

Máscara de Rubén Darío



Liliana Weinberg

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe,
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Se estudia la tradición de las máscaras, medallones, retratos y cabezas modernistas que Darío contribuyó a consolidar y difundir. Se sostiene además que estos perfiles y siluetas literarios “amonedados” de artistas y escritores constituyen un sistema de “economía paralela”, pues máscaras, retratos y medallones se presentan como una moneda que no tiene precio en el mercado aunque sí tiene un valor de intercambio simbólico que les permite circular entre “los buenos entendedores” del arte y la literatura, fortaleciendo así el sistema del don que rige en un campo literario que comienza por esos años a reconfigurarse en asociación al valor antimerchantil del arte puro, y contribuyendo a generar procesos de religación entre artistas, escritores y lectores. Darío logra articular su quehacer tanto con la tradición iniciada por Rémy de Gourmont como con las novedosas prácticas de difusión de las nuevas figuras del arte y la literatura, y en particular a los nuevos representantes de la estética francesa que circulaban ya en el ambiente cultural porteño de esos años. Darío traduce estas inquietudes a través del retrato artísticamente trabajado que culmina en el libro de *Los raros*. El estilo se convierte así en una forma de conversión de los datos biográficos concretos en las vidas de artista. Ya desde los primeros trabajos de Darío es notable la producción de medallones, máscaras, semblanzas, perfiles. Sus primeras máscaras aparecen bajo ese título en la segunda edición de *Azul...*, y sus retratos de artistas y escritores se entretajan a lo largo de los años con otras formas de la prosa no ficcional como artículos, crónicas, ensayos y valoraciones críticas, hasta alcanzar en los últimos años las “cabezas”, en textos que dedica a autores latinoamericanos, españoles y europeos. Las máscaras y medallones circularán ampliamente entre las redes de periódicos y revistas del modernismo trazando un sistema de sociabilidad e intercambio de bienes simbólicos que funcionan paralelamente a cualquier otra forma de circulación de bienes materiales.

Palabras clave

máscara
medallón
retrato modernista

Abstract

This paper examines the tradition of the modernist masks, medallions, portraits and *cabezas* that Darío helped to consolidate and disseminate. It holds as well that these profiles and coined literary silhouettes of artists and writers constitute a system of “parallel economy”. Masks, portraits and medallions are presented as currency

Key words

mask
medallion
modernist portrait

without a value on the market but as a symbolic exchange value amongst the “well read” in art and literature. The exchange strengthened the gift system that ruled the literary field, which then started to reconfigure in association to the anti-market value of pure art, and contributed to generate various networking processes between artists, writers and readers. Darío joins his work to the tradition initiated by Rémy de Gourmont as well as to the new diffusion practices of art and literature’s figures, in particular, to the new representatives of the french aesthetic that was spreading out in the *porteño* cultural ambience at the time. Darío translated these concerns through an artistic portrait which later became a book, *Los raros*. Style, therefore, became a transforming method that goes from the concrete, biographical information to the artists’ lives. Right from Darío’s first works it is noticeable the output of medallions, masks, biographical sketches and profiles. His first masks appeared in *Azul*’s second edition and his portraits of artists and writers were interspersed through the years to the non-fictional prose forms, such as articles, chronicles, essays and critical assessments until, during the last years, the “*cabezas*” appeared as texts dedicated to Latin American, Spanish and European authors. The masks and medallions circulated widely among modernist magazine and newspaper networks thus outlining a sociability and exchange system of symbolic goods that worked in parallel to any other circulating form of material goods.

Resumo

Palabras-chave

máscaras
medalhões
retrato modernista

O artigo estuda a tradição das máscaras, medalhões, retratos e cabeças modernistas que Darío ajudou a consolidar e disseminar. Alega-se ainda que esses perfis e silhuetas literárias de escritores constituem um sistema de “economia paralela”, porque máscaras, retratos e medalhões são apresentados como uma moeda que não tem preço no mercado, embora tenha um valor de troca simbólico que lhes permite mover-se entre “bons conhecedores” da arte e da literatura, fortalecendo assim o sistema do dom que governa em um campo literário que começa naqueles anos a ser reconfigurado em associação com o valor antimercantil da arte pura, e ajudando a criar processos de religação entre artistas, escritores e leitores. Darío consegue articular seu trabalho tanto com a tradição iniciada por Rémy de Gourmont como com as novas práticas de propagação de novas figuras na arte e na literatura, e em particular os novos representantes da estética francesa que já circulam no ambiente cultural de Buenos Aires nesses anos. Darío traduz estas preocupações através do retrato artisticamente trabalhado culminando no livro *Los raros*. O estilo torna-se, assim, uma forma de conversão de informação dos dados biográficos específicos nas vidas de artista. Desde as primeiras obras de Darío é notável a produção de medalhões, máscaras, retratos, perfis. Suas primeiras máscaras aparecem na segunda edição do *Azul* e seus retratos de artistas e escritores se entrelaçam ao longo dos anos com outras formas de não-ficção como artigos, crônicas, ensaios e avaliações críticas, atingindo nos últimos anos as “cabeças”, em textos dedicados a autores de América Latina e Europa. Máscaras e medalhões serão divulgados entre as redes de jornais e revistas do modernismo traçando um sistema de sociabilidade e troca de bens simbólicos que correm paralelas a qualquer outra forma de circulação de bens materiais.

Honremos al altísimo poeta. Honrémosle y démosle gracias.
Sobre los poetas menores, pequeños y quejumbrosos que
nos afligen, sin darnos sombra ni fresco, música ni fruto,
se alza Rubén Darío como un olmo copudo, como un
cedro venerable, como un poderoso almezc de lustrada
corteza, con frondas de color de esperanza, en un bosque
de sauces llorones...

Francisco Navarro Ledesma

“Honremos al altísimo poeta”: eso escribía en 1905 el gran cervantista español (Navarro Ledesma, 1905: 375-376) a quien Darío habría de dedicar a su vez la “Letanía de nuestro señor don Quijote” de sus *Cantos de vida y esperanza* (1905). Honremos al altísimo poeta: al cumplirse cien años de la muerte del nicaragüense Rubén Darío, acaecida en León el 6 de febrero de 1916, propongamos en su homenaje una reflexión inspirada en esas máscaras que él mismo llevó a grado inmortal en *Los raros* (1896), y que tuvieron particular presencia en la obra de los escritores hispanoamericanos de su época, al punto de llegar a renovar el campo de las letras y contribuir al trazado de una gran red de artistas y pensadores hispanoamericanos cifrada en el movimiento modernista.

Es prácticamente imposible elaborar hoy una máscara de Rubén Darío en los términos por él planteados, en cuanto no sólo no podríamos tener en nuestros días la pretensión de imitar su estilo ni el de sus contemporáneos, sino que tampoco podríamos evadir lo mucho ya dicho sobre él, y que abarca una nueva constelación constituida por las grandes valoraciones de su obra por parte de nuestros más prestigiosos escritores: nada menos que Reyes, García Lorca, Neruda, Borges y Paz, como hoy Sergio Ramírez, reconocen el lugar principalísimo de Darío en la renovación de nuestras letras. Darío y el modernismo han merecido también incontables reflexiones y agudos estudios críticos, desde los de sus contemporáneos hasta muchos de nuestros más reconocidos estudiosos y ensayistas. Darío no sólo vive en sus escritos sino también en las redes modernistas que él contribuyó a integrar, alimentadas por periódicos, revistas, tertulias, reseñas, cartas, homenajes. Incluso al evocar esta figura característicamente modernista como es la máscara nos encontramos con el precedente fundamental de Ángel Rama, quien recurre a la misma en *Las máscaras democráticas del modernismo*, aun cuando apele a ella para marcar las ambigüedades propias del movimiento.

Por otra parte, al indagar el papel que ocupó Darío como referente de nuestras grandes revistas literarias de ayer y hoy, donde contribuyó a generar constelaciones de lectura y labrar tradiciones en torno a sus ideas, no podemos dejar de pensar en que se convirtió en figura central y eje de la creación y de la crítica. Ningún intento de hacer un retrato de Rubén Darío puede olvidar que la obra del propio autor –empezando por su *Autobiografía* y siguiendo por buena parte de sus cartas, artículos, prólogos, reflexiones, poesías– evidencia que tuvo plena conciencia de la importancia de construir y difundir su propia imagen de poeta: escribirse a sí mismo. Como varios siglos atrás lo hiciera Erasmo de Rotterdam –quien para dar mayor eco al movimiento encabezado por su propia obra apelara al trazado de redes y a la circulación de sus escritos a través de una amplia correspondencia e intercambio de ideas, y fuera además uno de los primeros en recurrir a la difusión de su propio retrato gracias a las posibilidades que daba la técnica del grabado–, Darío cobró plena conciencia de la importancia de las posibilidades que proporcionaban las nuevas condiciones de la modernidad para difundir los rasgos de la personalidad y de la obra de un escritor. Con ello contribuyó a su vez a fortalecer el gran movimiento modernista, en libros, revistas y cartas que en muchos casos circularon en los mismos trenes y vapores que

1. En relación con los sistemas de religación y las redes que se conformaron durante el modernismo, véase Susana Zanetti, 1993.

2. Agradezco a la Coordinación de Humanidades de la UNAM la oportunidad que me dio, a través de una beca, para consultar los acervos de la Nettie Benson Collection de la Universidad de Texas en Austin, y que hizo posible revisar varios títulos raros y curiosos o de difícil circulación dedicados al tema que me ocupa: tal es el caso del valioso estudio de Arellano.

transportaban materias primas y expandían el comercio. Las propias dedicatorias de sus obras, de llamativa frecuencia, son a la vez homenaje y deseo de reforzar e irradiar redes simbólicas a través de vínculos personales, afectivos y artísticos.¹

Diálogo de máscaras

¿Qué fue primero, el escritor o su máscara? Una reconstrucción del clima literario y cultural de la Buenos Aires cosmopolita que conoció el autor de *Los raros* nos muestra que ya en *La Nación* o el Ateneo empezaban a circular noticias, conferencias, traducciones, de muchos de los autores a los que más tarde Rubén habría de honrar con sus perfiles. El diálogo sobre los escritores más arriesgados de la hora constituía mucho más que un mero fondo de la obra de Darío: las máscaras, medallones y retratos literarios tuvieron una vida anticipada y una primera circulación a través del contacto con los buenos entendedores de entonces. Así lo consigna Roberto Payró en *Evocaciones de un porteño viejo*:

Desde 1800 se traducía en Buenos Aires a Gautier, Banville, Mendès, Coppée, Sully Proudhomme, Leconte de Lisle, A. Silvestre; Paul Groussac –francés que escribía en energético español– dedicó una serie de artículos –“medallones”– a Leconte de Lisle y su escuela. El diario *La Nación* había ofrecido sus páginas a la nueva literatura francesa y Darío las leía desde hacía años. (cit. por Arellano, 1996: 14)²

Este valioso testimonio confirma que Darío, como cualquier otro autor, no escribe *ex nihilo* ni de manera solitaria, sino que se encuentra en diálogo de buenos entendedores con los sectores ilustrados y *aggiornados* de su época, así como inmerso en todo un clima de opinión y aconteceres sociales que a su vez logra genialmente traducir, ampliar, reinterpretar en clave poética hasta darles nueva forma. En efecto, Darío no está aislado en Buenos Aires, sino que pronto lo alcanzan los discursos, las lecturas, las prácticas propios de un ambiente cosmopolita y de alta densidad intelectual. Así lo confirma el testimonio de Roberto Payró, quien señala que, al llegar en 1893 a Buenos Aires, Darío se encontró ya con una preocupación por la literatura parnasiana y decadente. Darío se convertirá muy pronto en vocero y traductor de la “estructura de sentimiento” de la hora, cuando critique las pretensiones hegemónicas de los defensores de la tradición hispánica y de los feudos académicos o la cerrazón de los voceros de corrientes pretendidamente tradicionales, para defender a los “raros” de Francia, Inglaterra y otras regiones europeas, y plantee su voluntad de convertirse en “representante del esfuerzo americano común en el cual mi nombre y mi obra no son sino el blanco de un sinnúmero de flechas [...] para organizar definitivamente la resistencia en una guerra tan alegre como una vendimia y tan gloriosa como una cosecha” (cit. por Arellano, 1996: 16).

Es así como la preocupación por “los raros” de Darío era compartida por muchos otros hombres de letras que los leían, comentaban y traducían (Arellano, 1996: 17). Y la idea de publicar máscaras y medallones que dieran cuenta de su originalidad y novedad para aclimatar una nueva estética, diversa y original respecto de los cánones acostumbrados, no fue tampoco exclusiva de nuestro homenajeado, aunque fue él quien sin duda la llevó a su más alto rendimiento estético. Por otra parte, como recuerda Jorge Eduardo Arellano en su cuidadosa reconstrucción del contexto de *Los raros*, ya la *Revista de América* (1894) “órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte”, editada por Darío y el escritor boliviano Ricardo Jaimes Freyre, habría de publicar también algunas máscaras preparadas por Enrique Gómez Carrillo, una en cada número, dedicadas a ocho poetas franceses: Jean Moréas, Maurice Duplessis, Charles Morice, Ernest Raynaud, Stuart Merrill, Adolfo Retté entre otros. En el artículo “María Guerrero” publicado en *La Nación* en 1897, anota Darío lo siguiente:

La innegable decadencia española aumentó nuestro desvío, y el verdadero o aparente aire de protección mental y el desprecio que respecto al pensamiento de América manifestaran algunos escritores peninsulares, secó en absoluto nuestras simpatías y nos alejó un tanto de la antigua madre patria por lo que la actual generación intelectual, los pensadores y artistas que hoy representan el alma americana, tienen más relación con cualquiera de las naciones de Europa que con España [...]. Y tuvimos que ser entonces políglotos y cosmopolitas, y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo. (cit. por Arellano, 1996: 22)

En cuanto a la presencia de retratos en la obra poética de Darío, contamos con el precedente de sus homenajes de juventud al intelectual salvadoreño Francisco Antonio Gavidia o a su admirado Victor Hugo. Pero es sobre todo en la edición de *Azul...* realizada en 1890 donde aparecen los primorosos “medallones” en verso dedicados a Leconte de Lisle, Catulle Mendès, Walt Whitman, José Joaquín Palma, Alejandro Parodi y Salvador Díaz Mirón (Darío, 1961: 602-605). En estos medallones ha comenzado ya el trabajo de reinterpretación de sus personalidades en la clave de las respectivas propuestas estéticas. Palma es representado en el momento mismo de la transformación artística, en que empuña cincel, buril y pincel:

Ya de un corintio templo cincela una metopa,
ya de un morisco alcázar el capitel sutil;
ya, como Benvenuto, del oro de una copa
forma un joyel artístico, prodigio del buril.
Pinta las dulces Gracias, o la desnuda Europa,
en el pulido borde de un vaso de marfil,
o a Diana, diosa virgen de desceñida ropa,
con aire cinegético, o en grupo pastoril. (Darío, 1961: 604).

Otro tanto sucede con Salvador Díaz Mirón –autor a quien Darío reconoce haber admirado y aun imitado-transformado ahora él mismo en su propia obra:

Tu cuarteto es cuadriga de águilas bravas
que aman las tempestades, los océanos;
las pesadas tizonas, las férreas clavav,
son las armas forjadas para tus manos.
Tu idea tiene cráteres y vierte lavas;
del Arte recorriendo montes y llanos,
van tus rudas estrofas jamás esclavas,
como un tropel de búfalos americanos. (Darío, 1961: 605)

También en la prosa dariana esta inclinación hacia el trazo de retratos y perfiles se mostrará como un fenómeno cualitativa y cuantitativamente notable. Basta con seguir atentamente el despliegue de este ejercicio a través de los artículos y crónicas que Darío publica en *La Nación* y en otros medios, como lo hace Beatriz Colombi, quien muestra que ya desde 1893 Darío había comenzado a publicar varias estampas de escritores en dicho periódico, en un gesto que a la larga traduciría también la intención de ir conformando una hermandad entre ellos, equiparable a la *brotherhood* de los prerrafaelitas. Es así como “Darío entabla diálogos póstumos con los que se han ido y prematuros con los recién llegados, ubicándose como nexo de una experiencia artística que no duda en remontar hasta una figura señera y seminal, José Martí” (Colombi, 2004: 61-62). Va así poblándose simbólicamente, con estas figuras por él reinterpretadas, el incipiente campo de las letras modernistas.

Pero incluso si solamente nos atuviéramos a recorrer los índices de las *Obras completas* de Darío descubriríamos la preponderancia de textos ligados al ejercicio del retrato,

3. Así lo confirma la disposición misma del segundo tomo de sus *Obras completas*, que incluye además *Los raros*.

que llevan por título y principio organizador el nombre y la personalidad de los escritores, artistas y pensadores en cada caso aludidos. Desde sus trabajos de “crítica y ensayo”, conforme al título que los agrupa en el primer tomo de sus *Obras completas*, veremos desfilar sus “opiniones” sobre Zola, Gorki, el Papa-escritor León XIII, así como dos muy significativas piezas dedicadas a Rémy de Gourmont y Jean Moréas. El segundo tomo, titulado “Semblanzas”, sumará varios “retratos”, como los que nos pintan a Ricardo Palma, Valero Pujol o Rafael Campo, las fotografías o instantáneas de Julio de Arellano y Zambrana, así como las semblanzas de autores españoles como Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente o los hermanos Álvarez Quintero. Muchas serán también las semblanzas “americanas”, como las que dedica a Roberto Payró, Amado Nervo, Balbino Dávalos, Dulce María Borrero o José María Vargas Vila, seguidas conforme el orden del índice de este segundo volumen por las cabezas de pensadores y artistas como Marcelino Menéndez Pelayo, José Enrique Rodó, Enrique Larreta, Leopoldo Lugones, Enrique Gómez Carrillo, Ricardo Rojas, Manuel Ugarte o Alberto del Solar. En muchas de ellas predomina un estilo rápido y dinámico, que por momentos se acerca al modelo de la pincelada, la instantánea o la crónica periodística, al trabajo del “diarista”, y en otras se observa ya el interés por detenerse morosamente para hacer la valoración ponderada que corresponde al ensayista y al crítico de altura, en un registro de tonos que va de lo ligero, anecdótico y testimonial (tal es el caso de su preciosa crónica de la visita a Ricardo Palma), hasta la reflexión profunda sobre distintas figuras o el análisis de sus obras.³ Si en algunos casos el detonante del retrato es la noticia de la muerte de un autor admirado, como Verlaine, en otros se trata del interés por hacer la evaluación de largo aliento de una vida y una obra. Finalmente, el alto número de siluetas, máscaras, medallones, retratos, cabezas se ve incrementado con la publicación de textos dispersos o de escasa circulación que han ido saliendo a la luz en años recientes. Así, para tomar sólo un caso más, en las *Crónicas desconocidas 1906-1914*, editadas por Günther Schmigalle en 2011, aparecerán nuevos ejemplos, y tan variados en cuanto a modelos, orígenes y tratamientos como los que dedica a Dumas, Alejandro Sawa, Domingo Estrada, Aubrey Beardsley, Sor Juana, Bartolomé Mitre o Gómez Carrillo.

El principio de la máscara

La idea de máscara en cuanto perfil literario que singulariza y realza la obra de los grandes escritores tiene un precedente fundamental en Rémy de Gourmont, una figura tan estimada como citada por Darío. Evoquemos las palabras con que el escritor francés abre su *Livre des masques* (1896), antecedente inexcusable de esta forma para nuestro modernismo:

Es difícil caracterizar una evolución literaria en una hora en que los frutos todavía son inciertos, cuando la floración misma no está acabada en todo el huerto. Árboles precoces, árboles tardíos, árboles dudosos a los que aún no nos gustaría llamar estériles: el huerto es muy diverso, muy rico, demasiado rico; la densidad de las hojas engendra la sombra y la sombra decolora las flores y hace palidecer los frutos.

Es a través de este huerto opulento y tenebroso que se caminará, reposando un instante al pie de los árboles más fuertes, los más bellos o los más agradables. (Gourmont, 1896: 7)⁴

4. “Il est difficile de caractériser une évolution littéraire à l'heure où les fruits sont encore incertains, quand la floraison même n'est pas achevée dans tout le verger. Arbres précoces, arbres tardifs, arbres douteux et qu'on ne voudrait pas encore appeler stériles : le verger est très divers, très riche, trop riche; –la densité des feuilles engendre de l'ombre et l'ombre décolore les fleurs et pâlit les fruits. C'est parmi ce verger opulent et ténébreux qu'on se promènera, s'asseyant un instant au pied des arbres les plus forts, les plus beaux ou les plus agréables”. La traducción es mía.

En esta cita descubrimos el recurso de la metáfora de los árboles –que es también, por cierto, la que emplea el español Navarro Ledesma al referirse a Darío–, para nombrar la renovación en el campo de la literatura y el arte, cifrada en una vuelta a la naturaleza como razón poética. Esta imagen del campo de las letras como un nuevo huerto, que cundió fuertemente en el ámbito hispanoamericano, se fortalece en

nuestros países, según algunos críticos, en cuanto traduce la reacción de muchos escritores a una sociedad en acelerado proceso de industrialización y urbanización.⁵ Un poco más adelante, en respuesta a Max Nordau y otros detractores de la personalidad del artista, dirá Gourmont:

La única excusa que un hombre tiene para escribir, es escribirse a sí mismo, develar a los otros la suerte de mundo que se mira en su espejo individual; la única excusa es ser original; él debe decir cosas todavía no dichas y decirlas de una forma todavía no formulada. Debe crear su propia estética –y nosotros deberíamos admitir tantas estéticas como tantos espíritus originales haya y juzgarlas de acuerdo a lo que son, y no de acuerdo a lo que no son... (Gourmont, 1896: 12)⁶

Escribirse a sí mismo y develar a los otros el panorama de mundo que se abre ante su espejo individual: he aquí una tarea que podemos rastrear en nuestro poeta. Por lo demás, y para seguir trazando correspondencias, recordemos que Darío hizo alusión de manera muy significativa a Rémy de Gourmont en el prólogo a *Prosas profanas* (1986), cuando se refirió a la “absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente, en la cual impera el universal personaje clasificado por Rémy de Gourmont con el nombre de *Celui-qui-ne-comprend-pas. Celui-qui-ne-comprend-pas* es entre nosotros profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, rastaquouère” (Darío, 1953: 761). Por su parte, el propio Gourmont reconoció explícitamente el talento de los hispanoamericanos, y en particular de Rubén Darío:

La América del Sur tiene sus poetas, sus novelistas, sus críticos, sus filósofos. No hay ciudad importante en América de donde no se reciba, de cuando en cuando, tal o cual volumen que nos asegura y convence de que hay quienes piensan y sueñan en esos países... Esa literatura no debe a España más que su lengua: sus ideas son europeas. Su capital intelectual es París, donde gustan de residir sus representantes más conocidos, como Rubén Darío, uno de los iniciadores del movimiento literario sudamericano (cit. por Reyes, 1956: 196).

Al permitir el cruce entre el retrato del escritor hecho por otro escritor –en su origen Gourmont, quien de este modo hacía que sólo la literatura estuviera autorizada a hablar de literatura–, y el retrato del escritor ilustrado por un artista plástico –en su origen, Félix Vallotton, que le dio un tratamiento en blanco y negro al estilo de los grabados–, las máscaras anunciaban ya los efectos sinestésicos. Por otra parte, en su condensación y en su atractivo formato, las máscaras podían viajar bien entre revistas y libros, reproduciéndose y multiplicándose al infinito. Recordemos que las máscaras de Gourmont aparecieron publicadas en el *Mercure de France* por él mismo fundado, que los textos que integran *Los raros* se publicaron primero en muchos casos en el periódico *La Nación*, y que otro tanto sucedió con varias de las máscaras de escritores pintadas por nuestros modernistas, que migraban entre distintos soportes: revistas, periódicos, volúmenes, y que podían además circular entre países para ser reproducidas en distintos puntos de América. Esto nos lleva a recordar cuánto debe la difusión del modernismo a la nueva dinámica de circulación que permitieron el vapor y el cable. Muchos de los autores seleccionados coinciden: Lautréamont, Verlaine, Villiers de Lisle-Adam, Jean Moréas...

La otra cara de la moneda

En nuestro caso, queremos simplemente recuperar este subgénero, que tanto circuló por nuestro continente, como unidad de medida del genio, a la vez mercantil y antimercantil, que tuvo vida propia y logró migrar a través de distintos soportes, del libro a la revista,

5. Como bien anota Lily Litvak, el amor por la naturaleza y el interés por representarla que se despierta a fines del siglo pasado en los hombres del 98 –y hacemos extensiva esta observación a nuestro Modernismo– surge como respuesta a los crecientes procesos de urbanización e industrialización, que representaron una alteración nunca antes vista en el paisaje.

6. “La seule excuse qu’un homme ait d’écrire, c’est de s’écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel; sa seule excuse est d’être original; il doit dire des choses non encore dites et les dire en une forme non encore formulée. Il doit se créer sa propre esthétique, –et nous devons admettre autant d’esthétiques qu’il y a d’esprits originaux et les juger d’après ce qu’elles sont et non d’après ce qu’elles ne sont pas”. La traducción es mía.

sobreponiendo un sistema de intercambio antieconómico basado en el don al sistema de intercambio y circulación de bienes y mercancías que comenzaba a expandirse en el clima de la modernidad. A través de la máscara, un retrato en filigrana de autor por el que la existencia histórica de un escritor o artista se estiliza, se intensifica y se eterniza, se va construyendo una nueva forma de moneda y originales reglas del intercambio poético: la gratuidad y el don. El arte –como la máscara– es aquello que demanda tiempo: un tiempo que se escapa de las exigencias pragmáticas –el tiempo es oro– para acercarse a ese oro que es precisamente lo que ha sido extraído del tiempo. En ese mundo en que circulan también nuevas reglas de juego que dinamizan el comercio internacional, la ley de la poesía habrá de imponerse para trazar la especificidad del campo: “Y la primera ley, creador: crear”, dice Darío en las palabras liminares de *Prosas profanas* (1953: 764). El quehacer del gran modernista coincide con el fenómeno que ha observado Pierre Bourdieu al analizar la consolidación del campo literario francés a fines del siglo XIX, reestructurado a partir de la idea de poesía y de creación pura: el arte es aquello cuyo valor simbólico se erige en las antípodas del valor comercial. El arte no tiene precio, o más bien, tiene un precio que se fija según las propias condiciones del valor artístico y no económico. Otro tanto puede decirse de esa práctica modernista que fue la máscara: la otra cara de la moneda.

Se trataba, por otra parte, de encontrar formas de cristalizar rasgos de escritores y obras que despertaban por entonces un creciente interés, para divulgar sin rebajar, sino para hacerlos circular precisamente por su rareza: recordemos que ya Bourdieu reflexionó más de una vez respecto de que en el mundo del arte se exalta el precio de lo que no tiene precio. De allí que las estrategias de Darío pasen de la “divulgación” de esas figuras y perfiles a través del periodismo y la crónica, por medio de los cuales rescata a escritores, pensadores, artistas, para instaurar otra dinámica que implica ralentizar, obligar al lector a detenerse, a sacar tiempo a su tiempo, para observar el estilo, la técnica con que el propio artista se refiere al estilo y la técnica de los otros artistas. Regresemos a una de sus primeras máscaras en verso, dedicada al poeta ítalo-francés Parodi, que fuera publicada en la edición de *Azul...* de 1890 y posteriormente suprimida de la edición de 1905. En los dos primeros cuartetos, el poeta Darío persigue el enigma creativo del poeta Parodi, alimentado él mismo a su vez por el deseo del mundo:

Dio luz a sus estrofas el cielo azul de Italia,
le atrajo con su inmenso fulgor el gran París;
ciñeron su cabeza los lauros de la Galia
y fueron sus hermanos los hijos de San Luis.

En el siguiente cuarteto llegamos ya a las claves creativas del propio Parodi, que sólo son abiertas por las claves creativas del intérprete Darío, cuyo arte las traduce e ilumina:

Las máscaras le dieron las Gracias de Tesalia;
cantó el valor, un astro; y la virtud, un lis.
Y luego dio a los vientos su rítmica faunalia,
y el cielo, antes rosado, tornóse cielo gris.

El poeta Parodi, que en el primer cuarteto nace como artista cuando es alumbrado por los distintos ambientes de Italia y de París, se ha convertido ya muy pocos versos más adelante, gracias a la condensación de la forma soneto, en un ser fuera de lo común, titán, bacante, héroe de la creación:

Los gritos de su carne son gritos de bacante,
las voces de su alma dan vida a la ilusión;

a la esperanza muerta, levántala radiante,
de su péctide helénica al desusado son;
y en medio de la Francia, magnífico y vibrante,
su espíritu está lleno de aurora y de visión. (Darío, 1953: 754)

Invertido el orden, es ahora el artista el que vibra en medio de la Francia, de la que un día fue hijo adoptivo, ahora convertido en iluminador: los adjetivos que califican su espíritu, “magnífico y vibrante”, se hacen eco anticipado del gran final, que anuncian los dos sustantivos que vendrán: “aurora y visión”. El espíritu gana la partida a la vida como hombre, y el instante auroral y visionario gana la partida al tiempo.

La máscara, esa rara especie que reúne la letra y la pintura, apoyada en la metáfora de la caracterización que los escritores hicieron de sí mismos, inmortaliza el instante, vuelve intemporal el ritmo de la vida, hace del estilo el rasgo más llamativo de un retrato. A diferencia del juego de máscaras heredado del barroco, y a diferencia también de la fotografía, que por entonces comenzaba a expandirse por el mundo entero –aun cuando fuera condenada por Baudelaire como mera técnica atentatoria del mundo de la plástica–, la máscara se constituye en el guiño que el escritor hace a la pintura y en el medallón celebratorio de la sinestesia (Darío, 1985: 7); en ella confluyen el retrato, la letra y el ritmo.⁷

Suspensión del tiempo y regreso a él, convertido el rostro del escritor en perfil de artista, lo arranca de la existencia histórica para llevarlo a la inmortalidad del arte: se trata así de aquello que Adela Pineda Franco llama una “identidad deseada”. La misma autora nos recuerda el recurso a las máscaras de escritores por parte de la *Revista Moderna* de México:

La inclinación por el retrato reaparece en la mencionada serie de “máscaras”. Inspiradas en el *Livre des masques* de Vallotton y Rémy de Gourmont, y en *Los raros* del nicaragüense Rubén Darío, estos retratos conjugan la plástica y la literatura, y registran las inclinaciones literarias de los modernos: sofisticación, erotismo, cosmopolitismo, uso constante de la sinestesia, devoción por la belleza plástica parnasiana, imaginería, musicalidad, imprecisión simbolista, y reclamo decadente. Las ilustraciones de Julio Ruelas, el artista gráfico más destacado de la revista, se integraron a la composición de estas máscaras (Pineda Franco, 1993: 411)

La afirmación del cosmopolitismo y del artempurismo se hizo presente a través de distintas formas complementarias de las máscaras: homenajes, evocaciones, reseñas, apologías, semblanzas y otros escritos de legitimación se multiplicarán en las publicaciones modernistas. Recordemos que en sus “Dilucidaciones” de *El canto errante* (1907) dirá el propio Darío que “el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos” (1953: 959). A través de las máscaras –añade Pineda Franco– se enfatiza el interés por superar la antinomia universalismo-nacionalismo y por afirmar la autonomía e idealidad del arte respecto de la sociedad, aun cuando estos medallones, como tantas otras manifestaciones artísticas del modernismo, jueguen con la novedad en cuanto “valor altamente cotizado por el espíritu mercantil que pretende eludir” (1993: 407).⁸

En la máscara que Darío dedica a Jean Moréas dentro de ese raro libro que es *Los raros*, leemos:

Él apareció en el campo de las letras, como revolucionario. Una nueva escuela acababa de surgir, opuesta hasta cierto punto a la corriente poderosa de Victor Hugo y sus hijos los parnasianos; y en todo y por todo a la invasión creciente del naturalismo, cuyo pontífice aparecía como un formidable segador de ideales. Los nuevos luchadores

7. “El modernista moldea y transforma alusiones, imágenes y objetos concretos para encarnar una nueva realidad”, comentan Andrew Debicki y Michael J. Doudoroff a propósito del recurso a la sinestesia (Darío: 1985, p. 7)

8. Para sólo tomar el caso de la revista arriba mencionada, la serie de las *Máscaras*, que se inicia como tal a partir del sexto año de su publicación y se prolongará a la segunda época de la revista, incluyó, entre otras, la de Justo Sierra por Luis G. Urbina, la del propio Urbina por Salado Álvarez, la de José Juan Tablada por Urbina, la de Julio Ruelas por Nervo, la de Othón por Rubén M. Campos, la de Gedovius por Tablada, la de Rubén M. Campos, también por Tablada. Y en la segunda época de la publicación aparecerán, pronunciándose de manera más enfática el cruce de figuras provenientes de distintas esferas del arte y distintas nacionalidades, la del acuarelista Alfredo Ramos Martínez hecha por Tablada o la del argentino Leopoldo Díaz y la del francés Mauricio Rollinat.

quisieron liberar a los espíritus enamorados de lo bello de la peste Rougon y de la plaga Macquart. Artistas, ante todo, eran, entusiastas y bravos, los voluntarios del Arte. (Darío, 1950b: 348-349)

La “rareza” del escritor es un signo positivo y tiene una función especial en el campo de las letras, que contrasta con la producción en serie de los bienes y servicios de su hora. Como apunta Ángel Rama, hay en Darío “una doble operación: por un lado un escamoteo deliberado de un conjunto de experiencias vivas cuya naturaleza no las hace apropiadas, en su escala de valores, para integrar la obra de arte [...]. Por otro lado, una trasmutación igualmente voluntaria, de extraordinaria tenacidad, que sitúa toda experiencia concreta, realmente sentida y vivida, en un universo poético impecable, donde se disimula la sensación de lo inmediato por obra de la melodía y de la suntuosidad lexicográfica” (Rama, 1996: 348). La operación poética consiste así “en una trasmutación armónica –poética– de lo auténticamente vivido y sentido por el poeta” (Rama, 1996: 349). Recordemos además que el arte del retrato podía llegar a convertirse en metáfora del trabajo creativo todo. Así, al escribir “Algunas palabras a propósito de *Guerra y Paz*”, León Tolstoi dice:

El empleo de la lengua francesa en una obra rusa necesita asimismo una explicación... La censura que se me ha dirigido por haber hecho hablar y escribir en francés a los personajes de un libro ruso se parece a la que se haría a un hombre que, contemplando un cuadro, advirtiera en él manchas negras –sombas– que no existían en la realidad. No es culpa del pintor si la sombra de uno de los personajes de su cuadro se revela a algunos como una mancha negra que no existe en el original. El pintor sólo merecerá censuras en el caso de que sus sombras estén mal colocadas, en lugar inadecuado y sin arte. (Tolstoi, 1991: 975-976).

Si nos asomamos a algunos de sus textos, como *Azul...* (1888 y 1890), *Los raros* (1896 y 1905), *Prosas profanas y otros poemas* (1896 y 1901), *Cantos de vida y esperanza* (1905), *Historia de mis libros* (1909), o *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1915), podremos recuperar algunos elementos para elaborar una posible máscara de artista.

El artista y su máscara

Considero que, en rigor, en Darío marchan juntos la creación y la reflexión sobre la propia creación, la permanente afirmación del artista y el retrato de la propia máscara: no estrictamente un autorretrato, sino en todo caso un autorretrato como artista, un retrato que es producto de la exigencia de representarse como creador. Esto resulta particularmente evidente en sus propias reflexiones a propósito de *Azul...* En la *Historia de mis libros* (1909), al referirse a esta obra, recuerda explícitamente su elaboración de “retratos líricos, medallones de poetas que eran algunas de mis admiraciones de entonces: Leconte de Lisle y Catulle Mendès, el yanqui Walt Whitman, el cubano J. J. Palma, el mejicano Díaz Mirón, a quien imitara en ciertos versos agregados en ediciones posteriores de *Azul...*» (Darío, 1950a: 203). Ciertamente es, además, que en *Azul...* no sólo predominan imágenes visuales y plásticas, desde el color del oro hasta las descripciones de los jardines del rey burgués o el carro de la reina Mab, sino que también está habitado por paisajes, acuarelas, aguafuertes, carbones, naturalezas muertas, interiores, y un retrato a lo Watteau. Así, “Sin pinceles, sin paleta, sin papel, sin lápiz”, el poeta lírico incorregible desea alejarse de la máquina, del ruido de los hombres de la Bolsa y los tropes de comerciantes, para ir “en busca de impresiones y de cuadros” (Darío, 1953: 693). Y otro tanto sucederá en sus obras posteriores.

El prólogo a la primera edición de *Los raros*, que reproduce un editorial oportunamente publicado en la *Revista de América*, habla de la existencia de una nueva generación

dedicada “al culto del arte por el arte” y que sirve a “la aristocracia intelectual americana”, presagiando así la posibilidad de instaurar, en pie de igualdad con los europeos, una galería de “los raros de América” (Colombi, 2004: 67-69). La segunda edición de *Los raros* se abre con una primera evocación, “El arte en silencio”, consagrada al libro de Camille Mauclair, que contiene a su vez una serie de ensayos-retratos literarios dedicados a distintos escritores: “Creo en la misión difícil, agotadora y casi siempre ingrata del hombre de letras, del artista, del circulador de ideas...” (Darío, 1905: 9). La semblanza ve en el arte un silencioso apostolado donde los artistas serán juzgados no de acuerdo a la calidad de su obra sino a su sinceridad y autenticidad. Reflexionemos sobre la operación que lleva a cabo Darío a partir del retrato de Mauclair: hacer circular ideas, colocarlas de manera iterativa, hacer que migren, se repitan y fructifiquen a través de distintos formatos y registros. Como en la propia vida de Darío, el artículo se convierte en prólogo, y este en ensayo con vida independiente. La transmigración entre formatos propia de la circulación del arte es la contracara de la circulación económica, ya que en el ámbito del arte la “novedad” y “originalidad” se miden de manera diversa a los objetos del mercado.

Regresando a Mauclair, Darío agrega que “ha agrupado en este sano volumen, a varios artistas aislados, cuya existencia y cuya obra pueden servir de estimulantes ejemplos en la lucha de las ideas y de las aspiraciones mentales: Mallarmé, Edgar Allan Poe, Flaubert, Rodenbach, Puvis de Chavannes y Rops, entre los muertos; y señaladas y activas energías jóvenes. Antes, conocidos son sus ensayos magistrales, de tan sagaz ideología, sobre Jules Laforgue y Auguste Rodin” (1905: 10). En esta infinita proliferación que todo artista y escritor puede desencadenar a partir de lo uno, recupera Darío lo dicho por Mauclair sobre Poe, “un fenómeno literario y mental”, sobre Flaubert y “la enfermedad de la forma”, sobre Mallarmé, “hoy bañado por fin de una gloria que no lo alcanzó en vida”, y sobre Rops, “la honorabilidad artística, el carácter en lo ideal, la santidad, si posible es decir, del sacerdocio, o misión de belleza” (1905: 12). Los ensayos de Mauclair permiten presentar y estudiar a los altos escritores y a los altos artistas, dar enseñanzas y abrir rumbos a la juventud literaria que busca en Francia guías y modelos (1905: 3-14). La noción del artista profeta, heredada del romanticismo, encuentra nuevos ecos en la posibilidad de que el artista opere como profeta en su propio campo, en su propia tierra.

Verá a Poe como un misterioso Ariel “Nacido en un país de vida práctica y material”, en quien notoriamente “la influencia del medio obra en él al contrario. De un país de cálculo brota imaginación tan estupenda”. El don, el genio, “el rayo del país de sol y azul en que nacieron sus antepasados” (Irlanda) (1905: 19). En este ensayo va Darío trenzando una interpretación original de los datos biográficos con una lectura de los retratos que nos han llegado de Poe, sus cabezas simbólicas, su mirada triste, su boca apretada, su vago gesto de dolor, que han invadido su belleza de la niñez. En la persecución de los primeros rasgos y gestos del escritor busca Darío –en contraste absoluto con los dictámenes de Max Nordau, que buscaban los desvíos de la normalidad– los anuncios del genio. Y cita entonces a Gautier: “Es raro que un poeta, dice, que un artista sea conocido bajo su primer encantador aspecto. La reputación no le viene sino muy tarde, cuando ya las fatigas del estudio, la lucha por la vida, y las torturas de las pasiones han alterado su fisonomía primitiva: apenas dejan sino una máscara usada, marchita, donde cada dolor ha puesto por estigma una magulladura o una arruga” (1905: 21). Darío lector, Darío traductor, va engarzando menciones a otros autores de retratos en el suyo propio, e incluso reflexiona sobre la distinción y dotes físicas de algunos privilegiados como Goethe, Byron, Lamartine, Poe, para ir trazando un tejido cada vez más denso, un campo sólo habitado por artistas y autores:

Nuestro poeta, por su organización vigorosa y cultivada, pudo resistir esa terrible dolencia que un médico escritor llama con gran propiedad ‘la enfermedad del

ensueño: Era un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz. Nació con la adorable llama de la poesía, y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio. (1905: 25)

En otros casos, como el de Leconte de Lisle, el duelo es la ocasión de labrar un retrato que sea a la vez un homenaje. Esto nos hace recordar que muchas de las mejores semblanzas de escritores elaboradas por Darío proceden de la exigencia de la nota necrológica, convertida en ocasión para reflexionar sobre la vida del artista y edificar a partir del estilo evocador mismo una vida nueva, ahora inmortal. En el primer caso:

Ha muerto el pontífice del Parnaso, el Vicario de Hugo: las campanas de la Basílica lírica están tocando vacante. Descansa ya, pálida y sin la sangre de la vida, aquella majestuosa cabeza de sumo sacerdote, aquella testa coronada –coronada de los más verdes laureles–, llena de augusta hermosura antigua y cuyos rasgos exigen el relieve de la medalla y la consagración olímpica del mármol. Homéricos funerales deberían ser los de Leconte de Lisle... allá en el corazón de la isla maternal (1905: 29).

Alcanzó este autor “la concepción de una especie de mundo de las formas y de las ideas que es el mundo mismo del arte; habiéndose colocado por una ascensión de la voluntad, sobre el mundo del sentimiento, en la región serena de la idea, y revistiendo su musa incommovible” (1905: 30). Particularmente llamativo es este retrato, en cuanto Leconte de Lisle conquistó París sin provenir de esa ciudad y, como es también el caso de Jean Moréas, mostró en sus distintas etapas poéticas un permanente esfuerzo por conciliar su cultura de origen con el mundo francés: algo que sucedió también con el propio Darío.

Concorre en cada semblanza de *Los raros* la tensión entre la historia y el destino del poeta, entre el estilo y la forma pura, entre el esfuerzo por diseñar un parnaso que los una en cuanto artistas y la fidelidad a las características particulares y a los rasgos de carácter que los singularizan. Elaborados en algunos casos a propósito de la publicación de un libro, como *Mes paradis* (1894) de Jean Richepin, pronto aquello que podría haber dado lugar a una reseña concluye en retrato: “Para frontispicio de estas líneas, ¿qué pintor, qué dibujante puede darme retrato mejor que el que ha hecho Teodoro de Banville, en este precioso esmalte?” (1905: 81).

Particular interés asume su recuperación de la figura enigmática de Lautréamont –figura a la que también se dedicó con gran atención Gourmont, prologuista él mismo de los *Cantos de Maldoror*–, así como la inclusión en la galería de *Los raros*, a modo de canonización y a la vez de construcción de la figura de un precursor, de José Martí, a quien despide emocionado y de manera admirativa:

¡Sí, americanos, hay que decir quién fue aquel grande que ha caído! Quien escribe estas líneas que salen atropelladas de corazón y cerebro, no es de los que creen en las riquezas existentes de América... Somos muy pobres... Tan pobres, que nuestros espíritus, si no viniese el alimento extranjero, se morirían de hambre. ¡Debemos llorar mucho por esto al que ha caído! Quien murió allá en Cuba, era de lo mejor, de lo poco que tenemos nosotros los pobres; era millonario y dadivoso: vaciaba su riqueza a cada instante, y como por la magia del cuento, siempre quedaba rico. (1905: 213)

Estas últimas palabras son del todo acertadas para describir la circulación de los bienes simbólicos a través del don: un intercambio en el cual –a diferencia del modo de circulación capitalista– quien da no se empobrece ni pierde sino que se enriquece en el acto mismo de dar. Son también anuncio de una nueva operación, que

Borges sintetizó como nadie: cada escritor inventa a sus precursores. Gracia, genio, majestuoso fenómeno del intelecto, alta maravilla creadora, hombre de altísimo ingenio y magia incomparable: Martí pensador, Martí filósofo, Martí pintor, Martí músico, Martí poeta siempre. Son estos algunos de los rasgos que acompañan al cubano, verdadero hombre y superhombre: “grande y viril; poseído del secreto de su excelencia, en comunión con Dios y con la Naturaleza” (1905: 214). Aquel grande prosista y orador que arrastró muchedumbres, de “cultura proverbial” y “honra intacta y cristalina”, tan señalado que “quien se acercó a él se retiró queriéndole”, “era también poeta” (1905: 219). Tras mencionar los esfuerzos martianos por la integración de América, su señalado trabajo en los periódicos, y tras citar algunos de sus poemas, cierra Darío con un desusado, sorprendente, original gesto de enojo, expresión de quien siente, en nombre de los americanos, que Martí haya expuesto su vida y perdido el tesoro de su talento:

Y ahora, maestro y autor y amigo, perdona que te guardemos rencor los que te amábamos y admirábamos, por haber ido a exponer y a perder el tesoro de tu talento... La juventud americana te saluda y te llora, pero, ¡oh Maestro!, ¿qué has hecho...? (1905: 224)

Hasta la última línea de esta semblanza, sabe Darío reflejar el tironeo entre las dos pasiones de Martí: la Patria y el verso –“Cuba y la noche”, y aun a sabiendas de que para el maestro cubano la Patria tenía prioridad, prefiere sin embargo Darío cerrar su retrato con la voz del poeta, la voz de la noche.

Si atendemos a sus poemas, descubriremos en muchos de ellos no sólo la intención de dedicarlos, sino sobre todo la de *destinarlos*, y en tal sentido elaborar magníficos retratos poéticos cuyo objeto es el propio destinatario. En muchos casos, además, tienen la particularidad de estar *dirigidos*, en segunda persona del singular o plural, en llamativo empleo poético del vocativo, a la vez al lector, al destinatario de la dedicatoria (ya que frecuentemente la hay), y al tema; con ello logra enfatizar el tono de diálogo, evocación e invocación, y sobre todo, insistimos, *destinación*, del poema. Tal es el caso, por ejemplo, de su poema “A Goya”:

Poderoso visionario,
raro ingenio temerario,
por ti enciendo mi incensario.
Por ti, cuya gran paleta,
caprichosa, brusca, inquieta,
debe amar todo poeta;
por tus lóbregas visiones,
tus blancas irradiaciones,
tus negros y bermellones (Darío, 1978: 288)

Otro tanto sucede con una recordada apelación:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
¡Pararrayos celestes,
que resistís las duras tempestades,
como crestas escuetas,
como picos agrestes,
rompeolas de las eternidades! (Darío, 1978: 256).

En este caso, el esfuerzo de retratar se extiende a toda la raza de los poetas, lanzados verticalmente a la conquista espiritual de un mundo que llama hacia abajo, que horizontaliza, ya se trate de resistir las duras tempestades o de encrespar y resistir el rumor sordo de las eternidades.

Darío y Machado: retratos cruzados

Retratos de poeta son también los que dedica a Antonio Machado, y que han dado lugar a un interesante juego de retratos cruzados, de diálogo entre autores, intercambio y trazado de redes simbólicas no sólo mediante las dedicatorias sino también a través de un estilo, una estética y una serie de símbolos compartidos. Este fenómeno ha sido certeramente estudiado por Coronada Pichardo en “Entrelíneas para una introspección poética: Rubén Darío y Antonio Machado en 1903”. El caso de Machado es particularmente significativo, porque muchos consideran que ha sido el escritor español que mayor diálogo ha entablado con el modernismo hispanoamericano. Coronada Pichardo ha sabido registrar “el diálogo estético que ambos establecen a través de su creación como ofrenda al otro” (2006: 1), en algunos casos a través de elementos paratextuales, como las dedicatorias. Estas obras se constituyen a la vez como “canto a sí mismo” y como “ofrenda al otro”. La misma estudiosa demuestra cómo, “en algunos casos, diálogo y dedicatoria apuntan a la coincidencia, pero el tema y el tono del poema los separan” (2006: 2). Tal es el caso del “Retrato” de Machado (1912) –“adoro la hermosura, y en la moderna estética / corté las viejas rosas del huerto de Ronsard”–, que según esta autora es tanto eco de la admiración de Machado por Darío como manifestación de una “intención de apartarse de la expresión modernista rubendariana” (2006: 3). Machado retrata a Darío:

Este noble poeta, que ha escuchado
los ecos de la tarde, y los violines
del otoño en Verlaine, y que ha cortado
las rosas de Ronsard en los jardines
de Francia, hoy, peregrino
de un ultramar de Sol, nos trae el Oro
de su verbo divino (cit. por Pichardo, 2006: 3)

A su vez, Darío le dedica su “Oración por Antonio Machado”:

Misterioso y silencioso
Iba una y otra vez.
Su mirada era tan profunda
Que apenas se podía ver.
Cuando hablaba tenía un dejo
De timidez y altivez.
Y la luz de sus pensamientos
Casi siempre se veía arder.
Era luminoso y profundo
Como era hombre de buena fe. (cit. por Pichardo, 2006: 3)

Como observa certeramente la estudiosa, “En este poema Darío utiliza versos de entonación machadiana, al igual que en el anterior Machado hace uso del tono modernista rubendariano” (2006: 4). Se trata aquí de un verdadero homenaje no sólo por el tema sino por el tono poético: “El mismo tono que utilizaría en 1916, en un poema escrito en versos alejandrinos, con motivo del fallecimiento del poeta nicaragüense” (2006: 4). Se trata del poema titulado y dedicado “A la muerte de Rubén Darío”:

Si era toda en tu verso la armonía del mundo,
¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?
Jardinero de Hesperia, rui señor de los mares,
corazón asombrado de la música astral,
¿te ha llevado Dionisos de su mano al infierno
y con las nuevas rosas triunfante volverás?

¿Te han herido buscando la soñada Florida,
la fuente de la eterna juventud, capitán?
Que en esta lengua madre la clara historia quede;
corazones de todas las Españas, llorad.
Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,
esta nueva nos vino atravesando el mar.
Pongamos, españoles, en un severo mármol,
su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:
Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,
nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan. (cit. por Pichardo, 2006: 4)

Comenta Pichardo: “es evidente que no podemos interpretar ese poema-homenaje a la muerte de Darío de la misma forma que los anteriores”. Y añade: “nos interesa resaltar que en ellos se evidencia la adecuación del tono del poeta que escribe al tono del poeta homenajeado. La adaptación de una forma concreta (de un léxico) y de un ritmo, que denotan una ofrenda integral en la forma y en el contenido. La intención de todos estos versos parece ser muy explícita: son poemas que hablan del otro, que dicen del otro, que intentan mostrar al otro” (Pichardo, 2006: 5).

Autorretratos

Regresando al juego de las máscaras, si este es evidente en *Los raros*, consideramos posible descubrir que este mecanismo reaparece también en muchos de sus poemas, de modo que se los puede releer en clave de retrato de sí mismo. En el “Preludio” a los *Cantos de vida y esperanza*, que es también el que abre su *Antología personal*, nos espera un esbozo de autorretrato:

Yo soy aquel que ayer nomás decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana. (Darío, 1978: 244)

Los rasgos que lo definen son, antes que las acostumbradas señas de identidad personales, los atributos del poeta, su decir: verso, canción, ruiseñor, alondra.

El dueño fui de mi jardín de sueño,
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos;
y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita. (Darío, 1978: 244)

Una composición en que los elementos autobiográficos alimentan las imágenes poéticas y estas conducen a su vez a la historia del autor traducida en los términos de la poesía. Una composición en que las exigencias de presentación a través de una secuencia temporal propia de toda autobiografía rivalizan con el retrato del artista, que va a su vez estilizando, esmerilando hasta volver cristalino el peso de lo material, destemporizando, reescribiendo su propia vida en clave poética. Esta composición resulta así a la vez retrato fiel de un poeta en particular como de la condición poética toda.

Varios son también los textos en prosa escritos por Darío que albergan bosquejos de autorretrato del hombre convertido en artista. Los prólogos a sus obras pueden

9. “Rara vez he encontrado una distinción mayor, una cultura más elegante y una urbanidad más gentil. Hacía poco que había salido de la prisión. Sus viejos amigos franceses que le habían adulado y mimado en tiempos de riqueza y de triunfo, no le hacían caso” (Darío, 1912: 143). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* se comenzó a distribuir por entregas en la revista *Caras y Caretas* en 1912, y se publicó por primera vez en libro por iniciativa de la casa Maucci (Barcelona, 1915), con el agregado de un capítulo final, “Posdata, en España”.

ser releídos en esta clave: las propias reflexiones sobre su quehacer se vuelven también nuevos datos para el retrato del artista. No se trata pues de mero egocentrismo, sino de esfuerzo por ver cómo el arte ha transformado al hombre que se mira en ese espejo. Entre estos textos evoco *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1912), que guarda también una compleja relación entre el devenir de la historia y el esbozo de momentos, cuadros y personajes de su vida, en pasajes que van de trazos rápidos a modo de retrato del artista en soledad o en sociedad, hasta la pintura encendida de figuras notables. Tal es el caso de su evocación de Oscar Wilde, ya por entonces un grande caído de la gracia, como el “Albatros” de Baudelaire.⁹

Sus impresionantes “Nocturnos”, que en algo nos recuerdan la pintura negra de Goya, son también autorretratos de enorme valentía ante la desnudez del alma, la confianza del temor a la muerte:

Oigo el zumbido de mi sangre,
dentro de mi cráneo pasa una suave tormenta.
¡Insomnio! No poder dormir, y, sin embargo,
soñar. Ser la auto-pieza
de disección espiritual, ¡el auto-Hamlet!
Diluir mi tristeza
en un vino de noche
en el maravilloso cristal de las tinieblas... (Darío, 1978: 342)

Concluimos nuestro homenaje con “Lo fatal”, ese alto poema de Darío que Sergio Ramírez considera el mejor de la legua castellana:

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.
Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!... (Darío, 1978: 297)

Complejo autorretrato que es a la vez el de un “yo” y de un “nosotros”, por el que la angustia de un artista concreto se convierte en la toma de conciencia del “dolor de ser vivo”, en la que la “pesadumbre de la vida consciente”, patrimonio humano, se participa y hace franciscanamente extensiva a todos los seres vivos. El poeta es así vocero de su propia angustia y de la compartida angustia por nuestra breve estancia en la tierra, como lo quiere también la poesía azteca.

Muchos años antes, en el “Consejo” apenas rescatado en 1925, Darío reflexiona sobre “los que nacen con el divino don de los poetas”, y pasa revista a sus obligaciones, entre ellas, la primera, “amar la Lira sobre todas las cosas”; “tener el arte en su valor supremo”, esto es, no como pasatiempo ni como industria, alejado tanto del gusto mediocre como de las modas, hasta reconocer en él “el resplandor del verdadero astro, la religión de la belleza inmortal, la palabra de los escogidos, la barca de oro de los predestinados argonautas”. Lejos de la “gloria que dan los periódicos”, lejos

de los elogios interesados, lejos de las sonrisas cómplices, lejos del esnobismo, y cerca del auténtico talento, defiende Darío “el entusiasmo del trabajo y la visión de altura” (Darío, 1997: 13).

Este recorrido por algunos de los retratos darianos confirma que no hay un único modelo a seguir, y que cada destinatario y cada tema ameritan, piden, exigen, los tratamientos creativos más adecuados a ellos, siempre tocados por el don del estilo y el ritmo del poeta. Y desde luego, en todos los casos se confirma que sólo la literatura está en capacidad de hablar apropiadamente de la literatura: sólo el quehacer del poeta puede transmutar el oro del intercambio en el oro de la creación. La apelación a la máscara, al perfil “amonestado” de un escritor, contribuye a dinamizar una forma alternativa de circulación de bienes simbólicos y a abrir una zona de libre tránsito entre distintas formas y soportes. Como se ha dicho más arriba, las máscaras viajan bien y se pueden reproducir con agilidad en los distintos circuitos conformados por los periódicos, las salas de conferencia y las revistas literarias. Las máscaras y retratos modernistas son la nueva moneda que regula nuevas formas antimerchantiles de intercambio: el don, que circula en el campo de las letras. Este comienza así a estar habitado por nuevas condiciones de legitimidad: calidad artística, autenticidad y compromiso del escritor con el trabajo literario y, en última instancia, el ideal de un nuevo Parnaso regido por las demandas del arte puro. Si como dice Gourmont “la única excusa que un hombre tiene para escribir, es escribirse a sí mismo”, abriendo y cerrando al mismo tiempo el campo de las letras, ha sido este ideal máximo de la pureza del arte el que, paradójicamente, permitió irradiar desde el faro modernista nuevas redes luminosas de sociabilidad artística e intelectual, nuevas formas de circulación de las ideas y nuevas formas de publicación de esas piezas de escritura que contribuyeron finalmente a una renovación indiscutida del mundo de las letras.

Bibliografía

- » Arellano, J. E. (1996). *Los raros: una lectura integral*. Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura.
- » Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- » Colombi, B. (2004). “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”. En Zanetti, S. (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*, pp. 61-82. Buenos Aires, Eudeba.
- » Darío, R. (1905). *Los raros*. Segunda edición, corregida y aumentada. Barcelona, Maucci.
- » ——— (1950a). *Obras completas. Tomo I. Crítica y ensayo*. Sanmiguel Raimúndez, M. (ed.). Madrid, Afrodísio Aguado.
- » ——— (1950b). *Obras completas. Tomo II. Semblanzas*. Sanmiguel Raimúndez, M. (ed.). Madrid, Afrodísio Aguado.
- » ——— (1953) [1896-1901]. *Prosas profanas y otros poemas*. En *Obras completas. Tomo V. Poesía*. Sanmiguel Raimúndez, M. (ed.), pp. 759-856. Madrid, Afrodísio Aguado.
- » ——— (1961). *Poesías completas*. Méndez Plancarte, A. (ed.). Madrid, Aguilar.
- » ——— (1978). *Poesía*. Mejía Sánchez, E. (ed.), Rama, A. (pról.). Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- » ——— (1985). *Azul. Prosas profanas*. Debicki, A. y Doudoroff, M. J. (eds.). Madrid, Alhambra.
- » ——— (1997) [1895]. “Consejo”. En Acereda, A. y Mantero, M. (eds.), *Rubén Darío: la creación, argumento poético y expresivo*, p. 13. Barcelona, Anthropos.
- » ——— (2011). *Crónicas desconocidas, 1906-1914*. Schmigalle, G. (ed.). Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua.
- » ——— (2013). *Antología personal*. Llopesa, R. (ed.). México, Planeta-Joaquín Mortiz.
- » ——— (2015) [1912]. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Fuster, F. (ed.). México, Fondo de Cultura Económica.
- » Gourmont, R. de (1896). *Le livre des masques*. Paris, Mercure de France.
- » Litvak, L. (1975). *El Modernismo*. Madrid, Taurus.
- » Navarro Ledesma, F. (1905). *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra; sucesos de su vida contados por Francisco Navarro y Ledesma*. Madrid, Imprenta alemana.
- » Pichardo, C. (2006). “Entrelíneas para una introspección poética, Rubén Darío y Antonio Machado en 1903”. En *Olivar*, n° 7, 63-81.
- » Pineda Franco, A. (1993). “De poses y posturas: la exégesis literaria y el afrancesamiento en la *Revista Moderna*”. En Perez-Siller, J. y Cramaussel, C. (eds.), *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX. Tomo II*, pp. 403-423. México, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos.

- » Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- » — (1996) [1970]. “Lo cotidiano y lo poético”. En Sosnowski, S. (comp.), *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales. Tomo II*, pp. 347-362. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- » Reyes, Alfonso (1956) [1916]. “Rémy de Gourmont y la lengua española”. En *Obras completas IV*, pp. 192-197. México, Fondo de Cultura Económica.
- » Tolstoi, León (1991). “Apéndice a *La guerra y la paz*”. En *Obras selectas II*. Irene y Laura Andresco (trad.). México, Aguilar.
- » Zanetti, Susana (1993). “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”. En: Pizarro, Ana (ed.), *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, pp. 489-534. San Pablo, Editora da Unicamp.

