

# Rubén Darío y el legado posible\*



Susana Zanetti

*“Porque al menos, vosotros soís jóvenes; ‘ninguna generación ávida os sigue’, y el pasado no os cansa con el intolerable fardo de sus recuerdos ni se burla de vosotros con las ruinas de una belleza cuyo secreto de creación habéis perdido.”*

Oscar Wilde

*“Cuando uno no tiene un buen padre es necesario que se lo invente.”*

Friedrich Nietzsche

Cuando en la Nicaragua natal escribe Darío la “Epístola a las musas”, siendo realmente muy joven, a los 17 años, dice ya su incertidumbre, por cierto de modo bastante convencional, al tentar una nueva palabra poética, difícil de inscribir en un territorio estético que se ha vuelto estéril ante la modernidad, el “aciago tiempo”, que arrumba las excelsas lecciones del pasado:

¿Qué ley ha de seguir el que el vibrante  
bordón del arpa pulsa, y el soberbio  
cantar pretende a las sonoras alas  
confiar ansioso, de los vagos vientos? (Darío, 1954: 374-375)<sup>1</sup>

Esta demanda y la prodigalidad dariana en los reconocimientos, seguida por el recelo frente al imperio de los maestros, tanto como el riesgo de convertirse en un modelo demasiado presente en sus compañeros de generación e intergeneracionales -con su amenaza de confinarlo en el envejecimiento<sup>2</sup>- se abre y fluye por múltiples redes, que se atemperan con la cautela o se robustecen, según sea la colocación de Darío en los distintos campos intelectuales donde produce su obra. La persistencia de este movimiento contradictorio, ausente con tal vigor en los otros modernistas, puntúa la concepción dariana de su originalidad, base de un capital estético puesto en escena en todo el proceso de su consagración, consagración que implica su liderazgo en la entera poesía moderna en lengua española, en la cual produjo, como suele decirse, una transformación equivalente a la de Garcilaso. Todo ello dentro del marco de esa actitud de Darío, quien,

1. El poema “Epístola a las Musas”, incluido en *Epístolas y poemas*, Managua, 1885, en realidad se editó en 1888, luego de la aparición de *Azul*; en el *Diario de Nicaragua* se publicó en 1884.

2. Tengo en cuenta al respecto a Bourdieu (1995).

\* Tomado de Zanetti, S. y otros (1997). *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo. Pág. 15-37. Transcripción del original: Mario Guzmán, Micaela Veneri y Lidia Sequeira.

como señala acertadamente Emilio Carilla, “...en sus momentos de plenitud, se arrogaba un exclusivismo de iniciador que, en realidad no le correspondía” (Carilla, 1988: 164), actitud que pesó sin duda en la ya obsoleta clasificación como precursores del modernismo de quienes, muertos tempranamente, llevaron adelante su renovación -si bien sin alcanzar proyección continental- antes de la aparición de *Prosas profanas*.

A pesar del conocido deslinde dariano -“Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad” (Darío, 1954: 793)<sup>3</sup>- con el borramiento de su incidencia en el extenso ámbito de producción cultural hispanoamericano, es en ese “bullicio de la literatura” (Darío, 1954: 704),<sup>4</sup> donde se juega incansablemente y con notable solvencia la legitimación de su obra y del movimiento que lidera, del lugar del artista y de la autonomía del arte en la incipiente modernidad hispanoamericana.

Sus textos -poemas, crónicas, cuentos, artículos críticos, ensayos y manifiestos- se singularizan por la continua reflexión sobre tales cuestiones con una envergadura solo comparable a la de José Martí, cuya labor en este sentido continúa, distanciándose, en la creencia (la *illusio*, en el sentido de Bourdieu, 1995) de una autonomía estricta que pueda irradiarse en amplios circuitos que parten de lo hispanoamericano para expandirse a lo hispánico y al ámbito todo del arte de su época, desechando la clausura en lo local.

Darío desoye las fronteras nacionales para concentrarse en mancomunar a los nuevos productores de los distintos centros hispano-americanos mediante la apertura a un diálogo que trascienda esa colocación marginal compartida.<sup>5</sup>

Un proyecto tal reclama también colmar sentimientos de vacío respecto de una tradición propia: afirmar su existencia abre paso a la posibilidad de renovarla, en buena medida oponiéndose a ella, trabajando en sus blancos, en sus lagunas. ¿Pero cómo sostener textos que pretenden imponer una noción totalmente nueva del arte, de nuevos modos de percepción y de nuevos modos de operar del pensamiento, si el ejercicio de una lectura del pasado no ofrece modos de diseñar linajes, intertextualidades reverentes o paródicas, si solo permite practicar la remisión al archivo de lo inútil? Por momentos, Darío asume una actitud iconoclasta más intransigente que las de las vanguardias, pues, a diferencia de éstas, no parece encontrar ese padre fuerte al cual derribar o a partir de cual derivar su proyecto. No olvidemos que Vallejo, quizás el más duro en este sentido, hace justamente de Darío ese precursor del cual se distancia. Darío se remite emblemáticamente a una estirpe legendaria, lugar del origen, al que seguirá un largo vacío: “Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenque y Uxatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, en el gran Moctezuma de la silla de oro”, dice en las “Palabras liminares” de *Prosas Profanas* (Darío, 1954: 612-613). Martí compartía la valoración de la literatura y la cultura precolombinas, un interés que se fue agudizando con los años, que indica también una fuerte toma de posición ante una herencia devaluada en general por los críticos y académicos consagrados de España. Vale la pena recordar al respecto este texto de las *Cartas americanas* de Juan Valera, quien tendrá en general una actitud comprensiva ante la nueva literatura hispanoamericana, como evidencia su comentario sobre *Azul*:

Lo que yo sostengo es que ni el salvajismo de las tribus indígenas en general, ni la semicultura o semibarbarie de peruanos, aztecas y chibchas, añadió nada a esa civilización que ahí llevamos y que ustedes mantienen y quizás mejoran y magnifican. Y aunque lo anterior al descubrimiento de América sea muy curioso de averiguar..., importa poco y entra por punto menos que nada en el acervo común de la riqueza científica, política, literaria y artística de ustedes, heredada de nosotros y acrecentada por el trabajo de ustedes, y no por ningún legado o donativo de los indios. (Darío, 1958 II: 184).

3. En “Dilucidaciones” de *El canto errante*.

4. En Prefacio de *Cantos de vida y esperanza*.

5. Véase mi trabajo «Modernidad y religación en América Latina» en Pizarro, A. (1994: 489-534).

El carácter polémico del manifiesto citado de Darío no disuelve la afirmación, sobre todo cuando, más tarde, él mismo se asumirá como descubridor de esa belleza recóndita: “mi piqueta trabaja en el terreno de la América ignota.” (Darío, 1954: 810)<sup>6</sup>

6. “Tutecotzimi” en *El canto errante*.

La auspiciosa carencia del “intolerable fardo del pasado” para el surgimiento de un arte en los Estados Unidos, según la mirada optimista de Oscar Wilde, podía tener su parte de verdad también para Hispanoamérica si ese artista moderno se apoyaba en la creencia de que el suyo era un legado abierto a la entera experiencia universal, sin fronteras nacionales ni lingüísticas. Había que ser, entonces, cosmopolita, desde las promisorias nuevas Cosmópolis.

Es esta creencia en el legado universal, vivida conflictivamente, con reparos de distinta envergadura y con soluciones también diferentes, uno de los vínculos fuertes entre las dos grandes figuras vertebradoras del modernismo, José Martí y Rubén Darío. Ambos se constituyen como artistas hispanoamericanos; ambos se caracterizan por el nutrido caudal programático y doctrinario de sus textos; entre ambos conforman -a través de concepciones estéticas y culturales, que a menudo se solapan tanto como otras veces contrastan- el amplio espectro de posibilidades creativas del modernismo. Hasta la consagración del movimiento, ningún otro modernista apela tan rotundamente a la auto reflexividad, ninguno encara su quehacer con tal urgencia fundacional de una literatura propia visible en su proyección continental.

La insistencia en la reflexión sobre la necesidad de una escritura en consonancia con la modernidad y con una Hispanoamérica nueva, así como en perfilarse como los productores autorizados para construirla, incluye tanto en Martí como en Darío, la constante revisión de un legado que debe ser, por ende, hispanoamericano.

Pero, como bien señala Sonia Contardi, José Martí, “más que triunfar con la belleza del presente sobre las huellas de los precursores, emprende una lucha contra la carencia, contra la indefensión cultural” (1995: 26) que, en Darío, parece que sólo pudiera repararse con su propia función fundadora, conjugada con la del precursor cubano.

Si, por una parte, Darío afirma y exhibe, como marca y savia de su originalidad (“*A qui pourrais-je imiter pour être original?*”), su gesto apropiador de las múltiples lecciones de la poesía en español y en diversas lenguas extranjeras, sobre todo la francesa; si sus citas, alusiones, dedicatorias, procedimientos poéticos, etc., evidencian un capital literario que se interna en una herencia de siglos, saber imprescindible para la revolución que busca; al mismo tiempo persevera en la apuesta a una potencia libre de modelos: la “estética ácrata”, que responde también a la retahíla de condenas al Darío “imitador”, extranjerizante, etc., pareciera también resguardarlo del peligro que entrañan precursores y sucesores, dada la recurrencia en afirmaciones como la célebre de las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*:

Yo no tengo literatura ‘mía’ -como lo ha manifestado una magistral autoridad-, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner, a Augusta Holmés, su discípula, dijo un día: ‘Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí.’ Gran decir. (Darío, 1954: 612-613).

Sin dudas reconocerá siempre influencias, cuyo peso no disuelven una cualidad que, de diluirse, solo será para converger en el eterno canto de la poesía, un modo de señalar también el valor autónomo del arte, corroborado por su permanencia:

Yo te saludo ahora como en versos latinos,  
te saludara antaño Publio Ovidio Nasón.

7. “Los cisnes” de *Can-  
tos de vida y esperanza*.

Los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos  
y en diferentes lenguas es la misma canción. (Darío 1954: 731)<sup>7</sup>

Pero señalando la fractura infranqueable de su singularidad. Solo a través de ella, reviven, muy transformadas, las lecciones de los viejos maestros, como Gonzalo de Berceo, cuyas “prosas”, una de las vertientes simbólicas de sus “prosas”, salen de las sombras en la nueva, moderna, iridiscente poesía dariana:

Así procuro que en la luz resalte  
tu antiguo verso, cuyas alas doro  
y hago brillar con mi moderno esmalte. (Darío, 1954: 731).

Si volvemos a la cita de Darío del comienzo, podemos ahora introducir algunas preguntas orientadoras para encarar nuestro tema. ¿Demandaba esa ley a una tradición literaria propia o era mera retórica para plantear la posibilidad de la poesía en la modernidad, una modernidad con la cual seguramente tenía sobre todo contactos ilusorios en su nativa Nicaragua? ¿Descansa esa tradición, que le brindaría el espectro de posibilidades para proponer una poesía actual y acorde con la producida en los centros más modernos de occidente, en el pasado español o americano? Y esto en el sentido de cómo asume reflexivamente a quienes pudieran convertirse en soportes válidos de su proyecto creador, pues ya sabemos que operó revitalizando innumerables lecciones del pasado confundiéndolas con las del presente más o menos inmediato. La cuestión, en el posicionamiento dariano, es si articula una tradición literaria que valide su producción o asume claramente el papel de fundador, de padre único “que va al porvenir”.

Muchas menos posibilidades objetivas donde volver los ojos le ofrecía Nicaragua, que Cuba a Martí, de allí que englobe lo nacional en un marco mayor, centroamericano, centro ineludible si se atiende a los artículos críticos que escribe continuamente a lo largo de su vida, desde “La literatura en Centroamérica”, de 1888, en la *Revista de Artes y Letras* de Santiago de Chile hasta los aparecidos en *La Nación* en las primeras décadas de este siglo. Allí reconoce la importancia de muchos escritores centroamericanos, como Milla en el trabajo de Chile citado: “Milla era un gran novelista de costumbres, quizá y sin quizá, el único verdadero novelista que ha tenido América Central y uno de los pocos de que los latinoamericanos podemos enorgullecernos” (Darío 1934: 180).

8. “Letras centroamericanas en *La Nación*”, Buenos Aires, 8 de marzo de 1912.

Pero, al mismo tiempo, señala siempre el retraso, las carencias: “La literatura hondureña, como la de las otras repúblicas centroamericanas es una literatura de ensayos, fragmentaria; literatura en formación.”<sup>8</sup> Cuando se ocupa de las *Concherías* de Aquileo Echeverría, expande la pertenencia centroamericana a la comunidad latinoamericana de modo más detallado que en la cita anterior, al mismo tiempo que las deslinda de sus propias afiliaciones:

Habla el poeta la lengua de los hombres rurales de su tierra. Una ráfaga del aire que acarició las melenas de Martín Fierro o de Santos Vega ha pasado por allá. Y yo aprovecho la ocasión para declarar cuánto me encantan los poetas que, como el árbol de su floresta, dan la flor propia. Mi vida errante explicaría mi cosmopolitismo de antaño, y mi exotismo el ansia de lo deseado. (Darío, 1912: 92-93)

Concluye distanciándose de sus seguidores de la ‘imitación desatentada’ del modernismo (Darío, 1912: 84). Esta doble actitud organiza tomas de posición de registro muy amplio, cuyos extremos van de la consideración amable a la descalificación drástica. El derrotero de esta dualidad, para precursores y sucesores no se vincula solo con los avatares de la historia intelectual dariana o a los cambios que aconsejan los ámbitos

culturales en que se encuentra; muestran más bien el conflicto generado por ese vacío que, paradójicamente, sostiene su postulación fundadora, cuyos alcances trascienden al modernismo, para señalarse directamente como el padre de toda una literatura.

¿Continúa la inclusión hasta la literatura española, de modo de hallar base firme para su poesía? Por cierto, la experiencia peninsular le proporcionó metros y formas estróficas, a las que combinó, recreó, transformó de modo inédito; también homenajeó a muchos poetas españoles, pero sin embargo explicita los límites de esa pertenencia para colocarse en un ámbito específicamente americano. Es claro en las “Palabras liminares”. Los “retratos ilustres” del abuelo español son abandonados a la historia familiar, sin interferir la “historia amorosa”: “Abuelo preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París.” (Darío, 1954: 613). Después de 1898, como sabemos, postula el encuentro entre España y América, pero no propone fundirlas en una tradición común:

Los glóbulos de sangre que llevamos, la lengua, los vínculos que nos unen a los españoles no pueden realizar la fusión. Somos otros. Aun en lo intelectual, aun en la especialidad de la literatura el sablazo de San Martín desencuadernó un poco el diccionario, ‘rompió un poco la gramática’ (Darío 1901: 222).

En *España contemporánea* (1901), de donde proviene la cita anterior, y en otros textos de esos años, también como un modo de gravitar con su poética en el campo cultural español, es muy crítico de la producción española de entonces ajena a su estética, y claro en sus delimitaciones, mientras que con los productores contemporáneos latinoamericanos pergeña solidaridades más amplias en cuanto entiende que comparten una tarea común. Valga como ejemplo:

Don José María de Pereda, propietario de una fábrica de jabón, descansa de sus conquistas. Regionalista rabioso su mundo se concentra en el Sardinero o en Polanco; su estética huele a viejo, su cuello se mantiene apretado en la anticuada almidonada golilla. Es un español fósil, pero simpático a quien no tenga por ideal lo rancio y lo limitado. Hay que leer esa *Sotileza* que han traducido al francés, hay que leerla en el idioma extranjero para ver lo que queda en el esqueleto, despojada de sus afectaciones de dicción: un colosal y revuelto inventario. (Darío 1901: 33-35).

En Hispanoamérica se juega su legado. Darío no cesa en reclamar la necesidad de difusión y reconocimiento; su literatura, tanto en América, como en España y Europa: “Es preciso convencernos de que será poca toda la labor para hacernos conocer, en esta Europa egoísta y cerrada; es decir, para hacernos fuertes y para hacernos, ricos. Es la única manera: ayanquizarlos o japonizarlos. A dólares o cañonazos.” (Darío, 1977 I: 203).<sup>9</sup>

9. *La Nación*, 10 de septiembre de 1904.

No desmaya él mismo en la empresa: comentarios, notas críticas, revisiones históricas, etc., muestran un insospechado conocimiento de la producción hispanoamericana. Insiste en apuntalar la comunicación, tejiendo solidaridades contemporáneas que amplían el marco estricto de su estética, pero echa al desván, negándoles la categoría de “clásicos”, a mentados valores del pasado, donde podría atisbarse una herencia valedera:

Las novelas hasta hoy publicadas en América... ¿queréis que hablemos de otra cosa? En mis quince años me engurgité todo el posible sirope de *María*; después masqué el pan salado de *Amalia* y osé a las alacenas del señor Blest Gana. Ya veis que recorro el Continente. Os a seguro que si me apartáis las obras de Cambaceres y dos o tres tentativas de otros escritores americanos, me quedo solamente con *La Bolsa...*. (Darío 1901: 335)

En *España contemporánea* descalifica también la novela de Julián Martel: "... obra llena de talento, de promesas, de vida, pero pastiche." ((Darío 1901: 335). En su comentario sobre *El pensamiento de América* de Luis Berisso, renuncia a hallar algo de valor entre "ídolos apolillados, pero consagrados por la inocencia de los tiempos" para confiar en los signos que el presente proporciona para una futura verdadera literatura y pensamiento latinoamericanos, desprendidos de un color local que hace descansar lo propio sólo en un contenido de superficie:

No hay que desesperar de un porvenir no muy distante en que toda Europa descubra el pensamiento latinoamericano y no como una rara cacaúta o un extraño ananás, un vaso de pulque o un caimán guayaquileño. Y ese pensamiento no tomará forma definitiva sino cuando se hayan convertido en copioso abono todos los troncos fofos que aún subsisten de una inútil pasada siembra, y las exuberantes y hojosas lianas de los geniecillos que han brotado al amparo de la nueva estación, por todas estas Américas pueriles.<sup>10</sup>

10. *El Cojo Ilustrado*, 10 de febrero de 1899, pág. 94.

Concluye el texto con el consejo a los jóvenes escritores de centrar su trabajo en sí mismos, y eludir así, aparentemente, su magisterio:

No ayudéis a la propagación de esa insoportable charlatanería internacional de dentistas inspirados, con que se bombardean mutuamente y periodísticamente las repúblicas de San Martín y de Bolívar y paisitos de los contornos y lejanías... Conquistáos a vosotros mismos y no necesitéis de nadie en vuestro reino interior. Solamente así podréis hacer que el pensamiento de América sea descubierto. ... Que al fin y al cabo el verdadero oro de la verdadera gloria sólo lo encuentra uno en las minas de uno mismo.

Darío asume su liderazgo, militantemente, logrando el apoyo de sus pares, impulsando a los jóvenes productores, eslabonando consensos en los diferentes grupos, así como expandiendo el movimiento con la multiplicación de sus prólogos, artículos críticos, etc. No escatima, además, los homenajes a los clásicos españoles, (recupera a algunos, como a Góngora), ni la reverencia a maestros que, muchas veces, no rozan su vida poética profunda. A Juan Montalvo, por ejemplo, en un poema de 1884, entre otras ocasiones, o la explicitación de la importancia que tuvieron en sus primeros pasos de cronista Paul Groussac o Santiago Estrada. Despliega afiliaciones literarias abundantemente en las dedicatorias, en los poemas mismos, etc.

Al mismo tiempo no deja de disputar la prioridad, como sucede con Silva en la puntualización que hace en *Historia de mis libros*: "Tales trasposiciones pictóricas debían ser seguidas por el grande y admirable colombiano J. Asunción Silva; y esto, cronológicamente, resuelve la duda expresada por algunos de haber sido la producción del autor del *Nocturno* anterior a nuestra reforma". (Darío 1976:161).

Suele también exhibir padrinzgos que recortan su imagen estableciendo distancias poderosas, que rozan a veces el desdén. Un ejemplo interesante es el cuento "Historia de un sobretodo" aparecido el 21 de febrero de 1892 en *El Diario de Comercio* de San José de Costa Rica, cuando Darío ya ha publicado la segunda edición de *Azul*, con el respaldo del artículo crítico de Valera como prólogo, pero cuando todavía faltan cuatro años para *Prosas profanas*, *Los raros* y su presencia continua en *La Nación*, es decir, para ponerse a la vanguardia de la producción literaria en lengua española.

Darío cruza en este texto, dos historias de iniciación en el mercado moderno, la suya y la de Gómez Carrillo, el "muchacho alocado" a quien respalda en sus comienzos y que ya ha triunfado en París como cronista y periodista. Ambas se traman a través del periplo de un ulster "elegante, pasmoso, triunfal" con el cual el pobre "hijo del

trópico”, Darío, había logrado mitigar el rudo invierno de Valparaíso invirtiendo buena parte de su primer salario en *El Heraldó*. El sobretodo se hace cargo luego de protagonizar las aventuras darianas en distintos centros de América hasta que se lo regala a Gómez Carrillo; finalmente, luego de pasar por varias manos, abrigará a Paul Verlaine. Se lee como una historia intrascendente, feliz, con una ironía por momentos insidiosa, que concluye retomando el doble sentido del vocablo “dichoso”:

¿Sabe usted a quien le sirve hoy su sobretodo? A Paul Verlaine, el poeta... Yo se lo regalé a Alejandro Sawa -el prologuista de López Vago, que vive en París- y él se lo dio a Paul Verlaine. ¡Dichoso sobretodo!” “Sí, muy dichoso; pues del poder de un pobre escritor americano, ha ascendido al de un glorioso excéntrico, que aunque cambie de hospital todos los días, es uno de los más grandes poetas de la Francia. (Darío 1983:243).

Puede leerse también como la historia de un capital bien invertido, que le permite hablar “del poder de un pobre escritor americano”, fabulando los azarosos y falsos sentidos de pobreza y riqueza, de dinero y capital simbólico, de mercado y arte, temas todos presentes en la necrológica de José Martí incluida en *Los raros*; así como sobre el encuentro con un padre posible, el “glorioso excéntrico”, que comenzará a tomar peso más tarde, “el Verlaine ambiguo”, a quien ya paternalmente abriga.

Más allá de su sentido de la oportunidad, de la habilidad y lucidez notables para alcanzar la validación de su estética, en su actitud se advierte siempre esa fluctuación entre el énfasis por colmar la carencia en el pasado y el presente, y su menoscabo, actitud dubitativa y ambigua que le trajo no pocos sinsabores y rivalidades. Basta ver las imágenes darianas en sus contemporáneos, como compelidos a disolverlas en mediocres anécdotas.

También podríamos plantear este asunto desde la perspectiva de Harold Bloom (1973). Si los poetas fuertes, como lo es Darío sin dudas, crean una historia de la poesía gracias a las malas interpretaciones mutuas, con el objeto de despejar un espacio imaginario para sí mismos ¿cómo diseña este conflicto con un gran precursor, si lo hay, y con quienes harán de él mismo su propio precursor?<sup>11</sup>

Más arriba he señalado una relación de continuidad entre José Martí y Rubén Darío, muy difícil de establecer con los otros primeros modernistas, como José Asunción Silva y Julián del Casal, en quien el nicaragüense reconocería a “un hermano mayor”, y por quien expresa su admiración en su conferencia en el Ateneo de Buenos Aires, dedicada al poeta portugués Eugenio de Castro, incluida en *Los raros*.

El vínculo señalado deriva sobre todo de la lectura que hace Darío de las crónicas de Martí, especialmente de las *Cartas a La Nación*, desde 1886, durante su estancia en Chile, por lo menos (*El Mercurio* las reproducía, además de la posibilidad de acceso que tenía Darío al diario porteño en las redacciones donde trabajaba), como lo evidencian las menciones del mismo Darío en *La Época* o en la *Revista de Artes y Letras*, especialmente desde 1888. También es importante que su primera crónica en *La Nación*, del 25 de agosto de 1892, antes de su llegada a Buenos Aires, titulada “La risa”, esté dedicada a José Martí, quien un año antes había interrumpido su correspondencia a ese diario. El homenaje de algún modo lo apadrina, al tiempo que indica un precursor en el estilo y en el sentido que otorga a la crónica periodística. Un testimonio entre otros:

Poco había leído yo por entonces a Martí; lo suficiente sin embargo para entenderlo en espíritu y letra. ...Su prosa... casi no la conocía. Es decir, la conocía y la gustaba sin saberlo, porque estaba en la “crónica” de Darío. El *Castelar* de Darío, por ejemplo, podía haberlo escrito Martí... (Jiménez, 1942: 34-35).

11. En una consideración más detenida deberíamos internarnos en los recovecos penumbrosos de la subjetividad dariana, de los cuales surgen datos significativos respecto de la paternidad. Por un lado, la orfandad, marcada por un padre biológico que calló siempre tal paternidad, manteniéndose en el ambiguo rol del “tío Manuel”. Por otro, pareciera controlar con fuerza la individualidad de sus descendientes mediante el sello firme de su nombre, ya que le puso el suyo propio a sus únicos tres hijos: Rubén Darío Contreras, Rubén Darío Sánchez (Phocás el campesino), muerto muy niño, y Rubén Darío Sánchez (Güicho), carga que se intensifica cuando pensamos que Darío es también, y fundamentalmente un nombre propio.

12. Agradezco esta referencia a la profesora Beatriz Colombi.

Se podrían señalar muchas relaciones intertextuales, también con crónicas martianas anteriores a 1886, como “La vuelta de los héroes” de la ‘Jeannette’, aparecida en *La Nación* el 17 de abril de 1884, que Darío recuerda en ‘Nansen’, publicada en ese mismo diario el 26 de abril de 1897, y quizás hasta haya orientado la elección del tema: “En estas columnas de *La Nación*, con su estilo brioso y nervioso, hace ya algunos años narró José Martí la leyenda de los héroes del polo, cuando Greenley (sic) volvió de su odisea...”.<sup>12</sup> Con razón, dice Manuel Pedro González que es éste un “fascinante caso de transfusión estética.” (en Loveluck 1967: 76)

Las crónicas de Martí a *La Nación*, a *La Opinión Nacional* de Caracas y a *El Partido Liberal* de México se distinguen por la constante reflexión acerca del arte, de un arte nuevo propio, del lugar y la función del arte y del artista en la vida social americana. Es esta reflexividad, que se plantea y se proyecta a nivel continental, la que abrirá camino a las tomas de posición darianas con respecto a los valores del arte y a su autonomía.

13. Un ejemplo de ello pueden ser estas afirmaciones de Darío de 1888: “Creo y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe. Los hermanos Goncourt fueron de los primeros en caminar por esa hermosa vía... Entonces Janin llamaba “estilo en delirio” al estilo de Julio y Edmundo, y consideraba un absurdo, una locura, pretender pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas.” En “Catulo Méndez: Parnasianos y decadentes” (Darío, 1934: 168-169).

Nos puede dar una idea de las coincidencias<sup>13</sup>, y de las distancias, recordar no sólo los artículos sobre poetas ingleses y norteamericanos, Oscar Wilde, Emerson, Walt Whitman (con este último tiene lazos el poema de Darío incluido en la segunda edición de *Azul*), sino también los proyectos martianos de libros con textos críticos sobre poetas extranjeros e hispanoamericanos, apuntados en un cuaderno de notas (sin fecha, aunque un fragmento parece asociado con un episodio de 1889): “Mi libro *Los poetas rebeldes*: Oscar Wilde - Giuseppe Carducci - Guerra Junqueiro- Walt Whitman. Pudiera seguirle otro: Rosetti, Coppée - Banville, Mendès, Aicard, Dupond. -Lames, Stoddard.- Amicis. - Guimãres. *Los poetas nuevos*.” Casi enseguida: “Mi libro. Emerson - Carlyle - Motley, el perfecto Motley, -Longfellow, el sereno Longfellow; y Walt Whitman - Adamiano”. Muy poco más adelante: “Escribir un estudio: Los poetas jóvenes de América: Sierra, Andrade, Obligado, Mirón, Gutiérrez Nájera, Peza, Darío, Acuña, Cuenca, Puga, Palma, Tejera, Sellén. (Martí, 1975: 283, 286 y 287)

En 1895 publica Darío dos artículos importantes sobre José Martí. El primero, “La insurrección en Cuba”, del 2 de marzo, analiza la lucha de Martí, Maceo y Máximo Gómez por la independencia de Cuba, evidenciando muy buena información y criterios lúcidos para encarar el tema. Hace una semblanza de cada uno de los dirigentes revolucionarios, destacando la figura de Martí por sus valores intelectuales (“Si José Martí es la cabeza, Máximo Gómez es el brazo”; al referirse a la población negra cubana dice: “Fuera de la inmensa simpatía que Martí ha sabido inspirarles, con arengas, escritos y obras”; “Si Cuba llegase a conquistar su libertad, el presidente de la república cubana sería, por elección unánime, quien ha sido hasta ahora apóstol de la revolución: José Martí”), morales y sobre todo estéticos. Si ha sido “cabeza, portavoz, apóstol, lengua, clarín” de la revolución, la hipérbole se apodera del texto dariano para exaltar la riqueza de su palabra:

... es el escritor amazónico... el escritor más rico de lengua española, rico a lo yankee: es el Vanderblit de nuestras letras...Martí gasta sus diamantes en cualquier cosa. Sus prodigalidades de Aladino no deben asombrar. No hay sobre la tierra quien arriende mejor un período, y guíe una frase en un *steeplechase* vertiginoso, como él: no hay quien tenga una troj de adjetivos como la suya, ni un tesoro de adverbios, ni una *ménagerie* de metáforas, ni un Tequendama verbal como el suyo. Porque Castelar es otra cosa, y Groussac es otra cosa, y Juan Montalvo es otra cosa...<sup>14</sup>

14. *La Nación*, 2 de marzo de 1895, pág. 3.

Es desde la descripción de esta riqueza que Darío reconoce regocijado la paternidad de José Martí al relatar su encuentro en Nueva York, en Tanmany-Hall, en 1893, cuando lo llama “Hijo”. Volverá a narrar la anécdota en su breve autobiografía (Darío, 1976: 92-93). Dos meses más tarde, en la necrológica de Martí, escrita inmediatamente



después de la noticia de su muerte en combate, Darío cambia radicalmente su perspectiva respecto de los vínculos del artista con el Estado y la política. Si, como apunta Bourdieu:

A través de su acción como críticos, los escritores periodistas se instauran, con total inocencia, como medida de todas las cosas en materia de arte y literatura, invistiéndose de este modo de autoridad para rebajar todo lo que les supera y condenar todas las iniciativas dirigidas a cuestionar las disposiciones éticas que gobiernan sus juicios y en las que principalmente expresan sus límites o incluso las mutilaciones intelectuales inscriptas en su trayectoria y en su posición. (Bourdieu, 1995: 88).

Este texto, como los demás que integrarán *Los raros* -que proviene, como diría Darío, “del bosque espeso” de *La Nación* compartido con Martí- saca partido de los avances de este en esas crónicas que habían llegado al mismo público por espacio de diez años, es decir, que habían constituido opinión sobre las propuestas literarias del cubano. Más significativa se vuelve esta presencia martiana, si en esta operación de autorización dariana tenemos en cuenta que:

...prácticamente todo el modernismo argentino fue la obra insólita de un solo escritor, Rubén Darío, que apoyándose en jóvenes como él -Ricardo Jaimes Freyre- y aun adolescentes como Leopoldo Lugones, Alberto Ghirardo o Vasseur, sacude un medio intelectual rutinario que era sorprendentemente arcaico en la fecha, no sólo respecto a la hora europea sino también respecto a la latinoamericana... (Rama, 1885: 113)

El texto de Darío constituye un hito, al mismo tiempo, de su intervención en la construcción de una imagen de José Martí, en disputa con el sentido de lo heroico (descansa en el artista, en ese “héroe solitario”) y del valor del arte por sobre el Estado y la patria. En el interior del elogio y la alta estima que otorga a “los mártires del arte” rechaza por insensato uno de los fundamentos de la idea de nación, el sacrificio por la patria, a la que también vitupera en el texto sobre Ibsen, personaje que guarda lazos relevantes con la figura de Martí “...su patria, como todas las patrias, fue una espesa comadre que dio de escobazos a su profeta...” (Darío, 1952: 182). La importancia de estas afirmaciones crece cuando recordamos que *La Nación*, si bien dirigida desde hacía años por Bartolomé de Mitre y Vedia, en cierto sentido promotor de los jóvenes escritores de entonces, era el diario de una figura de peso en la élite porteña, Bartolomé Mitre, quien se había preocupado por diseñar la tradición heroica nacional y a los próceres mayores argentinos a través de su *Historia de Belgrano y de la revolución argentina* y luego mediante la *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, cuyas ediciones definitivas habían aparecido apenas unos años antes, en 1887, 1889 y 1890, respectivamente.

Darío incluye este artículo en *Los raros* (1896), ese “libro manifiesto”, de fuerte significación legislativa, al cual Ángel Rama vincula con *Almas y cerebros* (1898) de Gómez Carrillo, en cuanto representan “el imperio del deseo y la búsqueda libertaria”. Pero, a diferencia del libro de Gómez Carrillo, quien en París donde vivía edita su libro, Darío enfrenta con *Los raros* posiciones establecidas en un ámbito estrecho y timorato, cuyo sector ilustrado consagrado, perteneciente a la “generación del ochenta”, no sólo tenía fuertes vínculos con el Estado y las instituciones educativas y culturales, sino que además había logrado importante consenso en la opinión pública respetable a través del periodismo.

Ese posicionamiento lo fue haciendo Darío a través de *La Nación* especialmente, pues en ella comienza a publicar todos los artículos que integran *Los raros*, desde su llegada misma a Buenos Aires en 1893 (el primer texto que escribe entonces es la necrológica de otro poeta de origen cubano, Augusto de Armas). A ese “vasto espectáculo”, como

califica al libro, confía el respaldo de su estética incluyendo a Martí, quien con su genio de superhombre y su rara originalidad, logró “la comprensión de su vuelo por los raros que le conocían hondamente; el satisfactorio aborrecimiento de los tontos; la acogida que *l'élite* de la prensa americana -en Buenos Aires y México- tuvo para sus corresponsalías y artículos de colaboración.” ( Darío, 1952: 196).

La primera edición apoya la lectura de *Prosas profanas*, con la que apuesta a la legitimación de sus pares en el campo intelectual porteño, y más allá con la reproducción de sus poemas, como ya se venía haciendo, en revistas y periódicos de Hispanoamérica y España; en la segunda, ya en este último país, avalan con su novedad, la publicación de *Cantos de vida y esperanza* (1905). Incluye ahora un prólogo y un nuevo texto, pero a ningún otro hispanoamericano, así como en la primera edición había dejado de lado sus artículos sobre Almafuerte o Leopoldo Lugones, a pesar del disgusto de éste. *Los raros* seguirá escoltado por el reconocimiento de un único “clásico”: en ese mundo utilitario moderno donde “las Bolsas son templos” levanta la imaginaria estatua de “un gigantesco Sarmiento de bronce.” (Darío, 1952: 212).

En esta ocasión también tiene especial importancia su necrológica sobre Martí, prácticamente desconocido en España, donde no se habían publicado sus textos en razón de su actividad revolucionaria. Apenas dos artículos, del venezolano Miguel Eduardo Pardo y de Vargas Vila reconocían su significación literaria.<sup>15</sup> El texto de Darío contribuye en este reconocimiento, como señala Enrique Diez-Canedo, al describir el efecto del libro entre los jóvenes: “...de los nombres leídos, acaso por primera vez, en sus páginas, saltaban a las fuentes originales...” Sólo algunas (figuras) empezaban a ser accesibles. A Ibsen lo traducían *La España Moderna* y le representaban, en sus giras, los grandes actores italianos. De Poe eran casi populares los cuentos. A Martí sólo se lo conocía en su aspecto político: era un “cabecilla”, un “insurrecto”.<sup>16</sup> Hacía ya unos años que Darío venía imponiendo su revolución poética entre esos jóvenes que encontraban en *Los raros* un incentivo para su quehacer literario; Martí, el insurrecto, lo secundaba en su lucha como americano, una lucha erizada contra escritores y críticos recalcitrantes, figuras centrales en el campo intelectual español, que no sólo vituperaban la estética dariana, sino que menospreciaban la producción hispanoamericana, como Clarín o Pío Baraja. Algunos, como el crítico Francisco Navarro Ledesma, pergeñaban andanadas como ésta, al responder al comentario sobre Díaz Mirón escrito por Rafael Spínola, de Guatemala:

Los datos supongo yo que serán ciertos, pues no tengo motivos para poner en duda la veracidad del señor Spínola; de sus cualidades críticas sí me permito dudar, puesto que elogia desmesuradamente a majaderos como el difunto cabecilla cubano José Martí, a quien Dios habrá perdonado sus crímenes contra la patria, pero de fijo que Apolo no lo habrá absuelto de sus desvaríos contra la literatura y contra el idioma. (Foguelkist, 1968: 256-257).

*Los raros* modulaban relaciones de continuidad y tramas de vínculos, que suavizaban las aristas diferenciadoras entre los biografiados, esa galería de artistas, señalados todos por el sacerdocio del arte y la misión redentora de la poesía que, indirectamente, iban conformando la imagen de su autor. Martí, era un peregrino y un solitario, marcado por el dolor y la desventura; como Ibsen, cuya semblanza antecede a la de Martí en el libro, era “misionero de una religión ideal”, pero no le dice “apóstol” como a este, y como lo había llamado en su nota sobre la insurrección en Cuba. Calla ahora este apelativo martiano. En esas semblanzas eslabonadas de locos, malditos, de diabólicos decadentes, que traman á *rebours* el alto destino del arte y la Belleza, mediante crísticos itinerarios heroicos, introduce Darío la oración fúnebre a Martí, “a un dulce poeta bucólico”, “al hombre de corazón suave e inmenso”, “desventurado rey mago” entregado “a la estrella solitaria de la Isla, estrella engañosa” que lo arrastró a “la más negra muerte.” (Darío, 1952: 193-195).

15. El texto de Pardo, aparecido en *Nuestro Tiempo*, en 1902 y en España, concede gran importancia a Martí como renovador de la literatura de entonces: “La inquietud espiritual de una nueva generación de americanos fue lo que los impulsó (a los modernistas) al extranjero en busca de una orientación en el arte. Montalvo ya había intuido el cambio, pero Martí fue el que con más osadía se aventuró por nuevos caminos.” Citado por Fogelkist, F. (1968: 258-259).

16. En Enrique Diez-Canedo, “Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España” citado por Litvak, L. (1975:222).

Como un nuevo Leconte de Lisle -encargado de despedir los restos mortales de Víctor Hugo-, asume la palabra americana mediante un nosotros inclusivo, para dar un giro absoluto al sentido de la misión revolucionaria martiana. En exaltada diatriba, casi escandalosa, disputa a Cuba la pertenencia y la significación del verdadero sacrificio: “más la sangre de Martí no te pertenecía; pertenecía a toda una raza, a todo un continente; pertenecía a una briosa juventud que pierde en él quizá al primero de sus maestros; pertenecía al porvenir!” (Darío, 1952: 195).

El rico, el pródigo Martí, el generoso Maestro, el Genio, el Superhombre, como lo llama, que impregna por momentos con su estilo el discurso dariano: “era sobre todo poeta”, “hacia versos”. Al reproducir largamente esos versos, algunos desconocidos (Martí se los había regalado en su encuentro en Nueva York, y por esta cita de *Los raros* ingresan a la colección de sus poemas), se dedica la oración fúnebre. Cierra con ellos, que silencian el pretendido extravío: “¡Oh Maestro, qué has hecho...!” (Darío, 1952: 198 y 202), dándole la palabra a Martí para justificar su muerte.

En este artículo exalta también la advertencia martiana a los países hispanoamericanos sobre el avance del imperialismo yanqui, lucidez que retoma el acto de protesta por la invasión norteamericana a Cuba en abril de 1898; donde comparte la tribuna con Roque Sáenz Peña, Groussac y Tarnassi. Su discurso “El triunfo de Calibán”, reproducido en *El Tiempo* de Buenos Aires el 20 de mayo de ese año, recupera la dimensión nacional de Martí, cambio en el que incide su participación como poeta e intelectual hispanoamericano en un acto que corresponde a otro campo, el político:

Sólo un alma ha sido tan previsora sobre este concepto, tan previsora y persistente como la de Sáenz Peña; y ese fue, ¡Curiosa ironía del tiempo!, la del padre de Cuba libre, la de José Martí. Martí no cesó nunca de predicar a las naciones de su sangre que tuviesen cuidado con aquellos hombres de rapiña, que no mirasen en esos acercamientos y cosas panamericanas sino la añagaza y la trampa de los comerciantes de la yanquería. ¿Qué diría hoy el cubano al ver que su color es de ayuda para la ansiada perla, el monstruo se la traga con ostra y todo?

Casi dos décadas más tarde, cuando su consagración es ya definitiva y roza el envejecimiento, escribe en París, en junio de 1913, un artículo extenso al editarse los *Versos libres*, donde vibra su admiración por Martí y por esta obra hasta entonces inédita, escrita en 1882, muchos años antes de *Azul...*, “un verso libre renovado, con savias nuevas, con las novedades y audacias de vocabulario, de adjetivación, de metáfora, que resaltan en la rítmica y soberbia prosa martiana.” (Darío, 1977: 335).

Impuesta su estética en todo el ámbito de la lengua española y triunfante su brega por la autonomía del arte, que encuentra ahora en su entorno la reiteración epigonal y la reacción de una nueva vanguardia, aún titubeante, vuelve a afirmar su autoridad por medio del respaldo de Martí. En paz ya con el absoluto deslinde entre arte y política -lo llama nuevamente héroe y apóstol-; y en paz con un liderazgo que juzga también absoluto, en la renovación literaria, se inclina a este único, aunque reticente, reconocimiento del antecesor: “¿No se diría un precursor del movimiento que me tocara iniciar años después?” (Darío, 1977: 335).

En el continuo vaivén entre el fundador solitario, cuya estirpe amalgama lecciones tan profundas que cooperan para desvanecerla, y el poeta pródigo en reconocimientos, que amenazan con convertirlo en un momento de culminación y no de rotundo renacimiento, de una verdadera revolución, se debate la reflexión dariana sobre la herencia recibida. Esta disyuntiva ha impregnado también a la crítica, que suele debatirse entre ambas perspectivas, así como suele preguntarse por los sucesores de Martí.

En 1893, en ese espacio de la diáspora que era Nueva York para tantos hispanoamericanos, Martí abrazaba emocionado a quien llamó su hijo. Nuevo hijo pródigo, rebelde, ante el Maestro que había abierto camino a su renovación, tramando esa *illusio* posible -aun en el precario ámbito cultural propio. De él había recibido lecciones de un estilo nuevo, en él había palpado el orgullo ante la misión del artista y del intelectual, así como había aprendido a suturar las carencias afirmándose en el porvenir americano. En el rico derrotero de la batalla dariana por imponer su estética, Martí va puntuando los avatares de esa experiencia, con un vigor que parece dar respuesta al vacío del padre posible.

## Bibliografía

---

- » Darío, R. (1901). *España Contemporánea*. París, Vda. De Bouret.
- » ——— (1912). *Todo al vuelo*. Madrid, Renacimiento.
- » ——— (1934) *Obras desconocidas de Rubén Darío; escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Raúl Silva Castro (comp.). Santiago de Chile, Universidad Nacional de Chile.
- » ——— (1952). *Los raros*. Buenos Aires-México, Espasa Calpe Argentina.
- » ——— (1954). *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar.
- » ——— (1958). *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- » ——— (1976). *Autobiografías*. Buenos Aires, Marymar.
- » ——— (1977). *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Ed. Pedro Luis Barcia. La Plata.
- » ——— (1983). *Cuentos completos*, 2da. ed. Mejía Sánchez, E. (ed.). México, Fondo de Cultura Económica.
- » Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- » Bloom, H. (1973). *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila.
- » Carilla, E. (1988). “La doctrina del modernismo hispanoamericano”. En *Anuario de Letras*, vol. 26, México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- » Contardi, S. (1995). *José Martí. La lengua del destierro*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario.
- » Fogelkist, D. (1968). *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredas.
- » González, M. (1967). “Iniciación de Rubén Darío en el culto de Martí”. En Juan Loveluck, *Diez estudios sobre Rubén Darío*. Santiago de Chile, Zig-Zag.
- » Jiménez, J. R. (1942). *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada.
- » Litvak, L. (1975). *El modernismo*. Madrid, Taurus.
- » Martí, J. (1975). *Obras completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- » Rama, A. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- » Zanetti, S. (1994). “Modernidad y religación en América Latina”. En Ana Pizarra, org., *América Latina: Palabra, literatura e cultura*, vol. 2., pp. 489-534. San Pablo, UNICAMP.

