

Un ramillete: el olor de la juventud*



Alberto Paredes

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

El relato “Bouquet” de Darío corresponde a la época de creación de *Azul...* Es un extraordinario ejercicio estilístico de prosa y de erudición precoz sobre diversos temas. Los editores han partido habitualmente de *Cuentos completos*, Ernesto Mejía Sánchez, 1950. Se ofrece aquí, en más de cien años, la primera edición que confronta escrupulosamente dicha lectura con la aparición periodística original, en tiempos de Darío: *La Época*, Santiago de Chile, 9 de diciembre, 1886, n° 1698. Esta nueva edición se complementa con una reflexión sobre el cuento modernista y con un amplio aparato de notas culturales. Constituye un adelanto del libro: *Rubén Darío. Retrato del poeta como joven cuentista*; estudio y edición de Alberto Paredes, prólogo de Alfonso García Morales, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), por aparecer hacia fines de 2016.

Palabras clave

cuento
modernismo
Bouquet
prosa artística

Abstract

“Bouquet” is a story by Darío belonging to the *Azul...* period. It constitutes a remarkable prose style exercise as well as an early attempt in erudition. Currently modern editors follow the 1950¹ Mejía Sánchez lecture of the *Cuentos completos*. For the first time in more than a century we offer here an edition that examines that canonical version with the original apparition, during Darío’s life-time: *La Época*, Santiago de Chile, December the 9th, 1886, n° 1698. This new edition includes some summary considerations on the subject of *cuento modernista* and a rich critical apparatus. It is an advance of the coming book: *Rubén Darío. Retrato del poeta como joven cuentista*; estudio y edición de Alberto Paredes, prólogo de Alfonso García Morales, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme); to appear by the end of 2016.

Key words

short story
Spanish American Modernismo
Bouquet
artistic prose

* La presente colaboración constituye un adelanto del libro *Rubén Darío: Retrato del poeta como joven cuentista*, estudio y edición de Alberto Paredes, prólogo de Alfonso García Morales; a publicarse en el Fondo de Cultura Económica (Colección Tierra Firme), México; se prevé la edición hacia fines de 2016. Este *Retrato* reúne los quince cuentos previos o contemporáneos a *Azul...* que el autor decidió dejar fuera de dicho volumen compuesto de “cuentos en prosa” y poemas en verso; comporta la novedad de colacionar hemerográficamente por vez primera los textos del periodo chileno (tarea que Ernesto Mejía Sánchez no pudo completar para su edición canónica de los *Cuentos completos*); el aparato de notas es mucho más amplio que los existentes hasta ahora. El libro se complementa con un amplio estudio que recorre uno por uno esos quince cuentos de la etapa formativa de Darío. Una versión previa del presente texto fue dictada como conferencia en el marco del “Encuentro internacional: Rubén Darío en el centenario de su muerte”, el viernes 4/XII/15, UNAN-León, Nicaragua.

Palavras-chave

história
modernismo
Bouquet
prosa artística

Resumo

A história “Bouquet” corresponde ao tempo de escritura de *Azul ...* de Rubén Darío. É um exercício estilístico extraordinário de prosa e de erudição precoce sobre vários temas. Os editores têm usado geralmente a edição dos *Cuentos completos* de Ernesto Mejía Sanchez, 1950. Se oferece aqui, em mais de cem anos, a primeira edição que confronta escrupulosamente o texto com a aparição jornalística original, em tempos de Darío: *La Época*, Santiago de Chile, 9 de dezembro de 1886, No. 1698. Esta nova edição é complementada com um aparato de notas culturais e com uma reflexão sobre o conto modernista. Constitui um avanço do livro: *Rubén Darío. Retrato do poeta como um jovem contista*, estúdio e edição de Alberto Paredes, prefácio de Alfonso García Morales, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), a aparecer no final de 2016.

1. Advertencia inicial

Rubén Darío es un gran cuentista, un pilar del modernismo, por supuesto, pero también de la literatura en español del siglo XX en general. Su aporte en la renovación literaria es tan amplio en la poesía como en los dos géneros en prosa que más asiduamente cultivó: el cuento y la crónica. Mi libro en marcha de y sobre Darío como cuentista juvenil atrae la atención sobre este campo de su obra; la visión completa se obtendrá por la lectura de los quince cuentos aquí contenidos y ausentes de *Azul...* más los catorce textos que forman parte de dicha obra bajo el apartado de “Cuentos en prosa” y que ocupan la mayor extensión de tan trascendental título. El autor nunca reunió aquellos quince relatos tempranos en un solo volumen, así como tampoco lo hizo con su amplia producción cuentística posterior a 1890. Sobre los que aquí nos competen surge espontáneamente la pregunta ¿ejercicios de juventud?, ¿tanteos primeros?, ¿Félix Rubén antes de Darío? Eso y más, es mi respuesta.

2. Preámbulo mínimo sobre el cuento modernista

El consenso de la tradición crítica tiene razón: los géneros y formas de la prosa literaria y periodística fueron el laboratorio de la revolución modernista; por ende es ahí donde cosecharon sus primeros triunfos inobjectables. En la literatura en prosa se impusieron las formas breves, tanto por corresponder a su temple creativo (dimensión contenida que propicia la escritura estética y aun estetizante aunada a la sugerencia simbólica y expresiva afines al poema lírico), como al hecho rotundo de que uno de los espacios emergentes de la literatura eran las páginas de periódicos, revistas y suplementos. Además, en esa etapa inicial de lo que podemos llamar producción y consumo industrial, los libros delgados ofrecían un atractivo que los gruesos volúmenes excluyen: la promesa de la levedad. Libritos vs. tabicones. Terreno propicio para que florecieran los géneros que armonizan la concisión con la inspiración y el vuelo de la pluma bajo un tono de *actualidad*, palabra sagrada: crónica, artículo, semblanza o retrato literario de alguna figura admirada y enarbolada como maestro, ensayo literario no muy denso ni erudito, prosa lírica, estampa o impresión, y, por supuesto, el cuento; cuento moderno en el sentido que Poe y Hawthorne establecieron con sus ficciones llamadas *short stories* para distinguirlas de la gama de cuentos tradicionales (leyendas, ejemplos, cuentos populares, fábulas, anécdotas). En conclusión, la prensa industrial recibió y estimuló el potencial de la prosa literaria en sus tres grandes modalidades: expositiva (ensayo, artículo, obituario, etc.), lírica (estampa, impresión, incluso lo que nuestra perspectiva puede reconocer como poema en prosa) y narrativa (crónica y cuento, sobre todo, también adelantos o capítulos de novela).

Los autores obtenían varios beneficios: un ingreso económico, presencia en el ámbito cultural, rutina de trabajo donde ejercitarse, espacio de difusión de su obra. Naturalmente, los mismos medios de comunicación permitían, con menor frecuencia, la publicación de poemas fruto de sus mismos colaboradores.

Los estudiosos José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales así lo ven:

Mucho antes de *Azul...* (1888) de Darío, y aun antes de *Ismaelillo* (1882) de Martí, ya éste y su coetáneo de avanzada, Manuel Gutiérrez Nájera, ensayaban –y esto desde 1875– el arte de trabajar artísticamente la prosa. Su vehículo es, inicialmente, la crónica, género por ello capital en la valoración del modernismo[.] (1998: 11)

Ciertamente la crónica fue el vehículo pionero así como el primer género literario-periodístico donde el modernismo brilló: ofrece la riesgosa, estimulante seducción de contar e inventar, es decir de reportar acontecimientos y escenarios de la realidad colectiva desde la perspectiva personal del redactor, incluyendo su estilo y creatividad verbales. El género vecino es la ficción breve, el cuento; es menester reparar que ciertamente no sólo hubo ficción breve entre los modernistas; ejemplo señalado es la novela *De sobremesa* (concluida en 1895) de José Asunción Silva; el mismo Darío acarició reiteradamente la tentación de acometer una novela (*Emelina* en 1886, junto con Eduardo Poirier; las inconclusas *El hombre de Oro*, de 1897, más o menos modelada a imagen de *Salammbô*; *La isla de oro*, 1906, y finalmente en 1913 *El oro de Mallorca*). Es prudente no dejar de lado los esfuerzos narrativos del mexicano Efrén Rebolledo (*Salamandra*, 1919; *Saga de Sigfrida la blonda*, 1922).

Por su lado, el cuento en español y en América tiene una honorable gestación a lo largo del siglo XIX y hasta inicios del siglo XX. Las diversas formas de relato breve comprendidas en dicho periodo muestran cómo se fue experimentando, tanteando y progresando en Hispanoamérica hacia la fascinante tensión y contención del cuento moderno en la ascendencia del *short story* de Poe y Hawthorne; en los tiempos anteriores al modernismo, baste enumerar mínimamente la obra maestra de Esteban Echeverría (*El matadero*, ¿1838?); por supuesto el exitoso género peculiar ideado por Ricardo Palma (las *Tradiciones peruanas*); y tengamos en mente narradores de pura sangre como Roberto J. Payró, Javier de Viana, Baldomero Lillo, Tomás Carrasquilla, Rafael Delgado, Emilio Rabasa, José López Portillo y Rojas.

Así, en la saga del cuento moderno o simplemente cuento, como lo entendemos los lectores contemporáneos, el modernismo es un eslabón afortunado y esencial. Ya en 1883 Manuel Gutiérrez Nájera muestra las virtudes de su prosa de ficción con sus *Cuentos frágiles*. El propio Darío, antes de dar la espalda a lo que él considera “un desvío naturalista”, ofrece un relato ejemplar: “El fardo” (1887).¹ Al fin de ese tiempo de riqueza (cuatro décadas de oro de las letras en español), dos modernistas rioplatenses contribuyeron notablemente a consolidar el cuento de autor: Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga. El camino estaba abierto para que llegaran maestros como Felisberto Hernández, Rafael F. Muñoz, Julio Torri y por supuesto Jorge Luis Borges.²

Tal es el cuento dentro del abanico de la prosa entre los modernistas. Tal su preponderancia efectiva; no obstante, si los invocáramos con auxilio de alguna Madame Blavatsky, ¿cuántos de ellos privilegiarían el cuento, anhelando que su musa los laurease por sus ficciones más aun que por sus versos? Fue un espacio de grandes logros pero hemos de considerarlo dentro de su circunstancia temporal: un terreno de experimentación, maduración literaria y un *modus vivendi*. Ello junto con lo reciente de su aparición evidencia su naturaleza fluctuante; lo difuso e híbrido es su condición y parte sustantiva de su gracia.³ Un factor esencial en la fluctuación o carácter móvil del cuento modernista es la influencia francesa. Lo que en esa lengua se fue forjando a lo largo del siglo XIX bajo

1. Citemos al propio autor: “En ‘El fardo’ triunfa la entonces en auge escuela naturalista. Acababa de conocer algunas obras de Zola, y el reflejo fue inmediato; mas no correspondiendo tal modo a mi temperamento ni a mi fantasía, no volví a incurrir en tales desvíos” (Darío, 1976b: 160). Feliz desvío que concedió a la narrativa costumbrista una pieza nunca irrelevante.

2. Para la disquisición sobre el cuento moderno como género literario pleno, remito al lector a mi propio estudio en *Las voces del relato*, Cátedra, Madrid, 2015.

3. Recordemos las fechas. En la producción de Poe, *Ligeia* es de 1838, *Tales of the Grotesque and Arabesque* (2 volúmenes) de 1839 y *The Murders in the Rue Morgue* de 1841. Los *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne son de 1837; en Rusia, Nikolai Gogol se lleva la palma cronológica, pues *Arabescos*, su primera compilación, es de 1835 (la obra maestra que es “El abrigo” o “El sobretodo” apareció en 1842, con lo que Estados Unidos y Rusia se están dando la mano).

nombres cuyas fronteras eran borrosas tales como *conte* y *nouvelle* influyó e inspiró a nuestros polígrafos (cronistas, articulistas, ensayistas, incluso dramaturgos y novelistas... pero siempre poetas) en la alegre plasticidad de sus relatos cortos. Merimée, Balzac, Musset, Gautier, Daudet, Mendès, los *Trois contes* del impecable Flaubert, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, y no olvidemos que al igual que otros hispanoamericanos Darío estaba familiarizado con alguien entonces en boga, el incansable Armand Silvestre (que entregaba a la imprenta uno tras otro libros de *contes* de muy diferente tono incluyendo relatos pícaros sin temor a un cierto grado de vulgaridad); concluyamos recordando que Darío, de nuevo como tantos escritores en español, respetaba la variopinta riqueza del frecuentemente genial Guy de Maupassant. Es decir, en la modelización del cuento hispanoamericano modernista (y en las consecuencias que esta generación pionera tuvo respecto a las posteriores), Francia marca su impronta, propiciando un género corto narrativo, ya en español, donde conviven los registros que podemos llamar anécdota, humorada, fantasía, fábula moderna, divertimento, cuento tradicional y *short story*. En resumen, la tradición sajona, norteamericana en su origen, aporta un molde riguroso destinado a perdurar como es el *short story*, pues ya Poe lo veía: el artefacto de la ficción breve ha de ser tan exigente como el poema lírico moderno (como el soneto, podríamos arriesgar: un juego de mesa para *connaisseurs*), a lo que Francia responde y corresponde irónica o displicentemente con un género menos definido, el *conte* y la *nouvelle* que ofrece las ventajas y desventajas de la flexibilidad formal.

¿Algún modernista no veneró a Edgar Allan Poe? Le admiraron sobre todas las cosas su intenso e intransigente espíritu estético, les sedujo su *obediencia nocturna* en vida y obra (puente del romanticismo al moderno espíritu gótico), estudiaron su exigencia de rigor formal, acataron su ambición porque el aspecto sonoro del texto fuese a la vez musical y expresivo, tomaron nota de su “filosofía de la composición” previendo el porvenir del poema lírico moderno; mas no percibieron ni siguieron su noción de cuento.⁴

Sea útil citar el célebre pasaje de Poe:

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he [i. e. Hawthorne] has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents —he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. (1902: 108)

Tanto por la abundancia como por la calidad que con frecuencia se logró, así como el papel esencial en tanto laboratorio expresivo y retórico y como *modus vivendi*, no debemos menospreciar el generoso caudal del relato corto modernista, incluyendo naturalmente a Darío. Sin el empuje de esa corriente, el cuento tal cual en español, el cuento moderno, habría tenido un parto más tardío, confuso y doloroso. Es bajo el clima cultural de la cosmopolita Buenos Aires que podemos mencionar los primeros dos grandes maestros del cuento moderno en español: el uruguayo, afiliado al modernismo, Horacio Quiroga (1904: *El crimen del otro*; 1917: *Cuentos de amor, de locura y de muerte*) y el argentino Jorge Luis Borges (1935: *Historia universal de la infamia*; 1944: *Ficciones*). Obligado añadir en este trébol afortunado *Ensayos y poemas* (1917) del mexicano Julio Torri, excelente conocedor de sus todavía contemporáneos los modernistas. Pues el modernismo ocupa un lugar de privilegio en los géneros cortos de prosa literaria (con y sin ficción). Mas conviene mantener la perspectiva, recordando que esos autores apostaron lo mejor de su inspiración y trabajo al texto en verso, el poema lírico. Los modernistas son polígrafos y su corazón es de poeta.

4. Acepto con placer la opinión de Rodrigo Caresani en relación a que debe examinarse detenidamente qué es *cuento* en la práctica modernista. Seguramente, si pasamos de uno a otro autor, veremos que no hay rigurosa unidad formal, y que es un modelo flexible de indudable inspiración francesa: *conte, nouvelle, fait divers, chronique, anecdote...*

3. Rubén Darío: el joven poeta también fue un joven cuentista (y todo lo hizo bien)

Rubén Darío no sólo es un poeta esencial sino un prosista igualmente importante. Aunque a un ritmo menos intenso que el que estos escritos se merecen, prosigue la revaloración del gran cuentista y cronista que fue. Los estudiosos han rescatado para beneficio de nuestra lectura y reflexión una serie considerable de cuentos que el autor no incorporó a ninguno de sus libros. Así, tenemos quince cuentos y prosas que van desde sus primeras letras hasta el momento límite de la aparición impresa de la segunda edición de *Azul...*, en Guatemala, el cuatro de octubre de 1890, el cual es naturalmente nuestro *terminus ante quem*.⁵

En este punto es necesario considerar un reparo: las circunstancias de la emigración de Darío a Chile. Según cuenta él mismo en su *Vida*, al partir era un “muchacho flaco” de modestísima situación y medios, vistiendo “mi jaquecito de Nicaragua”; portaba sólo “Una valija indescriptible actualmente, en donde, por no sé qué prodigio de comprensión [sic], cabían dos o tres camisas, otro pantalón, otras cuantas cosas de indumentaria, muy pocas, y una cantidad inimaginable de rollos de papel, periódicos, que luchaban apretados por caber en aquel reducidísimo espacio” (1976a: 58). Es decir: no podemos suponer que llevara la totalidad de sus escritos (publicados, inéditos, en borrador, apuntes, etc.) sino una selección, *lo más abundante posible*, de lo que él mismo consideró en ese trance como valioso y con perspectivas de ser retrabajado y quizá publicado en libro. Así, estudiosos como Jorge Eduardo Arellano suponen que Darío no portó consigo los cinco cuentos publicados en la prensa nicaragüense; lo que sugiere que en este género haría *tabula rasa*. Le podemos imaginar la actitud de empezar desde cero en su oficio de cuentista, el cual era relevante en esa etapa inicial y lo siguió siendo, a veces más a veces no tanto, a lo largo de su intensa y accidentada trayectoria literaria. No podemos aventurarnos a especular demasiado, con tan pocas referencias explícitas por parte del propio autor, mas un hecho subsiste: metió lo más que pudo, todos los escritos que estimaba rescatables, en esa humilde y para nosotros legendaria valija. El que seguramente no hubiera admitido en su arca de Noé portátil un ejemplar de esos cuentos publicados hemerográficamente no excluye sino que admite un criterio de selección. Las cifras finales arrojan, entonces, quince relatos o prosas ajenos a *Azul...* en ambas ediciones (1888, 1890): cinco cuentos tempranos del periodo centroamericano y diez de la etapa chilena.

Desde la edición de 1888, el breve volumen de *Azul...* constituía una nueva apuesta editorial para “darse a conocer” como literato y ya no como “joven promesa”, tal como fuera la perspectiva que causaron sus tempranísimos *Epístolas y poemas* (1885-1888), *Abrojos* (1887) y las *Rimas* u *Otoñales* del mismo año. Extraña, inquietante simetría... que gracias al hallazgo de “La pluma azul” por parte de Arellano se vuelve mínima asimetría. *Azul...* contiene catorce textos en prosa, sumando todos los contenidos en las secciones “Cuentos en prosa”, “En Chile” (constituído por dos álbumes: el porteño y el santiagués), más los dos textos finales sin título de sección (“La muerte de la emperatriz de la China”, “A una estrella”). Catorce que entraron a *Azul...* y quince que no. ¿Qué nos dicen los excluidos?, pues imposible no atenderlos. ¿Excluidos por su menor calidad a ojos del autor?, ¿por salirse de tono? Otro elemento delicado: las proporciones entre prosa y verso. Tomando la edición de Martínez como referencia, 92 páginas de prosa contra 55 en verso (más los prólogos ajenos y las XXXIV notas propias). Razón pragmática para no desproporcionar aun más las partes. Evidentemente hemos de atender los quince no incluidos porque son de Darío; y entonces si nos ponemos a leerlos, ¿qué nos dicen?

Evidencia palmaria de que tenía un criterio selectivo y voluntad de autocrítica. Ni todos los poemas de la época ni todos los cuentos hasta la fecha del cierre de impresión del libro fueron incluidos. ¿Qué son en sí?, ¿qué sucede si los hacemos dialogar mínimamente con el libro que no los cobijó?, ¿nos revela algo su exclusión?

5. Pues entre la primera, del 30 de julio de 1888 en Valparaíso, y esta segunda, Darío incorporó tres textos en prosa: “El Sático Sordo”, “La muerte de la emperatriz de la China” y “A una estrella”. Un ángulo extra de reflexión es que *Azul...* no incluye ningún cuento o prosa anterior a su llegada a Chile. Siendo rigurosos con las cifras, de los quince relatos “no salvados”, cinco de ellos son previos a su migración (¿“etapa juvenil” desde sus propios ojos?) y diez no incluidos vieron su aparición hemerográfica en el país austral.

Recorramos pues uno a uno esos textos cuya identidad se alimenta del fenómeno de no estar en *Azul...* Sobre tres de ellos (segundo a cuarto, en su orden cronológico) contamos con un detallado estudio de Mejía Sánchez, “Los primeros cuentos de Rubén Darío”, de 1951 (refundido en 1970 en *Cuestiones rubendarianas*). Esos tres textos iniciales son tres hojas del biombo, tres paisajes muy darianos: la ensoñación exótica –en este caso, el Rhin–, el costumbrismo depurado –a partir de Ricardo Palma–, las ficciones contemporáneas modeladas a partir de la propia vida –los trabajos del poeta–.

Hagamos el recorrido. Leamos.

4. Para muestra basta una flor. “Bouquet”

La Casta Primavera. Este texto no se deja leer como cuento, ni galante ni nada. Poema en prosa o prosa simplemente, si hemos de señalar su género así como los apenas esbozados personajes humanos van identificando las flores de su jardín. Pues sí, en su azorado encuentro con Chile, Darío confió su pluma al picaflor o colibrí (o besaflor, nombre que acaso él hubiera preferido) ¿no es elemental ceder a la tentación de pasar del brincoteo en pizzicato del pajarillo al andante reposado de los paseantes humanos y ofrecer a sus lectores de *La Época* el ejercicio resultante? Hay continuidad de sensibilidad en el autor y continuidad respecto a los lectores originales: después del pajarillo, las flores mismas.

Los personajes humanos son, en tono de cuento de hadas, el poeta y la bella. Es el reparto mínimo y providencial para que haya *bouquet* de palabras. La narrativa como mínimo –por demasiado visible– hilo conductor para *escribir imágenes líricas en prosa*. Analóguese este ramo de imágenes a los álbumes y estampas que leeremos en *Azul...* Poesía en prosa y lirismo a renglones seguidos, con cadencia cuidada y audible, aunque necesariamente irregular, para no caer en los “versos seguidos”, pues claro que no se trata de pegar renglones o líneas de verso entre sí. No; las cualidades fónicas de la prosa lírica tienen su gracia escurridiza: que suene bien pero no demasiado, que haya periodos sutilmente guiados por la cadencia pero cuidando que no se ordenen en sílabas exactas. Reconozcamos otra variante de este placer, que dará mejores textos en *Azul...*: “El año lírico” o la suite orgánica, ciclo estético a partir del ciclo natural visto con benevolencia.

Veamos. Los personajes se pasean por el jardín y así propician la primera prosa dariana francamente segmentada por blancos tipográficos. Continuidad aportada por la mirada que (d)escribe entre los blancos de la página, yendo de un motivo (una flor) al siguiente por suaves cortes. Miniaturas de prosa lírica. Ella es, *velis nolis*, la Casta Primavera. “La linda Stela, en la frescura de sus quince abril, pícara y risueña, huelga por el jardín acompañada de una caterva bulliciosa”. No perdamos la rima del nombre: Adela es quien pasea imaginariamente a las orillas del Rhin (también conducida por su fabulista-poeta) y Stela es la joven literalmente al centro de un jardín... de niños.⁶ La edad, el umbral ya cruzado de la pubertad, es otra recurrencia del autor que se acerca a sus veinte años. Ella es mentora de parvulitos (casi avecillas) y él la guía a ella. Es El Poeta. Los fragmentos no presentan señal de diálogo (guion o comillas) pero hemos de suponer que él dice en voz alta cada uno de los fragmentos, Stela (‘Estrella’) escucha y nosotros leemos. El erotismo de seducción como florida cátedra. Él improvisa descripciones líricas a su/nuestro servicio. Se luce luciéndolas. Seguimos el suave silbo de la seducción en los murmullos del narrador que susurra casi versos al compás del paseo en prosa. Stela es algo así como el avatar más inocuo de la mujer que con frecuencia teme la obra del autor. La mujer que diseca el picaflor para su sombrero es “una de esas” a las que hay que temer; en “Las albóndigas” “doña María era una de esas viuditas de linda cara y de decir ¡Rey Dios!” (Darío, 1999: 83). Bastante astuta y hábil. Por ahora, Stela “pícara y risueña”, tiene *en botón* sus facultades femeninas.

6. Recordemos que Darío llamaba *Stela* a Rafaela Contreras Cañas, con quien contraería matrimonio (por lo civil en San Salvador, el 21 de junio de 1890 y por lo religioso en Guatemala, el 11 de febrero de 1891). En alguna medida, acaso inconscientemente, habrá incorporado al personaje femenino de “Bouquet” a su maestra Jacoba Tellería, a la que evoca en su *Vida* cuando habla de 1874 (edad del poeta: siete años).

Las flores son, en este orden, la rosa, la azucena (apenas anotada mas en una dirección que lleva a la riqueza imprevisible de las lecturas darianas), la hortensia, el lirio blanco, el no-me-olvides, la camelia, el azahar, las lilas y por último la violeta y el pensamiento. Hay un trabajo, quizá demasiado visible, de hacer casto preciosismo, casi desexualizado. ¿Cómo explica unos “pudorosamente” seres vivos de la naturaleza difuminando sus caracteres sexual-genitales? Al atacar la rosa –como dirían los músicos–, el joven escritor nos presume que ya leyó u hojeó su Aquiles Tacio⁷ y pasa rápidamente la hoja. Toda la obra por venir –y al parecer su vida– tironeada entre un llamado báquico (los sátiros en Darío) y este “azul” anhelo de Casta Primavera. Sobre Stela, el quinto párrafo acude a un recurso típico, la firma estilística del autor consistente en una elegante unidad mono-oracional: “Aquella falda es una primavera”.

Lo que el doble poeta (el personaje y el autor que publicó esto) aventura son *cuadros de costumbres* florales –estampas, como serán sus álbumes chilenos del siguiente año–. Reto de dar flexibilidad dentro de una base que evidencia su andamiaje de desfile. Son flores. ¿Quién que es artista no ha soñado con emular por un instante al gran Archimboldo? Darío sin flores es casi nada. Y si además le sustraemos su encarnación de Primavera/Flora, desaparece. La pareja Violeta-pensamiento consume nupcias literarias: prosa “preciosista”; un camino para hacer *écriture artiste*.

Refundiéndolos en un solo esquema, cada segmento-flor del texto acontece por el desarrollo del lirismo verbal (tropos a partir de la flor), más cierta dosis de información erudita sobre su origen y difusión (en Europa), más la referencia mítica o cultural característica y finalmente una nota filológica sobre su denominación. Son los pétalos de sus flores paseadas. Este es el esquema subyacente que genera las flores de “Bouquet”. Este texto nos sirve porque muestra con candor el andamiaje estructural; vemos las puntadas del tejido en primer plano. Y estamos ante recursos y tópicos de desarrollo textual (en prosa o verso) *muy darianos*.

Lamento que los investigadores eruditos no se hayan interesado por lo obvio: ¿qué enciclopedias y libros de referencia consultó Darío? Tanto en Chile –esas grandes bibliotecas a las que tuvo acceso– como en Centroamérica, insistirán sus paisanos. Recordemos que entre 1884 y el año siguiente fue empleado de la Biblioteca Nacional de Nicaragua. Nunca sobraré conocer a un escritor como lector. Con Darío, por culpa de su vida ambulante e irregular, la cosa se complica con deliciosa exasperación biblioteconómica.

Los modernistas como, ¿por qué no?, niños fascinados en una gran biblioteca: omnívoros, inocentes, rebosantes de curiosidad. Y de todo lo que Darío lee, salpica lo que empieza a escribir. Festín barroco, si los hay. ¿Pero está mal que le gusten a uno la belleza y la riqueza de los libros? No pocas veces han sido acusados Darío y el modernismo en general por estas culpas “burguesas”. “Dar la espalda a su tiempo” –como si la belleza y la cultura, incluyendo refinamientos libresco, no fueran parte, o no pudieran serlo, gracias a los artistas (y a las mujeres, diría nuestro autor), de “nuestro tiempo, nuestra realidad”.

El mejor segmento de todos, en términos de su propia estética, es sin duda el final. Partiendo de que hay acción interna, acción de fábula pero acción finalmente, a la que afluyen los ornamentos del desarrollo. Personajes: “la violeta pudorosa” y “el pensamiento [quien] es el donoso enamorado de la violeta”. Los recursos desplegados tienen aquí un final por todo lo alto. La erudición deja de presumirse y da paso al lirismo de tropos y figuras. Si alguna vez ha habido ritmo de prosa, helo aquí. ¡Qué oído, qué pincel para los períodos! ¡Diecinueve años! Léase todo el pasaje, en su media página, y gócese como, ¿es posible no decirlo?, música verbal. Cadencia, aliento, compás, ritmo que sabe disolverse suavemente para que el flujo sintáctico continúe deslizándose con placer; el contra-tiempo de los períodos breves, de los

7. Ni Mejía Sánchez ni Martínez nos informan lo elemental sobre este bizantino del segundo siglo de nuestra era. Darío tendrá en común con él el “bizantinismo” formal; lo interesante es que su narrador lo toca sin meterse en problemas: Tacio es sobre todo conocido por su novela en griego *Leucipa y Clitofonte*, erótica e incluso lasciva.

típicos periodos recortados de la prosa dariana (“Hay una flor que la ama”), para recuperar la melodía que se expande de coma en coma como por terrazas... y todo se disuelve deliciosamente en el espacio abierto del fraseo que no puede acabar...

Y luego, amiga mía, juntas van ¡flores del amor y del recuerdo! en el ojal de la levita, frescas y nuevas, acabadas de cortar, o van secas, entre las hojas satinadas del devocionario que abren blancas y finas manos, leen ojos azules como los de Minerva, o negros y ardientes, Stela, ¡como esos ojos con que me miras!...

Nótese que el tema de las miradas que interrogan inquietantemente, entre la bella y el poeta, ha ofrecido otro ángulo. Es verdad común decir que Darío y el modernismo en general primero conquistaron y re-embellecieron la prosa y luego el verso. Nuestro autor decidió salvar para *Azul*... un cuento que publicó en la misma *Época* apenas dos días antes, la fábula caricaturesca de “aquel pobre Garcín”, alias “El pájaro azul”; quizá sólo porque ya había suficientes prosas en el libro final, ante un tercio de poesía en verso, pero fuera de ello “Bouquet” no es un antecedente sino una prosa digna de tal libro fundacional. En esta salida del texto, con la reunión de las “flores del amor y del recuerdo”, la cadencia del fraseo es soberbia; lección de prosa no preciosista sino bella. (Sobre el tema del clavel volveremos inmediatamente, con motivo de la “Carta del país azul”).

Una última nota. ¿Coincidencia o lectura? Una imagen: “el devocionario que abren blancas y finas manos”. Cinco años después (o menos, pues esta prosa es de diciembre), reaparece esa cadencia de manos, en uno de los más bellos, terribles y sabios poemas que nos heredó el modernismo. Empieza así Díaz Mirón su célebre “El fantasma”, de *Lasca*s (1901)⁸; este es el primer prodigioso terceto consonante:

Blancas y finas, y en el manto apenas
visibles, y con aire de azucenas,
las manos –que no rompen mis cadenas. (1997: 125)

8. Según Manuel Sol, editor de la poesía completa, “‘El fantasma’ lo escribió Díaz Mirón en la cárcel de Veracruz, el 14 de diciembre de 1893, cuando cumplió cuarenta años; era, indudablemente, uno de sus poemas preferidos –junto con ‘Idilio’, ‘Beatus ille’ y ‘Audacia’” (1997: 125).

5. Un justo ejercicio

Restablecimiento textual de un cuento de Darío, a partir de la edición hemerográfica en vida del autor y ampliamente anotado. La mayor parte de las notas aclaratorias son sobre elementos o bien no señalados por Mejía Sánchez y Martínez, en sus respectivas ediciones para Fondo de Cultura Económica (EMS, 1999 [1950]) y Cátedra (JMM, 2006 [1997]), o bien más desarrolladas.

BOUQUET

En *La Época*, Santiago de Chile, 9 de diciembre, 1886, n° 1698. Esta es la referencia que ostenta el diario chileno. Coincide con la información de Raúl Silva Castro y desmiente la de Eugenio Orrego Vicuña (mismo día pero de 1888).

La linda Stela, en la frescura de sus quince abrilés, pícara y risueña, huelga por el jardín acompañada de una caterva bulliciosa.

Se oyen entre las verduras y los follajes trisca y algazara. Querubines de tres, de cuatro, de cinco años, chillan, aturden y cortan ramos florecidos. Suena en el jardín como un tropel de mariposas o una alegre bandada de gorriones.

De pronto se dispersan. Cada chiquilla⁹ busca su regazo. Stela da a cada cual un dulce y una caricia; besa a su madre, y luego viene a mostrarme, toda encendida y agitada, el manojito de flores que ha cogido.

9. *Cada chiquilla*: así en todas las ediciones a partir de EMS; la copia que se me proporcionó de *La Época* presenta una mancha de tinta en la última vocal; pienso que sería más lógico el masculino genérico ‘chiquillo’ pues “la linda Stela” será una institutriz de párvulos de ambos sexos y no sólo del femenino.

Sentada cerca de mí, tiene en la falda¹⁰ una confusión de pétalos y de hojas. Allí hay un pedazo de iris hecho trizas. Es una muchedumbre de colores y una dulce mezcla de perfumes.

Aquella falda es una primavera.

Stela, flor viva, tiene en los labios una rosa diminuta. La púrpura de la rosa se avergüenza de la sangre de la boca.

Por fin me dijo:

—Y bien, amigo mío, usted me ha ofrecido acompañarme en mi revista de flores. Cumpla usted. Aquí hay muchas; son preciosas. ¿Qué me dice de esta azucena? ¡Vaya! ¡Sirva usted de algo!

Empezamos por esa reina, la rosa. ¡Viejo Aquiles Tacio!¹¹ Bien dices que si Jove hubiera de elegir un soberano de las flores, ella sería la preferida, como hermosura de las plantas, honra del campo y ojo de Flora.

Hela aquí. Sus pétalos aterciopelados tienen la forma del ala de un amorcillo. En los banquetes de los antiguos griegos, esos pétalos se mezclaban en las ánforas con el vino. ¡Aquí Anacreonte, el dulce cantor de la vejez alegre! Ámbar de los labios, le dice, gozo de las almas.¹² 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.

Luego, el origen de la reina de las flores.

Cuando Venus nació de¹³ las espumas, cuando Minerva salió del cerebro del padre de los dioses, Cibeles hizo brotar el rosal primitivo.

Además, ¡oh Stela!, has de convencerte de que es ella la mejor urna del rocío, la mejor copa del pájaro y la rival más orgullosa de tus mejillas rosadas.

Esa que has apartado y que tanto te gusta vino de Bengala,¹⁴ lugar de sueños, de perlas, de ojos ardientes y de tigres formidables. De allí fue traída a Europa por el muy noble lord Macartenny, un gran señor amigo de las flores, como tú y como yo.¹⁵

Junto a la rosa has puesto a la hortensia, que se diría recortada de un trozo de seda, y cuyo color se asemeja al que tienes en las yemas de tus dedos de ninfa.

La hortensia lleva el nombre de la hija de aquella pobre emperatriz Josefina, por razón de que esta gran señora tuvo la primera flor de tal especie que hubo en Francia.¹⁶

La hortensia es hoy europea, por obra del mismo lord galante de la rosa de Bengala.

Ahí está el lirio, blanco, casi pálido: ¡graciosa flor de la pureza!

Los bienaventurados, ante el fuego divino que emerge del trono de Dios, están extáticos, con su corona de luceros y su rama de lirio.

Es la melancólica flor de las noches de luna. ¡Dícese, Stela, que hay pájaros románticos que en las calladas arboledas cantan amores misteriosos de estrellas y de lirios!...

10. En singular en *La Época*; EMS y sucesivos pasan al plural 'las faldas'.

11. Evidentemente, el autor alejandrino de la novela *Aventuras de Leucipa y Clitofonte* (fines del II d.C.). He aquí el pasaje en el que "una muchacha" alaba a la rosa, acompañada de su cítara: "Si Zeus quisiera imponer a las flores un rey, la rosa reinaría sobre las flores. Es ornato de la tierra, ornamento de las plantas, ojo de las flores, rubor de la pradera, hermosura refulgente. Exhala amor, es mediadora de Afrodita, está cubierta con hojas aromáticas, presume con sus móviles pétalos, su pétalo ríe con el Céfito." Cito por la edición de Lourdes Rojas Álvarez, México, UNAM (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 30), 1991. Nuestro pasaje: II §1. Subrayemos que Darío frisa a la fecha los veinte años; una vez más la pasmosa cultura del autor desde sus primeras décadas, su olfato para libar de todas las flores librescas. ¿La leyó en español (traducción de Diego de Agreda y Vargas, 1617) o quizá en francés en la versión entonces reciente de Antoine-Joseph Pons, París, 1880?

12. El autor envía a la oda LI, "De la rosa". Quizá Darío conoció la versión directa, en verso y prosa, de José del Castillo y Ayensa (*Anacreonte, Safo y Tirteo*, Madrid, 1832): "la rosa es el ámbar de los dioses, y la delicia de los hombres; ornamento de las Gracias en la estación de los floridos amores, y entretenimiento de Venus. [...] Lo mismo que la luz es la rosa el deleite en los convites, en las mesas y fiestas de Baco".

13. En EMS y después, en lugar de 'de', 'en'.

14. Región del Noreste del subcontinente indio, actualmente dividida entre la República de Bangladesh y el estado indio de Bengala Occidental, cuya capital es Calcuta. Evidentemente, en tiempos de Darío formaba parte del Imperio Británico. Rabindranath Tagore (1861-1941) es el más célebre poeta bengalí; obtuvo el Premio Nobel aún en tiempos de Darío: 1913.

15. Darío se referirá a George Macartney *sic* (1737-1806), irlandés de origen escocés y avezado diplomático al servicio de la corona inglesa. Fue gobernador de Madrás (hoy Chennai), al sur de la India de 1780 a 1786. Aquí también está por identificarse la fuente dariana sobre su pasión por las flores. En realidad era *earl* (conde) Macartney y barón de Lissanoure, y no *lord*.

16. Eugénie-Hortense de Beauharnais (1783-1837), reina de Holanda, hijastra de Napoleón I y madre de Napoleón III: fue procreada por el primer matrimonio de Joséphine Tascher de La Pagerie con Alexandre, vizconde de Beauharnais.

(continúa en página 103)

¡Está aquí la no-me-olvides!

Flor triste, amiga, que es cantada en las *lieder* alemanas.

Es una vieja y enternecedora leyenda.

Ella y él, amada y amado, van por la orilla de un río, llenos de ilusiones y de dicha.

De pronto, ella ve una flor a la ribera,¹⁷ y la desea. Él va, y al cortarla, resbala y se hunde en la corriente. Se siente morir, pero logra arrojar la flor a su querida, y exclama:

—¡No me olvides!

Ahí la *lied*.

Es el dulce *vergiss-mein-nicht*¹⁸ de los rubios alemanes.

Déjame colocar en seguida la azucena. De su cáliz parece que se¹⁹ exhala el aliento de Flora.

¡Flor santa y antigua! La Biblia está sembrada de azucenas. El *Cantar de los cantares* tiene su aroma halagador.²⁰

Se me figura que ella era la reina del paraíso. En la puerta del Edén, debe de haberse respirado fragancia de azucenas.

Suiza tiene la ribera de sus lagos bordada de tan preciadas flores. ¡Es la tierra donde más abundan!

Aquí la camelia, ¡oh Margarita!, blanca y bella y avara de perfume.

Está su cuna allá en Oriente. En las tierras de China. Nació junto al *melati* perfumado.²¹ Sus pétalos son inodoros. Es la flor de aquella pobre María Duplessys, que murió de muerte, y que se apellidó *La dama de las camelias*.²²

A principios de este siglo un viejo religioso predicaba el Evangelio en China. Por santidad y ciencia, aquel sacerdote era querido y respetado. Pudo internarse en incultas regiones desconocidas. Allí predicó su doctrina y ensanchó su ciencia. Allí descubrió la camelia, flor que ha perpetuado su nombre.

El religioso se llamaba el reverendo padre Camelin.²³

¿También azahares?

Es la flor de la castidad. Es la corona de las vírgenes desposadas. Hay una bendición divina en la frente que luce esa guirnalda de las felices bodas.

La santa dicha del hogar recibe a sus favorecidos en el dintel de su templo con una sonrisa del cielo y un ramo de azahares.

Debes gustar de las lilas, Estela. Tienen algo de apacible, con su leve color morado y su agradable aroma, casi enervador.

Las lilas son de Persia, el lejano país de los cuentos de hadas.

17. Asumo la frase según EMS, probablemente establecida por Silva Castro; no obstante en *La Tribuna*: “ve una flor junto a la rivera”; pero de hecho estará en la apacible orilla del río, así que incluso mejor sería “en la rivera”.

18. *vergiss-mein-nicht*: nomeolvides, flor que Darío también menciona en «Por el Rhin». [N. de JMM]

19. EMS y posteriores omiten este ‘se’ impersonal.

20. Probablemente Darío partió de la muy reciente versión de don Francisco Rodríguez Marín, firmada “Osuna, 24 de setiembre de 1885” y publicada ese mismo año (Osuna, Imprenta del Ursaonense), donde se lee “(Ella) Yo, campanilla del Sarón ameno / Y virgen azucena de los valles. / (Él) Como azucena hermosa entre malezas, / Así entre las doncellas mi pastora.” (continúa en página 104)

21. Con el *melati* el autor nos transporta ahora a la flor nacional de Indonesia, el jazmín (género *Jasminum* con innumerables especies, la emblemática de Indonesia es la *sambac* o *Melatih putih*).

22. El “murió de muerte” será un descuido del autor o del primer editor, nunca sabremos cómo era la frase original (quizás ‘murió de amor’). En efecto Marie Duplessis (1824-1847), con “i”, cuyos nombres de pila eran Rose Alphonsine, es considerada tradicionalmente como el modelo de la Marguerite Gautier en la célebre novela *La Dame aux camélias* (1848), de Alexandre Dumas hijo. Fue cortesana en efecto, no obstante mujer sensible, ingeniosa y discreta. Entre sus amantes han de contarse el escritor que la volvió personaje novelesco y el compositor Franz Liszt. Sus restos yacen en el Cementerio de Montmartre donde guirnalda y ramos nunca faltan, ofrecidos por sus eternos admiradores gracias al genio de Dumas hijo y de la ópera *La Traviata* (1853) del gran Verdi.

23. No “en este siglo” sino en el XVII. Se trata del misionero jesuita moravo Jirí Josef Camel o Kamel (1661-1706), destacado botanista durante su apostolado en las Filipinas, quien efectivamente fue el primero en enviar “su” flor a Europa. A título póstumo, Carl von Linné bautizó con su nombre el género de las *Camellia*, entre las cuales la *sinensis* nos acompaña cotidianamente en forma de té.

Su nombre viene del persa *lilang*, que significa azulado.

Fue llevada la bella flor a Turquía, y allí se llamó *lilac*.²⁴

En tiempo del rey cristianísimo Luis decimocuarto, Noite, su embajador, llevó a Francia la lila.²⁵

¡Es una dulce y simpática flor!

Veo que me miras entre celosa y extrañada, por haber echado en olvido a tu preferida.

Deja, deja de celos y de temores; que, en verdad te digo, niña hermosa, desdeñaría todas las rosas y azucenas del mundo por una sola violeta.

Pon a un lado, pues, todas las otras flores, y hablemos de esta amada poderosa.

Bajo su tupido manto de hojas, la besa el aire a escondidas. Ella tiembla, se oculta, y el aire, y la mariposa, y el rayo de sol, se cuelan por ramajes y verdores y la acarician en secreto.

Al primer rumoreo de la aurora, al primer vagido del amanecer, la violeta púdica y sencilla da al viento que pasa su perfume de flor virgen, su contingente de vida en el despertamiento universal.

Hay una flor que la ama.

El pensamiento es el donoso enamorado de la violeta.²⁶

Si está lejos, la envía su aroma²⁷; si cerca, confunde sus ramas con las de ella.

Y luego, amiga mía, juntas van ¡flores del amor y del recuerdo! en el ojal de la levita, frescas y nuevas, acabadas de cortar, o ya secas, entre las hojas satinadas del devocionario que abren blancas y finas manos, y leen ojos azules como los de Minerva, o negros y ardientes, Stela, ¡como esos ojos con que me miras!...

24. *lilac*, supuestamente en turco: EMS y posteriores leen "lilae", lo que latiniza el vocablo; la lección de *La Época* seguirá mejor los evidentes conocimientos de Darío, pues en la actualidad se acepta la transcripción a nuestro alfabeto como 'eylak' para la flor cuyo género es la *Syringa*.

25. Lamentablemente no hemos identificado a este embajador de Luis XIV, el Rey Sol. Como quiera que sea, Darío se basó en fuentes erróneas que hemos superado. Luis XIV reinó Francia de 1643 a 1715; y bien ya en 1553 Francia tuvo noticia de la flor en cuestión, la *Syringa vulgaris*, gracias a los relatos de viaje del naturalista Pierre Belon (1517-1564), a quien llega a atribuírsele su importación, proveniente del Líbano. No obstante es más sólida la atribución al diplomático flamenco Ogier Ghislan de Busbecq (1522-1592), embajador en la corte de Solimán el Magnífico; esto en 1575; a él debe también Europa, Holanda en particular, la introducción del tulipán. (El nombre vulgar de la lila se derivó del persa *ninak* o *lilak*, 'azul', 'malva', azulado).

26. El pensamiento es una flor nueva. Apenas en el siglo XIX se experimentaron hibridaciones entre la *Viola tricolor* y otras violetas hasta llegar a la atractiva flor de la *Viola x wittrockiana*.

27. Continuamos la tradición de respetar el *laísmo* del autor.

Notas

- 16 Eugénie-Hortense de Beauharnais (1783-1837), reina de Holanda, hijastra de Napoleón I y madre de Napoleón III: fue procreada por el primer matrimonio de Joséphine Tascher de La Pagerie con Alexandre, vizconde de Beauharnais. Joséphine sería emperatriz de Francia por sus segundas nupcias con Napoleón Bonaparte. Es así que Hortense fue destinada al matrimonio con el hermano de Napoleón, Louis Bonaparte, rey de Holanda (1806-1810). Jugó un papel importante en el retorno de los Cien Días de su padrastro. Los tres hijos de Hortense y Louis son Napoleón-Charles, Napoleón Louis (Louis II de Holanda) y Louis-Napoleón, coronado como Napoleón III. (Darío habrá conocido la leyenda por la cual en algún bello momento la emperatriz Joséphine, en su castillo de Malmaison, habría nombrado como su hija la flor en cuestión. Una apostilla: la pasión que Joséphine dedicó a su jardín estilo inglés de Malmaison le valió

el sobrenombre de Emperatriz de las rosas). Los nombres de una flor: tradicionalmente se remite el género *Hydrangea* en honor a Hortense pero es un error anacrónico. Philibert Commerson, naturalista amigo de Bougainville la nombró originalmente *Peautia caelestina*, en homenaje a su amiga Mme. Lepaute, pero como ya había una flor *Peautia* pasó a 'Hortensia' (a partir de *hortus*, jardín) siempre con Mme. Lepaute en mente, quien no se llama formalmente Hortense sino Nicole-Reine... pero hay indicios de que en la intimidad era conocida como Hortense. Todo esto sucedió en la primavera de 1771, doce años antes del nacimiento de la hijastra de Napoléon Bonaparte. "Junto a la rosa has puesto a la hortensia", dice Darío con razón o instinto pues el botanista A.-L. de Jussieu se habrá referido a ella como "la rosa del Japón". Finalmente: la especie en cuestión adquirió su denominación final como *Hydrangea macrophylla*. (En página 101.)

- 20 Probablemente Darío partió de la muy reciente versión de don Francisco Rodríguez Marín, firmada "Osuna, 24 de setiembre de 1885" y publicada ese mismo año (Osuna, Imprenta del Ursaonense), donde se lee "(Ella) Yo, campanilla del Sarón ameno / Y virgen azucena de los valles. / (Él) Como azucena hermosa entre malezas, / Así entre las doncellas mi pastora." (*Cantar 2, 1-2*). En efecto la azucena común es el *Lilium candidum*; pues versiones autorizadas como *La Biblia de Jerusalén* prefieren el genérico 'lirio' (siguiendo en esto a Casiodoro de Reina en su "*Biblia del Oso*", 1569, y a Scío de San Miguel, en su traducción de 1793 -calificada de literal y hasta árida- de la *Vulgata*). No disgustará a los lectores filómanos recordar el argumento de Rodríguez Marín: "Siempre que el verso lo permite traduzco *schoschannat* y *schoschannim* por *azucena* y *azucenas*; porque aunque esta palabra no haya venido de los árabes, es lo cierto que hay parentesco no lejano entre ella y la hebrea". Este tipo de argumentos habrán sido irresistibles para el poeta Darío. El tema de la azucena como emblema de una suerte de erotismo bondadoso y hasta canónico reaparece en "Carta del país azul". (En página 102.)

Bibliografía

- » Darío, R. (1998) [1888-1890]. *Azul...* Martínez, J. M. (ed.). Madrid, Cátedra.
- » — (1976a) [1912]. “La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”. En Anderson Imbert, E. (ed.), *Autobiografías*, pp. 29-154. Buenos Aires, Marymar.
- » — (1976b) [1913]. “Historia de mis libros”. En Anderson Imbert, E. (ed.), *Autobiografías*, pp. 155-178. Buenos Aires, Marymar.
- » — (1999) [1950]. *Cuentos completos*. Mejía Sánchez, E. (ed.). México, Fondo de Cultura Económica.
- » — (2006) [1997]. *Cuentos*. Martínez, J. M. (ed.). Madrid, Cátedra.
- » Díaz Mirón, S. (1997). *Poesía completa*. Sol, M. (ed.). México, Fondo de Cultura Económica.
- » Jiménez, J. O., Morales, C. J. (eds.) (1998). *La prosa modernista hispanoamericana*. Madrid, Alianza.
- » Mejía Sánchez, E. (1970) [1951]. “Los primeros cuentos de Rubén Darío”. En *Cuestiones rubendarianas*, pp. 161-268. Madrid, Revista de Occidente.
- » Orrego Vicuña, E. (1942). *Antología chilena de Rubén Darío*. Santiago, Prensas de la Universidad de Chile.
- » Poe, E. A. (1902) [1842]. “Review of *Twice-Told Tales*”. In Harrison, J. A. (ed.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe XI*, pp. 104-113. New York, Thomas Y. Crowell & Company.
- » Silva Castro, R. (1934). *Obras desconocidas de Rubén Darío, escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Santiago, Prensas de la Universidad de Chile.

