la comparación de textos en que figura el tema de

los cisnes, en las páginas de *Azul* primero y en libros posteriores del poeta en seguida (p. LIV-LVII), comparación que muestra cómo en *El rey burgués*, *La ninfa* y *En Chile*, tres partes de *Azul*, se hallan menciones a los cisnes que luego habrá de resucitar el poeta en versos conocidísimos, con extraordinaria fidelidad de forma.

7. No quedarían completas estas dispersas notas que he dedicado a la obra del señor Marasso si no consignara al terminar, observaciones más generales y de mayor alcance práctico. Al pensar una vez y otra sobre los estudios a que ha dado origen la poesía de Rubén Darío, se me ha venido a la imaginación el gran número de temas, grandes unos y menudos los más, que se hallan en aquélla y que darían ciertamente motivo para las más luminosas disquisiciones. Sin orden tampoco, a medida que me acuden a la memoria, indico los asuntos que debemos ver esclarecidos suficientemente antes de que pretendamos tener de Rubén Darío y su poesía una visión integral.

a) *Vocabulario, sintaxis y métrica*.—Hay una parte del vocabulario de Darío estudiada en el libro del señor Marasso (p. 357-84); pero falta todavía mucho por hacer. De sintaxis, que nosotros sepamos, no hay nada definitivo. La métrica fué estudiada por Eduardo de la Barra en su *Endecasílabo dactílico*, por Pedro Henríquez Ureña en su estudio sobre la *Versificación irregular en la poesía castellana*, y por otros autores. A pesar de todo, carecemos de una obra especial en que los temas métricos de la poesía de Rubén Darío sean agotados en su totalidad.

b) *Temas literarios*.—El que redacta estas líneas insinuó algunos de los temas del modernismo en *Obras Desconocidas* (p. LI-LXXVI), pero quedan todavía muchos inexplorados; las noticias del señor Marasso serán del mayor interés.

c) *Influencias*.—La aparición de Darío en las letras españolas creó una escuela poética: ¿hemos estudiado a todos los que siguieron su ejemplo en España y en América? Por otra parte, ¿conocemos realmente a todos los escritores en los cuales el gran poeta americano bebió lecciones de estilo y de cuyas obras asimiló imágenes para sus propios versos? El escrutinio del señor Marasso es abundantísimo pero seguramente podrá ser completado. Hace poco, Mr. J. E. Englekirk ha publicado un trabajo sobre la influencia de Poe en la literatura hispanoamericana, y allí aparece mencionado ciertamente Rubén Darío

en algunos pasajes que el señor Marasso no asimiló a Poe. Es un ejemplo de lo mucho que se puede hacer todavía en esta materia.

d) *Lo americano en Darío*.—José Enrique Rodó dijo que no era el poeta de América; durante varios años nos hemos conformado con este dictamen; pero ya en estos últimos días esta opinión no satisface ni a Francisco Contreras, que le proclama poeta americano en su libro, ni a Arturo Torres Rioseco, que estudia el americanismo en la obra de Rubén Darío en su trabajo publicado en los Estados Unidos. Seguramente el punto admite nuevos desarrollos.

e) *Darío poeta íntimo*.—Hemos estudiado muchísimo las poesías objetivas (nunca en absoluto) de Darío, pero hemos dejado olvidadas las subjetivas; abunda en ellas la primera parte de su producción (especialmente *Abrojos* y *Rimas*, del período chileno), y vuelven a presentarse, debido a «la obra del minuto», en las de su decadencia, cuando le asediaban los insomnios y su alma pedía reposo.

f) *Darío divulgador literario*.—No olvidemos que Rubén Darío fué periodista durante muchos años, y que la mayoría de sus artículos de prensa están motivados por lecturas. Merced a esto, dió a conocer a muchos escritores que luego iban a determinar importantes corrientes literarias en los pueblos de habla española.

g) *El galicismo en Darío*.—Fué denunciado amablemente en 1888 por Valera, con justísima razón; pero no ha sido estudiado con prolijidad ni en *Azul* ni en libros posteriores. Nos referimos no sólo al galicismo de léxico sino al de sintaxis y de estilo, no siempre difícilmente discernibles.

h) *La mitología en Darío*.—La aportación del señor Marasso es vasta, acaso la más considerable que podíamos esperar; pero quedan las obras en prosa, sobre las cuales no versa la investigación del profesor argentino (a excepción del *Azul*).

i) *La prosa literaria en Darío*.—Los libros poéticos de Rubén Darío son pocos, aunque de sobresaliente calidad; ¿no merecerán un estudio especial sus libros de prosa?

j) *La geografía a través de Darío*.—El poeta nicaragüense, por la amplitud de su cultura, por lo ecuménico de su curiosidad, emplazó la escena de sus poesías en muchas tierras. ¿Cuáles son ellas? ¿Con qué caracteres las dibuja?

k) *Francia y Darío*.—Aunque la formación preliminar de Rubén Darío, como está probado ya con las últimas investiga-

ciones, fué de oriundez clásica (letras griegas y latinas), hebrea y española, mucha fué la influencia de Francia sobre el poeta. La poesía simbolista y parnasiana francesa encuentra en él a un resonador de primer orden y dotado de fuerza propia.

l) *¿Two Darío precursores en América?*—Tanto Mr. Isaac Goldberg como don Rufino Blancó Fombona y don Arturo Torres Rioseco han tratado este tema, y han alcanzado conclusiones no siempre concordantes. Queda en pie la pregunta.

m) *Darío y Víctor Hugo*.—Le tradujo en Chile en 1886; había comenzado a imitarle antes, y siempre sufrió su influjo.

n) *Darío ante el paganismo y el cristianismo*.—Se llamó a sí mismo pagano en Chile entre 1886 y 1889, lo que no obsta para que escriba entonces *La Plegaria*, su único poema realmente místico, también en Chile; más tarde vuelve a llamarse pagano una vez y otra, pero tiene varios poemas de inspiración netamente cristiana y profesiones de fe católica. El señor Marasso desflora el tema en el capítulo *Paralelamente* de su libro. Queda todavía mucho por decir.

o) *Darío y Wagner*.—Estando en Chile, descubrió a Wagner y habló de él en términos henchidos de entusiasmo.

p) *Darío en Centro América hasta 1886*.—El viaje a Chile produjo en Rubén Darío un notable cambio de frente espiritual; antes de 1886 residió sólo en Centro América. ¿Hemos estudiado suficientemente qué leyó, qué pensó, qué hizo en poesía hasta aquel año? Que él renegara, más tarde, de toda obra anterior al *Azul* no debe ser inconveniente para que estudiemos el tema.

q) *Darío en Chile*.—En 1927 estudió el punto don Armando Donoso, dando especial interés a las anécdotas; en 1930 y 1934 lo volvió a tratar el autor de estas líneas, con presentación de nuevos datos. Falta un estudio de conjunto.

r) *Darío en Centro América después de Azul*.—En 1889 volvió a Centro América; allí contrajo matrimonio en 1890, el mismo año en que publicó la nueva edición de *Azul*; dos años más tarde fué a España. Don Teodoro Picado publicó las obras de Darío dispersas en la prensa de Costa Rica. Sería muy interesante saber además qué leyó y qué estudió en todo ese tiempo.

s) *Darío en España*.—Llegó por primera vez a España en 1892, y algunos años más tarde volvió a residir en Madrid, ciudad a la cual retornaba de cuando en cuando; también conoció las Baleares y todas las capitales españolas. Gran parte de un libro, *Tierras Solares*, está dedicada a panoramas de España,

y otro, *España contemporánea*, dedicado íntegramente a los escritores de la Península.

t) *Darío en Buenos Aires*.—Muy joven aun, estuvo en Buenos Aires y determinó con su ejemplo personal el nacimiento del modernismo en la República Argentina; desde 1889, antes de salir de Chile, fué corresponsal de *La Nación*, y a sus lectores acomodó casi todas sus crónicas. Escribió un *Canto a la Argentina* y una *Oda a Mitre*, y fuera de eso loó en prosa y verso a la gran república platense y a varios de sus hombres.

u) *Darío en París*.—Fué desde joven el centro de sus ensueños, la cima de sus aspiraciones, el hogar del cual siempre que no estuviera allí se sentía desterrado.

v) *Darío y sus amigos*.—Hombre de vida tan agitada como él debió necesariamente tener amigos de toda laya, algunos de los cuales influyeron en su existencia y en su obra. Gavidia en Centro América, Rodríguez Mendoza en Chile, Lugones en la Argentina, Rueda en España, Gómez Carrillo en París, por no citar sino a unos pocos, tuvieron efusiva amistad con Darío. ¿Hasta qué punto influyeron sobre él sus lecturas, sus ambiciones, su personal concepción de las letras?

w) *Influencia de Góngora y otros poetas españoles en Darío*.—La de Góngora la hemos notado ya en la remota época chilena (*O. D.*, p. LVIII), y se presenta una vez y otra a lo largo de toda su obra.

x) *Cronología de los poemas de Darío*.—¿Sabemos siquiera en qué fecha escribió el poema que luego iba a incluir en un libro publicado varios años más tarde? El señor Mapes, cuando pasó por Chile, me manifestó que su objeto era hacer esa cronología. Espero que cumpla su promesa.

y) *Tabla de variantes*.—He dicho ya en el texto algo sobre este punto. Varias son las modificaciones introducidas por Darío en sus versos, a medida que los publicaba. ¿Las conocemos todas? ¿Podemos asegurar en qué grado y forma cambió su estilo de acuerdo con lo que indican las variantes?

z) Y finalmente—last, but not least—una *Bibliografía general de Rubén Darío*. Escribió y publicó en casi todos los países americanos, y además en España y en Francia. ¿Cuáles son todas esas publicaciones? Hemos visto ya dos ediciones de *Azul*, la príncipe de 1888 y la de Barcelona de 1907, y anotado las diversidades que presentan. Debemos aspirar—¿por qué no?—a tener un escrutinio de lo que publicó en diarios y revistas, que nos permitiría descubrir más de una novedad, así como

al que esto escribe, una investigación meramente bibliográfica le condujo al hallazgo de trescientas páginas de *Obras Desconocidas*, entre las cuales hay por cierto trozos sobresalientes.

Si me fuera permitido solicitar algo del señor Marasso, yo le pediría que pusiera su cátedra al servicio de esta investigación. Porque ninguno de los temas que he señalado podrá ser desarrollado en buena forma sino por investigadores plenamente conscientes de su responsabilidad y que se hayan impuesto sujetarse a métodos estrictos en sus pesquisas. El señor Marasso ha adquirido con su obra, autoridad suficiente para dirigir un sobresaliente equipo de exploradores literarios.